



Pour un monde chargé de sens : l'univers sensoriel de la *pūjā* hindoue

Marie-Josée BLANCHARD

Thèse soumise à la
Faculté des études supérieures et postdoctorales
dans le cadre des exigences
du programme de maîtrise (avec thèse) en sciences des religions

Département d'études anciennes et de sciences des religions
Faculté des Arts
Université d'Ottawa

© Marie-Josée Blanchard, Ottawa, Canada, 2011

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	1
INTRODUCTION	3
ANTHROPOLOGIE DES SENS ET MÉTHODOLOGIE	6
HYPOTHÈSE, IMPLICATIONS ET POSSIBILITÉS	8
CHAPITRE 1 – ANTHROPOLOGIE SENSORIELLE : UNE APPROCHE SENSÉE À L’ÉTUDE DU CORPS ET DES SENS	12
ÉMERGENCE DE L’ANTHROPOLOGIE DES SENS : CONTEXTE HISTORIQUE ET MÉTHODOLOGIQUE	14
<i>La culture dans la peau : Vers une anthropologie incorporée</i>	19
VERS UNE NOUVELLE VISION DU MONDE	23
TENDRE L’OREILLE VERS LE MONDE	29
UNE AUTRE FAÇON DE SENTIR LE MONDE	32
UN MONDE À FLEURS DE PEAU	37
LA SAVEUR DU MONDE	40
CONCLUSION : L’HEURE EST VENUE DE REPENDRE NOS SENS	45
CHAPITRE 2 – ANTHROPOLOGIE DU SENSORIUM ET PHÉNOMÈNE RELIGIEUX	47
LE SENSORIUM ET LA RENCONTRE AVEC LE DIVIN	50
<i>Rasa : L’oreille tendue, la gorge serrée et le ventre bien rempli</i>	57
AU-DELÀ DE L’ANTHROPOLOGIE DES SENS : INTERSECTION ENTRE PHÉNOMÈNE RELIGIEUX ET ANTHROPOLOGIE	61
CONCLUSION : D’UN SENSORIUM À L’AUTRE	63
CHAPITRE 3 – BHAKTI ET UNIVERS SENSORIEL DE LA PŪJĀ	66
AU CŒUR DE LA BHAKTI : IDENTITÉ, EXPÉRIENCE, SENS ET ÉMOTIONS.....	68
<i>La dévotion comme voie vers la libération</i>	70
<i>L’incorporation divine sur terre : Ubiquité du divin et échanges sacrés</i>	74
LA PŪJĀ, UNE EXPÉRIENCE CHARGÉE DE SENS	77
<i>Éléments structurels et symboliques de la pūjā</i>	79
<i>La pūjā au Vishva Shakti Durgā Mandir d’Ottawa</i>	83
CONCLUSION : LA BHAKTI, UNE EXPÉRIENCE QUI NOUS TRAVERSE DANS TOUS LES SENS	94
CHAPITRE 4 – CHARTE SENSORIELLE DE LA PŪJĀ : EXPLORATION SENSUELLE DE LA DÉVOTION HINDOUE	96
SANS SENS, RIEN N’A DE SENS : EXPÉRIENCE SENSORIELLE DE LA PŪJĀ	98
<i>Dans la peau du bhakta</i>	99
<i>Analyse sensorielle d’une expérience sacrée</i>	106
CHARTRE SENSORIELLE DE LA PŪJĀ.....	113
<i>La pūjā et la culture indienne, des expériences qui en mettent plein la vue</i>	113
CONCLUSION : VERS UNE CHARTE FLUIDE DES SENS	121
CONCLUSION – VERS UN MONDE CHARGÉ DE SENS	124
RETOUR SUR LA QUESTION DE RECHERCHE	125

L'ANALYSE SENSORIELLE DE L'EXPÉRIENCE DU RELIGIEUX COMME NOUVELLE MÉTHODOLOGIE EN SCIENCES DES RELIGIONS	128
VERS DE NOUVEAUX HORIZONS : D'UNE ÉTOILE VERS UNE GALAXIE	131
ANNEXES	133
ANNEXE 1 : SALLE PRINCIPALE DU VISHVA SHAKTI DURGĀ MANDIR, OTTAWA (ONTARIO), CANADA ..	133
ANNEXE 2 : DURGĀ	134
ANNEXE 3 : <i>PĀDUKĀ</i> ET RÉCIPIENTS POUR OFFRANDES	135
ANNEXE 4 : IMAGE DE VIṢṆU ET <i>ŚĀLIGRĀM</i>	136
ANNEXE 5 : <i>Liṅg</i>	137
GLOSSAIRE	138
BIBLIOGRAPHIE	143

RÉSUMÉ

Pour un monde chargé de sens : L'univers sensoriel de la *pūjā* hindoue

La culture indienne a longtemps été identifiée à une philosophie où le monde n'est qu'illusion, où les sens s'avèrent trompeurs, et où, donc, il est nécessaire de se détacher du corps afin d'atteindre une réalité suprême, en dehors de ce monde. Pourtant, une courte immersion dans la réalité quotidienne de l'hindouisme, en particulier par rapport à sa forme dévotionnelle (*bhakti*) et au rituel de la *pūjā* s'y rattachant, laisse entendre tout le contraire. Le monde dévotionnel hindou s'avère en fait plongé dans un univers hautement incorporé et sensoriel.

La présente thèse se donne pour objectif de réaliser la profondeur de cette nature incorporée et hautement sensorielle de la *bhakti* hindoue. C'est en envisageant l'utilisation des sens non seulement comme le résultat d'un apprentissage culturel, mais également comme le locus de la connaissance du monde, que la méthodologie proposée par l'anthropologie sensorielle nous permettra de réaliser l'ampleur du rôle joué par le sensorium dans la compréhension, l'acquisition et la communication avec le divin.

Nous concentrerons cette étude sur la *pūjā* hebdomadaire effectuée par la communauté hindoue d'Ottawa au temple Vishva Shakti Durgā. Cette analyse révélera que c'est en utilisant ses sens que le dévot réussit à entrer en contact avec le divin et que c'est également en exploitant divers stimuli sensoriels que le divin réussit à se manifester et à s'incorporer au profit de ses dévots. Le sens de la vision se dévoilera l'un des plus importants dans cette interaction avec les divinités, particulièrement à travers le *darśan*, mais les autres sens s'avèreront eux aussi essentiels dans cette transaction avec le divin,

notamment à travers la musique, les mantras, la *prasād*, ainsi que les diverses formes de toucher direct ou indirect avec la divinité.

Somme toute, cette étude démontrera que la rencontre avec le divin nécessite en soi l'utilisation d'un sensorium sacré. Les diverses perceptions sensorielles engagées dans cette interaction parlent à la fois à la nature humaine et divine de l'être, et permettent dès lors à la vraie nature de l'humain d'entrer en contact avec la vraie et suprême réalité du divin (*bhagwān/brahman*).

INTRODUCTION

*For all of its famous otherworldliness,
India is a culture that has also celebrated
the life of this world and the realms of the
senses.*

Diane L. Eck, *Darśan: Seeing the Divine
Image in India*

Une salle étouffante et bondée de gens, plongée dans un brouhaha de cloches, de chants et de mantras, d'où émanent fumée et douces odeurs d'encens tandis que les flammes, couleurs vives et statues bienveillantes ou encore effrayantes captent les regards, fait à premier abord contraste avec l'ascète en méditation que nous connaissons de l'hindouisme. Cette image représente pourtant une expérience quotidienne au sein de la dévotion hindoue (*bhakti*). C'est ce qu'appuie Diana L. Eck lorsqu'elle affirme que :

While Hindu spirituality is often portrayed in the West as interior, mystical, and other-worldly, one need only raise the head from the book to the image to see how mistakenly one-sided such a characterization is. The day to day life and ritual of Hindus is based not upon abstract interior truths, but upon the charged, concrete, and particular appearances of the divine in the substance of the material world.¹

Les manifestations du divin (*mūrti*) partout à travers l'environnement du dévot sont chose commune pour l'hindou et l'interaction de ce dernier avec ces manifestations devient naturellement centrale dans son quotidien. Cet engagement avec le divin se révèle être fondamental dans l'expression de la *bhakti* hindoue. Tout comme le divin parvient à s'incorporer de diverses façons au profit de ses dévots, les hindous traduisent leur dévotion à travers une expérience incorporée, mouvante et vivante. La *bhakti* n'est pas qu'une tradition religieuse ou une philosophie de vie, mais davantage une expérience spirituelle du religieux

¹ Diana L. Eck, *Darśan: Seeing the Divine Image in India* (Chambersburg : Anima Books, 1985), 11.

qui passe à travers le corps et les sensations qu'il procure au dévot. L'expérience de la *bhakti* fait de plus appel à une utilisation du sensorium particulière. La *bhakti* n'implique ni un engagement des sens dans les objets matériels, ni une négation des sens (qu'on peut plutôt rattacher à l'*advaita-vedānta*). Les sens sont plutôt « directed toward spiritual or transcendental sense objects, primarily the name, form, qualities, and activities of God »². La *bhakti* révèle par conséquent toute son importance et sa signification à travers le sens qui est donné à cette expérience incorporée.

