

TRAVERSES 40

revue trimestrielle
Avril 1987



**Centre national d'art
et de culture Georges Pompidou
Centre de Création Industrielle**
75191 Paris Cedex 04 (France)
Tél. : 42.77.12.33

© Editions du
Centre Georges Pompidou, 1987
Tous droits réservés pour tous pays.

Les manuscrits doivent être
adressés à Traverses CCI/Edition
Centre Georges Pompidou
75191 Paris Cedex 04

Traverses
n'est pas responsable
des documents qui lui sont remis.
Les manuscrits ne sont pas
retournés.

**Directeur
de la publication**
Jean Maheu

Rédacteur en chef
Huguette Briand-Le Bot

Comité de rédaction
Jean Baudrillard, François Burkhardt,
Paolo Fabbri, Marc Guillaume,
Gilbert Lascault, Marc Le Bot,
Pierre Lepape, Louis Marin

Secrétariat de rédaction
Françoise Bertaux,
Martine Petitdemange

Correction d'épreuves
Josette Faure

Administration
Josette Guilbert

Secrétariat
Anna Zabawski

Recherches iconographiques
Jacques André (Thésée Prod.),
Patrick Renaud

Photographie
Service audio-visuel du
Centre Georges Pompidou

Fabrication
Jacky Pouplard

Diffusion aux libraires

Editions de Minuit 
7, rue Bernard-Palissy,
75006 Paris
Tél. : 42.22.54.78

Prix du numéro simple : 60 F
Prix du numéro double : 85 F

Abonnements

Editions de Minuit
7, rue Bernard-Palissy,
75006 Paris (CCP Paris 180-43 T)
France : 230 F
Etranger : 275 F
Envoi par avion sur demande
N° Commission paritaire : 993 D

Couverture :

Visuel Design, Jean Widmer,
d'après une photo de Michel Vanden
Eeckhoudt

Conception graphique
Jacques Maillot

P A R C Œ U R

NOTE SUR LE JEU DE L'AMOUR ET DE LA MÉMOIRE DANS LA POÉSIE DE L'INDE ANCIENNE

CHARLES MALAMOU

L'Eros de la mythologie hindoue a pour nom, comme on sait, Kāma. Mais dans les textes littéraires, il est très fréquemment appelé aussi Smara. Ces deux termes, en sanscrit, ne sont pas exactement équivalents : employé comme nom commun, en effet, *kāma* désigne toute espèce de désir, tandis que *smara* ne se dit que du désir amoureux. Le célèbre *Kāma-sūtra*, « (recueil d') aphorismes sur le *kāma* », expose le savoir sur l'amour, *kāma-śāstra*, lequel peut fort bien être nommé *smara-śāstra*. Voici quelques exemples de noms composés dont le premier terme est *smara* ; ils donneront une idée de ce qu'est le vocabulaire érotique et précieux de la poésie savante sanscrite et des jeux auxquels s'adonnent les collectionneurs de mots : *smara-kūpaka*, « petit puits d'amour », est une manière de nommer le sexe de la femme, tout comme *smara-grha*, « maison de l'amour », et *smara-mandira*, « temple de l'amour », cependant que *smara-chattra*, « ombrelle d'amour », désigne le clitoris ; *smara-dhvaja*, « étendard de l'amour », est un nom du sexe de la femme quand il est au neutre, et du sexe de l'homme quand il est au masculin, tout comme *smara-stambha*, « pilier de l'amour » ; enfin, *smara-ankuśa*, « croc à éléphant de l'amour », est l'ongle : quand le plaisir de l'étreinte parvient à une grande intensité, les amants se griffent.

Mais il se trouve qu'il existe pour *smara* nom commun une acception à première vue toute différente : *smara*, c'est aussi la mémoire. Plus précisément, *smara* est bien attesté avec la double signification « amour » et « mémoire » dans les textes védiques, qui appartiennent à la couche la plus ancienne de la littérature sanscrite¹. Dans la langue classique, *smara* au sens de « mémoire » cède la place à d'autres dérivés du même radical, *smṛti* et *smaraṇa*. Cependant, tout au long de l'histoire du sanscrit, le sentiment demeure vivace que *smara*, « amour, désir » est inséparable du *smara* « mémoire » à peu près tombé en désuétude (non tout à fait : il subsiste dans le composé *jāti-smara* « souvenir des existences antérieures »). Les lexicographes indiens interprètent sans hésiter *smara* « amour » comme un dérivé de la racine verbale *smar* « se souvenir », et les linguistes modernes n'ont aucune raison de rejeter cette analyse. Les poètes, comme nous allons le voir, trouvent dans cette similitude phonique entre *smara* et les dérivés du verbe *smar* la matière de toute sorte de jeux de mots², superpositions de sens, et systèmes d'échos, si bien que l'Amour et la Mémoire sont traités

