Zeitschrift: Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société Suisse-Asie

Herausgeber: Schweizerische Asiengesellschaft

Band: 48 (1994)

Heft: 4

Artikel: Kabr et la répétition du nom de Rma : réalisation spirituelle et mémoire de Dieu

Autor: Burger, Maya

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-147122

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 15.07.2025

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

KABĪR ET LA RÉPÉTITION DU NOM DE RĀMA
RÉALISATION SPIRITUELLE ET MÉMOIRE DE DIEU

Maya Burger, Lausanne

"Tous se sont égarés, nul n'est éveillé
Les pandit se sont égarés en lisant les Vedas
Les yogi se sont égarés en lisant les Purana.
Cet orgueil est tout entier l'oeuvre de l'esprit:
Ne vous y laissez pas aller.
En Rama l'âme universelle, l'esprit trouve son repos,
Dit Kabir: adorez le Nom de Rama".
(*Pada* 387)[1]

Le présent article a pour but d'investiguer la récitation du Nom de Rāma chez Kabīr[2]. Cette technique prend un sens particulier chez ce poète, étroitement lié au souvenir constant de dieu, à une vision imprégnée à la fois de spéculations métaphysiques et d'une profonde dévotion amoureuse. Nous essayerons d'évaluer l'impact des différents courants qui ont forgé la pensée de Kabīr et de démontrer leur importance dans l'oeuvre du poète. Par cet effort, nous espérons contribuer à éclairer l'atmosphère religieuse de l'époque et situer une des pratiques très importantes de *mantra* dans le contexte de la *bhakti* médiévale, où elles ont été moins étudiées que dans le contexte des traditions védiques et tantriques.

Introduction

Parmi tous les poètes de l'Inde, Kabīr est peut-être le plus étonnant, le plus insaisissable aussi. Lorsqu'on parcourt son oeuvre immense, on est d'emblée frappé par la diversité des paroles qui s'y expriment[3]. Kabīr est

1 Traduction C. VAUDEVILLE, *Au cabaret de l'amour*, Paris: Connaissance de l'Orient, Gallimard, 1959, p.79.

2 Kabīr a vécu au XV-XVIe siècle; seule sa date de naissance est connue, soit 1518.

3 L' authenticité de l'oeuvre de Kabīr qui nous est parvenue est sujet à de multiples controverses. Nous acceptons trois compilations comme contenant probablement des versets plus ou moins authentiques du poète: le Bījak (dont la compilation date probablement de 1600) qui contient environs 115 *pada* et 500 *sākhī*; l'Adi Granth (compilé vers 1604) qui contient 325 *pada* et 244 *sākhī*; et le Kabīr Granthāvalī (difficile à dater) qui contient selon l'édition de P. Tiwari, 200 *pada*, 21 *ramainī* et 34 *sākhī*.

le fruit d'une époque agitée qui connaît une extraordinaire variété d'expressions religieuses. A côté des diverses traditions indiennes, déjà multiples, viennent s'ajouter les messages empruntés à l'Islam, qui s'implantent progressivement et marquent la vie religieuse de plus en plus concrètement. Les *sādhu* hindous se mêlent aux *pīr* pour échanger leurs points de vue, à l'image de ce que l'on peut encore observer en Inde aujourd'hui. L'histoire de cette période, pour le peu qu'on la connaît, nous enseigne que les saints itinérants se regroupaient pour débattre de leurs convictions religieuses, prêcher à qui voulait bien les entendre; s'établir pour un certain temps dans des lieux favorables aux échanges religieux, puis se remettre en route pour répandre idées et convictions; ou, plus simplement, se retrouver pour chanter le Nom et la gloire de Dieu. Pour saisir Kabīr, il est essentiel de garder à l'esprit ce mode de transmission qui prend sa source dans l'univers de la tradition orale et populaire. Il est même essentiel d'accorder une place dominante à ce mode de transmission, qui se fonde sur l'écoute. Aujourd'hui nous lisons les textes de Kabīr, mais à l'époque de leur composition, ils se basaient sur la mémoire orale. La perception auditive de cette expression religieuse ouvre la voie à la compréhension de ces textes, qui, sans ce souci, resteraient muets, ou livrés à une compréhension purement livresque. La richesse de la pensée de Kabīr se dévoile, en effet, au niveau auditif et les phénomènes de *japa* et de *sumiran* (*smaraṇa*) s'inscrivent dans une expérience sonore du divin.

Kabīr vient probablement de Kāśī. De métier, il était tisserand et appartenait donc à une frange de la société indienne qui ne jouit pas d'un statut social prestigieux. Il s'agit d'une *jāti*, appelé Korī, qui a probablement été convertie à l'Islam dès le XIIIe siècle[4]. L'ampleur réelle d'une telle conversion se laisse difficilement évaluer, car on sait combien les conversions ont un caractère superficiel dans le contexte indien. Kabīr nous dit lui-même qu'il est *julāhā*, qui est le terme musulman pour désigner un tisserand; néanmoins, toute son oeuvre abonde d'éléments qui indiquent sa profonde appartenance à la culture hindoue, ce qui devrait nous inciter à penser que la limite entre les différentes traditions n'étaient pas très tranchée à l'époque de Kabīr.

4 L'appartenance sociale de Kabīr pose de nombreux problèmes; nous y reviendrons en parlant de son héritage spirituel. Dans l'état actuel de la recherche il est communément admis que Kabīr était tisserand (*julāhā*) et musulman converti. A ce propos voir: C. Ray: *Kabīr aur Raidas, ek tulanāmak adhyayan*, Benares, Saurad Prakashan, 1978. p. 46-48.

Rappelons que du point de vue de son oeuvre et de sa conviction religieuse, Kabīr est classé parmit les poètes dits Sant et nous aurons soin de recourir à leur spéculations pour éclairer la notion de Rāma chez Kabīr. Les Sant constituent un mouvement de la *bhakti* dissidente qui a remué et secoué le Nord de l'Inde dès le XIIIe siècle, s'opposant de façon radicale à la société brahmanique.

Les caractéristiques principales de ce mouvement s'appliquent assez bien à Kabīr, sans pour autant lui rendre justice entièrement.

Poésie de Kabīr

En guise d'introduction, laissons la parole à Kabīr pour présenter ses convictions les plus fondamentales[5]. Nous analyserons, dans un deuxième temps, les notions-clés que nous avons eu soin de faire apparaître dans le choix de nos citations, et nous les situerons dans le contexte plus large de l'Hindouisme et de l'oeuvre de Kabīr.

Kabīr se distancie des traditions établies, et parfois des siennes propres, pour faire primer l'expérience directe du divin. En effet, il n'a aucun égard pour une personne qui suivrait aveuglement une tradition ou qui prêcherait quelque chose dont il n'a pas fait l'expérience lui-même; il puise sa force et conviction religieuse dans la rencontre directe et fondamentalement révélatrice du divin.

Dans des *sākhī* dédiés à sa réalisation, Kabīr dit:

> pārabrahma ke tej kā, kaisā hai unmān /
> Kahibe kau sobhā nahīṅ, dekheṅ hī parvān //
>
> "La splendeur de *para brahman*, comment peut il [être sujet] à l'inférence, sa beauté ne peut être décrite, il faut la voir pour en avoir la certitude." (K.G. parcā kau aṅg, 9.2)

> Jab maiṅ thā tab hari nahīṅ, ab hari hai maiṅ nāhiṅ /
> sab aṅdhiyārā miṭi gayā, jab dīpak dekhā māṅhiṅ //
>
> "Quand moi j'étais, Hari n'était pas, maintenant il y a Hari et il n'y a plus moi; toute obscurité s'est effacée, quand j'ai vu la lumière." (K.G. parcā kau aṅg, 9.1)

5 Nous tirons toutes nos citations de *Kabīr vāṇī, recension occidentale avec concordances*, établie par C. VAUDEVILLE, Pondichéry: Institut français d'Indologie, 1992, No 64. Cette recension présente l'avantage de nous fournir tous les textes nécessaires à notre enquête, surtout les versets du Guru Granth. Sauf indication contraire, toutes les traductions ont été faites par nos soins.