Cette notion vivante et sensuelle du quotidien hindou se traduit particulièrement à travers le rituel de la *pūjā*. En effet, la *pūjā* s'explique et se vit à travers les sens :

One “sees” the image of the deity (*darśan*). One “touches” it with one’s hands (*sparśa*), and one also “touches” the limbs of one’s own body to establish the presence of various deities (*nyāsa*). One “hears” the sacred sound of the *mantras* (*śravaṇa*). The ringing of bells, the offering of oil lamps, the presentation of flowers, the pouring of water and milk, the sipping of sanctified liquid offerings, the eating of consecrated food — these are the basic constituents of Hindu worship, *pūjā*.³

Ce n'est néanmoins pas tant l'aspect d'apparence chaotique de cette expérience qui devrait retenir notre attention, mais davantage la question de savoir pourquoi les sens sont si interpellés, voire surchargés lors de cet événement sacré.

Depuis les années 1980, un nombre croissant de chercheurs en religions d'Asie du Sud se sont peu à peu penchés sur cette question. Parlant désormais d'un hindouisme vécu et incorporé, ces chercheurs ont su démontrer principalement à l'aide d'études ethnographiques que le corps revêt une importance centrale dans l'hindouisme et peut en ce sens se confronter aux idéaux de détachement du monde reconnus au sein de cette culture religieuse. Malgré cet

² William H. Deadwyler, « The Devotee and the Deity: Living a Personalistic Theology » dans *Gods of Flesh/Gods of Stone: The Embodiment of Divinity in India*, éd. Joanne Punzo Waghorne et Norman Cutler, en association avec Vasudha Narayanan (Chambersburg : Anima, 1985), 78.

³ Eck, *Darśan*, 11-12.

intérêt grandissant quant au quotidien, à la religion vivante et à l'incorporation au sein de l'hindouisme, très peu de chercheurs se sont pourtant arrêtés à l'importance précise des sens dans la compréhension de la *bhakti* et de cette relation avec le divin, et ceux qui l'ont fait s'y sont attardés souvent de façon partielle, sans engager tous les sens dans leurs théories. Or, cette importance accordée au corps et à l'incorporation dans la tradition dévotionnelle hindoue nous laisse croire que l'aspect religieux et culturel du rapport aux sens et au corps façonne le rapport au religieux et au divin. Si tel est le cas, quelle importance occupent les sens dans la dévotion hindoue? Comment peuvent-ils nous informer sur cette relation entre dévots et divin? Mais surtout, quelle est la nature de cette relation et comment parvient-elle à définir le rapport au religieux?

La question principale reste donc de réussir à expliquer pourquoi ce que nous constatons de la religion vivante en Inde, à savoir cette célébration du monde ancrée dans les sens et le quotidien « illusoire » des choses, est partie intégrante de la *bhakti* et de la *pūjā*. C'est conséquemment en transposant une compréhension culturelle des sens au contexte religieux hindou que nous pourrons établir en quoi l'univers sensoriel établi entre les humains et les divinités lors de la *pūjā* structure de façon consciente ou non cette relation dévotionnelle entre les deux, tout en nous informant non seulement sur les motivations de cette relation, mais également sur sa structure et son importance. Afin de répondre à ces attentes, la fondation théorique et méthodologique de ce projet proviendra de l'anthropologie du sensorium, tandis que les données principales utilisées pour mener à bien cette analyse proviendront du champ d'études relié à la *bhakti* et, dans la mesure du possible, sur les données ethnographiques disponibles en lien avec la *pūjā*.

Anthropologie des sens et méthodologie

Le principal cadre théorique de la présente recherche se fonde sur les théories et la méthodologie employées par la discipline de l'anthropologie des sens. L'anthropologie sensorielle nous indique principalement de quelle(s) façon(s) les sens sont impliqués dans notre compréhension du monde⁴. Le sensorium n'y est pas perçu comme étant un fait purement biologique, mais plutôt comme le résultat d'un apprentissage culturel nous aidant à interagir avec notre environnement social : la perception n'est donc pas innée dès la naissance, mais plutôt acquise à travers un système symbolique culturel régissant la compréhension du monde⁵.

L'une des prémisses méthodologiques fondamentales à l'anthropologie du sensorium insiste sur l'importance de se détacher des biais sensoriels occidentaux, qui hissent au sommet de la hiérarchie sensorielle les sens de la vue et de l'ouïe et contraignent souvent les autres cultures à s'identifier à ce sensorium : « not only do Western sensory paradigms force all cultures into a visual or oral/aural model, they also recognize only one kind of visibility – that of the West – and one kind of aurality – that of the generic non-literate 'tribal' culture »⁶. Les anthropologues sensoriels soutiennent également que « the deep-seated influence of post-Socratic Greek philosophy has rendered anthropology, not to mention psychology and sociology, a social science engaged in the search for the static universals of

⁴ Plutôt que de parler d'une « vision du monde » (traduisant le terme *worldview*), nous utiliserons plutôt l'expression « compréhension du monde », cette dernière collant davantage à la compréhension de la culture que propose l'anthropologie des sens.

⁵ Bien entendu, le fonctionnement biologique des sens est acquis dès la naissance : toute personne ayant des yeux, des oreilles, une langue, un nez et un épiderme fonctionnant de façon normale aura cette capacité de percevoir, chimiquement et biologiquement parlant, son environnement. C'est la *façon d'utiliser les sens* qui variera d'une culture à l'autre, et c'est en fonction de cette utilisation des sens qu'une compréhension du monde singulière et unique sera acquise.

⁶ Constance Classen, « McLuhan in the Rainforest: The Sensory Worlds of Oral Cultures » dans *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader*, éd. David Howes, *Sensory Formations* (Oxford : Berg, 2005), 160.

social life »⁷. L'anthropologie des sens se donne conséquemment pour mission de se dissocier de l'univers scriptural et du biais méthodologique occidental afin de privilégier une approche ethnographique sensuelle, une exploration plus descriptive et incorporée de la culture où le sujet étudié s'exprime pleinement et où l'ethnographe n'hésite pas à formuler ses propres réflexions et sentiments; l'anthropologue devient ici celui qui s'engage personnellement dans son écriture et qui *interagit* avec son entourage.

Afin de répondre à ces attentes, David Howes et Constance Classen⁸ ont établi en 1991 un paradigme de base dans l'approche sensorielle de la culture où ils proposent d'explorer dix catégories (anthropologiques) principales : le langage; les artefacts et l'esthétique; les décorations corporelles; l'éducation des enfants; les modes sensoriels alternatifs; les médias de communication; l'environnement naturel et artificiel; les rituels; la mythologie; et finalement, la cosmologie. Dans le cadre de cet essai, une attention particulière sera accordée à la catégorie des rituels, étant donné que le sujet d'étude repose dans le rituel de la *pūjā*. Ceci étant dit, les autres catégories ne seront pas pour autant négligées puisqu'elles peuvent autant se retrouver à l'intérieur du rituel. À ce titre, notre attention sera en particulier dirigée vers les artefacts et l'esthétique, les décorations corporelles, les modes sensoriels alternatifs, la mythologie et la cosmologie en contextes rituel et dévotionnel hindous.

Suivant la méthodologie proposée en anthropologie sensorielle, nous pouvons donc supposer que le rapport de l'individu aux sens et au corps détermine la relation au divin; de la même façon, la morale et les doctrines religieuses façonnent cette relation aux sens et au corps chez le dévot. Afin de traiter de cette relation entre les sens et la dévotion hindoue,

⁷ Paul Stoller, *The Taste of Ethnographic Things: The Senses in Anthropology* (Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1989), 57.

⁸ David Howes et Constance Classen, « Sounding Sensory Profiles » dans *The Varieties of Sensory Experience: A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*, éd. David Howes (Toronto : University of Toronto Press, 1991).

deux domaines de recherche s'entrecroiseront donc : l'anthropologie des sens d'une part, et d'autre part la *bhakti*, plus spécifiquement son aspect rituel à travers la *pūjā*. L'anthropologie sensorielle contribuera à l'aspect méthodologique de la thèse, en permettant une interprétation tant symbolique que théorique des sens, et en fournissant une méthode d'approche face à l'étude des sens et du corps. Les travaux majoritairement ethnographiques portant sur la *bhakti* et la *pūjā*, ainsi que mes propres observations et expériences sur le terrain⁹, contribueront quant à eux à l'aspect ethnographique et phénoménologique de la recherche, composantes essentielles à une compréhension sensible du sensorium et de l'expérience incorporée au sein de la dévotion religieuse. En établissant un schéma sensoriel de l'expérience dévotionnelle hindoue, il deviendra possible de déterminer d'abord comment les sens sont utilisés, mais surtout selon quels motifs ils le sont, en quoi leur utilisation devient essentielle dans la relation établie avec le divin, et comment leur utilisation peut nous aider à mieux comprendre l'hindouisme – même tout autre religion – dans son ensemble.

