Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: - (1992)

Heft: 4

Artikel: La notion de Viraha dans la Nirgua et la Sagua Bhakti de trois poètes médiévaux

Autor: Burger, Maya

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870445

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: 14.07.2025

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

LA NOTION DE *VIRAHA* DANS LA *NIRGUṆA* ET LA *SAGUṆA BHAKTI* DE TROIS POÈTES MÉDIÉVAUX

Le but du présent travail est l'analyse de la notion de *viraha* (séparation) dans la *bhakti* émotionnelle. Le *viraha* se dégage comme une composante essentielle de la culture indienne, que ce soit dans l'imaginaire populaire ou en tant que voie spirituelle. Son étude éclaire un chapitre important de l'histoire religieuse de l'Inde, en montrant les relations qui existent entre les traditions savantes et populaires.

Posons d'abord le cadre de notre exposé. Aux environs du VIIe siècle de notre ère, un renouveau spirituel commence avec les poètes-saints tamouls. Il s'est répandu progressivement dans tout le pays pour atteindre son apogée dans le Nord du XVe au XVIIe siècle. L'histoire religieuse de l'Inde a été profondément modifiée par l'implantation graduelle de ce mouvement qu'est la *bhakti*[1]. Résumons trois caractéristiques fondamentales de cette renaissance spirituelle :

a) Avec la *bhakti,* les dévots cherchent une relation au divin qui s'exprime sous la forme d'une relation d'amour entre Dieu et son dévot. C'est la voie dévotionnelle, imprégnée de la conviction profonde que le dévot participe à la vie ou à la nature du divin dont il est une parcelle. Son désir le plus profond est de

---

1. La *bhakti* est une tradition religieuse ancienne, qui prend des formes nouvelles durant la période mentionnée. F. Hardy parle de la *bhakti* ancienne, enseignée notamment dans la *Bhagavad Gītā* comme d'une *bhakti* intellectuelle, et de la *bhakti* médiévale, comme d'une *bhakti* émotionnelle. Nous reprenons cette terminologie. Friedhelm HARDY, *Viraha Bhakti*, Oxford : Oxford University Press, 1983, p. 25-43.

s'unir au divin. Les formes les plus hautes de *bhakti* sont les plus spontanées et directes, les plus rares aussi ; elles se situent le plus souvent en dehors des voies tracées.

b) Cette ferveur dévotionnelle s'accompagne d'une conscience sociale nouvelle. L'orthodoxie brahmanique veut que la religion soit réservée aux membres des castes supérieures et aux hommes seulement. Cette limitation n'est plus acceptée alors par les gens d'origine modeste et par les femmes qui prennent la parole pour chanter leur amour du divin.

c) Ce pas libérateur révèle une autre caractéristique essentielle de ce mouvement, la naissance de la littérature vernaculaire. Pour beaucoup de *bhaktas,* cette ferveur, ce feu d'amour, ne pouvait se concevoir en langue savante : c'étaient des cris du cœur. Ils composèrent des vers simples, imprégnés d'une grande fraîcheur et rythmés par la musique. Retransmis longtemps oralement, puis progressivement fixés par écrit, ces chants constituent un riche patrimoine en langues anciennes, source d'inspiration jusqu'à ce jour.

La *bhakti* ne représente pas un mouvement uniforme, mais se compose d'innombrables traditions régionales et courants affirmés et parfois passablement divergeants, une remarque qui vaut d'ailleurs pour l'Hindouisme en général[2]. Pour les uns, Dieu se manifeste sous une apparence réelle, personnelle et possède des attributs (*saguṇa bhakti*). Le *bhakta* conçoit alors le monde et ses objets comme des émanations distinctes de Dieu. Celui-ci cependant habite sa création, et se manifeste surtout dans le cœur du dévot. D'autres n'admettent aucune représentation du divin, conçu comme inqualifiable, au-delà de toute appréhension humaine (*nirguṇa bhakti*). Les philosophes et les théologiens font souvent cette distinction entre qualifié et non-qualifié, contrairement aux poètes-mystiques qui exposent plus fréquemment des visions qui incluent les deux à la fois[3].

---

2. Sur ce point très important, voir Heinrich VON STIETENCRON, «Hinduism : On the Proper Use of a Deceptive Term», in *Hinduism Reconsidered*, éd. G. Sontheimer et H. Kulke, New Delhi : Manohar Publications, 1989, p. 11-27.

3. Une critique de cette classification qui va dans notre sens a été faite par Wendy Doniger O'FLAHERTHY, «The Interaction of *saguṇa* and *nirguṇa* Images of Deity», in *The Sants*, éd. K. Schomer et W. H. McLeod, Delhi : Motilal Banarsidass, 1987, p. 47-52.

Les *bhaktas* d'horizons divers s'accordent cependant sur certains points : l'idée de la grâce divine, la répétition du nom divin comme voie spirituelle, le salut accessible à tous et non pas réservé à une élite, le rôle du maître spirituel (intérieur ou physique) et la place centrale de l'amour. En effet, la relation entre Dieu et son disciple est une relation d'amour (*prema*), décrite le plus souvent à l'image du couple humain. L'amour humain est cependant ainsi fait qu'il engendre aussi la peine de la séparation — *viraha*. Cette notion représente même un élément capital de la *bhakti* émotionnelle ; nous l'avons retenue comme thème central, pour mieux connaître la vision et la démarche spirituelle des *bhaktas*. Ce n'est cependant pas vers les philosophes, ni vers les théologiens que nous nous tournons dans ce texte, mais vers trois poètes, en quelque sorte des «fous» de Dieu, des mystiques qui, par leur quête et leur ferveur spirituelle, veulent connaître de l'intérieur et totalement l'objet de leur vénération.

Ce sont Kabīr, le tisserand de Bénarès, Sūrdās, le poète aveugle et Mīrā, une femme rajpoute. Par ce choix nous nous situons dans le contexte de la *bhakti* émotionnelle, telle qu'elle s'exprime en Inde du Nord en langues indo-aryennes, à savoir le hinduī (hindī médiéval), le braj et le rājāsthānī.

1. La notion de viraha

Avant d'analyser cette notion dans la poésie de nos auteurs, repérons sa signification plus générale pour la *bhakti* médiévale et pour la société indienne.