1. En védique, *smara* est attesté au sens d'« amour » notamment dans l'hymne VI, 130 de l'*Atharva-samhitā*. Dans ce texte déjà, ce terme joue avec le verbe *smar*. Ce sont les imprécations d'une femme qui appelle les dieux à infliger le *smara* à l'homme qui l'a dédaignée : « lancez contre lui le *smara*, faites qu'il souffre comme j'ai souffert. Puisse-t-il, le bien-aimé, se souvenir de moi. Lancez contre lui le *smara*, pour qu'il se souvienne de moi et que moi jamais je ne me souvienne de lui. »

2. Certains de ces jeux de mots ne visent, semble-t-il, qu'à être grossièrement comiques : l'âne, animal fameux pour sa virilité, est appelé *smara-smarya*, « mémorable pour l'amour » : il impressionne Smara lui-même !

comme des thèmes qui s'appellent l'un l'autre et se combinent de façon à être chacun une variation de l'autre.

Ici, cependant, nous ne pouvons éviter de poser un problème « psychologique » lié à la question étymologique. Comment faut-il interpréter la double acception de *smara* ? Si on ne peut distribuer en diachronie ces deux signifiés (puisque *smara* a l'une et l'autre valeur en védique), ne faut-il pas du moins construire leur hiérarchie ?

Deux parcours sont a priori possibles. Essayons de les tracer en marquant les glissements :

1) Le sémantisme initial est « mémoire ». L'amour est une forme particulière, ou un développement second, de la mémoire. Je me souviens de X, sur le mode de l'amour. Ma façon de me souvenir de X, c'est de l'aimer. Si j'aime X, c'est parce que je m'en souviens. C'est-à-dire : pour que j'aime X, il faut que la pensée que suscite en moi sa présence ou son absence maintenant s'accompagne du souvenir de sa présence auprès de moi autrefois et que je puisse avoir d'abord le sentiment que X a une place dans mon passé. Si X n'était pas en premier lieu un souvenir, si sa proximité avec moi était tout entière un effet du présent, je ne pourrais pas l'aimer. L'amour est une conséquence de la mémoire, a pour condition nécessaire la mémoire. Bien entendu, il ne s'agit pas d'accoutumance, de la nécessité d'apprendre à se connaître. Non pas : je connais X depuis longtemps, c'est pourquoi je l'aime, mais : j'ai connu X autrefois, et ce souvenir fait que je l'aime.

2) Cheminement inverse. Le point de départ est *smara* « amour », ou, plus généralement, « attachement ». La formule est donc : j'aime X, j'y pense sans cesse, et maintenant que X n'est pas auprès de moi, je me tourne vers le passé pour éprouver les sensations que j'éprouvais quand X était là. J'ai X dans ma mémoire. La mémoire est déterminée par l'amour. Un être ou un objet ne peut occuper ma mémoire que si je lui suis lié par quelque forme d'attachement.

Dans la mesure, assez réduite, où les lexicographes indiens veulent bien s'expliquer sur la manière dont les significations s'ajustent entre elles, c'est bien sûr vers le premier type d'enchaînement qu'ils s'orientent. C'est la racine verbale qui porte le sens premier, qui est aussi le sens englobant. De *smar* « se rappeler » dérive *smara* qui est « souvenir », avec une nuance « amour », et (faut-il imaginer) la nuance a fini par masquer la tonalité initiale. Le *smara*, c'est ce qui éveille en nous le souvenir de choses... désirables. On voit que cette nuance ne peut être introduite que si le verbe lui-même ne signifie pas purement et simplement « se rappeler », mais plutôt « fixer avec intensité son esprit sur un objet (qui n'est pas matériellement présent) ». Et nous voilà subrepticement entraînés vers la deuxième des hypothèses envisagées. Exemple de ce type de glose : dans le drame intitulé *Mudrārākṣasa*³, le ministre qui a aidé le nouveau roi à s'installer sur le trône après une violente révolution de palais veut connaître l'état de l'opinion publique ; il interroge un homme de la ville : « le peuple se souvient-il encore du roi déchu ? ». Le commentateur explique, renvoyant du reste à un traité de grammaire bien connu, que le verbe *smar*, ici, a la valeur d'« attacher son esprit » ; le « souvenir » dont il est question est une méditation mêlée d'attente nostalgique, et la phrase veut dire : « le peuple pense-t-il avec amour à son ancien roi ? ». D'une façon générale, le verbe *smar* doit souvent être traduit par « méditer sur un objet ou sur un être », surtout dans les textes mystiques ou dévotionnels qui enjoignent au fidèle de « se souvenir »