Kabīr mentionne aussi combien le chemin qu'il a choisi s'avère être difficile:

Kabīr kā ghar sikhar par, jahāṅ silahalī gail /
pāṅv na ṭikai pipīlakā, logani lāde bail //

"La maison de Kabīr est au sommet, là où la route est glissante (rocailleuse); une fourmi ne peut pas s'y tenir avec un pied, [et pourtant] les gens [s'y] rendent avec des boeufs chargés." (K.G. sūkhim mārag kau aṅg, 10.2)

Et ce chemin de la réalisation, comment Kabīr l'a-t-il parcouru (*sādhanā*):

- dans l'amour pour Rāma

sabakauṅ būjhat maiṅ phirūṅ, rahan kahai nahiṅ koi /
prīti na joṛī rām sauṅ, rahni kahāṅ taiṅ hoi //

"Je me promenais ci et là demandant à tous [si je pouvais rester], [mais] personne ne me disait de rester; qui veut t'inviter à rester, si tu n'es pas lié à l'amour de Rāma?" (K.G. sūkhim mārag kau aṅg, 10.15)

- avec l'offrande du Nom

tūṅ tūṅ kartā tūṅ bhayā, mujh maiṅ rahī na hūṅ /
vārī tere nāṅuṅ pari, jit dekhauṅ tit tūṅ //

"Répétant Toi Toi, je suis devenu Toi, il n'y a plus de Je en moi; faisant l'offrande de Ton Nom, où que je regarde il y a Toi." (K.G. sumiran bhajan mahimā kau aṅg, 3.6)

...āpā meṭai hari bhajai, tab pāvai dīdār //

"...Effaçant le soi, adorant Hari, alors on obtient la vision." (K.G. satgurū mahimā kau aṅg, 1.28)

- avec le souvenir de Dieu

Jihi ghaṭi prīti na prem ras, phunī rasanāṅ nahiṅ rām /
te nar āi saṅsār maiṅ, upaji bhae bekām //

"Chez qui le sentiment d'amour et de tendresse n'a pas pris racine, [dont] la langue ne répète pas Rāma; ces hommes sont venus dans le monde, ils sont nés et sont devenus inutiles". (K.G. sumiran bhajan mahimā kau aṅg, 3. 9)

rām nām sauṅ dil milī, jam haṅm parī birāi /
mohiṅ bharosā isṭ kā, bandā naraki na jāi //

"Quand j'ai rencontré dans mon coeur le nom de Rāma, j'ai été séparé de Yama (dieu de la mort); j'ai une foi complète en Dieu, une [telle] personne n'ira pas en enfer." (K.G. besās kau aṅg, 32.7)

Et quelle est finalement sa relation au divin, comment celui-ci se manifeste-t-il à Kabīr?

> satgurū sāṅcā sūrivāṅ, sabad ju bāhā ek /
> lāgat hī bhuiṅ mili gayā, parā karejai chek //
>
> "Le maître véritable est le vrai héros, il a envoyé *śabda* (parole révélée), au moment où il a frappé, je suis tombé[6], dans mon âme un trou s'est fait." (K.G. satgurū mahimā kau aṅg, 1.9)

> satgurū laī kamāṅn kari, bāhan lāgā tīr /
> ek ja bāhā prīti sauṅ, bhītari bhidā sarīr //
>
> "Le maître véritable a pris l'arc, il a commencé à envoyer des flèches, l'une, envoyée avec amour, a percé l'intérieur de mon corps." (K.G. satgurū mahimā kau aṅg, 1.21)

> ...kahai Kabīr bhītari bhidā, satgur kai hathiyāṅr //
>
> "... dit Kabīr, l'arme du maître véritable m'a percé complètement." (K.G. satgurū mahimā kau aṅg, 1.22)

Après ce prélude poétique qui situe les convictions les plus fondamentales de Kabīr pour notre propos, procédons à l'analyse des termes-clés et commençons par situer le concept de *japa*.

Japa

Dans le contexte de l'Inde, où les traditions et pratiques religieuses sont multiples, *japa* caractérise un phénomène complexe et il recèle des interprétations et des sens variés. En général, on traduit le terme par prière, récitation.[7]

- Etymologiquement le terme vient de la racine *jap*, murmurer; ce qui dégage en premier lieu l'idée d'une récitation, d'une prière murmurée[8].

6 Littéralement j'ai rencontré le sol, ce qui pourrait vouloir dire qu'il a trouvé ses racines. Mais eu égard la métaphore globale de la phrase, nous optons de traduire *milnā* par tomber.

7 Nous reprenons ici une triple division établie par Padoux pour définir *japa*. Ces catégories n'ont de fonction qu'heuristique, et ne sont point exclusives. A. PADOUX, «Contribution à l'étude du Mantraśāstra», in *Befeo*, Paris: tome LXXVI, 1987, pp. 117-159; p. 117.

8 Padoux nous renvoit à une traduction allemande, "Murmelmeditation", qui "... rend assez bien compte du double aspect de récitation murmurée et de concentration mentale du *japa*" (op. cit., p.117). Si le sens principal est

- Dans un sens plus restreint, *japa* traduit une pratique rituelle: il s'agit de la répétition rituelle plus ou moins codifiée d'un *mantra*. Répéter rituellement et de façon rigoureusement conditionnée un *mantra* peut être source de purification, de force et d'avancement spirituel. Pour reprendre les termes de Padoux, savamment choisis, "*japa* exprime une mobilisation hautement ritualisée des puissances de la parole[9]." En effet, l'idée fondamentale, en résumé et donc de façon forcément schématique, est que les *mantras* sont capables de mobiliser l'énergie dont ils sont constitués. Ce sont des phonèmes, des mots ou des phrases qui sont investis d'une puissance inhérente. Dans le contexte tantrique, par exemple, le *mantra* est la forme phonétique de la déité et, ce qui nous intéresse plus particulièrement, "sa récitation est un procédé pour fixer sur celle-ci l'attention du pratiquant, une façon d'en produire une manifestation sensible, phonétique, de la rendre véritablement présente[10]."

Dans le contexte des formes majeures de la *bhakti* et de son évolution durant le XVe et XVIe siècle qu'elle soit de type shivaïte, krishnaïte ou vaiṣṇava, la répétition du nom de dieu joue un rôle primordial et constitue le point central de l'usage du *mantra*. Recevoir un *mantra* et le réciter, met le dévot en progression sur son chemin spirituel[11]. Plus qu'aucun autre *mantra*, celui du nom de dieu est investi d'un pouvoir particulier. Citons la tradition du *nāma kīrtana*, la récitation du nom de dieu, comme par exemple la récitation des mille noms de dieu des vaiṣṇava.

- La pratique du *japa* peut aussi être plus spécifiquement une technique mentale, psychologique, yoguique. Plusieurs écoles de pensées en Inde ont abondamment spéculé sur l'aspect plus intériorisé et libérateur du *japa*. Les écoles non-dualistes du shivaïsme du Cachemire ont admirablement décrit la création comme une émanation phonique et l'appréhension possible de cette force créatrice dans les différents plans de la manifestation par une technique comme le *japa*. Dans cette vision du monde, la création est perçue comme une émanation phonique, la Réalité ultime comme sonore, audible, et le monde comme une expression de cette énergie sonore première. "*Mantras* are the highest forms of manifest sound

murmurer, *japa* peut cependant se faire à haute voix, comme il peut se faire en silence, ainsi que nous aurons l'occasion de le préciser.

9 *Ibid.*, p. 140.

10 *Ibid.*, p. 128.

11 Remarquons ici qu'il serait erroné d'adhérer à la croyance que les *mantras* doivent être en sanscrit. Il en existe de nombreux en langues vernaculaires.

and are the perfect media for experiencing the supreme *śabda brahman*", à quoi nous ajoutons que le *japa* une technique essentielle pour y parvenir. Pour notre propos, soulignons que la *bhakti* a elle aussi abondamment spéculé sur une appréhension plus psychologique du *japa* et Kabīr se situe dans cette dernière perspective.