Certains événements ont marqué le parcours de la *bhakti* émotionnelle ; notons la composition du *Bhāgavata Purāṇa* (les dernières recherches le situent aux alentours du VIIIe siècle), dont le dixième chapitre relate les relations amoureuses de Kṛṣṇa avec les bergères (*gopīs*), et celle du *Gītā Govinda* de Jayadev (une pastorale du XIIe siècle). Les deux ouvrages accordent à l'amour une place primordiale. La relation amoureuse entre Kṛṣṇa et Rādhā (sa préférée parmi les *gopīs*) est interprétée comme celle de l'âme humaine assoiffée de s'unir au divin. L'aspect sensuel et émotionnel de l'amour n'est d'ailleurs pas rejeté dans ces traditions, mais considéré comme un moyen d'atteindre l'extase spirituelle. C'est surtout sous l'impulsion de la mythologie krishnaïte que la métaphore des amoureux devient un moyen

privilégié pour décrire la relation du dévot à son Dieu. L'impact de ce mouvement religieux se retrouve dans les arts où domine le *śṛṇgāra rasa*, l'amour, dépeint dans son double aspect d'union (*saṃyoga*) et de séparation (*viyoga*). Le culte rendu au Dieu Kṛṣṇa est cependant beaucoup plus ancien et touche des couches profondes de la société indienne, tout comme Śiva ou la *devī*. Kṛṣṇa, le Noir, devenu la divinité la plus populaire de l'Inde, puise son origine dans la culture rurale : *gopāla*-berger, il appartient aux traditions pastorales du Nord de l'Inde[4]. La couleur du Dieu et son instrument favori, la flûte (le pipeau des nomades) en témoignent : Kṛṣṇa est bleu-noir (*śyām*), comparé souvent par les femmes aux nuages de la saison des pluies. Au cours du temps, Kṛṣṇa, le bouvier, a été identifié comme un *avatāra* de *Viṣṇu*, tout en possédant aussi, le plus souvent même, un statut de Dieu indépendant. Cette divinité des nomades a été intégrée au panthéon brahmanique et son histoire chantée dans le *Bhāgavata Purāṇa*[5]. Dès la fin du XVe siècle, la dévotion à son endroit apparaît comme la forme religieuse la plus vivante du sous-continent indien, exprimée à la fois par des prédicateurs et par des poètes-mystiques.

---

4. Selon R. Thapar, *Kṛṣṇa* fut à l'origine un Dieu de fertilité de la tribu des *Abhiras*, qui a émigré du pays Braj vers le sud, puis réapparaît sous une nouvelle forme dans le Nord dès le XIIe siècle. (Romila THAPAR, *A History of India*, Baltimore: Penguin, 1974, vol. I, p. 260 sq.) Selon les recherches de Ch. Vaudeville, les nomades *Ahir* et *Gwala* ont répandu dès la fin de l'ère Gupta le mythe de *gopāla*, la légende du bouvier, dans toute l'Inde. Ce mythe s'est trouvé associé à de très anciennes traditions et pratiques de chants et de danses. Ce trait reste une des caractéristiques de la foi krishnaïte qui aime particulièrement la musique, la danse et la poésie comme moyen de propagation. Les littératures populaires témoignent aussi de l'association entre musique et mythe, association certes plus ancienne que l'identification du Dieu Kṛṣṇa avec le Dieu du grand panthéon. Voir Charlotte VAUDEVILLE, *Pastorales*, Paris : Gallimard (Connaissance de l'Orient), 1971, p. 49.

5. La légende qui est relatée dans le *Bhāgavata Purāṇa* est bien plus ancienne, voir *Harivamśa* et *Viṣṇu Purāṇa*. L'insertion de ce Dieu pastoral dans la *bhakti* ne va d'ailleurs pas sans transformations importantes ; elles ont fait l'objet de recherches historiques et philosophiques, dont nous ne pouvons donner ici qu'un pâle reflet. Sur cette question très importante, voir l'étude de F. Hardy, *Viraha Bhakti*, p. 51-113, qui montre, par exemple, que l'adoration du Dieu enfant provient du pays tamoul et ce bien antérieurement aux *Āḻvārs*.

Le culte de la *bhakti* a connu un grand succès auprès des basses castes, car encore une fois, la *bhakti* n'admet en principe pas de barrières sociales. Les poètes parlaient la langue du peuple et se référaient à des images connues de tous. N'oublions pas que la culture orale, villageoise, parallèlement à celle plus connue de l'écriture, est un facteur capital dans la formation des mythes et formes d'expressions religieuses[6]. Les *jogī,* bardes et musiciens itinérants des basses castes, couvraient parfois des distances impressionnantes et ont ainsi beaucoup contribué à transmettre et faire connaître les traditions folkloriques encore vivantes dans les milieux ruraux, surtout chez les femmes[7]. Partons donc tout d'abord de la terre indienne pour sonder la notion de *viraha.*

2. Viraha *dans les traditions et littératures folkloriques*

Les traditions folkloriques nous livrent en effet des renseignements précieux sur cette notion. Ce sont peut-être elles aussi qui permettent d'expliquer pourquoi le sentiment de *viraha* occupe une place centrale dans les sociétés rurales. Dans tout le Nord du pays, les chansons de *viraha* constituent un patrimoine culturel important. Ce type de chant fait partie de la vie courante des villageois d'aujourd'hui tout en appartenant au répertoire de la musique savante. On en retrouve encore dans les films, qui comptent tous, sans exception, d'innombrables chants de séparation[8].

Le *viraha gīta* est un chant de complainte qui appartient à la saison des pluies ; il émane d'une femme abandonnée, la *virahinī.* Ces chants sont composés par des femmes et plus particu-

---

6. Voir à ce propos la typologie proposée par Günther SONTHEIMER, «The Five Components and Their Interaction», in *Hinduism Reconsidered,* (cf. n. 2), p. 192-212.

7. D'un point de vue linguistique, ce sont aussi les *jogīs* itinérants qui sont à l'origine du *hinduī* (précurseur du *hindī*), une langue «bricolée» pour les besoins de l'époque, marquée par la rencontre entre les musulmans et les hindous.

8. Maya BURGER, «*Bhakti* and *Viraha* Songs from the Early Films and Their Relation to Traditional *Bhakti* and *Viraha* Songs», *Fifth International Conference on Bhakti in Current Research,* éd. F. Mallison, Paris : Ecole Française d'Extrême Orient, 1991 (à paraître).

lièrement par des villageoises[9]. Ils sont toujours intimement liés à la nature et les sentiments qu'expriment les femmes s'accordent au rythme des saisons. La saison des pluies est l'objet d'une attention particulière, c'est la saison de l'amour. Pendant les quatre mois de pluies (*caumāsā*) tant attendues, la séparation est vécue avec une intensité très forte. Au Rājāsthān, pays aride où les *viraha gīta* sont encore plus fréquents qu'ailleurs, on attend la pluie jour après jour, les yeux tournés vers le ciel[10]. Cette relation à la saison n'est pas le fruit du hasard. En général, les hommes sont nomades, seules les femmes mènent une vie sédentaire. Les hommes doivent quitter leur terre dès le mois de *Kārttika* (8e mois du calendrier hindou, octobre/novembre). *Āṣāḍha* (4e mois du calendrier, juin/juillet), le premier mois des pluies et des nuages, est le mois qui va ramener le mari ou l'amant, et les nuages sont alors promesse de renouveau. L'avènement des nuages noirs est aussi liée à une crainte réelle : reviendra-t-il à temps pour refaire le toit qui les abritera des pluies torrentielles ? La solitude et l'abandon sont vécus avec grande intensité sous un ciel sombre et au son du tonnerre. Les chants folkloriques du Rājāsthān qui décrivent cette situation sont très nombreux. La femme envoie souvent un messager (corbeau ou autre oiseau) dire au bien-aimé de se dépêcher de rentrer. Le héros chanté par la *virahinī* ressemble, encore une fois, presque toujours à un nuage, noir comme le Dieu Kṛṣṇa[11].