3. *Mudrārākṣasa* de Viśakhadatta, acte I, passage en prose qui fait suite à la strophe 21. Voir la note de Kale *ad loc.*

de la divinité, c'est-à-dire, en réalité, de concentrer sur elle sa pensée⁴. Déjà dans le Veda, il est dit qu'on ne voit pas le dieu, mais qu'on s'en souvient : on l'évoque mentalement, on en a la vision intérieure. Mais d'un autre côté, pour que cette image puisse surgir ou se laisser construire, il faut bien qu'on ait en tête un modèle préexistant, le souvenir d'une perception, à tout le moins le souvenir des règles à suivre pour effectuer cette construction ; de fait le Veda enseigne que les dieux autrefois, quand ils venaient au sacrifice, se laissaient voir des hommes... Dans cette perspective, donc, l'amour est une réalisation particulière de la mémoire (*smara* « dérive » de *smar*), mais ce processus n'est possible que parce que la mémoire elle-même implique toujours une sorte de désir pour ce dont on se souvient.

Les poètes n'ont pas à répondre aux questions simplificatrices que se posent les historiens des mots et peuvent éviter de se laisser prendre dans ces raisonnements circulaires. Remarquons cependant qu'ils ont une prédilection pour cette idée que l'Amour tire sa force de séduction de ce qu'il est en même temps souvenir de l'Amour. *Smarasi Smara...* « tu te souviens, Amour... » Cette séquence en écho par quoi débute une strophe du *Kumāra-sambhava* de Kālidāsa est comme le symbole de la réflexion poétique sur l'amour-réminiscence. L'Amour même est invité à se souvenir de ce qu'il fut, en une formule qui donne à comprendre qu'il n'est que pour avoir été. Sous le nom de *smaraṇa*, « souvenir », les théoriciens désignent un des « ornements » de la poésie lyrique et dramatique⁵ : il y a *smaraṇa*, au sens technique, quand je suis amené à me ressouvenir d'un objet qui appartient à mon expérience passée par la perception qui m'est donnée maintenant d'un objet semblable (telle est l'opinion générale, mais selon certains auteurs, le ressouvenir peut constituer un « ornement », même quand il n'est pas déclenché par une perception actuelle). En fait, cette figure poétique est le plus souvent à sa place dans l'évocation de l'amour nostalgique. Est-ce à dire que l'amour dans son jaillissement premier, le coup de foudre, l'émerveillement de la découverte, ou encore les délices de la jouissance dans l'instant présent sont des thèmes que les poètes sanscrits dédaignent ? Non certes : mais ces moments sans passé ne prennent toute leur saveur que lorsque la pensée fait retour sur eux. Prenons comme exemple *Śakuntalā*, ce drame de Kālidāsa que Barbara Stoler Miller a brillamment analysé dans son *Theater of Memory*⁶ : il commence par la première rencontre du roi Duṣyanta avec l'héroïne qui donne son nom à la pièce. Duṣyanta et Śakuntalā s'éprennent immédiatement l'un de l'autre et célèbrent sans tarder un mariage « à la façon des Gandharva » (c'est-à-dire une union qui n'a d'autre motif ni d'autre caution que l'inclination mutuelle). Leur amour n'est donc pas à ce stade une réactivation du passé. Mais ce n'est là qu'une sorte de prologue. Le vrai sujet de la pièce, c'est l'amnésie de Duṣyanta. Il a dû brusquement quitter sa bien-aimée, lui laissant un anneau qu'elle devra lui montrer pour se faire reconnaître de lui quand le moment sera venu pour elle de venir le rejoindre dans son palais. A la suite d'une malédiction, le roi perd le souvenir de cette brève rencontre et Śakuntalā, par malchance, a perdu l'anneau. Confuse, humiliée, indignée de n'être pas reconnue, elle disparaît. La fin de la pièce montre le retour en force de la mémoire : la malédiction cesse d'agir, un pêcheur trouve l'anneau, et le roi est obsédé par l'amour, un amour qui est un don de la mémoire. Mémoire hallucinée : le passé est revécu comme présent, et, par une sorte de contagion dans la confusion, l'image de la réalité est perçue comme la réalité