Pour comprendre l'usage en tant que pratique spirituelle ou yoguique de *japa* chez Kabīr, il faut tout d'abord clarifier et sonder ses sources d'inspiration.

L'héritage de Kabīr

Du peu que l'on sait de la vie de Kabīr, on est d'accord pour dire qu'il est issu d'une famille de hatha yogīs et de tantristes[12]. Dans son oeuvre, la description précise des démarches des hatha yogīs et le choix de son vocabulaire ne laisse place à aucun doute. De cette affiliation spirituelle, Kabīr va retirer un certain usage de *japa*, qui est lié à des exercices yoguiques complexes. C'est ce que montre les versets suivants:

> sūr samāṅnāh cāṅd maiṅ, duhūṅ kiyā ghar ek /
> man kā cetā tab bhayā, kachu pūrabalā lekh //

> "Le soleil s'est fondu dans la lune, les deux ont fait une maison[13]; c'est alors que la conscience de l'esprit s'est mise à exister, ceci était prédestiné[14]." (K.G. parchā kau aṅg, 9.20)

Le yogī décide d'emprunter une route qui consiste à inverser les processus naturels pour retrouver l'état d'union avant la manifestation:

> manakai matai na cālie, chāṅṛi jīv kī bāṅni /
> tākūṅ kerā tār jyauṅ, ulaṭi apūṭbā āṅni //

12 Bien que musulman, Kabīr ne connaît guère l'Islam. Son père devait appartenir à une caste de yogi mariés convertis a l'Islam et connaître une forme de *hatha yoga* comme il était propagé par les *Nāthyogīs*. Voir à ce propos les travaux de recherche de C. VAUDEVILLE, *Kabīr*, Oxford: Oxford Clarendon Press, 1974. Notamment pp. 81-119 et *Au cabaret de l'amour*, p. 11 et 12.

13 En langage yoguique, ce sont les deux courants principaux perçus par le yogi dans son corps qui se sont unis pour permettre l'accès à une conscience considérée comme seule "réellement existante".

14 Littéralement "quelque chose enregistré, écrit auparavant", ce qui veut bien dire prédestiné.

"Ne va pas le chemin de l'esprit, abandonnant la parole (ou les préceptes) du *jīva*, comme le fil sur la bobine, inverse [le] et enroule [le]." (K.G. man kau aṅg, 29.23)

Kabīr soci bicāriyā, dujā koī nāṅhiṅ /
āpā par[15] jab cīnhiyāṅ, tab ulaṭi samāṅnāṅ māṅhiṅ //

"Kabīr a pensé et réfléchi, il n'y a pas d'Autre; quand j'ai connu le soi et le non-soi, alors je [suis allé] dans l'autre sens, je me suis immergé [dans l'Un]." (K.G. bicār kau aṅg, 28.3)

Rappelons pour l'histoire que le yoga tantrique[16], plus particulièrement celui prôné par Gorakhnath, constitue un élément important de la *bhakti* médiévale. Pour Kabīr, c'est un système de référence qui a imprégné sa démarche en profondeur. Globalement parlant, le yoga tantrique désigne un regroupement de mouvements qui, durant cette époque, interagissaient fortement, dont le śaktisme et le shivaïsme du Cashmire sont deux formes particulièrement importantes et populaires.[17]

Le *nātha sampradayā*, plus que d'autres traditions, montrent la profonde imbrication entre éléments tantrique, bouddhiste et populaire. Kabīr a été profondément inspiré par des yogī de cette appartenance spirituelle qui jouissaient d'une grande popularité dans les couches basses de la société indienne. Alper nous rapelle ceci: "... Nathism is an especially important source for that 'sonic mysticism' central to the Tantric understanding and use of mantras[18]." Deux héritages s'y combinent: d'un côté le nondualisme du Cachemire (le fondateur de la tradition *nātha* aurait été instruit par un sage cachemirien) et de l'autre côté les pratiques ésotériques des Siddhas, hindous ou bouddhistes. L'oeuvre de Kabīr résonne de cette influence des Nāths mais, disons le tout de suite, il y a aura chez lui ce qu'on ne trouve pas en général chez les Nāths, la *bhakti* et plus précisément encore, une *prema bhakti*, une foi dévotionnelle qui met

15 Par doit avoir ici le sens de autre, étranger, opposé, ennemi, donc soi (*āpā*), non-soi (*par*).

16 Pour en avoir un résumé succint, voir C. VAUDEVILLE, op. cit. 12, p. 121.

17 Pour śakti, nous reprenons à notre compte la définition très claire d'Alper: "By śaktic I refer to those works, movements, or rituals that - however they identify ultimate reality: as a god, a goddess, or impersonnally as, e.g. Brahman - presuppose that ultimate reality expresses itself in and as the world through a web of capabilities or potencies known as śaktis", H. P. ALPER, «A Working Bibliography», in *Understanding Mantras*, Dehli: Motilal Banarsidass, 1991, p. 398-399.

18 *Ibid.*, p. 372.

au premier plan l'amour. Kabīr, bien qu'il connaisse le yoga et les techniques de réalisation prônées par les Nāths, il n'a jamais véritablement adhéré à ses voies austères. Kabīr a choisi la voie de la poésie et évite volontairement la rigidité d'une voie déterminée qui ne met pas au premier plan l'élément amoureux, essentiel à sa démarche spirituelle. Il sait aussi combien la poésie est un véhicule plus souple pour cerner et décrire ce qui est insaisissable par définition.

La discipline spirituelle des Siddhas visait à vivre l'état de *sahaja*, l'état naturel authentique de l'homme, c'est-à-dire à réaliser l'Ultime Réalité en chacun. Ils avaient recours aux techniques yoguiques pour arrêter les turbulances du mental qui interfèrent dans cette quête. Ce message des Siddhas a été répandu dans le large public via les Nāthyogīs.

Ces derniers ont beaucoup mis l'accent, dans leur discipline spirituelle, sur le contrôle du souffle et les méthodes physiques pour atteindre le but fixé, celui de découvrir notre état véritable, identique à l'Absolu, à l'Inqualifiable, qu'ils appellent aussi *sahaja*, naturel, ou *śuniya*, vide.

Le terme de *sahaja* mérite que l'on s'arrête un instant, car il est crucial pour saisir la pensée, ou plutôt la voie, de Kabīr. Littéralement, ce terme veut dire facile, naturel, mais comme le rappelle L. Silburn, il ne peut s'agir d'un état naturel "entendu au sens ordinaire: il répond à une expérience mystique précise... au moment où l'on prend conscience que rien de nouveau n'a surgi et que jamais l'Inné ne fit défaut[19]." En paraphrasant Kabīr, on peut dire que le maître véritable (*sat guru*), qui n'est pas physique, révèle à l'homme le Verbe véritable (*sacī bāṇī*) et par ce Verbe l'entraîne à l'état d'équilibre parfait (*sahaja samādhi*).

> tat pāyā tan bīsarā, jab mani dhariyā dhyāṅn /
> tapani miṭī sītal bhayā, jab sunni hyā asanāṅn //
>
> "Je L'ai trouvé [le Réel], j'ai oublié le corps, quand mon esprit a atteint la méditation; la souffrance était effacée, l'être s'est rafraîchi, en ayant pris un bain dans le vide." (K.G. parcā kau aṅg, 9.31)

> gaṅg jamun ke aṅtarai, sahaj sunni lauṅ ghāṭ /
> tahāṅ Kabīrā maṭh racā, munijan jovaiṅ bāṭ //

19 L. SILBURN, *Hymnes aux Kālī. La roue des énergies divines*, Paris: Publications de l'institut de Civilisation indienne, Fascicule 40,1975, p. 15.