Selon les recherches menées par Charlotte Vaudeville, ces chansons fondent l'essentiel de la littérature folklorique la plus ancienne, comme par exemple les chants des douze mois

---

9. Même après que ces chants furent devenus un genre littéraire écrit par des hommes, ces poèmes et plaintes ont toujours été placés dans la bouche d'une femme. L'âme féminine semble particulièrement apte à exprimer le languir vers l'amant ou le divin. Ici se dessine une différence capitale avec la vision musulmane, où ce sont les hommes qui éprouvent la douleur de la séparation.

10. Un des premiers textes en langues indo-aryennes populaires qui relate le *viraha* provient de cette région : c'est la fameuse épopée de *Dholā Māṛū*. Notons encore que la recension occidentale (du Rājāsthān) du *Kabīr Granthāvalī* révèle un nombre beaucoup plus élevé de poèmes de *viraha* que les autres recensions.

11. Voir à ce propos : Charlotte VAUDEVILLE, *Bārahmāsā In Indian Literatures*, Delhi : Motilal Banarsidass, 1986, p. 35 : un Noir *Yādao (yādava), Kṛṣṇa* ou *Nemi*.

(*bārahmāsā*), très précieux pour notre propos[12]. Les différents recueils de chansons folkloriques compilés par des Indiens révèlent, en effet, qu'il existe un grand nombre de chansons des douze mois ; la plupart appartiennent au type appelé «*viraha - bārahmāsā*» qui développe précisément le thème de la séparation. Il est extrêmement intéressant de noter qu'avant le XVIIe siècle, les chansons des douze mois étaient toutes, à quelques exceptions près, des chansons de séparation[13].

Le *viraha* dégage une force importante et possède un pouvoir de nostalgie tel dans l'imaginaire populaire qu'il peut détourner l'homme des affaires de ce monde pour l'inciter à prendre une autre voie. Les propagateurs d'idées spirituelles n'ont pas hésité à utiliser cette tradition profondément ancrée dans l'âme du peuple. On sait que les gens qui ont prêché au peuple, les *Jains*, *Nāthyogī*, *Sūfī* et *Sants*, ont abondamment joué sur ce sentiment, bien connu de leurs auditeurs.

Rappelons à titre d'exemple comment les *muni* jainas ont adapté les *viraha gīta* pour étayer leur doctrine du renoncement, transformant le *viraha* des femmes en un enseignement ascétique prodigué par les princesses de leurs propres légendes : c'est le changement de *viraha* en *vairāgya*[14]. Composant des *phagu* dès le XIVe siècle, les Jains ont ainsi pu illustrer leur vision ascétique de la vie[15]. Typique est l'histoire de cet homme promis au mariage et qui se fait initier (*dīkṣā*). Sa promise l'attend dans l'état de *viraha* pendant douze mois, et finalement le suit dans le renoncement.

Les expressions religieuses semblent intimement liées au peuple auquel elles s'adressent. Le monde rural a contribué autant que la littérature sanscrite à forger les symboles qui

---

12. *Ibid.*

13. *Ibid.* «*Viraha-Bārahmāsā* remains originally and essentially the most perfect lyrical expression of the village women of Northern India.» p. xi, préface.

14. *Ibid.*, p. 37 et sq.

15. Les *Phagu* appartiennent au *rāsa*, une sorte de théâtre populaire qui inclut des chansons, du mime et de la danse. Les *phagu* se réfèrent à la fête de *Holi*, qui célèbre le début du printemps. Le thème central du *phagu* est le *viyoga* et le *saṃyoga*, l'union et la séparation des amants. C'est un thème essentiellement érotique et une forme folklorique, profondément villageoise, qui a vite trouvé sa voie d'entrée dans la littérature, tout d'abord jaina, puis krishnaïte. Voir à ce propos, F. Hardy, «*Viraha Bhakti*», p. 600-5.

expriment la *bhakti*[16]. La puissante métaphore amour/séparation n'apparaît guère gratuite; elle puise aux sources vivantes du village indien où la nature et les conditions de vie offrent les éléments nécessaires (quelques-uns en tout cas) à l'expression de visions spirituelles.

Les chansons de *viraha* du peuple et de la littérature folklorique traduisent un aspect très profond de l'univers émotionnel indien. L'arrière-fond villageois reste omniprésent chez les trois auteurs que nous étudions. Ce détour par la culture populaire nous a paru nécessaire; il permet d'établir le cadre dans lequel s'insère la poésie de nos auteurs.

3. Mīrā Bāī (1503 ?-1573 ?)

L'ex-princesse du Rājāsthān est l'exemple même de la poésie de *viraha*. En effet, en parcourant son œuvre, on est frappé par l'importance qu'elle accorde à ce sentiment dont elle chante les différents aspects avec une ferveur toute particulière[17].

La vie de Mīrā Bāī est sujette à des controverses, dont nous ne parlerons pas ici. Rappelons simplement qu'elle était issue d'une famille royale du Rājāsthān et que devenue veuve très tôt, elle a consacré toute sa vie à chanter l'amour de son Dieu Kṛṣṇa. Mīra Bāī ne s'intéresse pas à Kṛṣṇa enfant, roi ou héros, mais à l'amant. Elle s'identifie très volontiers à une *gopī* et vit sa relation à lui comme l'ont fait les bergères. Chez Mīrā Bāī, l'image érotique n'est pas présente, mais elle puise dans le vocabulaire de la tradition des poèmes d'amour[18]. Telle la *gopī* la plus éman-

---

16. Nous avons choisi de développer ici l'aspect folklorique qui a marqué les expressions religieuses, parce qu'il est moins connu, mais nous restons consciente de l'impact énorme de la poésie sanscrite sur la symbolique que nous décrivons (il suffit de penser au *ṣaḍṛtuvarṇana*).

17. Nos textes sont basés sur l'édition de Parshu Ram CATURVEDI, *Mīrabāī kī padāvalī*, Allahabad, *Hindī Sāhitya Sammelan*, 1962. *Mīrā* écrit des *pada* en *braj* et en *rājāsthānī*. Les *pada* sont des chants en vers ayant pour but de donner une instruction spirituelle, basés sur une forme musicale spécifique (*rāga*), comportant un refrain (*dhruvak)* et la signature de l'auteur en bas du poème.