4. Cf. J.A.B. van Buitenen, *Rāmānuja's Vedārtha-saṃgraha*, Poona : Deccan College Monograph Series : 16, 1956, p. 248, note 429.

5. Cf. *Kāvya-prakāśa* de Mammāta, X 52, vol. II, pp. 524 sq de l'édition de Mysore, Oriental Research Institute Series, n° 122, 1977.

6. Barbara Stoler Miller et alii, *Theater of Memory, The Plays of Kālidāsa*, New York : Columbia University Press, 1984, pp. 38 sqq.

même ; songeant, en effet, à la première vision qu'il a eue de sa bien-aimée, Duṣyanta berce sa nostalgie en peignant un tableau de cette scène : dans l'ermitage où l'a conduit une partie de chasse, il voit Śakuntalā apeurée, tentant d'écarter une abeille qui l'attaque ; au moment de peindre l'abeille, le roi est pris d'une telle fureur contre l'insecte que voulant l'écraser il détruit le tableau lui-même.

Que l'amour soit le souvenir de l'amour, c'est aussi l'idée que les poètes tirent de la mythologie. Réduit à sa texture essentielle, le mythe de Kāma-Smara tient en peu de mots : le dieu Śiva, distrait dans sa méditation yogique, dérangé dans sa concentration ascétique par les flèches de l'Amour, dirige sur lui le feu terrifiant de son regard et le réduit en cendres. Désormais l'Amour n'a plus de corps, il est *an-āṅga*. Au mythe proprement dit, la tradition des Purāṇa donne une suite qui est une *happy end* raisonnable : Śiva pardonnera à Smara qui sera doté d'un corps immatériel, d'autant plus efficace qu'il sera insaisissable ; l'Amour sera toujours l'Amour et continuera à frapper de ses flèches de fleurs le cœur des dieux et des mortels. Mais la haute poésie savante (le *kāvya*), de même qu'elle s'attache à tirer des effets de la polysémie de Smara, explore inlassablement les paradoxes que recèle le mythe fondamental. Elle en tire une dialectique érotique dont voici l'argument : ce qui est présent dans l'Amour, c'est le souvenir et les conséquences de sa destruction, donc son absence. Privé de corps, il n'est plus que la flamme même qui l'a consumé. Sagittaire devenu incendiaire, il embrase les corps amoureux et les attire dans ce vide brûlant qui est maintenant sa substance.

Ce thème est développé avec une virtuosité qui combine pédanterie et vibration enthousiaste dans le vaste poème de Harṣa intitulé *Naiṣadha-carita* : amplification d'une histoire célèbre et touchante, incluse dans le *Mahābhārata*, les amours de Nala et de Damayantī. Deux moments surtout, dans le récit, ont été l'occasion pour Harṣa de raffiner sur l'Amour comme souvenir de l'absence d'Amour. C'est d'abord la tristesse de Damayantī, séparée de son bien-aimé. Elle gémit et accuse non pas le sort ou les événements qui font que Nala est loin, mais l'Amour même, la structure de l'Amour, la négation qui est en lui. La douleur de la séparation lui donne la fièvre et elle invective Smara, devenu une part de son propre cœur : « Hélas, lui dit-elle, sur mon propre cœur tu reposes, ô toi qui n'a pas de corps ! Alors pourquoi y mets-tu le feu ? Quand tu auras toi-même brûlé — c'est l'affaire d'un instant — ce combustible qui est toi, qui est moi, où seras-tu, ô pauvre désespéré qui te comportes comme celui qui dévore les offrandes ? »⁷ Faute de pouvoir donner de ce vers et de ceux qui seront cités plus loin une traduction à la fois exacte et lisible et qui rende compte des allusions et des doubles sens, je me résigne à gloser. « Tu reposes sur mon cœur » signifie non pas : tu es posé sur mon cœur comme un objet sur un autre, mais : c'est en mon cœur qu'est ta substance spatiale. S'il t'est donné d'occuper de l'étendue, bien que tu n'aies pas de corps, c'est à mon cœur que tu le dois. Idée reprise plus loin : quand tu auras consumé mon cœur, qui est ton lieu, je te demande non pas : où iras-tu ?, mais : où y aura-t-il un lieu pour toi ? (Question rhétorique : comme si Damayantī était la seule femme susceptible de brûler d'amour ! Mais il en est de Smara comme des autres dieux : ils sont omniprésents mais le mortel les invoque comme s'ils étaient devant lui avec leur personne tout entière.) Il y a d'autre part un jeu sur *hatāśa* et *hutāśa*, traduits respectivement par « pauvre désespéré » et « celui qui dévore les