"Entre Ganga et Yamuna, prends la destination[20] de *sahaja śuniya*; là Kabīr a construit son hermitage, [tandis que les *munis* cherchent le chemin." (K.G. sūkhim mārag kau aṅg, 10.7)

L'enseignement des Nāthyogīs est extrêment précieux pour notre propos et éclaire notre compréhension de *japa* dans ce contexte: en effet, c'est avec le souffle que s'énonce le *japa*:

Kabīr man gāphil bhayā, sumiran lāgai nāhiṅ /
ghanīṅ sahaigā sāsanāṅ, jam kī dargah mānhiṅ //

"Kabīr l'esprit est devenu trouble, il ne s'est pas attaché au sumiran; le souffle souffrira beaucoup dans la tombe de Yama (dieu de la mort)." (K.G. man kau aṅg, 29.14)

La respiration qui guide la vie du yogī occupe une place centrale dans la vision de *japa* de Kabīr. Celui qui arrive à une maîtrise totale du souffle peut arriver au point où sa vie se régularise au rythme divin, c'est à dire que la vie devient une récitation constante du nom divin, sans qu'il ait pour autant besoin de prononcer son nom. L'adepte acquiert une telle justesse d'être que le souffle exprime naturellement (*sahaja*) la vérité ultime (*śuniya*).

Mais avant de nous fixer sur ce stade ultime, examinons encore le chemin pour y parvenir et le lien entre la récitation (*japa*) des *mantra* et les *cakra*, les centres nerveux du corps, qui symbolisent les seuils de conscience que doit traverser le yogī pour se libérer, obtenir la réalisation ou, comme dans le cas de Kabīr, arriver à l'union mystique[21]. A ces centres sont, en effet, associés des *mantra* que l'on va produire et réciter, et qui sont lié à la *kuṇḍalinī*, cette énergie latente en nous que l'on cherche à éveiller. Ainsi, il existe des phonèmes comme *haṁ-sa*, OM ou, précisément Rāma qui, selon ces voies, sont liés au mouvement de la *kuṇḍalinī*. Par exemple le *haṁ-sa* est un *japa* lié à l'inspiration et à l'expiration:

20 *Ghāṭ*, littéralement les marches qui mènent vers le fleuve, ici c'est bien la destination, car on ne peut pas aller plus loin que les *ghāṭ*, c'est un aboutissement.

21 Pour le cas des yogīs, voir les effets décrits par G. W. BRIGGS, *Gorakhnāth and the Kānphata yogīs*, Delhi: Motilal Banarsidass, 1982, p. 341 et suivantes.

"Avec le son de ha le *jīva* (sous sa forme de *prāna*) sort et avec le son de sa (sous forme de apāna) il entre dans le corps. Le *jīva* récite sans cesse ce *mantra* haṁsa haṁsa[22]."

C'est bien le *jīva* qui récite, c'est-à-dire notre principe ou souffle de vie, et non pas notre esprit ou notre mental. Les Gorakhnāth appellent *gāyatri* ce *haṁ-sa*, qui, dérivé du processus de respiration, devient un *mantra* essentiel.

En effet, le *haṁ-sa* chez les Nāthyogī symbolise l'absolu et équivaut au *mantra* OM. En les récitant l'on s'identifie au Suprême, à la source première. *Haṁ-sa*: deux syllabes avec au centre une respiration sous forme de point (*bindu*). Les deux syllabes sont associés aux deux courants principaux dans le corps qui sont *iḍā* et *pīṅaglā*; si ces deux courants sont maîtrisés, alors la *kuṇḍalinī* s'éveille et par un troisième canal, *suṣumṇā* qui mène le yogī au but ultime[23]. Pour Kabīr c'est *raṁ ma* (Rāma), avec une nasalisation, qui joue un effet analogue à celui de *haṁ-sa*[24], comme nous allons encore le préciser.

Rappelons tout d'abord la vision qui sous-tend l'usage de cette technique. Le shivaïsme du Cachemire nous dit que la parole originelle est une énergie phonique éternelle, qui se transforme pour faire apparaître les niveaux du cosmos. Cette parole, ce son, précède nécessairement l'objet à "énoncer", "la parole précède l'objet, elle le fait apparaître, elle est l'énergie qui le soutient, sa nature profonde, ce en quoi il se résoudera lors de la résorption cosmique[25]" . Ce processus d'émanation se fait à partir du son primordial, première vibration lumineuse, résonance sonore (*nāda*), "état extrêment subtil de pure énergie phonique qui, par une série de transformations et de condensations, deviendra moins subtil, et formera un concentré, ou une goutte (*bindu*) d'énergie sonore dont la division fera naître les mondes, les hommes et les langages"[26]. Ceci se produit à la fois sur le plan cosmique et humain et l'homme a cette possibilité d'inverser le processus pour retrouver l'état initial.

22 Gorakṣa Śataka stance 42, *Hakāreṇa bahir yāti sakāreṇa viśet punaḥ / Haṁsahaṁsetyamuṁ mantram jīvo japati sarvadā //*

23 Voir à ce propos le verset 39 du Gorakṣa Śataka qui décrit ces procédés.

24 Les Sants shivaïtes utilisent le *so-ham*.

25 A. PADOUX, *Recherches sur la symbolique et l'énergie de la parole dans certains textes tantriques*, Paris: Institut de Civilisation indienne, 1975, p. 51.

26 *Ibid.*, p. 51.

"Les *mantra* participent en effet de l'énergie divine, ils la concentrent en eux. C'est ce que l'on exprime lorsqu'on dit que chaque *mantra* est le "signifiant" (*vācaka*), c'est à dire la forme phonique, l'énergie, l'essence même, d'un aspect de la divinité. Certains *mantra* sont même envisagés comme des symboles non plus de la divinité particulière, mais de l'absolu divin, de l'énergie première elle-même - tel est notamment le cas de OM - (...) La parole originelle inséparable du Dieu transcendant en arrivera, dans cette perspective, à être considérée elle-même comme un *mantra*"[27].

Le *haṁ-sa*, symbole de l'absolu divin, est présent dans tous les êtres, c'est un son que personne n'émet, un son qui se donne de lui-même, c'est le fameux son non-frappé qui est l'essence de la parole, ce qui fait qu'il peut y avoir parole; mais comme dit Kabīr, rares sont ceux qui l'entendent; l'entendre équivaut à une expérience mystique, où le yogī entend ce "son des sons", une réalité cosmique et divine à laquelle il s'unit: "*anāhata*" est "le seul phonème qui a pour nature *nāda*, qui ne se divise pas en tous les autres phonèmes, on l'appelle 'non-frappé', car il est indestructible"[28].

Rien n'est inventé, comme le rappelle Kabīr, ceci est prédestiné, ce son premier se donne de lui-même, se révèle à celui qui a fait le chemin nécessaire pour l'entendre. Il existe une technique pour écouter ce son, qui n'a alors plus besoin d'aucun support extérieur, c'est *ajapajapa* la technique de récitation de la non-récitation. Le Gorakṣa Śaktaka l'appelle l'*ajapa gāyatri* et le yogī le répète inlassablement vingt et un mille six cent fois par jour, sans un son vocal. "The *gāyatri* called *ajapa* (is) the giver of liberation to yogīs[29]."

La véritable récitation peut donc être complètement intérieure: on se concentre sur *nāda*, le son éternel, premier, une résonance phonique subtile, que l'on peut vivre dans le coeur. C'est le *japa* du non *japa*, la technique de la non-technique, l'écoute du son non-frappé. Il n'y a personne qui produit ce son, il se donne à l'être attentif. Kabīr dit:

> aisā koī nāṅ milā, samajhai saiṅn sujāṅn /
> ḍol bajaṅtā nāṅ sunai, surati bihūnāṅ kāṅn //

27 *Ibid.*, p. 51.

28 *Ibid.*, p. 88.