18. Plus sobre dans son expression, elle se différencie d'autres poètes de l'amant *Kṛṣṇa*, tel *Jayadeva* (*Gītā Govinda)*, ou le poète *Vidyāpati (Vidyāpati kī padāvalī), Benipuri Ranivriksha*, Patna, 1925. *Love Songs of Vidyāpati*, éd. W. G. Archer, Dehli: Motilal Banarsidass, 1987.

cipée, Rādhā, qui a su tout abandonner pour suivre celui qu'elle aimait, Mīrā Bāī choisit de se vouer entièrement à la quête spirituelle : «La honte-face-au-monde (*lok lāj*), l'honneur de famille (*kul kī marjādā*), je ne tiens compte ni de l'un ni de l'autre (*maiṇ ek na rākhūṇgī*), je me coucherai dans le lit de mon bien-aimé (*piyā ke palaṇgā jā pauṛhūṇgī*), moi Mīrā, je vais me teindre moi-même dans la couleur de *Hari* (*Hari raṇg rācūṇgī*)[19].»

Deux voies ou relations spirituelles se dessinent dans l'œuvre de Mīrā Bāī. D'un côté, elle décrit avec ferveur et simplicité ses états d'âme à l'égard de son Dieu. Elle l'aime avec la fidélité d'une jeune femme qui aime son mari ; elle fait tout pour lui quand il est là, à l'image des femmes indiennes. Elle souffre quand il est absent, traversant des moments de grande douleur. Fidèle à la région dont elle est originaire, Mīrā Bāī associe la nature à sa souffrance (et à sa joie), et connaît avec précision les *viraha gīta*. Elle apparaît ainsi en quelque sorte comme l'archétype de la femme indienne. Peut-être est-ce là une des raisons de la popularité des *pada* de Mīrā Bāī, qui occupent une place de prédilection dans le répertoire des musiciens classiques et des dévots.

L'autre pôle de l'œuvre de Mīrā Bāī la rapproche de l'enseignement des *Sants*, les poètes du «non-qualifié», dont on retrouve l'écho dans bien des vers[20]. Par exemple, pour Mīrā Bāī, rien ne vaut l'union totale avec le divin, aucun rituel n'a de valeur s'il n'est qu'extérieur. Son maître est au-delà de toute forme, Il réside uniquement dans son cœur (Toi et Moi sont un comme le soleil et sa chaleur). Elle croit à l'identité profonde entre l'âme individuelle et le Seigneur (le dévot et le Seigneur deviennent un comme l'eau versée dans l'eau). Lors de sa mort, Mīrā Bāī n'accédera pas à un ciel, mais connaîtra la dissolution dans l'Un. Pour elle, comme pour beaucoup de *Sants*, la répétition du nom de Dieu (*japa*) est l'exercice spirituel (*sādhanā*) le plus important, elle est source de salut. Mīrā Bāī croit aussi, comme les *Sants*, à l'effet de la grâce (*kṛpa*) : la disparition de la

---

19. Sauf indication spécifique, les traductions sont faites par nous-même. Le texte original est tiré d'un recueil sur *Mystic and Love Poetry of Medieval Hindi* (dorénavant MLP), éd. A. Chandola, Tucson: University of Arizona, Department of Oriental Studies, 1982, p. 25.

20. Nous parlerons plus en détail des *Sants* à propos de *Kabīr*.

séparation entre le divin et le dévot n'est possible que par l'effet de la seule grâce.

On ne sait pas quels ont été les maîtres de Mīrā Bāī, mais elle mentionne un *Sat guru*, un vrai maître. Elle se réfère probablement à une voix intérieure qui l'a guidée plutôt qu'à une personne : «Il y avait le bateau de la vérité et le batelier était mon vrai maître (*sat kī nāv khevaṭya satguru*), j'ai traversé l'océan d'existence (*bhavsāgar tar āyo*), le Seigneur (*prabhu*) de Mīrā est celui qui tient la montagne (*giridhar*), le bel amant (*nāgar*), avec joie j'ai chanté sa gloire (*harakh harakh jas gāyo*).» (*Mīrā kī padāvalī*, MLP, p. 25).

Mais Mīrā Bāī n'est pas purement une adepte du non-qualifié: la descente du divin dans le monde est une conviction centrale de sa dévotion dans sa version *saguṇa*. Elle danse et joue de la musique dans les temples et elle fait la *pūjā* de Kṛṣṇa. Contrairement aux *Sants*, qui utilisent le nom du divin comme une convention, elle relie le nom du divin à son image concrète.

Mīrā Bāī a trouvé son propre chemin. Sans refuser le culte, elle parvient toutefois à transcender toute finitude. Elle concilie la dévotion et l'intuition toute puissante de la non-dualité. Elle est capable de réaliser en elle à la fois l'identité et la séparation, la séparation d'avec le Dieu-bel-amant étant la présence même du principe abstrait où l'âme individuelle disparaît.

C'est précisément cette dimension qui rend la notion de *viraha* tellement intéressante chez Mīrā Bāī. En effet, si elle vise à l'union avec son *Śyām* (sombre), son absence devient une manière particulière de vivre sa présence. Elle ne peut vivre sans lui : «corps, esprit et vie j'ai donné à mon bien-aimé, si je ne peux pas vivre avec toi, ma vie et ma naissance sont une affliction[21]». Ayant fait un don total de sa vie à Dieu, un abandon sans retour, la souffrance se fait sentir d'autant plus fort : «c'est le blessé qui connait la douleur du blessé (*ghāyal kī gati ghāyal jānai*), ou celui qui est brûlé (*kī jin lāī hoy*)». Elle appelle de façon intime son Dieu *Jogī*: «*Jogī*, je scrute la route, te cherchant jour et nuit[22].» «Elle frise la folie d'amour (*maiṇ to prem divānī*)», elle souffre d'une douleur (*darad*) inexplicable ; «frappée par la douleur (*darad kī mārī*), elle marche de forêt en forêt (*ban*

21. D'après la traduction de A. J. ALSTON, *The Devotional Poems of Mīrā Bāī*, Delhi : Motilal Banarsidass, 1980, p. 62.
22. *Ibid.*, p. 52.

ban ḍolūṇ), [mais] elle n'a rencontré aucun médecin (*baid milā nahīṇ koy*), Seigneur, l'agonie (*pīr*) de Mīra sera effacée (*miṭegī*), quand le medecin sera Celui au teint sombre [Kṛṣṇa] (*jab baid sāṇvalyā hoy*).» (*Mīrā kī padāvalī,* MLP, p. 25).

Dans ses chants, comme on le verra avec les *gopīs* de Sūrdās, la douleur est l'expérience réelle, l'expérience la plus forte. Mīrā a plongé dans les tourments terribles que la non-vision de son Dieu lui inflige, mais elle aime et chante cette absence avec la conviction que ce gouffre est aussi nécessaire que la lumière de la présence. Chez Mīrā Bāī le sentiment de *viraha* n'est pas une complaisance émotionnelle, c'est l'expérience authentique de l'absence, seule condition pour vivre l'union.