7. *Naiṣadhacarita* IV
75.

offrandes » : *hatāśa*, composé de *hata* « tué » et *āsā* « espoir », signifie : celui dont l'espoir a été tué, mais peut être aussi compris comme : celui qui a tué l'espoir. Donc : désespéré-désespérant ; *hutāśa*, composé de *huta* « offrande » et de *āśa* « dévoreur » est une épithète du Feu, Agni. Il faut constamment alimenter le feu sacrificiel en bois à brûler, mais aussi en oblations (beurre clarifié, etc.). Or c'est par le feu de son regard que Śiva a détruit le corps de Smara. Amour se comporte comme le dieu qui fut l'instrument de sa destruction.

L'autre passage est celui des retrouvailles. Pendant que Nala était au loin, Damayantī n'avait cessé de penser au bien-aimé : c'est-à-dire que son cœur était occupé par l'Amour. Elle s'est forgé une image mentale de cet hôte dévorant. Cette image, bien sûr, a tous les traits de Nala, mais tout se passe comme si elle ne s'en rendait pas compte. Aussi, quand le Nala de chair et d'os revient, elle éprouve un saisissement et ne sait pas si elle a devant elle l'Amour ou l'objet aimé. Le poète s'adresse à Nala, lui explique l'état d'esprit de Damayantī et le rassure : Ton amie se demande : lequel est Smara, lequel est toi ? C'est toi qu'elle veut, c'est toi que choisit son cœur, ou bien alors elle vous choisit tous les deux⁸. Explication du commentateur : Damayantī vous porte tous les deux dans son cœur, mais vous êtes indiscernables. Si elle savait comment choisir, c'est toi qu'elle choisirait. Mais c'est comme quand on a devant soi une perle et une boule de verre d'apparence identique : pour ne pas risquer de perdre la perle, on ne choisit pas, on garde les deux. C'est pour toi, pour t'avoir toi, qu'elle garde aussi l'Amour ; ne va pas croire qu'elle te garde pour avoir l'Amour. Voici, dit le poète, s'adressant encore à Nala, ce qui s'est passé : dans l'esprit de ton amie, l'Amour n'est que le reflet d'une réalité qui est toi. Comment pourrait-il autrement y avoir ressemblance entre toi et lui, puisqu'il est sans corps ? Le commentateur : l'image de l'Amour qui est dans l'esprit de Damayantī est la vision d'un reflet (*pratichchayā*, *pratibimba*). Ce n'est pas l'image (*bimba*) de l'objet lui-même. Incorporel, l'Amour ne peut produire d'image ; s'il y a une image (ce qui est le cas), ce ne peut être que l'image d'un être corporel. Et s'il y a une ressemblance entre cette image et toi, il ne faut pas en conclure qu'il y a une ressemblance entre deux originaux différents, mais que cette image de l'Amour a pour origine toi-même.

Pour dissiper les doutes de Damayantī, pour lui dire : je ne suis pas l'Amour, je suis l'aimé, pour se faire reconnaître, Nala évoque leur passé commun, les tendres secrets de leur passion, leurs habitudes et leurs inventions d'amants, leurs paroles échangées qui toutes finissaient par révéler un sens érotique, ce qui faisait rougir Damayantī quand elle s'en apercevait... Nala s'exprime dans une série de strophes qui toutes comportent ces mots : « rappelle-toi... », « tu n'as tout de même pas oublié... » A chaque fois, bien sûr, c'est une forme de la racine *smar* qui apparaît, faisant jeu avec le substantif *smara* qui apparaît lui aussi tantôt dans la même strophe, tantôt dans une strophe voisine⁹.