Hypothèse, implications et possibilités

Le choix du rituel de la *pūjā* comme sujet d'étude à ce projet n'est pas aléatoire. En outre, la *pūjā* représente l'une des manifestations les plus fréquentes, imagées et sensuelles de la dévotion hindoue. La *pūjā* représente de plus une composante de la *bhakti* qui est facile à isoler et à étudier, tout en reflétant parfaitement les principaux idéaux et les pratiques majeures rattachées à la *bhakti*. Mais plutôt que de se tourner vers la composition rituelle de la *pūjā* afin d'en retirer la fonction, c'est davantage en établissant un « profil sensoriel » de

⁹ Ces observations ethnographiques se fondent d'une part sur un séjour en Inde effectué dans les villes de Mumbai (Bombay), Delhi, Varanasi (Bénarès) et Jaipur du 25 mai au 17 juin 2010, ainsi que sur la participation à plusieurs *pūjā* sur une période s'étalant de février à août 2011 au temple hindou et canadien Vishva Shakti Durgā situé à Ottawa.

l'interaction physique, émotionnelle et symbolique avec le divin que la couleur expérientielle de ce phénomène prendra toute sa signification.

Afin de mener à bien cette analyse sensorielle de la *bhakti* hindoue, il sera donc nécessaire d'établir une « charte sensorielle » de la *pūjā*. La *pūjā* qui a été sélectionnée à cet effet se déroule de façon hebdomadaire au Vishva Shakti Durgā Mandir (Temple de Śakti-Durgā), situé à Ottawa, en Ontario (Canada). Cette *pūjā* en particulier a été choisie pour sa nature consistante d'une semaine à l'autre, pour sa proximité (dans la ville d'Ottawa plutôt qu'en Inde), pour son accès facile et l'accueil chaleureux de sa communauté, ainsi que pour sa similarité avec les *pūjā* rencontrées en Inde. Le profil sensoriel qui ressortira de ces expériences ethnographiques au temple de Durgā à Ottawa se voudra d'abord et avant tout fluide et flexible et ce, afin de refléter de façon juste la complexité de l'expérience dévotionnelle hindoue. Nous démontrerons en outre de quelle façon sont concernés les sens dans l'engagement avec le divin et en quoi leur utilisation particulière privilégie l'instauration d'un espace intime avec les divinités.

De cette exploration sensorielle de la *pūjā* hindoue se démarqueront en particulier la vue (à travers le *darśan*, échange de regards entre le dévot et la divinité) et le goût (à travers la *prasād*, ingestion par le dévot ou mise en contact avec son corps de substances désormais sacrées, souvent de la nourriture), qui sont notamment privilégiés dans la transaction avec la divinité. Les sens du goût, de la vue et du toucher, mais également ceux de l'ouïe et de l'odorat, servent de canaux fluides lors de la *pūjā* et permettent à cet effet le transfert des qualités sacrées émises par les divinités vers les dévots. Cette transaction implique ainsi deux types de bénéfices adaptés à chacune des entités : les divinités se nourrissent de l'amour et de la dévotion de leurs dévots, tandis que les dévots reçoivent en échange les

caractéristiques bienveillantes et sacrées des divinités ainsi que leur protection ou encore la réalisation d'un souhait particulier. Mais par-dessus tout, cette analyse sensorielle démontrera la centralité de l'expérience incorporée et de la nature vivante de la dévotion hindoue.

C'est en joignant ces deux aspects de la *bhakti* et de l'anthropologie des sens, ce qui constitue ici l'élément nouveau à apporter à l'étude des religions d'Asie du Sud, qu'il deviendra possible de découvrir quel est le lien entre l'utilisation des sens et la dévotion religieuse. Le but de cette approche ethnographique et phénoménologique reste de privilégier la notion mouvante et vivante de la *bhakti*, de la traduire davantage en termes lui convenant, c'est-à-dire en termes phénoménologiques et fluides plutôt qu'en analyse scripturale statique. Cela dit, le niveau de cette recherche, qui nécessiterait probablement plusieurs années de travail ethnographique en terre indienne, ne permet malheureusement pas l'application optimale de cette stratégie; cette analyse sera au plus une ethnographie « secondaire » ou « de deuxième degré », inspirée des autres ethnographies menées quant à cette question de la sensorialité au sein de la *bhakti* hindoue. Ces sources secondaires ethnographiques se révéleront toutefois riches en données puisqu'elles constituent en soi une source primaire face à l'incorporation de l'expérience religieuse chez les dévots hindous. À ceci s'ajouteront quelques observations participantes effectuées au Vishva Shakti Durgā Mandir d'Ottawa afin d'enrichir ces données ethnographiques.

Cette nouvelle approche sensorielle à la *pūjā* nous permettra ici d'acquérir une nouvelle compréhension de la dévotion hindoue (tant en lien avec la *pūjā* que de façon plus générale quant à la tradition *bhakti* et à l'hindouisme) et ce, simplement en ajustant notre façon de comprendre et d'envisager cette expérience. Cette perspective présente le corps

comme mode premier de connaissance du monde; les sens, à titre de « récepteurs », sont par conséquent engagés de façon centrale dans cette compréhension du monde et du divin. Tout en répondant à la nature expérientielle et incorporée de la *bhakti*, cette nouvelle compréhension de l'implication des sens au cœur de la *pūjā* répondra également à la question partiellement irrésolue de l'importance du corps dans l'hindouisme à travers une compréhension innovatrice de l'utilisation et du rôle des sens.

CHAPITRE 1 – ANTHROPOLOGIE SENSORIELLE : UNE APPROCHE SENSÉE À L'ÉTUDE DU CORPS ET DES SENS

*We experience our bodies – and the world
– through our senses.*

Constance Classen, « Foundations for an
Anthropology of the Senses »

Se plonger dans le monde de l'anthropologie des sens nécessite d'abord et avant tout une rencontre : l'anthropologie sensorielle prend vie par une curiosité quant aux habitudes de l'autre, elle s'alimente par une incompréhension par rapport à ses gestes et paroles, puis elle s'ancre finalement dans un besoin et un désir de vivre avec autrui. Aussi, « [c]omprendre la réalité d'une culture qui se dérobe et l'accepter en profondeur n'est ni facile ni rapide et se vit, au lieu de se lire ou de se raisonner »¹. L'anthropologie des sens est effectivement plus qu'une discipline étudiant les différences culturelles entre sensoriums : c'est une expérience sensorielle en soi.

Mais d'abord et avant tout, l'anthropologie sensorielle se construit sur une expérience sensorielle *partagée* avec l'autre. Non seulement existe-t-il différentes façons de percevoir le monde, mais encore faut-il apprendre à comprendre et à ressentir le monde comme le fait l'autre. L'anthropologue Paul Stoller en réalisa l'importance lors d'une expérience ethnographique sur le terrain en République du Niger. Accompagnant un sorcier songhaï à la recherche du « double » (esprit) d'un homme malade, ce dernier lui demanda s'il avait perçu ce double que le sorcier venait d'identifier : « Did you hear it? [...] Did you feel it? [...] Did you see it? » lui demanda l'homme. Répondant par la négative, le sorcier lui confia : « You look, but you do not see. You touch, but you do not feel. You listen, but you do not hear.

¹ Edward T. Hall, *Au-delà de la culture* (Paris : Seuil, 1979), 62.

Without sight or touch, [...] one can learn a great deal. But you *must* learn how to hear, or you will learn little about our ways »². En apprenant à écouter et à percevoir le monde comme le font les Songhaï, Stoller a plus tard réalisé l'ampleur du rôle de la magie, de la puissance des mots et des paroles, et de la symbolique des sons chez cette culture. Sans cette compréhension du sensorium songhaï, Stoller n'aurait jamais pu rendre justice à cette société; mais avant toute chose, cette compréhension n'aurait jamais été possible si l'anthropologue n'avait pas préalablement accepté de prêter son sensorium à celui des Songhaï.

En fait, nos expériences interculturelles peuvent parfois nous mettre sur la défensive. Nous pouvons juger la perception du monde de l'autre comme étant bizarre, spéciale, extraordinaire ou encore déstabilisante. Avant tout, cette confrontation sensorielle interculturelle nous fait réaliser la nature de notre propre sensorium, qui lui-même peut à son tour sembler anormal à autrui. Pourquoi donc nos repères corporels et sensoriels sont-ils bouleversés à la rencontre avec l'autre? Pourquoi nos schémas sensoriels distincts, qui peuvent sembler de prime abord particulièrement semblables, peuvent-ils parfois s'avérer si différents à certains niveaux, et ce même si nous partageons la même façon de se référer au sensorium? Peut-être est-ce, comme l'avance Edward T. Hall, puisque « [s]ans le savoir, nous ressentons l'autre comme une partie incontrôlable et imprévisible de nous-mêmes »³, car celui qui appartient à une autre culture possède inévitablement un sensorium différent et, en quelque sorte, imprévisible. Adopter la culture de l'autre, dès lors, pourrait se référer à un « transfert de sensorium » : vivre avec l'autre, c'est *sentir et ressentir le monde* comme le fait l'autre.