Mīrā Bāī est une mystique qui doit recourir à l'expression physique, à la danse et à la musique pour exprimer sa joie extatique, mais elle connaît aussi les affres de l'absence. De poème en poème, composé sur le vif par la princesse, à chaque instant elle attend le retour de son bien-aimé, mais c'est une attente sans attentes, c'est une manière d'être; c'est un état qui explore le divin avec une certitude totale. Cette absence n'est donc point du sentimentalisme ni un désespoir replié sur lui-même, c'est l'expérience positive et authentique du vide telle qu'on la retrouvera chez Kabīr. Mīrā Bāī peut se faire le chantre de l'absence parce qu'elle a connu l'union totale avec son bien-aimé. La musique souligne aussi cet aspect, car les *bhajans* (chants dévotionnels) chantés sur les *padas* de Mīrā Bāī révèlent toujours, malgré la profonde douleur du *viraha*, une tranquillité joyeuse[23].

4. Kabīr Dās (XVe, début XVIe siècle ?)

Kabīr est un tisserand de Bénarès, fervent défenseur du non-qualifié, mystique profond, classé (bien qu'inclassable) parmi les *Sants* (saints).

---

23. Les *bhajans* de *Mīrā* se chantent le plus fréquemment dans des compositions légères (*rāga kāfī, pahāḍī*, etc.). Dans la musique semi-classique, une distinction intéressante peut être faite entre l'exposé du *viraha* en *ṭhumrī* (d'expression hindoue et chanté au nom d'une femme) et le *gazal* (d'expression musulmane et mis dans la bouche d'un homme); dans ce dernier cas, le désespoir de la séparation mène très souvent à la ruine de l'amant. Voir à ce propos : Peter MANUEL, *Ṭhumrī. A Historical and Stylistic Perspective*, Delhi : Motilal Banarsidass, 1989, p. 18.

Les *Sants* sont des *bhaktas* de castes inférieures qui ont sillonné pendant plusieurs siècles le Nord de l'Inde, pour répandre, avec un succès sans égal, leurs convictions auprès des gens du peuple. Ils s'inspirent de l'enseignement des *Siddha* et des *Nāthyogī*, qui fondent leur vision du monde sur la *bhakti*, adressée plus généralement à l'Absolu lui-même (*nirguṇa-bhakti*). Ce sont des laïcs qui ont lutté pour faire reconnaître l'usage de la langue vernaculaire («l'eau de ruisseau», alors que le sanscrit est comparé à «l'eau de puits»); cela leur a valu la reconnaissance du peuple, qui les appelle des *Sants* ou *Bhagats* (saints ou dévots)[24].

Parmi eux, Kabīr occupe une place particulière, car il se distance de toute forme de religion, qu'elle soit populaire ou savante, pour ne suivre que sa conviction intérieure. La seule chose juste pour lui est la parole (*śabda*) révélée en dedans (*antari*) par le vrai maître (*sat guru*), qui n'est autre que l'Absolu, appelé aussi Rāma. De par sa famille, il doit appartenir à une tradition de *Haṭha yogī* et de *Nāth yogī;* on en retrouve l'enseignement et le vocabulaire dans le langage et les symboles utilisés par Kabīr[25].

Comme pour Mīrā, nous ne pouvons pas nous attarder sur les controverses concernant sa vie et sa lignée spirituelle[26]. Ce qui est sûr, c'est que Kabīr a eu une révélation directe (*parca*), — il parle d'une vision — une expérience immédiate du divin. Il ne se place pas sur un terrain métaphysique mais expérimental; il n'est ni philosophe, ni théologien, c'est un mystique (*rahasya yogī*) dont l'attitude religieuse est la pratique (*sādhanā*). Les rituels n'ont pas pour lui de valeur inférieure, c'est simplement du vent! La voie de la connaissance est aussi exclue. Kabīr est un pragmatique du yoga; mais loin d'être absorbé en lui-même ou tolérant, il n'hésite pas à critiquer les hypocrites pour indiquer

---

24. Voir l'excellente étude de Karen SCHOMER et W. H. MC LEOD, *The Sant, Studies in a Devotional Tradition of India*, Delhi: Motilal Banarsidass, 1987.

25. Durant la période de la vie de *Kabīr*, une forme de yoga tantrique est pratiquée par de nombreuses sectes de *Yogī*, comme les *Nāth*, dont est probablement issu *Kabīr*. Au tableau religieux déjà complexe de la scène indienne, religions orthodoxes et populaires, viennent encore s'ajouter les idées des *Sūfīs*, qui circulent dans les milieux des *Yogīs*.

26. Voir à ce propos, Charlotte VAUDEVILLE, *Au cabaret de l'amour*, Paris: Gallimard (Connaissance de L'Orient), 1959, p. 7-40. Les citations de Ch. Vaudeville sont dorénavant notées dans le texte de la maniere suivante: (CA, p. 0).

l'essentiel : «Tu es devenu *sādhu*? Et alors ? (*sādhu bhayā tau kyā bhayā*), tu t'es couvert de quatre rangées de collier de billes (*mālā melī chāri*). Ton corps extérieur est drapé d'orange (*bāhari ḍhola hīngalā*), mais en dedans tu es rempli de détritus (*bhītara bharī bangāri*)[27]». Ce personnage intransigeant et entier choisit la route la plus dure, directe, sans aucun intermédiaire entre Dieu et lui : «Le Véda et le Coran se trompent !» (CA, p. 148).

La voie qui garantit à l'homme l'union au divin, c'est l'amour, vécu sous son double aspect de rencontre et de séparation (*milan / viraha*), soit les deux pôles nécessaires à la voie mystique de Kabīr. Examinons tout d'abord la notion d'amour (*prema*), qui équivaut dans la pensée de Kabīr à un effort de purification pour atteindre Dieu et qui apparaît comme le seul moyen de parvenir à la délivrance, dans la fusion amoureuse : «le vainqueur se noie, le vaincu traverse, par la grâce du Guru, on franchit l'océan de l'existence, Kabīr vous en conjure : restez absorbés en l'amour de Rām, l'Unique» (CA, p. 128).