29 G.W. BRIGGS, *op. cit.*, p. 293.

Je n'ai rencontré personne qui ait pu réaliser le signe de sagesse; les tambours[30] (anāhata) jouent [mais] ils n'entendent pas, leurs oreilles sont sans écoute." (K.G. gur sikh herā kau aṅg, 5.4)

gagan garaji aṅmrit cuvai, kadalī kaṅval prakās /
tahāṅ kabīrā baṅdagī, kar koī nij dās //

"Dans le ciel il tonne, le nectar d'immortalité coule goutte à goutte, le platane et le lotus font émaner une lumière; là, Kabīr [fait] une salutation, que quelqu'un me fasse devenir sien." (K.G. parcā kau aṅg, 9.35)

Kabīr kaṅval prakāsiyā, ūgā niramal sūr /
raiṅni aṅdherī miṭi gaī, bāge anabad tūr //

"Kabīr, le lotus a dispensé de la lumière, s'est levé un soleil pur, l'obscurité de la nuit a été effacée, [alors] joue la trompette du son éternel." (K.G. parcā kau aṅg, 9.36)

Kabīr sabad sarīr maiṅ, bin gun bājai tāṅti /
bāhari bhītari rami rahā, tātaiṅ chūṭi bharāṅti //

"Kabīr, [quand] il y a eu la parole [révélée] dans le corps, [alors] sans être tirées, les cordes [de l'instrument] résonnent, dedans et dehors tout est joyeux[31], c'est pourquoi les pensées erronées sont dissipées." (K.G. parcā kau aṅg, 9.37)

Les différentes formes de yoga, dont Kabīr se fait le porte-parole, enseignent qu'il faut cesser le flot de l'activité mentale, arrêter les facultés externes qui nous attirent et nous dispersent. C'est alors que cette mélodie "Inaudible" se donne. Quand l'union mystique s'est produite, Kabīr décrit son état comme suit:

Jihiṅ ban siṅgh na saṅcarai, paṅkhī uṛi nahiṅ jāi /
raini divas kī gami nahīṅ, tahāṅ rahā Kabīr lau lāi[32] //

"Dans la forêt où il n'y a pas de lion, où l'oiseau ne vole pas, où il n'y a ni jour ni nuit, là habite Kabīr, en méditation." (K.G. sūkhim mārag kau aṅg, 10.4)

30 Le tambour fait référence au son non-frappé; une autre métaphore pour le son non-frappé est le tonnerre qui gronde. Ces métaphores se retrouvent dans le vocabulaire des Nāths.

31 Ici probablement *ramaṇ karnā*, joyeux; on dit en *hindī*, dans l'usage populaire, que ce qui dans la vie donne *ramaṇ*, c'est cela Rāma. On semble s'approcher par la voie populaire de l'expression de Kabīr.

32 *Lau lagānā* équivaut à *dhyān lagānā*.

Paṅkhi urāniṅ gagan kauṅ, pind, rahā pardes /
pāṅnīṅ piyā caṅcu binu, bhūli gayā yahu des //

"L' oiseau s'est envolé au ciel, alors que le corps est resté dans un monde (est aliéné dans ce monde)[33]; il a bu de l'eau sans bec, il a oublié ce monde-ci." (K.G. parcā kau aṅg, 9.6)

Une fois que cet état a été atteint, les repères habituels n'ont plus prise, et pour nous déconcerter, Kabīr utilise ce langage paradoxal et métaphorique. Il veut éviter que l'on puisse aborder cet état avec notre conscience journalière. Aimant communiquer, il brusque nos habitudes pour essayer de nous lancer dans ce voyage initiatique. Dans ces moments, Kabīr utilise volontiers, pour nous provoquer, le langage inversé (*ulaṭa bāṃṣī*), une technique d'éveil qu'il a dû emprunter aux Siddhas[34].

Pour Kabīr, c'est le nom de Rāma qui est le *mūla mantra*, le *mantra* de base qui contient en lui-même la Réalité Ultime, vu comme l'équivalent de OM, l'Absolu. Kabīr l'appelle aussi le *Satguru* (le maître véritable), l'être suprême qui est au-delà de toute qualification (*niranjana*). Il nous dit:

Kabīr paṛhibā dūri kari, pusatag dehu bahāi /
bāvan akkhir sodhi kai, rarai mamai cit lāi //

"Kabīr, arrête d'étudier, jette loin les livres; étudie les 52 lettres de l'alphabet, [mais] concentre ton esprit sur ra et ma (ou sur la répétition de ra ma)." (K.G. karnīṅ kathaṅīṅ kau aṅg, 33.1.)

Il ne faut point essayer de chercher la solution dans les livres. Il suffit d'écouter les émanations des lettres de l'alphabet pour accéder à la source première, l'origine de toute manifestation. Ce verset, par sa syntaxe, nous donne aussi une idée de répétition des deux syllabes *ra* et *ma*. En effet, pourquoi Kabīr aurait-il écrit *rarai mamai*? Probablement qu'il a recouru à cet artifice pour nous donner une idée de répétition. Il ne pourrait s'agir d'une répétition mécanique. Il y a chez Kabīr un secret dans l'énonciation du mot lié à la puissance inhérente aux deux syllabes d'une part, et d'autre part aussi à leur caractère binaire (avec une respiration, une prolongation rythmique - *bindu*) qui régularise le corps, l'apaise, et lui confère à travers

33 Littéralement: "est resté dans un monde étrange", *pardeś* voulant dire qu'on est du pays (*deś*), tout en étant étranger.

34 L'*ulaṭ bāṃṣī* a été plus particulièrement étudiée dans le contexte des Bījak, où cette forme d'expression est beaucoup plus fréquente. Voir par exemple L. HESS et S. SINGH, *The Bījak of Kabīr*, Delhi: Motilal Banarsidass, 1986, pp. 135-161.

un processus répétitif un rythme qui libère l'accès vers une autre conscience.

Le souffle peut acquérir, par la concentration, une telle stabilité qu'il n'est plus affecté par rien d'extérieur, par aucun rythme extérieur imposé. C'est le retour vers un état naturel. Le mental se dissout entre l'inspire - expire, entre deux états de conscience. Le souffle devient identique à Rāma. Dire le nom de dieu, au point où il disparaît et devient la respiration quotidienne, c'est faire de sa vie une respiration du dieu Rāma.

La réalité ultime s'offre à Kabīr tel un état naturel que l'on découvre ou redécouvre, et c'est le maître véritable, le guide intérieur qui le montre. De la récitation extérieure du *mantra* l'on passe à une récitation intérieure et finalement c'est la vie elle-même qui devient une récitation. Kabīr sait que l'énoncé du *mantra* enlève déjà une force qui peut être maintenue quand on récite le *mantra* intérieurement. Si réciter libère les énergies contenues dans les *mantras*, cette même énergie peut être encore plus forte quand elle ne se perd pas dans la parole, mais reste au dedans[35].

Il nous faut quitter ces plans pour analyser *japa* dans sa dimension manifestée. Dans ce sens, et dans un contexte où l'on attribue un tel pouvoir au langage et à l'énoncé, il paraît important de centrer la rélexion sur le support linguistique de Kabīr et par là-même des Sant. Par le même biais, nous pouvons rendre compte du mode de transmission des vers du poète.

Les formes poétiques de Kabīr

La langue de Kabīr est très riche et surtout variée. Le poète possède, en effet, cette capacité d'adapter son langage et son vocabulaire à son interlocuteur[36]. Du point de vue style, Kabīr utilise surtout deux formes [37]:

35 Ceci rappelle une conception générale qui veut que le non-dit est plus fort que ce qui est dit, que le *bīja mantra*, le *mantra* condensé contient un pouvoir plus puissant qu'une formule complète, ou encore que le silence est à l'origine de la parole et le but ultime de toute démarche récitative.

36 La langue composite de Kabīr, selon l'état actuel de la recherche, est un mélange de *hinduī* (vieux *hindī*) et de *dingal* (ancien *rājāsthānī*) . "Cette 'langue' qu'un critique proposait d'appeler 'jargon-de sādhu' était en effet utilisée par les prédicateurs itinérants dans l'Inde du Nord au XIVe et au XVe siècle." C. VAUDEVILLE, *Au cabaret de l'amour*, *op. cit.* p. 19.

37 Le *ramainī* est une autre forme, mais dont nous ne parlerons pas ici.

- le *sākhī* ou *dohā*
- le *pada* ou *śabda*

Ce qui est intéressant, c'est que dans le contexte des Nāthyogīs, Kabīr utilise le *sākhī*. Dans l'univers de la *bhakti* amoureuse, la pensée de Kabīr nous est parvenue plutôt sous forme de *pada*, d'expressions plus lyriques.

Les *sākhīs* sont des témoignages, la désignation Sant du *dohā*, qui est un vers extrêment populaire dans la littérature Apabhramaśa, chez les bouddhistes, jains, Siddhas et Nāths.