² Paul Stoller, « Sound in Songhay Cultural Experience », *American Ethnologist* 11, n° 3 (1984) : 560.

³ Hall, *Au-delà de la culture*, 233.

Cette compréhension et expérience du sensorium (et par extension, de la culture) se révèle être au centre de la méthodologie en anthropologie des sens, qui se démontre elle-même particulièrement concernée « with how the patterning of sense experience varies from one culture to the next in accordance with the meaning and emphasis attached to each of the modalities of perception »⁴. Ce chapitre s'attarde non seulement à explorer cette approche culturelle des sens, mais cherche également à dévoiler le contexte qui a su donner naissance à l'anthropologie des sens, contexte qui a hautement déterminé la direction qu'a adoptée cette discipline. Révoltés, si l'on peut dire, par l'approche occidentale scientifique du monde emprisonnée dans un schéma sensoriel majoritairement visuel, les anthropologues sensoriels ont jugé nécessaire de détruire les barrières de ce modèle occidental du sensorium afin d'ouvrir leurs horizons à d'autres perceptions (culturelles) du monde. Sans se limiter à l'anthropologie (malgré le nom de la discipline), ces auteurs ont fait de cette nouvelle branche anthropologique une toute nouvelle discipline où se mélangent sociologie, psychologie, ethnographie, histoire, neuropsychologie, médecine, etc. De cette interdisciplinarité est né un objectif commun : réapprendre à percevoir le monde.

Émergence de l'anthropologie des sens : Contexte historique et méthodologique

Discipline relativement récente au sein des sciences humaines, l'anthropologie des sens demeure à ce jour méconnue. La préoccupation première de cette jeune sphère d'étude repose dans la variation des schémas de l'expérience sensorielle à travers les cultures. En ce sens, la vue, l'ouïe, l'odorat, le toucher et le goût (et les nombreux autres « sixièmes sens »⁵) sont non seulement considérés comme des moyens de percevoir le monde physique (et

⁴ David Howes, éd. *The Varieties of Sensory Experience: A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*, Anthropological Horizons (Toronto : University of Toronto Press, 1991), 3.

⁵ Voir notamment David Howes, « The Revolving Sensorium » dans *The Sixth Sense Reader*, éd. David Howes, *Sensory Formations* (Oxford : Berg, 2009).

symbolique), mais représentent également des médias privilégiés dans la transmission de valeurs culturelles : la perception se révèle donc conditionnée par la culture⁶. Cette approche naissante en anthropologie cherche ainsi à découvrir quels types de relations entre les sens sont considérés comme appropriés au sein de la culture. Constance Classen explique :

When we examine the meanings associated with various sensory faculties and sensations in different cultures we find a cornucopia of potent sensory symbolism. Sight may be linked to reason or to witchcraft, taste may be used as a metaphor for aesthetic discrimination or for sexual experience, an odour may signify sanctity or sin, political power or social exclusion. Together, these sensory meanings and values form the *sensory model* espoused by a society, according to which the members of that society 'make sense' of the world, or translate sensory perceptions and concepts into a particular 'worldview'. There will likely be challenges to this model from within the society, persons and groups who differ on certain sensory values, yet this model will provide the basic perceptual paradigm to be followed or resisted.⁷

Faisant lentement son apparition au XX^e siècle, voire avant, le domaine de l'anthropologie sensorielle ne s'est pourtant réellement démarqué qu'au courant des années 1990 en tant que dérivé, ou plutôt approfondissement de l'anthropologie du corps⁸. L'anthropologie des sens a en fait connu son essor en raison d'une critique croissante de l'hégémonie (sensorielle) occidentale. Le schéma sensoriel occidental et majoritairement chrétien a effectivement à travers les âges imposé sur les autres cultures son importance pour la vue et l'ouïe, et conjointement pour l'étude des textes (sacrés). Une critique contemporaine naissante appuyée par des auteurs comme David Howes⁹ et Paul Stoller a

⁶ Constance Classen, « Foundations for an Anthropology of the Senses », *International Social Science Journal* 49, n° 3 (1997) : 401. Parfait point de départ pour quiconque veut s'initier à l'anthropologie sensorielle, cet article donne de cette discipline une vue d'ensemble complète, de sa naissance jusqu'à ses prémisses.

⁷ Ibid., 402; emphase dans le texte original.

⁸ David Howes, « Can These Dry Bones Live? An Anthropological Approach to the History of the Senses », *Journal of American History* 95, n° 2 (2008) : 443.

⁹ La mise en branle de cette nouvelle réflexion en anthropologie n'aurait été aussi prolifique sans l'apport de David Howes, professeur d'anthropologie à l'Université Concordia de Montréal. Figurant à la tête du récent mouvement de l'anthropologie des sens en Amérique du Nord, Howes a su y donner un élan vital depuis les vingt dernières années. Parmi ses nombreuses contributions, notons sa participation à la chaire de recherche

conséquemment donné à l'anthropologie en général, mais plus spécifiquement à l'anthropologie du sensorium, la mission de se détacher de l'univers scriptural afin de privilégier une approche ethnographique de la culture plus « sensorielle », voire plus personnelle et subjective.

Voulant se dissocier du biais visuel occidental sans pour autant en négliger l'apport au sein de la culture, les anthropologues sensoriels cherchent dès lors à comprendre comment les autres cultures perçoivent, vivent et comprennent le monde qui les entoure à travers leurs sens et leur définition des sens. Cette réflexion sensible sur la culture permet une ouverture sur l'autre auparavant limitée en anthropologie, et par conséquent une meilleure compréhension de la culture, une culture qui parle désormais à la première personne, non plus à la troisième. Parallèlement, depuis les années 1980, un intérêt grandissant s'est fait ressentir chez les ethnographes et les philosophes quant aux modes de connaissance du corps¹⁰, intérêt qui deviendra peu à peu l'apanage de l'anthropologie du sensorium¹¹. Sans négliger la vue, c'est toutefois en se détachant d'elle que les anthropologues sensoriels tentent généralement de s'ouvrir aux autres connaissances sensorielles du corps et du monde, une connaissance où la construction sociale des schémas sensoriels se fait ressentir dans la structure profonde et symbolique des cultures.

Concordia Sensoria Research Team (CONCERT), son rôle dans la création du journal *The Senses and Society* publié, ainsi que son rôle d'éditeur principal de la série de livres *Sensory Formations*. Cette série de publications centrale dans l'exploration du rôle et des résultats de recherche en anthropologie du sensorium vise à examiner chacun des sens de façon plus ou moins individuelle sous forme de recueils de textes. La série comprend *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader* (édité par David Howes), *The Auditory Culture Reader* (édité par Michael Bull et Les Back), *The Book of Touch* (édité par Constance Classen), *The Smell Culture Reader* (édité par Jim Drobnick), *The Taste Culture Reader: Experiencing Food and Drink* (édité par Carolyn Korsmeyer), *Visual Sense: A Cultural Reader* (édité par Elizabeth Edwards et Kaushik Bhaumik) et *The Sixth Sense Reader* (édité par David Howes).

¹⁰ Traduction libre du terme anglais *bodily ways of knowing*. À ce sujet, voir entre autres Thomas J. Csordas, « Embodiment as a Paradigm for Anthropology », *Ethos* 18 (1990) et « Somatic Modes of Attention », *Cultural Anthropology* 8, n° 2 (1993); ainsi que Björn Krondorfer, « Bodily Knowing, Ritual Embodiment, and Experimental Drama: From Regression to Transgression », *Journal of Ritual Studies* 6, n° 2 (1992).

¹¹ Howes, éd., *Varieties of Sensory Experience*, 3.

C'est en fonction de ces nouvelles préoccupations au cœur des sciences humaines et sociales que plusieurs auteurs se sont peu à peu démarqués par une nouvelle approche du monde et de la culture. Quelques avant-gardistes, tel Maurice Merleau-Ponty¹², Edward T. Hall, Walter J. Ong et Marshall McLuhan, auront conséquemment pavé le terrain pour ceux et celles qui se sont avérés les piliers d'une nouvelle anthropologie, notamment David Howes et Constance Classen en Amérique du Nord, ainsi que David Le Breton en Europe. Les domaines d'investigation de cette discipline semblent s'étendre à l'infini. Que ce soit par la théorie sur l'anthropologie des sens, l'étude de l'évolution historique des schémas sensoriels ou les études ethnographiques, Howes et ses collègues ramènent au premier plan la théorisation essentielle de la hiérarchie culturelle des sens, qui elle-même se rattache le plus souvent à une certaine hégémonie des sens dominante. Le schéma sensoriel occidental¹³ se confronte ici souvent aux autres types de hiérarchies des sens et nous informe en ce sens sur d'autres conceptions du monde.