Kabīr recherche un amour authentique, à l'image d'un acte héroïque, ou comme une *Satī*: celle qui sacrifie sa vie par fidélité absolue à l'amour unique. La voie de l'amour est ouverte à tous, mais elle est ardue et rares sont ceux qui l'empruntent. Kabīr compare l'âme humaine qui veut s'unir à Dieu à l'épouse qui veut s'unir à son amant. Mais, nous dit-il, les rencontres avec l'Epoux sont rares et le feu de la séparation met le dévot à l'épreuve. Pour trouver la rencontre (*milan*), il faut endurer une souffrance dure (*viraha*) : «Le poignard de la séparation m'a transpercée, nuit et jour il me tourmente, qui peut savoir les douleurs que j'endure !» (CA, p. 141). Dans le *granthāvalī*, Kabīr consacre des vers (*sākhī*) au *viraha*: «Le feu brûle dans le cœur (*hiradā bhītari dauṇ balai*), [mais] il n' y a pas de fumée qui sort (*dhūṇvāṇ pragaṭ na hoi*). Seul celui qui est dans le feu peut le sentir ou celui qui a mis le feu (*jākai lāgī so lakhai, kai jihi lāī soi*). [...] Le maître a mis le feu de la connaissance de Dieu dans le disciple (*gur dādhā celā jalyā*), qui brûle [maintenant] dans le feu de la séparation de Dieu (*virahā lāgi agi*). Dans ce feu terrible, l'âme en forme de paille a trouvé le salut (*tiṇkā bapuḍā ūbaryā*), [alors que les choses du monde] ont été détruites (*gali*

27. Paras Nath TIWARI, *Kabīr granthāvalī*, Allahabad : Hindī Pariśad, 1961.

pūre kai lāgi)[28].» Ce feu qui brûle, telle une *sādhanā* assidue, rend l'homme apte à connaître Dieu. L'âme trouve son salut dans ce feu qui agit sur l'homme comme une blessure. Mais celui qui a allumé ce feu, nous dit Kabīr, lui sait que «toutes les veines sont des cordes (*sab rag tāṇti*), le corps est l'instrument (*rabāb tan*), le *viraha* le joue sans fin (*birah bajāvai nitt*), et personne ne peut l'entendre (*aur na koī suni sakai*), seulement l'esprit du maître (*kai sāṇaī kai citt*)[29]». C'est la notion de grâce qui révèle la vraie dimension de *viraha* chez Kabīr. Car, comme le rappelle Charlotte Vaudeville, «l'âme ainsi blessée (par le feu du *viraha*) a déjà fait l'objet d'un choix mystérieux de l'Epoux divin. L'âme-épouse donne sa preuve de fidélité dans la persévérance et les larmes, ceci lie l'Epoux à l'épouse. [...] L'absence est une anticipation de la vision, puisque l'âme qui l'éprouve est déjà dans l'union.» (CA, p. 30).

La notion de *viraha* prend toute sa force avec la grâce (*kṛpā, anugraha*). Celui qui connaît ce feu a déjà reçu la grâce, cette bienveillance (*upagār*) indispensable pour sonder les profondeurs du divin («c'est lui qui fait voir l'infini, *dikhāvanahār anaṇt*»). L'âme (l'épouse) est déjà unie à l'époux (Dieu) : «le poisson (l'âme) est immergé dans l'eau, mais ne reconnaît pas sa vraie nature.» En laissant entendre sa familiarité avec le *haṭha yoga*, Kabīr nous livre le secret de son chemin : «l'océan était en feu (*samaṇdar lāgī āgi*), la rivière est devenue cendre (*nadiyāṇ jali koilā bhaīṇ*). Voyant le monde [dans une telle condition] (*dekhi jāgi*), Kabīr [a obtenu le savoir] et le poisson a grimpé sur l'arbre (*maṇchī ruṣāṇ caṛhi gaīṇ*).» Selon Kabīr, on ne peut pas parler de Dieu sans l'avoir rencontré, la rencontre reste donc toujours une nécessité. «Sans la vision de toi, comment survivrais-je ?» (CA, p. 141). Il y a bien l'idée d'une blessure, la douleur du *viraha,* le *śabda* du maître a transpercé l'âme, la révélation blesse, fait mal, mais elle guérit. Aux yeux de Kabīr, seul Rām la comprend et peut offrir un remède ; ce feu de la séparation, comme celui de l'ascèse, ou comme une maladie, purifie le dévot et le rend apte à faire le vide (*śuniya*), seul garant pour Kabīr de la réalisation. Il faut en effet faire l'expérience du vide le plus total pour qu'une telle rencontre (*milan*)

---

28. *Kabīr Vāṇī*, recension occidentale, éd. Ch. Vaudeville, Pondichéry : Institut Français d'Indologie, 1982, *Gyān birah kau aṇg, sākhī* 4, p. 9.
29. *Kabīr granthāvalī,* MLP, p. 13.

soit possible. Or, la rencontre est la seule chose qui compte ; aucune doctrine, aucun savoir n'est en mesure de motiver Kabīr. La voie de *viraha* est une voie yoguique de la purification ; faire le vide s'impose au même titre que d'autres formes de yoga spirituels. Le *śuniya* dans la vision de Kabīr, comme d'ailleurs chez les *Nāth yogī*[30], équivaut au *sahaja*, l'état naturel de l'être, celui qui n'est pas conditionné, qui est donc à l'état pur, équivalent à l'Absolu, *Rām*, le non-qualifié sans second.
«N'appelle pas le *viraha* "viraha" (*birahā birahā mati kahau*), le *viraha* est maître (*birahā hai sulatān*), celui dans le corps duquel le *viraha* ne vit pas (*jihiṇ ghaṭ biraha na saṇcarai*), son corps est comme un lieu de crémation (*so ghaṭ sadā masān*)[31].» La solution, soit le triomphe de l'épouse (de l'âme), consiste à passer sa vie à chanter la louange de Dieu et à le voir partout présent : «Quand on a contemplé Rām l'Unique dans tous les êtres, dit Kabīr, alors l'esprit est au repos.» (CA, p.150).

5. Sūrdās (XVIIe siècle)

Nous allons examiner en dernier lieu la notion de *viraha* chez Sūrdās. Sūrdās est aveugle et il faut en quelque sorte fermer les yeux pour suivre et apprécier les poèmes de ce poète gracieux, fin, musicien, profondément immergé dans la mythologie de son Dieu Kṛṣṇa. Les poèmes de Sūrdās chantent les *līlās* (jeux cosmiques) éternellement présents à Vṛndāvan, invisibles aux yeux ordinaires, mais toujours là pour le dévot. C'est le poète qui a su chanter la condition la plus enjouée du Dieu, la plus innocente, celle de Kṛṣṇa enfant. La poésie de Sūrdās nous livre aussi la vision la plus poignante et émotionnelle de la notion de *viraha*. Fidèle à la mythologie krishnaïte, Sūrdās chante le *viraha* à travers les *gopīs*. Tout d'abord pendant la danse (*rāsa*) des *gopīs* avec Kṛṣṇa, puis lors du départ définitif de Kṛṣṇa de son pays natal (*Gokul*).

Avant d'entrer dans le vif du sujet, situons tout d'abord le poète. Sūrdās est classé parmi les poètes *saguṇa*, mais écoutons

---

30. Son vocabulaire se rapproche des *Kānpatha yogī*, auprès desquels *Kabīr* a du être initié au *haṭha yoga* et à qui il emprunte des termes techniques, tel *śuniya*. Voir George Weston BRIGGS, *Gorakhnāth and The Kānphatayogīs*, Delhi : Motilal Banarsidass, 1982, p. 277-79.