Il en est une cependant qui constitue une exception intéressante en ce qu'elle ne contient ni *smara* ni quelque forme du verbe *smar*, mais cette expression : *jāgarti saṃskārah*, « elle s'éveille, l'impression latente... ». Le terme *saṃskāra*¹⁰ désigne la trace que laisse dans l'esprit une impression reçue, trace ineffaçable, qui contribue à la structuration de la personne et ne se manifeste que par les effets qu'elle a sur le psychisme et la destinée de l'individu. La remémoration consiste à remonter des effets aux causes, à faire

8. *Ibid.* XX 43.

9. Voici une sorte de traduction minimale, ou plutôt un résumé, de quelques-unes de ces strophes : « Rappelle-toi le bonheur que c'était, quand la nuit, tout en dormant, nous échangeons nos places pour rester bouche contre bouche même après avoir changé de côté (X 84). » « Je commençais par la bouche, et de baiser en baiser j'arrivais au nombril. J'en voulais davantage. Mais cette partie de toi où tu ne m'as pas laissé mettre les lèvres, que la mémoire la baise, plus fortunée que moi ! » (X 92) Strophe vraiment étonnante où l'on voit une mémoire autonome, disjointe du reste de la personne, prendre le relais du désir, et être projetée dans le futur. « Rappelle-toi comme tu rougissais quand, dans nos jeux amoureux, tu faisais l'homme (venant te mettre sur moi) et que je t'appelais "cher Monsieur"... » (X 93) « Rappelle-toi comme tu as rougi quand je t'ai

dit, montrant une feuille d'*aśvattha* tombée à terre : "Donne-la moi"... (X 96) (Dans les classifications mises en place par les traités érotiques, le sexe de la femme, quand il est de grande dimension, est comparé à une feuille de l'arbre *aśvattha*.)

10. La notion de *saṃskāra*, dont les acceptions multiples sont cependant remarquablement coordonnées, joue un rôle immense à toutes les époques et dans toutes les expressions de la pensée indienne. On lira bientôt sur ce sujet l'étude approfondie que prépare Lakshmi Kapani ; dès maintenant, on peut se reporter à son article du *Bulletin des études indiennes*, n° 3, 1985, pp. 79-101, et à l'examen critique qu'elle a fait, avec F. Chenet, dans *Diogenes*, juillet-septembre 1986, pp. 65-80, du livre du psychanalyste indien S. Kakar, *Moksha*, Paris : « Les Belles Lettres », 1985 (pour la traduction française).

que ces traces soient décelées par la conscience. Mais les théoriciens de la poésie, pour ne parler que d'eux, distinguent du souvenir déjà disponible, tout prêt à se présenter à la conscience (telle est la situation lorsque quelque chose que je perçois me rappelle une chose semblable perçue autrefois) le *saṃskāra* qu'il faut éveiller par un effort de concentration et de retour sur soi¹¹. Cet effort n'est pas purement cognitif, et ses effets non plus ne sont pas une pure connaissance : réactualisant l'impression première, on est amené non seulement à voir mais à vivre ce passé comme présent. Quand Nala demande à Damayantī si l'évocation qu'il fait du passé éveille en elle le *saṃskāra* qui déclenche la mémoire, il l'invite à éprouver à nouveau les impressions dont il lui parle. Ce qui est remarquable, c'est que cette restitution d'un passé somme toute récent, et formulable (l'éloquence de Nala le montre assez) semble nécessiter la même sorte d'exploration et requiert le même vocabulaire que s'il s'agissait d'atteindre les sédiments les plus profonds du psychisme. Ce qui nous amène à remarquer aussi que le passé ainsi évoqué est intemporel.