Tandis qu'en Amérique du Nord, une approche méthodologique essentielle à l'essor de l'anthropologie des sens est privilégiée par Howes et ses collaborateurs, l'approche

¹² Une critique de l'importance de la perception dans la compréhension générale de la culture et de l'humain avait déjà été entamée en grande partie par Merleau-Ponty un peu plus tôt. L'anthropologie sensorielle a construit sur sa critique de la métaphysique traditionnelle occidentale et de son emphase sur l'épistémologie cognitive, et ce en soulignant l'importance d'une étude sensible de la culture qui se détache de la méthode scientifique produisant un discours plat, neutre et statique, sans illuminer la question de la vie et de la conscience (c'est notamment l'argument de Paul Stoller). Mais bien que les anthropologues sensoriels retiennent cette critique méthodologique, ils rejettent, ou plutôt élargissent davantage l'approche du monde de Merleau-Ponty. David Le Breton, par exemple, critique l'emprisonnement de Merleau-Ponty dans une approche presque exclusivement visuelle aux dépens des autres sens pourtant fortement engagés dans la perception du monde et dans l'expérience de l'être-dans-le-monde; aussi, plutôt que de voir en la perception la réalité du monde comme le fait Merleau-Ponty, Le Breton avance plutôt que la perception ne représente pas la réalité, mais bien *la manière de sentir* la réalité. David Howes soutient cette opinion tout en affirmant que la théorie sensorielle de Merleau-Ponty ne saurait tenir compte des autres « réalités sensorielles », à savoir des schémas sensoriels non occidentaux.

¹³ L'anthropologie sensorielle affirme qu'en Occident, la vue domine (traduisant une culture basée entre autres sur le savoir écrit), suivie de l'ouïe, tandis que sont souvent délaissés le toucher (appuyant la division cartésienne du corps et de l'esprit) et le goût, pour carrément réprimer l'odorat (en effet, les odeurs fortes, bonnes ou mauvaises, doivent être masquées).

européenne de Le Breton et ses collègues se concentre davantage sur la symbolique des sens¹⁴; les sens, loin d'être de simples récepteurs passifs ou mécaniques, savent nous parler et donner sens à notre environnement tout en formant notre monde et notre culture. Toutefois, étudier les sens de façon isolée constitue une entreprise vaine; la conjugaison des sens doit être attentivement observée, car les sens ne sauraient être compris autrement que dans leur ensemble et leur intercommunication¹⁵. Cette compréhension du sensorium ne saurait non plus se faire en dehors d'une certaine approche phénoménologique où l'humain donne un sens au monde qui l'entoure justement à travers les sens et son expérience sensorielle. La perception devient cette essence première, un phénomène où les sens représentent « des filtres qui retiennent dans leur tamis ce que l'individu a appris à y mettre ou ce qu'il cherche justement à identifier en mobilisant ses ressources »¹⁶. Plutôt que de se ranger du côté de Descartes et de sa fameuse doctrine du « je pense, donc je suis », nous pourrions désormais avancer le contraire, soit « je suis, donc je pense », « je sens, donc je suis »¹⁷, ou encore, selon les paroles de Kathryn Linn Geurts discutant de l'œuvre d'Antonio Damasio, « I feel, therefore I know »¹⁸.

¹⁴ Cette approche symbolique des sens se traduit elle-même par un langage fortement symbolique et imagé : ironiquement (ou de façon redondante?), les auteurs européens semblent se plaire à utiliser les jeux de mots et métaphores sensorielles afin d'expliquer le monde et son lien avec le corps.

¹⁵ Tandis que Le Breton nomme cette notion « la conjugaison des sens » (voir David Le Breton, « La conjugaison des sens : Essai », *Anthropologie et Sociétés* 30, n° 3 (2006)), David Howes s'y réfère en tant qu'intersensorialité (*intersensoriality*), c'est-à-dire « the multi-directional interaction of the senses and of sensory ideologies, whether considered in relation to a society, an individual, or a work » (David Howes, éd. *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader*, Sensory Formations (Oxford : Berg, 2005), 9.)

¹⁶ Le Breton, « Conjugaison des sens » : 22.

¹⁷ David Le Breton, « Sensorialités du monde », *Cultures & Sociétés, Sciences de l'Homme* 2, n° 2 (2007) : 36.

¹⁸ Kathryn Linn Geurts, « Consciousness as 'Feeling in the Body': A West African Theory of Embodiment, Emotion and the Making of Mind » dans *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader*, éd. David Howes, *Sensory Formations* (Oxford : Berg, 2005), 164.

La culture dans la peau : Vers une anthropologie incorporée

Afin de s'établir fermement en tant qu'approche alternative à l'étude de la culture, Constance Classen indique que l'anthropologie des sens a dû surmonter trois postulats fermement ancrés dans le monde des sciences occidentales¹⁹. La première de ces suppositions affirme que les sens sont des « fenêtres sur le monde », innés et précédant conséquemment la culture. Or, l'anthropologie du sensorium avance plutôt que, comme nous l'avons vu précédemment, la société régule de façon contextuelle tous les aspects de l'individu en lien avec son environnement, y compris l'utilisation et la symbolique des sens. À ce titre, la perception est une faculté acquise à travers l'éducation culturelle (et personnelle) distincte de chacun. Plutôt que d'envisager les sens comme de simples récepteurs passifs ou « fenêtres sur le monde », l'anthropologue des sens donne, il est vrai, un sens aux sens; car « [f]ace au monde, l'homme n'est jamais un œil, une oreille, une main, une bouche ou un nez, mais un regard, une écoute, un toucher, une gustation ou une olfaction, c'est-à-dire une activité »²⁰.

Le deuxième postulat atteste que la vue serait sans contredit le sens le plus important, et ce de manière universelle. C'est ce postulat en particulier qui aura su mettre le feu aux poudres. En effet, la vue constitue en soi l'événement déclencheur qui a su mettre en branle toute la chaîne de réflexions ayant engendré la naissance de l'anthropologie des sens. En fait, c'est principalement par une « rébellion » en lien avec un impérialisme visuel et scriptural de la méthodologie académique occidentale en sciences et sciences humaines que l'anthropologie des sens a vu le jour et ce, par un questionnement du « verbocentrisme » du modèle linguistique, de l'« ocularocentrisme » du modèle culturel visuel, et de l'holisme des

¹⁹ Voir Classen, « Foundations ».

²⁰ Le Breton, « Conjugaison des sens » : 22.

modèles culturels matériels et corporels en Occident, particulièrement au sein de l'anthropologie²¹.

Cette vive réaction quant à la suprématie visuelle occidentale a su également s'inscrire à travers le détachement d'une approche scripturale à la culture²². Plutôt que de ressentir, vivre ou expérimenter la culture, quelques ethnologues américains et européens auraient en effet opté à travers l'histoire de l'anthropologie (et particulièrement dans les années 1970) pour une « lecture » de la culture : « ethnographers have been participant *observers* who *reflect* on their *visual* experiences and then write *texts* that *represent* the Other's *pattern* of kinship, exchange, or religion »²³. Or, l'événement ou l'action ne possède pas la même stabilité que le texte : ainsi, emprisonner l'événement ou le corps dans le texte revient à lui mettre des œillères, à empêcher le débordement dans les marges²⁴, et surtout, à le mouler à une compréhension qui n'est pas nécessairement la sienne. L'approche de l'anthropologue textuel s'avère en fait l'antithèse de celle de l'anthropologue des sens, car ce dernier envisage la culture davantage comme un événement, une action dynamique et multisensorielle qui n'a rien du texte visuel et statique²⁵. C'est pourquoi les anthropologues sensoriels ont jugé urgent de se retourner vers une ethnographie incorporée et basée sur l'expérience plutôt que l'écriture, tout en se questionnant sur l'impact parfois paralysant du

²¹ David Howes, « Charting the Sensorial Revolution », *The Senses and Society* 1, n° 1 (2006).

²² Cette critique pourrait facilement se transposer à l'analyse strictement textuelle des religions, au détriment d'une analyse de la religion vécue (*lived religion*). En effet, analyser la religion simplement à travers ses textes sacrés revient souvent à l'analyse de la religion de l'élite religieuse et non du peuple laïc. En outre, ce type d'analyse laisse de côté l'apport de l'expérience ainsi que de la tradition orale et expérientielle dans la compréhension de la religion.

²³ Paul Stoller, *Sensuous Scholarship*, Contemporary Ethnography (Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1997), 55; emphase dans le texte original.

²⁴ David Howes, « Sense and Non-Sense in Contemporary Ethno/Graphic Theory and Practice », *Culture* 11, n° 1-2 (1991).

²⁵ Constance Classen et David Howes, « Making Sense of Culture: Anthropology as a Sensual Experience », *Etnofoor* IX, n° 2 (1996) : 93.