31. *Kabīr granthāvalī*, MLP, p. 13.

comment il perçoit lui-même sa conception du divin : «On ne peut rien dire (*kuch kahat na āvai*) sur la nature (*gati*) de ce qui est Inexprimable (*Abigat*). [...] Ce qui est imperceptible et inaccessible à la parole et à l'esprit (*man bānī kauṇ agam agocar*), celui qui L'a rencontré Le connaît (*so jānai jo pāvai*). [...] Il est sans forme (*rūp*), sans ligne (*rekh*), sans qualité (*gun*), sans naissance (*jāti*), sans mode (*jugati*) : où pourrait bien courir ce qui n'a pas de support (*nirālaṃb kit dhāvai*)? Il échappe à toute démarche logique (*sab bidhi agam bicārahiṇ*); conscient de cela, Sūrdās chante [un Dieu] porteur de qualités (*tātaiṇ sūr saguna pad gāvai*)[32].» Les idées de Sūrdās ne sont pas théologiques, il chante ses opinions avec une grande simplicité. Le poète nous a légué son œuvre principale, le *Sūrsāgar* (l'océan de *Sūr*), en langue *braj*. Ce recueil de poésies reflète davantage encore qu'aucun autre texte krishnaïte l'intime mariage de la culture littéraire savante d'expression sanscrite avec l'univers populaire. Le *Sūrsāgar* est imprégné de la vie des pasteurs semi-nomades — plus particulièrement de la vie des femmes, des villageoises — bref, de la vie quotidienne, ressentie comme la plus apte à décrire le divin. Certains tableaux dépeints par Sūrdās sont vivants aujourd'hui encore dans les villages du Rājāsthān et au pays Braj. Sūrdās connaît bien les chansons des pluies et les *viraha gīta*[33]. «Entends le cri des grenouilles, des paons et des coucous, annonçant des pluies torrentielles ! Regarde la guirlande de nuages sombres, l'arc brillant de l'éclair : c'est la parure de Madan ! [Kṛṣṇa]. Voyant la douleur des jeunes femmes esseulées, sans protecteur, voici qu'il accourt au Braj ! A qui dirai-je mon angoisse ? Qui s'en ira trouver Hari [Kṛṣṇa] pour lui porter mon message ? Oh Seigneur de Sūrdās, aie pitié! Viens vite consoler les femmes du Braj[34]».

Sūrdās s'inspire du *Bhāgavata Purāṇa,* surtout du chapitre 10[35], pour décrire de façon admirable la dimension spirituelle du *viraha*.

Rappelons très brièvement ce qui se passe dans l'épisode du *Rāsa*. En s'appuyant sur le texte purāṇique, Sūrdās nous dit :

---

32. Nand Dulare VAJPEYI, *Sūrasāgar*, vol. I et II, Varanasi : Nāgarī Pracāriṇī Sabhā, MLP, p. 21.

33. Certains de ces poèmes sont directement du genre *bārahmāsā*.

34. Charlotte VAUDEVILLE, *Les Pastorales*, Paris : Gallimard (Connaissance de l'Orient), p. 126. Dorénavant les références sont dans le texte.

35. Dès le XVIe, siècle ce texte est traduit dans les langues vernaculaires.

«Quand le son de la flûte venant de la forêt eut atteint leurs oreilles (*Jabahiṇ ban muralī sravan parī*), toutes les bergères furent troublées (*cakrit bhaīṇ gop kanyā sab*); laissant là leurs tâches (*kām dhām bisarīṇ*), elles ne craignirent plus [de trahir] ni l'honneur de la famille, ni les devoirs sacrificiels, (*kul marjād bed kī ajṇā naikahuṇ nahīṇ ḍarīṇ*): *Śyām* est l'océan (*śyām siṇdhu*), les femmes sont les rivières (*saritā lalanā gan*), elles s'y précipitent comme des cascades d'eau (*jal kī ḍharin ḍharīṇ*).» (*Sūrsāgar,* MPL, p. 22). Les femmes, qui ont tout bravé pour celui qu'elles aiment, commencent alors la fête dansée au bord de la rivière Jamunā. C'est alors que Kṛṣṇa disparaît soudainement. Les *gopīs* en éprouvent un état de désespoir et de grande détresse, sombrant dans une folie engendrée par la douleur de la séparation. Recourant à un remède intéressant, elles se mettent à imiter Kṛṣṇa, à être Kṛṣṇa, et elles commencent lentement à le découvrir en elles-mêmes. C'est alors qu'il réapparaît pour leur donner un enseignement. Selon la version du *Bhāgavata Purāṇa* (X. 30, X. 31, X. 32.17/18/19/20/25), l'absence est dite nécessaire pour acquérir un amour désintéressé. La douleur de la séparation purifie, la découverte dans son propre cœur du divin fait accéder à un autre niveau de conscience. Ce n'est qu'après cette terrible expérience que les *gopīs* vivent l'état de joie parfaite et d'union dans la danse avec Kṛṣṇa. Sūrdās reprend ce thème, mais il le focalise autour du *viraha* éprouvé par Rādhā, la *gopī* préférée de Kṛṣṇa. Rādhā se montre pleine d'orgueil (*gumān*) et son amant la met à l'épreuve: «Je suis l'Être non manifesté, non né, sans parties, mais elle n'a pas connu ce mystère. [...] Quand il n'y a plus qu'une âme dans deux corps, alors toute dualité est abolie, mais si un être humain conçoit de l'orgueil, en lui je ne peux demeurer.» *(Pastorales*, p. 109). Kṛṣṇa disparaît et Rādhā sombre dans le tourment: «L'angoisse de la séparation (*viraha*) envahit tout mon corps... Ainsi *Nanda Lāl* m'a trahie, il m'a laissé comme un poisson tiré de l'eau!» *(Pastorales*, p. 110). «Je suis transpercée par l'aiguillon de l'Amour. Oh mon Epoux, je suis cernée par la forêt embrasée... j'ai oublié le sentier de mon village et de ma maison... je vais interrogeant chaque arbre et chaque liane, mais nul ne sait le nom de mon Epoux... Eperdue, j'erre à sa recherche... cette fois, si je le retrouve, pas un instant je ne le laisserais s'écarter! Au milieu de mon cœur je lui ferai sa demeure.» *(Pastorales*, p. 111). Les autres *gopīs* viennent en aide à cette Rādhā incendiée par le feu de *viraha* en mimant Kṛṣṇa pour elle. Tel un yoga, le feu de la séparation brûle son

orgueil et elle implore son amant de lui réapparaître. Ce qu'il fait avec ces mots : «...Tu m'es plus chère que la vie... Souriant j'étais demeuré au fond de ton cœur : c'est moi qui ait suscité ce jeu ! Comment es-tu tombée ainsi évanouie ? N'avais-tu pas deviné?» (*Pastorales*, p. 113). N'ayant cessé de penser au Dieu dans leurs gestes, les *gopīs* se sont aussi purifiées et elles ont connu le vrai bonheur : «elles surent que jamais *Hari* ne les avait quittées, car ni leurs pensées ni leur cœur n'avaient changé...» (*Pastorales*, p. 114).