Le *dohā* est un couplet qui se suffit à lui-même[38]; il est court (environs 24 *mātra*); chaque ligne du verset constitue une phrase en soi, rendant l'expression très succinte. On ne donne que le squelette de la pensée, ce qui en rend la lecture ardue et multiplie les possibilités d'interprétation.

Les dernières syllabes des vers du *sākhī* riment; après le 13e *mātra* de chaque vers, il y a une cassure syntaxique, une rupture. Une pause rythmique peut aussi être notée après le 6e *mātra*.

Comme le dit K. Schomer, le *dohā* a donc toutes les qualités pour la mémorisation, ainsi que pour la transmission orale: vers rimés, division en unités rythmiques plus petites et une relation étroite entre unité rythmique et unité de sens. Les *sākhīs* sont en effet des couplets courts et faciles à mémoriser. Au fil de l'oeuvre de Kabīr, on découvre de multiples irrégularités, ce qui plaide en faveur d'un art qui ne cherche pas la perfection stylistique, mais la communication d'un savoir que les auditeurs peuvent facilement assimiler. Ce qui donne au couplet son véritable rythme, c'est la division quaternaire du couplet qui rappelle le *tāla* le plus régulier et le plus facile de la musique, ce qui fait que le *dohā* peut aussi être chanté et en tout cas psalmodié. Ce rythme a un lien étroit avec le souffle, qui, comme nous l'avons montré, est très important dans le contexte des Nāthyogīs et de Kabīr. Rythme de la langue et souffle se conjuguent de façon à devenir un moyen d'inspiration pour le compositeur et une aide pour celui qui veut se rappeler des versets qu'il a entendus [39].

38 K. SCHOMER et V. H. MCLEOD, *The Sant*, Delhi: Motilal Banarsidass, 1987, p. 62.

39 Le *dohā* a souvent aussi un aspect proverbial et se prête donc bien à des enseignements qui transmettent la sagesse du peuple. Le *dohā* s'utilise souvent aussi comme un refrain (*tek*) pour les vers chantés (*pada*) ou des lignes que l'on intercale dans les chants, et qui constituent des enseignements courts et peuvent être retenus assez aisément grâce au caractère rythmé.

Bhakti et japa

La *bhakti* se caractérise par une floraison de réunions congrégationnelles pour chanter et psalmodier le nom de dieu. Le nom de Rāma est en pratique celui qui se prête le plus au *japa*. Sous cet angle d'ailleurs il est employé dans les différentes traditions, chez les sikhs (*rāmasamkīrtan*), les Nāths, les vaiṣṇavas, etc.

Si l'on regarde l'usage de Rāma aujourd'hui, on s'aperçoit qu'il est devenu un nom quasi générique pour dieu. Bien qu'il fasse tout d'abord référence au roi idéal Rāma, symbole de bonté, de justice et de *dharma*, ce nom est aussi entré dans le langage courant et s'utilise de multiples façons: le dictionnaire nous donne par exemple comme traduction pour "réciter le nom de dieu" Rāma *kā nāma japnā*; pour mourir, Rāma *ko pyārā honā*, Rām Rām comme une salutation, ou comme une interjection d'étonnement ou d'agacement, *are* Rāma. On utilise encore ce mot dans les processions de funéraille: Rāma *nām satya hai*; ou Dieu seul sait Rāma *jāne*. On n'utilise alors aucun autre nom de dieu. La référence porte seulement sur l'aspect sonore de ce nom, et non plus sur une divinité spécifique.

Pour Kabīr, le nom de Rāma n'a rien à faire avec le roi de l'épopée indienne de ce nom. Au contraire, c'est un *mantra* qui recèle une puissance libératrice. A cause de sa texture phonétique et récitative ce nom revêt intrinsèquement une dimension plus profonde constituée que celle de représenter un dieu en particulier. Kabīr n'est certes pas opposé aux différentes techniques de récitation des *bhaktas* (il recommande souvent la compagnie des saints) et fait écho aux Nāths qui utilisent le nom pour en faire un outil de salut, mais il met en garde et pose des restrictions aux deux courants:

> Rām rām sab koi kahai, kahibe bahut bicār /
> soī rām satī kahai, soī kautigahār //
>
> "Ils disent tous Rāma Rāma, dis-le avec grand discernement; celui qui le prononce dans le vrai sens, [il est] un magicien." (K.G. bicār kau aṅg, 28.1)

> āgi kahyāṅ dājhai nahīṅ, je nahiṅ caṅpai pāiṅ /
> jau pai bhed na jāṅnie, rām kahā tau kāiṅ //

"En disant feu, on n'est pas brulé; le vers à soie[40] [tisse] [mais] ne bénéficie pas de [son travail]; celui qui ne connaît pas le secret (ou le mystère) de Rāma, sa récitation est inutile[41]." (K.G. bicār kau aṅg, 28.2)

Il ne sufffit donc en aucun cas de "dire le chapelet", il faut une disposition entière et courageuse pour réaliser le secret de Rāma:

mūṅḍ muḍāvat din gae, ajahuṅ na milayā rāṅm /
rāṅm nāṅm kahu kyā karai, je man ke aure kāṅm //

"La tête rasée, les jours ont passés, [mais] jusqu'à aujourd'hui [ils] n'ont pas rencontré Rāma; à quoi [bon] réciter le Nom de Rāma, quand l'esprit est absorbé dans un autre travail?" (K.G. bhekh ādabar kau aṅg, 25.19)

mālā phereṅ kachu nahīṅ, kātī man kai sāthi /
jab lag hari pragaṭai nahīṅ, tab lag pataṛā hāthi //

"Ce n'est rien de tourner le rosaire, s'il y a 'une arme'[42] dans votre esprit; tant que Hari ne s'est pas manifesté, vous [n]' avez [rien] dans la main (vous n'obtenez aucun fruit)[43]." (K.G. bhekh ādabar kau ahg, 25.20)

gāyā tin pāyā nahīṅ, anagāyā taiṅ dūri /
jin gāyā bisavās gahi, tinasauṅ rāṅ hazūri //

"En chantant ils ne t'ont pas trouvé, en ne chantant pas ils sont restés loin de toi; ceux qui chantent en ayant pris toute leur foi, à eux Rāma apparaît." (K.G. besās kau aṅg, 32.14)

pāṅḍal paṅjar man bhaṅvar, arath anūpam bās /
rāṅm nāṅm siṅcā amīṅ, phal lāgā besās //

"Pandal (une fleur de la famille du jasmin) est le corps, l'abeille est l'esprit; ce qui veut dire un unique lieu d'habitation[44], [si] on l'arrose le nom de Rāma

40 Nous avons opté de traduire *caṅpai* par vers à soie, qui est un sens rare du mot, mais s'accorde bien avec le reste de la phrase.

41 *kāiṅ* est un terme difficile, indiquant qu'un endroit est glissant, dangereux, donc inutile.

42 Littéralement ciseaux. Après longue réflexion, nous avons opté de traduire *kātī* par arme, en le voyant comme quelque chose qui affecte l'esprit et le perturbe.

43 *Pataṛā* vient probablement de *patta* ou *pattal*, l'un indiquant qu'on a que les feuilles et non les fruits, l'autre qu'on a obtenu que le plat et non la nourriture. L'idée est la même, c'est qu'on n'a rien obtenu.

44 La traduction de cette deuxième partie du verset chez C. Vaudeville est pour le moins incompréhensible; ou alors aurait-elle utilisé un autre original que sa propre recension? C. VAUDEVILLE, *op. cit.*, stance 32.10.

avec le nectar d'immortalité, alors vient le fruit de la confiance." (K.G. besās kau aṅg, 32.10)

Sumiran

Il nous reste un aspect important du *japa* de Kabīr à travailler, c'est celui de *sumiran* (*smaraṇa*): se souvenir du Nom de Dieu, constamment.