« modèle du texte » et du média de l'imprimerie sur la conscience et l'écriture de l'anthropologue²⁶.

Malgré tout, les anthropologues sensoriels ont peut-être fait une lecture trop littérale de ce type d'anthropologie « textuelle », qui souvent se rangeait davantage du côté de l'anthropologie symbolique (comme c'est notamment le cas pour Clifford Geertz qui est assez critiqué par Howes et Classen). En mettant autant d'accent sur la vue et l'emprisonnement dans le texte, ces auteurs en viennent paradoxalement à parfois perdre de vue le vrai portrait des choses et la subtilité de l'expérience ethnographique. Par effet domino, les anthropologues sensoriels tombent par conséquent souvent dans le piège d'accorder plus d'importance aux autres sens. Et pourtant, c'est cette critique de l'hégémonie visuelle en Occident qui a su donner naissance à une nouvelle sous-discipline se démarquant elle-même fortement d'une « méta-anthropologie » qualifiée de partielle.

Il ne faut pas non plus oublier que l'écriture reste inévitable dans le travail de l'anthropologue, comme dans celui d'autres disciplines centrées sur le corps et les sens telle la phénoménologie, et une antinomie méthodologique en ressort nécessairement : comment parler des sens et d'une expérience inévitablement incorporée du monde à travers le média si critiqué de l'écriture et de la théorie scientifique occidentale, un média qui, en soi, se détache intentionnellement d'une expérience des sens pour se réfugier dans une rationalité et une solitude purement intellectuelles? L'une des façons de contourner cet obstacle en anthropologie des sens tout en permettant une diffusion (scientifique et commune) d'information consiste à utiliser une approche ethnographique vécue et incorporée à l'étude culturelle des sens, soit à travers l'anthropologie, la sociologie ou l'ethnographie (où

²⁶ David Howes, *Sensual Relations: Engaging the Senses in Culture and Social Theory* (Ann Arbor : University of Michigan Press, 2003), 3.

l'observation participante ne revient pas qu'à un simple voyeurisme), ou encore à travers le dépouillement de récits de vie en histoire ou encore d'études de cas en psychologie, psychanalyse, médecine et neuropsychologie, pour ne nommer que quelques exemples. Howes propose à cet effet de vivre la culture à travers « deux sensoria » à la fois, c'est-à-dire « reflecting upon how the interplay of the senses in another culture's perceptual system both converges and diverges from their interplay in one's own »²⁷. Paul Stoller définit ce type d'ethnographie sensorielle comme « a mix [of] an assortment of ingredients – dialogue, description, metaphor, metonymy, synecdoche, irony, smells, sights, and sounds – to create a narrative that savors the world of the Other »²⁸. Stoller postule en effet que c'est à travers la description, qui nécessite elle-même un élan créatif et inventif, que la culture non occidentale peut se comprendre et se vivre le mieux. Paradoxalement, l'anthropologie des sens guide l'anthropologue vers une écriture encore plus raffinée, puisque fondée sur une épistémologie réellement interculturelle (et donc moins littéraire)²⁹.

Finalement, le troisième obstacle qu'a dû surmonter l'anthropologie des sens est né ironiquement d'une critique de l'hégémonie visuelle à l'intérieur de l'étude de la culture. Cette critique, posée notamment par Walter Ong et Marshall McLuhan, proposait de compléter le modèle visuel de l'interprétation des cultures par un modèle basé sur le discours et l'oralité. Cette théorie postulait que les cultures lettrées accentuent davantage l'importance de la vue, tandis que les sociétés illettrées privilégient l'ouïe, étant donné que la transmission de leurs connaissances se fait à travers le discours et l'oralité. Le problème

²⁷ Howes, « Sense and Non-Sense » : 69. Voir également Howes, éd., *Varieties of Sensory Experience*.

²⁸ Stoller, *Taste of Ethnographic Things*, 32.

²⁹ David Howes, « Controlling Textuality: A Call for a Return to the Senses », *Anthropologica* 32, n° 1 (1990) : 70.

méthodologique suivant cette nouvelle approche de la culture, indique Classen, entraîna l'emprisonnement universel de la culture à travers ces deux types de sensorialités.

Afin de surpasser ce conflit, l'anthropologie des sens suggère de considérer d'autres modèles alternatifs à la sensorialité de la culture, en proposant par exemple l'existence de « soundscapes »³⁰, de « smellscapes »³¹ ou encore de « skinscapes »³², c'est-à-dire des façons de comprendre et d'interpréter le monde qui nous entoure en-dehors d'une vision ou oralité exclusive de l'environnement. Les anthropologues sensoriels sont donc – et parfois même, comme il a été mentionné plus tôt, de façon quelque peu biaisée – particulièrement intéressés aux sens qu'ils considèrent « opprimés » par la culture occidentale, soit le toucher, le goût et l'odorat, et le plus souvent à l'intérieur de sociétés non occidentales, mais sans pour autant assumer leur aspect dominant ou marginal au sein de la société. Il s'agit plutôt de s'intéresser « to the role of odours, tastes and tactilities – as to the role of sights and sounds – not as evidence of evolutionary status, nor as picturesque detail such as may be found in a travel guide, but as essential clues to the ways by which a society fashions and embodies a meaningful world »³³.

Vers une nouvelle vision du monde

De toute évidence, le sens de la vue pose souvent problème aux anthropologues sensoriels occidentaux. Mal à l'aise quant à leur propre sensorium, certains de ces auteurs tentent souvent d'éviter ou de remanier cette primauté visuelle dans leur méthodologie. Cette primauté de la vue dans l'imaginaire et le schéma sensoriel occidentaux date en fait d'il y a

³⁰ Steven Feld, « Sound Structure as Social Structure », *Ethnomusicology* 28, n° 3 (1984).

³¹ J. Douglas Porteous, « Smellscape », *Progress in Physical Geography* 9, n° 3 (1985).

³² David Howes, « Skinscapes: Embodiment, Culture, and Environment » dans *The Book of Touch*, éd. Constance Classen (Oxford : Berg, 2005).

³³ Classen, « Foundations » : 405.

très longtemps, jusqu'à la Grèce antique, notamment avec le philosophe Aristote qui affirmait que la vue constitue le plus important, car le plus développé des sens. Descartes a plus tard renforcé cette position en faisant de la vue le moteur de la rationalité, propos soutenu par la division du corps et de l'esprit. D'autres auteurs suivirent le pas : la théorie de l'évolution de Darwin ou encore la théorie psychanalytique de Sigmund Freud en sont les principaux représentants et soutiennent cette idée de la vue comme le sens le plus développé chez l'humain et par extension, celui qui est impliqué au premier plan dans la démarcation de la rationalité et de la réalité. Il est donc normal que ce traitement privilégié du sens de la vue fasse partie intégrante du schéma sensoriel occidental, et donc, par extension, des sciences communes à l'Occident.

Et pourtant, il ne suffit pas de *voir* pour constater la réalité du monde; il est surtout nécessaire de déterminer *de quelle manière la réalité est perçue*, et comment les sens, dont la vision, sont concernés dans cette définition de la réalité. Cela signifie qu'il y a effectivement différentes façons de « voir le monde » et que le sens de la vision ne possède pas toujours cette connotation hautement négative que lui accordent les anthropologues sensoriels. La perception visuelle peut notamment se situer au sommet de la hiérarchie sensorielle d'une culture sans pour autant aliéner les autres sens. C'est dans ce domaine que l'anthropologie sensorielle doit être utilisée avec nuance et tact.

C'est généralement par une intercommunication entre les sens que l'environnement devient réel : à cet effet, la vue est souvent rattachée au toucher, comme si « [l]a main cherche à combler les failles du regard, [qu']elle tente de colmater la séparation »³⁴. Les musées démontrent l'importance de cette intersensorialité : l'interdiction de toucher aux

³⁴ David Le Breton, *La saveur du monde : Une anthropologie des sens* (Paris : Métailié, 2006), 66.

œuvres d'art et aux artefacts peut s'avérer la plupart du temps frustrante pour le visiteur (car il ne peut pas s'approprier totalement son environnement), et dans trop de cas, cette interdiction annule l'efficacité et la symbolique des artefacts en exposition. Pour illustrer ce dernier phénomène, Constance Classen et David Howes évoquent l'exposition des peintures de sable particulièrement élaborées des Navajos du sud-ouest des États-Unis : « Navajo sandpaintings are not intended to be *objets d'art*, but rather a medium for transferring divine power to the bodies of persons who are ill »³⁵. En effet, la personne malade doit s'asseoir au centre de ce dessin pour entrer en contact avec ses pouvoirs afin d'être guéri : comme n'importe quelle forme d'art ou de tradition religieuse représentée à l'extérieur de son contexte, cet artefact exposé de façon strictement visuelle dans un musée revient donc à en annuler toute la signification et à l'emprisonner dans un spectre exclusivement visuel.