Le deuxième épisode de *viraha* décrit le départ de Kṛṣṇa pour Mathurā et révèle l'enseignement original de Sūrdās. Les femmes de Gokul, de même que la nature, sont dans un état de désespoir total, tout le pays de Gokul pleure l'absence de celui qui était leur seule raison de vivre : «La noire [Jamunā] apparaît encore plus noire (*dekhiati kāliṇdī ati kārī*), oh voyageur (*ahau pathik*), dis à Hari (*kahiyau un hari sauṇ*) qu'elle est brûlée par le feu de *viraha* (*bhaī biraha jur jārī*). [...] Ses cheveux défaits sont les brindilles et les mauvaises herbes sur le rivage (*bigalit kac kus kāṇs kūl par*), la boue est son sari sale (*paṇk ju kājal sārī*) comme les tourbillons sont ses mouvements dans son état [mental] perturbé (*bhauṇr bhramat ati phirat bhramit gati*), elle erre triste et désemparée (*disi disi dīn dukhārī*), comme si elle était devenue une réplique de l'oiseau *cakaī* qui crie nuit et jour "chéri", "chéri" (*nisi din cakaī piy ju raṭati hai, bhai manauṇ anuhārī*). Maître de Sūrdās (*sūrdās prabhu*), la condition de la *jamunā* (*jo jamunā gati*) est comme notre condition [de *gopīs*] (*so gati bhaī hamārī*).» (*Sūrsāgar,* MLP, p. 23). C'est dans cet état qu'Udhao, l'envoyé du Dieu Kṛṣṇa, trouve le pays de Braj. Il se met à y prêcher : «Détachez-vous du qualifié et méditez sur le non-qualifié, ... ainsi vous surmonterez la douleur de la séparation.» (*Pastorales*, p. 129). Le messager est plutôt fraîchement accueilli : «Ta sagesse, va donc la prêcher au belles demoiselles de la ville !» (*Pastorales*, p.131). «Ton non-qualifié, où habite-il ? Dans quel pays ?» (p. 132). «Voici qu'on commence à rire au pays de Braj : ton yoga, cache-le vite ! [...] Tu te promènes avec ton "qualifié-non-qualifié" sous le bras, mais personne n'en veut !» (p. 134). «Quelle *virahinī* irait rechercher la "délivrance" en renonçant à louer Kṛṣṇa ?» (p. 134). C'est alors au tour d'Udhao de recevoir un enseignement : «La distance entre la Douleur de l'Absence et la méditation sur l'Absolu, n'en as-tu donc pas conscience ? [...] Non, dans ce cœur où trône Kṛṣṇa aux yeux de lotus, il n'y a pas de place pour le non-qualifié, fi d'un

chant de louange qui ne serait pas pour lui seul.» (p. 135). «Udhao, c'est dans la séparation que l'on aime ! Le tourment de l'Absence est le solvant de la teinture d'Amour : sans le solvant, la couleur ne prend pas. [...] Comme la graine brûle sa propre maison pour libérer le germe et porter du fruit au centuple, comme le vase de terre se laisse brûler au feu pour recevoir ensuite un lait délicieux, comme le héros bravant la mort sur le champs de bataille fait s'arrêter le char du soleil, Sūrdās, ainsi quiconque est parti sur la Voie de l'Amour, de plaisir ou de souffrance n'a cure.» (p. 138). Udhao finit par être transformé par le message des *gopīs*; il comprend qu'elles sont des dévotes totales, parce qu'en elles il n'est pas un espace qui ne soit rempli du divin : «Quand leurs yeux laissent couler des larmes, on dirait qu'ils acomplissent le rite lustral... le pan de leur *sāṛī* est l'éventail, leurs seins des jarres, et leurs mains des lotus pour l'offrande.» (p. 143). Par ces mots, Sūrdās suggère que leur être tout entier est une *pūjā* (culte). «Elles sont toutes passées maître en philosophie et moi qui voulais leur enseigner l'alphabet !» (p. 145).

Les *gopīs* rejettent les fausses consolations, elles se moquent des savants, qui ont peut-être des idées lumineuses, mais dont elles ne savent pourtant que faire. Pour Sūrdās, rien ne vaut l'amour, comme le disaient aussi Mīrā et Kabīr : les trois poètes valorisent le vécu face aux explications. A travers les mythes de Kṛṣṇa, Sūrdās montre que la *bhakti* est la forme religieuse la plus importante, et plus encore le *virahaprem*, l'amour dans la séparation, qui révèle la véritable dimension de l'amour. Loin d'être un désespoir complaisant, le *virahaprem* est la réalisation ultime.

Chez Sūrdās, l'amour est forcément lié à la souffrance, et il illustre son propos par des images prises à la nature : c'est la phalène éprise de la flamme ou l'abeille qui se fait enfermer dans le bouton du lotus attirant. Le sentiment de *viraha* devient le maître, l'enseignant, ou encore le yoga le plus important des *gopīs*. Elles savent ce qu'elles veulent voir, elles ont vécu dans la présence du divin, et donc rien d'autre, ni surtout aucune théorie, ne saurait les satisfaire. «L'image de *Mohan* pas un instant ne s'éloigne de notre cœur.» (*Pastorales*, p. 136). Ceci veut bien dire que c'est la présence seule qui compte ; elles sont attirées, telle une phalène aspirée vers la source de lumière, conscientes que le pire va se produire. Elles éprouvent une folie inexplicable,

comme tout mystique qui se sait constamment en mouvement entre états normaux et anormaux[36]. Leur démarche, comme le laisse entendre Charlotte Vaudeville, ressemble à une technique yoguique. Il faut écouter les symptômes décrits par les *gopīs* pour voir la dimension véritable de leur *viraha*: une voie spirituelle, prônée par de simples villageoises qui ont pourtant tout compris. Leur démarche est finalement couronnée de succès, car l'instructeur envoyé par Kṛṣṇa leur dit: «Quand j'ai vu leur amour, j'ai trouvé insipide toute sagesse.» (p. 144).

Nos trois auteurs sont tous poètes, des gens simples, qui ne s'encombrent d'aucune théorie et qui ont choisi librement de faire l'expérience directe de leur Dieu. Dans cette voie-là, seule l'absence, le *viraha* devient annonciatrice d'une union déjà présente.

Maya BURGER

36. Voir à ce propos Carl-A. KELLER, *Approche de la mystique*, Le Mont/Lausanne: Ouverture, 1989, vol. I, p. 42, et vol. II, chap. 7.