On a vu quelle puissance Kabīr attribue au nom de Rāma en tant que *mantra*, et la technique qui consiste à s'en souvenir sans cesse est l'une des formes de *japa* les plus chères à Kabīr. C'est aussi le terme qu'il utilise le plus fréquemment:

> bhagati bhajan Hari nāṅuṅ hai, dūjā dukkh apār /
> manasā bācā karmanāṅ, Kabīr sumiran sār //
>
> "*Bhakti* (et) *bhajan* sont le nom de Hari, autre chose est tristesse sans fin; se rappeler de lui en esprit, parole et actes, Kabīr, c'est ceci l'essence." (K.G. sumiran bhajan mahimāṅ kau aṅg, 3.7.)

> Kabīr sumiran sār hai, aur sakal jaṅjāl /
> ādi aṅt sab sodhiyā [45], dūja dekhau kāl //
>
> "Kabīr, *sumiran* est l'essence, tout le reste embrouille l'esprit [46]; du début à la fin j'ai tout cherché, vois toute autre chose comme la mort." (K.G. sumiran bhajan mahimāṅ kau aṅg, 3.14)

Sumiran indique le processus de se souvenir, de se rappeler. Si *japa* est réciter et, comme on l'a vu avec Kabīr, peut devenir identique à vivre dieu à chaque instant dans le souffle et la conscience centrés sur celui qui est l'énoncé lui-même, *sumiran* semble encore étoffer le sens de *japa*, car il ne s'agit pas de réciter, ni même de dépasser la récitation, mais d'être dans la mémoire de dieu, constamment, ou pour reprendre les termes de Kabīr, se rappeler de lui en esprit, parole et acte.

Contribution sikh

Dans le contexte plus général de la *bhakti*, ce sont les sikhs qui ont plus particulièrement analysé et pratiqué le *Nāmasumiran* et nous nous proposons d'affiner encore notre compréhension en recourant à leurs explications:

45 Ici il faut entendre *sudhārnā*: réparer, mettre bien.

46 C'est à nouveau un terme délicat à traduire, littéralement *jaṅjāl* veut bien dire décombre, mais à entendre ici à un niveau symbolique.

Jinā sāsi girāsi na visarai harināma mani mantu /
dhanu si seī nānakā pūranu soī santu //

"They who treasure the *mantra* of God's name in their hearts and minds, remembering it with every breath and with every morsel, Blessed are they, Nānak, for they are the true Sants[47]."

Il est important de savoir qu'une grande collection des vers de Kabīr figurent dans le livre sacré des sikhs, le Guru Granth. Cette inclusion se fonde sur une profonde parenté entre la pensée sikh et Kabīr, notamment au niveau de la récitation du nom divin. En effet, la religion sikh voit le monde comme équivalent à Nāma, qui est la manifestation du divin. D'autres ont discuté le souvenir de dieu, mais nous décidons de développer le point de vue sikh à cause de la présence même des versets de Kabīr dans le Granth. Cette recension des vers de Kabīr, recueillie très tôt par écrit, est peut-être la plus authentique et semble avoir retenu des éléments importants pour notre propos[48]. Nous ne pouvons évidemment pas faire un lien direct entre Kabīr et l'idéologie sikh, mais cette dernière peut nous aider à saisir *sumiran* chez Kabīr et surtout à comprendre le rôle de la musique dans la transmission religieuse. En effet, la tradition sikh apporte grand soin à la transmission religieuse chantée.

Transmission orale et musique

Les *sākhis* (appelés ici *solaka*) sont moins nombreux dans le Granth que les *padas*, qui sont des expressions plus lyriques. Les *padas* sont presque toujours chantés et soutenus par une musique qui donne envie de propager une attitude de dévotion et d'amour, alors que les *dohās* sont peut-être plus didactiques. Les *dohās* de Kabīr sont facilement retenus, mais les *padas* sont plus exigeants, et il faut en outre connaître les *rāgas* qui y sont associés. Par ailleurs, la langue des *padas* retenus dans le Granth est beaucoup moins abordable que celle des *sākhis*.

Revenons un instant sur le mode de transmission de Kabīr. Nous avons dit qu'il refusait l'écriture, et que ses messages devaient être retenus et retransmis oralement. L'association avec la musique joue probablement un rôle non négligeable. Nous avons essayé de montrer dans ce travail à

47 Gaurī kī vār 8:1, Guru Arjun, cité par MCLEOD, «Sant in Sikh Usage», in *The Sant, op. cit.*, p. 254.

48 L'Adi Granth fut compilé par Guru Arjun vers 1604, alors que le Guru Granth est la version définitive du dernier Guru, Govind Singh.

quel point le son et l'émanation sonore sont importants et comment la tradition sikh a son mot à dire à ce propos. Tout le livre, qui est considéré comme une révélation[49], traite des sujets religieux en les basant sur le chant; les différents chapitres du Granth sont classés en fonction des *rāga* dans lesquels ils doivent être chantés. Chaque *rāga* porte avec lui une coloration spécifique, s'accorde à un moment de la journée propice pour le chanter et dégage à travers le choix exact des notes et de leurs articulations, une atmosphère particulière, susceptible de traduire ou d'appuyer ce que le texte veut dire. Que Kabīr ait été choisi pour figurer dans le Granth suggère non seulement que sa vision a été tout à fait similaire à celles des maîtres de l'époque, mais révèle aussi comment ses vers ont été perçus dans cette tradition[50]. La théorie des *rāgas* vise précisément à faire traduire des états d'âme, des émotions qui, utilisées de manière exacte, peuvent produire une joie esthétique et permanente, une joie qui dépasse le contexte individuel pour toucher des couches profondes et collectives chez ceux qui écoutent. Le chant dévotionnel vise à faire sortir l'homme d'un sentiment éphémère qui le rattacherait à des événements précis de sa vie pour le connecter à son essence, dans le but de le faire participer à une expérience profonde. La musique ne se choisit donc pas au hasard. Les vers de Kabīr sont pour la plupart chantés sur des *rāgas* de type dévotionnel ou alors de *viraha*[51]. Les *rāgas* qui existaient au temps de la compilation du livre ne sont malheureusement plus en vigueur tels quels, mais nous en connaissons aujourd'hui d'autres versions apparentées.

Le processus de *sumiran*, se souvenir, et le *japa*, réciter pour se souvenir, sont liés à la musique. Celle-ci constitue probablement aussi une aide pour des gens qui ne s'appuient que sur leur mémoire auditive. Tout comme les syllabes qui sont pourvues d'une force spécifique qui leur vient

49 La compilation de l'Adi Granth se pose en d'autres termes pour l'adepte de la religion que pour l'historien, qui, lui, s'intéresse aux procédés qui ont fixé le contenu du livre durant le règne du maître Arjun.

50 Il est bien évidemment difficile de savoir si Kabīr chantait lui-même et utilisait les *rāgas*. Ce sont probablement les anthologistes qui ont rangé les *pada* de Kabīr sous un *rāga*. On est enclin à penser ceci quand on se réfère à ce que font les interprètes aujourd'hui, qui choisissent librement des stances de Kabir et composent dessus une mélodie qui met plus ou moins en valeur l'atmosphère exprimée dans les versets. Les sikhs sont plus rigoureux à ce propos.

51 Les chants de séparation, qui soulignent le lien important avec toute la tradition folklorique.

de leurs signes, chaque mélodie, chaque note est investie d'une puissance et d'une signification[52]. Les connaissances musicales que devait avoir Kabīr lui venaient en premier lieu du milieu folklorique, qui connaît une tradition musicale étonnante. Il devait ensuite exister des règles de composition parmi les chanteurs ambulants, une tradition de *rāga* que l'on savait manier dans ce contexte. Les Bauls du Bengale sont peut-être encore des représentant vivants de cette transmission religieuse par la musique et l'on sait à quel point ces musiciens illettrés sont capables d'improviser et de composer sur des mélodies qui puisent à la fois dans le répertoire savant et folklorique.