La réflexion indienne sur la mémoire ne s'est pas préoccupée de la consécration ou de l'étagement des souvenirs, pour cette raison principalement qu'elle considère chaque souvenir comme un tout autonome. Autrement dit, il y a la faculté de remémoration (*smṛti*), et il y a les souvenirs individuels (*smaraṇa*), mais on chercherait en vain ici l'idée que les souvenirs s'enchaînent entre eux, se distribuent dans une chronologie et forment des constellations mouvantes certes mais cohérentes et solidaires, bref qu'il existe un monde de la mémoire. Les temps de maturation de l'infinité des impressions reçues ne sont pas totalisables. Bien loin de dessiner les contours d'une biographie, les souvenirs font des limites de la personne une zone floue et une boucle non close. Sans doute, dit la sagesse populaire, je ne peux me souvenir de ce qu'un autre a vu¹². En ce sens, mes souvenirs n'appartiennent qu'à moi. Mais qui suis-je ? Si j'ai maîtrisé les techniques appropriées, et surtout si j'ai gagné les mérites nécessaires, je puis, comme on sait, me souvenir de mes vies antérieures. Seuls des êtres exceptionnels accèdent à ce *jāṭismara*, mais en droit, tout homme peut s'engager dans l'une ou l'autre des nombreuses voies qui y mènent et des textes aussi peu mystiques que les *Lois de Manu* ou la *Yājñavalkya-Smṛti* en parlent avec précision. Antérieures, ces vies m'appartiennent dès lors que je m'en souviens. Elles sont moi, sans que je les possède (bien plutôt elles me possèdent) tant qu'elles sont hors du champ de la conscience¹³. Comment, dans ces conditions, une vie pourrait-elle être définie et faire l'objet d'un récit ?

Citons encore Barbara Stoler Miller, parlant du rôle de la mémoire dans le théâtre de Kālidāsa : « la mémoire a le pouvoir de briser la logique de la vie quotidienne. Elle rend visible l'invisible, abolit les distances, renverse les chronologies... Abhinavagupta explique ce que Kālidāsa entend par mémoire ; ce n'est pas une recollection discursive d'événements passés, mais plutôt une intuition du passé qui transcende l'expérience personnelle et nous fait entrer dans l'univers d'imagination que la beauté évoque. » La mémoire ainsi conçue n'est donc pas cette capacité que nous avons de saisir le passé comme passé, mais ce qui vient surimposer à la perception du présent la vision du passé : la mémoire, ou l'oubli du présent. Sur les obscures interférences du souvenir et du désir se fonde une esthétique de la mémoire : le spectacle de l'homme qui se souvient de l'amour et qui vit l'amour comme un perpétuel passé dans

11. Commentaire *Madhumatī ad Kāvya-prakāśa* X 52.

12. *Sarvadarsanasamgraha*, chapitre VII, p. 181 de l'édition BORI de Poona, 1951, commentaire à *Nyāya-sūtra*, III 1, 12.

13. Il est question ici de l'Inde védique et hindoue. Le bouddhisme ancien, si on en juge par l'étude que fait L. Silburn de la notion de *sati* (équivalent en pali du sanscrit *smṛti*), fait de la mémoire une sorte de vigilance : il lui échoit de détecter les souvenirs, de les reconnaître pour ce qu'ils sont de façon à ne pas avoir à les subir, de façon aussi à faire apparaître l'inanité du flux temporel. En somme : n'oublie pas d'oublier. Cf. L. Silburn, *Instant et cause*, Paris : Vrin, 1955, pp. 339 sq. et 376 sq.

lequel se dissolvent les cadres temporels de son être — ce spectacle est beau ; il crée, chez ceux qui le contemplant, une émotion qui tient à ce qu'il permet à chacun (en communion avec tous) d'éprouver au plus profond de lui-même cette échappée hors du temps qui est aussi une échappée hors de lui-même.