Une dynamique semblable s'appliquerait à une statue hindoue exposée dans un musée. En effet, dans son contexte religieux, la statue d'une divinité vit non seulement dans un environnement multisensoriel, mais *prend vie* grâce à cet environnement multisensoriel. Cette statue, où est incorporée la divinité qu'elle représente, fait l'objet d'une interaction particulièrement active avec son entourage : ses dévots l'habillent, la nettoient, la nourrissent, l'adorent et communiquent avec elle. Bien que cette interaction pour le dévot soit centrée sur la vue à travers le *darśan*, c'est-à-dire l'échange de regards sacré entre le dévot et la divinité, il n'en reste pas moins que l'expérience rejoint également les autres sens, que ce soit le toucher, le goût, l'odorat ou l'ouïe. Ainsi, une statue d'une divinité sans vêtements, sans parures ou sans fleurs n'a pas tellement d'intérêt pour l'hindou. La divinité semble alors être « nue » à l'œil traditionnel indien et peut même à un certain niveau

³⁵ Classen et Howes, « Making Sense of Culture » : 89.

marquer une forme d'irrespect, car cette divinité, imparfaite ou incomplète sans ses parures, a pour finalité d'être adorée et respectée³⁶. En habillant et décorant les dieux, le divin prend vie, l'inconcevable devient « visible » et accessible pour les dévots : « Ornamentation, then, makes gods 'conceivable,' which in India means visible or available to the human senses »³⁷.

Le sens de la vision en Inde et par extension dans l'hindouisme est probablement le plus important des sens, mais contrairement à l'analyse que font les anthropologues sensoriels du tableau sensoriel occidental, la vision en Inde n'étouffe pas les autres sens, car elle est utilisée différemment. Peut-être est-ce pour essayer de se démarquer de cette perspective négative du regard en Occident que Sylvain Pinard a fait du goût le sens dominant en Inde³⁸; pourtant, et bien que le goût possède effectivement une importance de taille dans la culture indienne, en venir à une telle conclusion revient paradoxalement à concentrer son étude de l'Inde sur l'élite religieuse³⁹.

Au-delà d'une hiérarchisation des sens, notons d'abord que la vue en Inde possède une riche symbolique démontrant à quel point le regard hindou n'est aucunement passif, mais bien actif. Les effets de ce regard se font ressentir partout dans l'environnement du dévot, car ce regard est fluide, perméable et par-dessus tout, puissant; c'est pourquoi les yeux possèdent notamment dans la culture indienne « a prominent role in the apprehension

³⁶ Stephen P. Huyler, « The Experience: Approaching God » dans *The Life of Hinduism*, éd. John Stratton Hawley et Vasudha Narayanan (Berkeley : University of California Press, 2006), 38.

³⁷ Joanne Punzo Waghorne, « Dressing the Body of God: South Indian Bronze Sculpture in Its Temple Setting », *Asian Art* 3 (1992) : 13-14.

³⁸ Sylvain Pinard, « L'économie des sens en Inde : Exploration des thèses de Walter Ong », *Anthropologica* 32, n° 1 (1990); Sylvain Pinard, « A Taste of India: On the Role of Gustation in the Hindu Sensorium » dans *The Varieties of Sensory Experience: A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*, éd. David Howes, *Anthropological Horizons* (Toronto : University of Toronto Press, 1991).

³⁹ Une analyse plus détaillée de l'argument présenté par Sylvain Pinard sera présentée dans le dernier et quatrième chapitre de cet essai.

of the sacred »⁴⁰. Diana L. Eck démontre entre autres comment la vue est centrale à l'expérience hindoue, que ce soit à travers le mauvais œil foudroyant, la beauté et l'élégance des statues divines, elles-mêmes incorporées dans leurs images terrestres, ou, bien entendu, le *darśan*, cet échange de regards sacré entre le dévot et la divinité⁴¹. Lawrence A. Babb, convergeant en ce sens, avance à son tour que voir et se faire voir à l'intérieur de la dévotion hindoue constitue le média d'intimité par excellence entre les dévots et les divinités : à ce titre, l'hindou « boit » le regard divin. Fonctionnant un peu comme le boomerang, ce regard quitte l'œil pour aller chercher quelque chose de son environnement qu'il rapporte à nouveau vers lui-même. Le *darśan*, plus qu'une simple vision, est notamment une connaissance de la vérité en soi⁴².

Le *darśan* se démarque de tous les aspects visuels de l'hindouisme. Toujours présent lors d'interactions avec les divinités, le *darśan* est très intense et intime sans pour autant avoir besoin d'être particulièrement prolongé afin d'être efficace. Le point central du *darśan* repose dans le fait qu'il soit réciproque : non seulement le dévot veut-il voir la divinité, mais il veut surtout *être vu* par la divinité. De cette manière, les fidèles peuvent absorber les qualités sacrées et la *śakti* (énergie vitale) de la divinité « like light through their own eyes »⁴³. Par extension, prendre le *darśan*⁴⁴ d'une divinité apporte la bonne fortune, le bien-être, la grâce et le mérite spirituel, en particulier s'il est reçu juste après le réveil matinal de

⁴⁰ Eck, *Darśan*, 10.

⁴¹ Ibid.

⁴² Lawrence A. Babb, « Glancing: Visual Interaction in Hinduism », *Journal of Anthropological Research* 37, n° 4 (1981). Cette idée de la vue comme source de connaissance (de la vérité) a notamment donné naissance dans l'hindouisme à six écoles philosophiques nommées *darśana*, terme qui dans ce cas-ci indique les différentes manières de voir et d'envisager une seule et même réalité (divine).

⁴³ Christopher J. Fuller, *The Camphor Flame: Popular Hinduism and Society in India* (Princeton : Princeton University Press, 2004), 60.

⁴⁴ Les hindous affirment qu'ils prennent ou reçoivent le *darśan* (« to take *darśan* », *darśan lenā*). En effet, le *darśan* n'est jamais vraiment initié par le dévot; c'est plutôt la divinité ou la personne sainte qui offre son *darśan* (bien que parfois, il semble que ce *darśan* soit « volé » malgré tout par les dévots avides de le recevoir). Voir Eck, *Darśan*, 5-6.

la divinité⁴⁵. C'est pourquoi il est difficile de considérer le *darśan* comme étant purement visuel : bien au contraire, le *darśan* réunit non seulement tous les sens, mais fait part d'une sorte d'union mystique avec le divin, union qui rapproche tant le corps mortel que l'âme immortelle (*ātman*) de l'Être divin (*bhagwān*).

L'attention apportée aux détails des yeux des divinités témoigne de la portée et de l'efficacité du regard divin sur le regard humain : même si la statue ne ressemble par exemple qu'à un gros caillou coloré d'un rouge orange éclatant, on y dessinera des yeux afin d'être sûr que la divinité puisse à son tour voir ses dévots⁴⁶. Ce ne sont pourtant pas seulement les yeux des divinités qui sont mis en évidence, mais également ceux des humains, particulièrement ceux des femmes. C'est à travers les yeux que passent toutes les émotions divines et humaines, qui sont transmises efficacement à l'auditoire; les yeux facilitent particulièrement la transition de la *rasa* (essence) divine en *bhāv* (émotion) humaine, expérience centrale au sein de la *bhakti* hindoue.

Et pourtant, le bienveillant regard divin peut s'avérer si puissant qu'il peut parfois aller jusqu'à blesser, foudroyer ou même tuer ce sur quoi il se pose. Certaines divinités, reconnues pour la puissance de leur regard et conséquemment sujettes à des pèlerinages élaborés (comme c'est par exemple le cas de Balaji, représentation du dieu Viṣṇu), possèdent en effet un regard si puissant que leurs yeux doivent être recouverts d'oculaires. On peut par ailleurs recommander aux dévots s'étant déplacés pour prendre ce *darśan* de porter des lunettes soleil afin de « diluer » ce puissant regard⁴⁷. Ceci n'est pas sans rappeler la dernière étape de la conception des statues de divinités, qui consiste à « ouvrir les yeux » de la déité

⁴⁵ Fuller, *Camphor Flame*, 59.

⁴⁶ Babb, « Glancing » : 387.

⁴⁷ Pravina Shukla, « Gaze, Sacred and Secular » dans *The Grace of Four Moons: Dress, Adornment, and the Art of the Body in Modern India* (Bloomington : Indiana University Press, 2008), 39.

en y dessinant les pupilles. Si les prêtres et les dévots apportent la touche finale au niveau des yeux, c'est bien parce que le regard de la divinité, surtout lors de ce premier regard sur le monde, est particulièrement puissant; ainsi les *brāhmin* font-ils bien sûr de laisser ce puissant regard divin se poser d'abord sur quelque chose d'agréable, comme une offrande de nourriture ou encore le reflet de la divinité dans un miroir. Si par malheur le regard de la déité se posait d'abord sur une personne ou un animal, ce dernier en serait tué⁴⁸.