Dans le Japjī livre consacré à *japa* et *sumiran*, le maître Nānak explique sa compréhension du son. Dieu est Absolu, sans forme, au-delà, mais lorsqu'il prend forme, il le fait sous forme de verbe (*śabda*) que Nānak perçoit comme un synonyme de Nāma, ou comme une musique que les mots ordinaires n'arrivent pas à décrire. Selon Nānak, Dieu ordonne les noms, mais il est lui-même au-delà des noms. Il faut nommer et chanter et au moyen de techniques diverses, se rendre prêt à la révélation de Dieu. Mais en dernier lieu, Dieu se manifeste lui-même, comme il veut et quand il veut. Pour Kabīr la grâce est aussi une nécessité absolue dans sa vision du divin.

Kabīr a compris que sans la grâce du divin, rien ne peut se faire, il vaut donc mieux s'en remettre à elle:

> Kabīr kā tūṅ ciṅtavai, kā tere ciṅteṅ hoi /
> āpan ciṅtā hari karai, jo tohiṅ ciṅti na hoi //
>
> "Kabīr, de quoi te soucies-tu, qu'obtiens-tu? Laisse Hari se soucier de toi, de cette façon tu ne [dois] pas te soucier." (K.G. besās kau aṅg, 32.1)

Dans la perspective développée dans le Japjī, utiliser le verbe, le Nāma, est un moyen de purification; les mots ordonnés du divin contiennent une force qui met le dévot en contact avec des vibrations qui le rapprochent du divin.

Le verbe a une figure voilée et l'autre manifestée. Le son extérieur se travaille (*japa*) dans la pratique du *sumiran* de quatre façons: avec la langue, au fond de la gorge, à l'emplacement du coeur, dans la région du

52 Voir à ce propos ce que Śārṅgadeva dit sur l'origine du son dans son remarquable traité sur la musique, *Saṅgītratnākara*, traduction R.K. SHRINGY et P. L. SHARMA, Varanasi: Motilal Banarsidass, 1978, p. 100 et suivantes.

nombril, qui correspondent aux différents niveaux de l'émanation phonématique de l'univers.

Il faut sans cesse communier avec le verbe divin et Nāma, première émanation de l'Etre Unique:

> "Par la pratique du Verbe (Nāma), on atteint finalement le salut". (Japjī, stance VX) [53]

et encore:

> "En communiant avec le Verbe, les aveugles spirituels retrouvent la vue et trouvent leur chemin vers la Réalisation; en communiant avec le Verbe, on traverse l'Océan Illimité de la Création Illusoire, O Nānak, Ses dévoués adorateurs vivent en perpétuelle extase, car le Verbe lave tous leurs péchés et ferme toutes leurs blessures." (Japjī, stance XI)

Sumiran, la pensée ininterrompue du Seigneur, en méditant sur la présence en soi du Nāma, détourne le mental du monde extérieur et le stabilise, car elle parvient à le concentrer sur un seul point. C'est aussi le garant pour effacer l'ego. L'exercice est evidemment difficile, comme le rappelle Kabīr, et les sens nous jouent de multiples tours. Vivre avec Nāma provoque graduellement le retrait des courants spirituels épars dans le corps et les concentre en leur lieu d'origine. Tant que ses courants sont épars et non intégrés, il est impossible de découvrir la face voilée du Verbe. Une fois purifiés par *japa*, l'ascension spirituelle peut alors se vivre dans l'autre dimension, qui est celle de la récitation intérieure.

> "C'est en contrôlant constamment les trois organes (langue, yeux, oreilles) que l'on entend *anāhata*. O Nānak, dans l'état de transe, on ne connaît plus ni soir ni matin [54]."

Le maître véritable

Dans la voie prônée par les Sikhs, le maître spirituel est indispensable, c'est lui qui donne accès à la voix et à l'audition du Verbe; mais chez Kabīr la révélation est directe, il n'a pas de maître physique. Revenons un instant, pour conclure, sur la notion de maître véritable, qui contient peut-être l'essentiel de la pensée de Kabīr. Ce maître est Rāma, il se révèle dans le coeur et guide son dévot, qui ne requiert aucune autre présence. La voie de Kabīr est unique, car il écoute en lui-même, directement à la source,

53 *Jap-jī, Enseignement initiatique du Guru Nānak*, Le Soleil dans le coeur, Chambéry: éd. Présence, 1970, p. 157

54 *Ibid.*, p. 80.

comment se révèle pour lui le maître unique. Le maître se manifeste tel une flèche, qui le perce de façon irrémédiable. Chez Kabīr, cette flèche est toute imprégnée d'amour, ce qui fait de Kabīr un "fou amoureux de dieu" qui veut s'unir à son bien-aimé. Dans cette quête, il connaît aussi les terribles effets de la séparation du divin, et nous voyons que Kabīr place l'amour au-dessus du *mantra* (*japa*) et au-dessus du non-*mantra* (*ajapa*):

biraha bhuvaṅgam tan basai, maṅtra na māṅnai koi /
Rāṅm biyogī nāṅ jiaai, jiaai ta baurā hoi //

"Si le serpent *viraha* (séparation) réside dans le corps, il n'y a aucun *mantra* [pour y remédier], [celui] séparé de Rāma ne vivra pas, [s'il] vit, il devient fou." (K.G. prem biraha kau aṅg, 2.1)

Nous redonnons pour la note finale la parole au poète et traduisons deux *pada* du Guru Granth qui mettent bien en relief le caractère vécu et donc unique de Kabīr.

Hīrai hīrā bedhi pavan manu sahaje rahiā samāī /
sagal joti ini hīrai bedhī satigur mai pāī //
kari kī kathā anāhad bānī /
haṅsu hui hīrā lei pachanī //
kahi Kabīr hīrā as dekhio jag mahi rahā samāī /
gupatā hīrā pragaṭ bhaio jab gur gam dīā dikhaī // Pṛ 483 (*Rāgu Āsā* 31)

"Le diamant [divin] a pénétré mon propre diamant. L'esprit [sans repos] comme le vent, a empli mon être; toutes les lumières pénètrent ce diamant quand tu reçois l'enseignement d'un maître véritable. Le son non-frappé (la parole sans mot) est l'histoire divine [de Rāma]. Ce n'est que celui qui devient cygne (c'est à dire réalisé, *haṅ-sa*) qui peut reconnaître le diamant.
Kabīr dit: Vois comme diamant ce qui est contenu dans le monde entier; quand le maître montre l'entrée, le joyau caché se manifeste."

N'oublions pas que Kabīr est un tisserand et ces derniers vers sont une admirable description de son union mystique. En jouant avec les mots, il nous montre la fusion entre le tisserand divin et Kabīr *julāhā*, le tisserand ordinaire:

Korī ko kāhū maramu na jānāṅ /
sabh jagu āni tanāio tānāṅ //
jab tum suni le bed purānāṅ /
tab ham itanā ku pasario tānāṅ //
dharani akās kī kargah banāī /
caṅdu sūdaju dui sāth calaī //
pāī jorī bāt ik kini tah tāṅti manu mānāṅ /
jolāhe gharū apanā cīnhā ghaṭ hī rāmu pachānāṅ //

kahatu kabīr kārgah torī /
sūtai sūt milāe korī // Pṛ 484 (*Rāgu Āsā* 36)

"Personne n'a réalisé le secret interne du Tisserand [divin], qui a produit chaîne et trame et les a répandus [dans l'univers];
Alors que vous [Brahmanes], vous écoutez les Védas et les Puranas, je répands et tiens à cette trame et cette chaîne. Tu as fait le métier à tisser avec la terre et le ciel, et les deux navettes avec la lune et le soleil; j'ai fait un "objet pour rendre le fil lisse"[55], ce qui a plû au Tisserand [divin]. Moi le tisserand [ordinaire] a reconnu sa propre maison (et la reconnaît comme) contenant Rāma. Dit Kabīr, j'ai brisé mon métier à tisser, le Tisserand a joint mon propre fil au sien."

Chez Kabīr le nom de Rāma désigne donc une conscience universelle et recèle la puissance réalisatrice du but ultime. L'approfondissment de cette notion nous a permis, espérons nous, de contribuer à notre connaissance de l'univers religieux qui caractérisait l'époque de Kabīr.

55 Ce mot est un casse-tête et nous avons finalement opté pour ce sens, très rare, mais qui nous semble seul justifié et tant du point de vue du sens et que du point de vue de la syntaxe.