Dans la forme de mémoire qui semble à l'opposé de cette mémoire-amour, à savoir la mémorisation des textes telle qu'elle se pratique et telle qu'elle est pensée en Inde, des processus analogues de déconstruction du temps sont à l'œuvre. Pour les Indiens, on ne connaît un texte que si on le sait par cœur, ou, comme on dit en sanscrit, que si « on l'a dans la gorge » (et un savoir n'est tel que s'il est condensé dans un corpus de textes). Un dicton célèbre le dit fort bien : « le savoir (que l'on croit posséder et) qui est contenu dans un livre, l'argent (que l'on croit avoir et) qui est dans la main d'autrui, lorsque vient le moment de s'en servir, où donc sont-ils passés ? » Sans qu'il soit nulle part fait mention d'un interdit de l'écriture, le recours au livre est toujours un auxiliaire, ou un pis aller. Des techniques raffinées sont enseignées pour l'apprentissage des textes sacrés (le Veda), qu'il faut connaître à la perfection, avec toutes les minuties d'une accentuation très différente de celle qui est en usage en sanscrit classique. On s'exerce à désarticuler le texte en le récitant à l'envers, en brisant la séquence des strophes ou éléments de strophes pour les recroiser de mille manières comme on le ferait d'une tresse ; on évite ainsi de se laisser porter par le sens et on se prémunit de la tentation de remplacer un mot par un synonyme. Le texte ainsi appris est véritablement incorporé à la personne, d'autant plus que pour le « faire entrer dans la tête » de l'élève, le maître fait aller cette tête en arrière, en avant, de côté, en des mouvements violents qui suivent le rythme de la récitation. A cet égard, avoir un texte « dans la gorge » est à l'opposé de ce qu'on appelle en allemand savoir *auswendig*, « extérieurement », bien que les deux expressions désignent le « par cœur ». Mais remarquons qu'une fois appris par cœur le texte devient intemporel. Il ne peut être consulté, feuilleté, écarté, repris comme le serait un livre. Il impose sa présence fixe, et mûrit dans l'esprit qui l'accueille sans que soit perceptibles à la conscience les étapes de la maturation. En outre, dans le savoir ainsi incorporé s'efface la perception de ce qui unit ce texte au monde des faits extra-textuels dans lequel il a surgi. Telle est du moins la situation en Inde où le contenu même des textes est dépourvu en général de toute mention des circonstances réelles de leur élaboration. De même que le souvenir-désir et la réminiscence-reconnaissance sont tout le contraire de la mémoire biographique, de même la prééminence du par cœur fait que la tradition ne se transforme pas en histoire.

A la façon indienne de penser le rapport entre la mémoire et le texte sacré, on ne peut manquer d'opposer la conception juive. Dans l'un et l'autre cas, il nous est dit : il faut apprendre, il faut se souvenir, il ne faut pas laisser s'installer l'oubli ni l'erreur : le bien et le vrai sont dans ces paroles. Mais ce que demande la Tora c'est qu'on se souvienne aussi de ce que fut l'événement de sa révélation : le récit de cet événement, la façon dont il s'articule sur ce qui précède et ce qui suit font partie du texte même de la révélation. Qu'il faille se souvenir de la loi et apprendre le texte qui la formule va de soi. Mais ce sur quoi la Tora insiste, et qui n'est pas simplement la méta-règle de toute règle, ce à propos de quoi elle énonce l'exigence de la mémoire, c'est la forme « historique » qu'a prise au moment où elle fut

révélée la relation entre Dieu, le texte et le peuple : n'oublie pas comment cela s'est passé, n'oublie pas de quoi mais aussi n'oublie pas de qui il s'agit.

Et qu'en est-il de la révélation védique ? Sur les circonstances qui ont fait que tel « voyant » a eu la vision de telle partie ou de telle version du texte, le Veda lui-même est pour ainsi dire muet. Le plus souvent, quand il faut expliquer l'origine d'un rite ou d'une formule de prière, tels qu'ils sont enseignés dans le Veda, les textes védiques de la deuxième période (les Brāhmaṇa) renvoient à la bataille permanente qui opposait, dans l'autrefois intemporel du mythe, les dieux aux démons : la bataille était incertaine, les dieux allaient même être vaincus lorsqu'ils découvrirent une certaine forme de sacrifice ou une séquence de *mantra* grâce à quoi il purent l'emporter. Cette guerre a bien un commencement, la création même (à ce stade de la pensée indienne, le cosmos, avec tous les êtres qui le peuplent, est le produit d'une genèse, si le Veda, lui, est incréé), mais elle n'a ni suite ni fin. Le schéma se répète chaque fois que le besoin d'une explication se fait sentir, et il n'y a dans ses occurrences ni chronologie ni effet cumulatif. Le Veda lui-même préexiste à la mémoire et au temps. Il exige cependant d'être appris, et glorifie la mémoire destinée à l'accueillir : « Si des hommes en grand nombre étaient assis là sans mémoire, ils ne pourraient rien entendre, rien penser, rien savoir. S'ils se souviennent, ils peuvent entendre, penser, savoir. C'est par la mémoire qu'on reconnaît ses fils, son bétail... » Et quelle est la conclusion de cette énumération des bienfaits concrets de la mémoire ? C'est : « Il te faut révéler la mémoire et reconnaître en elle l'Absolu. »¹⁴

14. *Chāndogya-Upaniṣad* VI 13, 1.