D'autres divinités utilisent intentionnellement leur regard afin de foudroyer ou détruire leur entourage. Tel est notamment le cas du dieu destructeur Śiva qui, d'un seul regard de son troisième œil, parvient à réduire en cendres le dieu Kāma tentant de le déconcentrer dans sa plénitude méditative et ascétique, ou encore réussit à enflammer un paysage par la puissance échauffée (*tapas*) de cet œil. Mais cet œil est en plus synonyme de vie. Śiva parvient effectivement à redonner la vie au dieu Kāma grâce à son regard de *soma*, – « le regard bénéfique fait de l'élixir d'immortalité »⁴⁹. Aussi, il peut plonger l'univers entier dans une noirceur totale simplement en fermant ses yeux, tandis que son troisième œil menace d'enflammer cet univers. Voilà l'une des raisons pourquoi les dieux ne ferment jamais – ou presque – les yeux. On reconnaît par ailleurs les divinités sur terre par le fait qu'elles ne clignent jamais les yeux, permettant dès lors un *darśan* soutenu avec celles et ceux qu'elles rencontrent⁵⁰.

Tendre l'oreille vers le monde

Comme il est possible de parler de visions du monde, nous pouvons supposer qu'existent également des « auditions du monde ». Prenons l'exemple des Kalulis, peuplade

⁴⁸ Eck, *Darśan*, 7.

⁴⁹ Wendy Doniger O'Flaherty, *Śiva érotique et ascétique*, trad. Nicole Ménant, Bibliothèque des Sciences humaines (Paris : Gallimard, 1993), 314.

⁵⁰ Eck, *Darśan*, 7.

de Papoua-Nouvelle-Guinée. Utilisant une « sociologie du son », Steven Feld, ethnomusicologue, nous plonge dans leur monde qui se construit autour des classes de sons et de leur signification analogue, le tout inspiré par la forêt tropicale et ses oiseaux, plus spécifiquement le chant du *tibodai* (pitohui huppé). Non seulement les Kalulis sont-ils capables de « voir » les sons⁵¹, mais aussi s'identifient-ils en fonction d'eux à travers la musique; cette incorporation des sons se traduit par ailleurs à travers le langage et les expressions, construites autour des différents chants d'oiseaux (représentant eux-mêmes la voix des esprits des morts), du son rythmé des tambours cérémoniaux, ou encore de la voix de l'homme qui s'élève au-delà du son des chutes d'eau. Dans le cas des Kalulis, « sound structure and social structure are intimately intertwined »⁵².

Semblable dans ses propriétés à l'odorat, l'ouïe serait un marqueur de transition, particulièrement dans un contexte social ou cérémoniel : « l'émission de sons particuliers est souvent entendue comme le franchissement d'un seuil, l'annonce d'un passage d'une dimension à une autre des activités collectivistes »⁵³. Cette transition peut être remarquée de différentes façons; la possession et les états altérés de consciences en sont probablement les exemples les plus marquants, où la répétition du son permet d'acquérir une nouvelle perspective sur les choses par une modification du niveau de conscience. Comme l'odorat, mais de façon moins marquée, il est impossible, ou presque, d'échapper aux sons : le son, comme l'odeur, représente donc l'incontrôlable, le flou, l'éphémère, ce qui se perd et échappe au contrôle (sauf avec la musique ou encore les mantras). Et tandis que le son

⁵¹ Par exemple, les Kaluli, vivant dans d'épaisses et sombres forêts, se meuvent en fonction des sons qui les entourent. Ils savent donc construire une « carte géographique sonore » ou proprioceptive de leur environnement.

⁵² Howes, *Sensual Relations*, 38; Voir également Feld, « Sound Structure » ainsi que « Sound as a Symbolic System: The Kaluli Drum » dans *The Varieties of Sensory Experience: A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*, éd. David Howes (Toronto : University of Toronto Press, 1991).

⁵³ Le Breton, *Saveur du monde*, 144.

marque la transition, l'absence de son marque souvent l'intériorité (et peut parfois mener vers la folie) : le silence, affirme Le Breton, « ouvre les vannes du fantasme »⁵⁴.

Le son et la musique dans l'hindouisme ont toujours été considérés comme intrinsèquement sacrés. Déjà à l'ère védique, la puissance des mots et des mantras était reconnue par les hindous. Les écrits sacrés des Veda contiennent à la base de nombreux hymnes sacrés et incantations dont l'efficacité relève de leur intonation et de la puissance magique de leur récitation tonale. Les Veda seraient en soi l'incorporation terrestre du son éternel et sacré ayant généré l'univers, représenté par la syllabe *om* (*a-u-m*)⁵⁵ : ainsi, Dieu lui-même est considéré comme ce son pur *om*. Ce son primordial est reconnu comme étant la manifestation sur terre du pouvoir de *brahman* sous la forme d'expression sonique (et de vibrations) – *Śabda-Brahman* (le son absolu). Aussi, au même titre que le *yantra*, dessin de forme géométrique (semblable au mandala) utilisé comme point de focalisation visuelle lors de la méditation, le son *om* s'adresse non pas à l'oreille humaine, mais agit plutôt sur l'organe mental, le *manas*, dans le but d'obtenir l'attention contemplative du dévot⁵⁶.

À l'époque de l'émergence de la *bhakti*, c'est aussi à travers les chants des saints poètes que la tradition hindoue a su se transmettre, poursuivant par là l'expérience orale des écritures. Étant donné l'origine divine de la musique, la tradition dévotionnelle *bhakti* a facilement réussi à établir sa légitimité en tant qu'élément central de la dévotion hindoue.

⁵⁴ Ibid., 138.

⁵⁵ Le *om* ainsi divisé en trois parties réussit à invoquer à la fois les trois mondes – terre, ciel et paradis – et les trois dieux principaux du panthéon, la *Trimurti* – Brahma, Viṣṇu et Śiva – constitutifs d'une seule force divine, *brahman*.

⁵⁶ Jean Varenne, « Om », *Encyclopædia Universalis* (2008), <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.uottawa.ca/encyclopedie/om/#>.

Qui plus est, et en accord avec l'idéal égalitaire de la *bhakti*, la majorité des chants n'étaient désormais plus récités en sanskrit, mais bien en langue vernaculaire⁵⁷. S'inspirant des nombreux talents musicaux des dieux – Saraswatī, patronne de la musique, et sa *vīṇā* (guitare indienne); Kṛṣṇa et sa flûte; Śiva et ses tambours *damaru*, dissolvant l'univers; etc. – les chants et la musique sont devenus peu à peu une partie intégrale à la dévotion hindoue. La *pūjā* des temples, rituel central de la *bhakti*, n'en fait pas exception : les cloches, clochettes, tambours, cymbales, harmoniums, flûtes, tambourines, mantras, *om*, etc. y sont toujours présents, la musique étant considérée en soi comme une offrande aux divinités. La musique, que les divinités apprécient particulièrement, possède en fait la capacité d'invoquer les dieux et déesses et de donner accès à une réalité suprême (*brahman*); les mantras possèdent également cette qualité, mais sont aussi utilisés pour invoquer les déités à se manifester ou prendre forme (dans la *saguṇi bhakti*, le plus souvent à l'intérieur de statues ou d'images) afin d'assister à leur glorification lors du rituel. Comme toute forme d'art génératrice de *rasa*, la musique est de plus reconnue comme réalisant les quatre buts de la vie humaine, soit le *dharma* (devoir), l'*artha* (prospérité matérielle), le *kāma* (plaisir) et la *mokṣa* (libération), autant pour le musicien que celui qui l'écoute⁵⁸.

Une autre façon de sentir le monde

L'odorat occupe une place toute particulière dans l'étude sensorielle des cultures. Ayant été particulièrement réprimé à l'intérieur du schéma sensoriel occidental pour sa

⁵⁷ Guy L. Beck, « Hinduism and Music » dans *Sacred Sound: Experiencing Music in World Religions*, éd. Guy L. Beck (Waterloo : Wilfrid Laurier University Press, 2006).

⁵⁸ Ibid., 117; B. N. Goswamy, « *Rasa: Delight of the Reason* » dans *The Taste Culture Reader: Experiencing Food and Drink*, éd. Carolyn Korsmeyer (Oxford : Berg, 2005), 217; Donna Marie Wulff, « On Practicing Religiously: Music as Sacred in India » dans *Sacred Sound: Music in Religious Thought and Practice*, éd. Joyce L. Irwin, *JAAR Thematic Studies 50/1* (Chico : Scholars Press, 1983), 154.

nature diffuse et ses frontières ambivalentes⁵⁹, l'odorat – que Howes qualifie de « sens transitionnel »⁶⁰ – peut pourtant occuper à son tour une place tout à fait différente chez les autres cultures. Par exemple, les odeurs chez les Canaques de Nouvelle-Calédonie sont symboliquement classifiées comme « odeurs de vie » (les odeurs « poissonnières » dégagées par les poissons et crustacés, les femmes lors des menstruations, les nouveau-nés non lavés, etc.) ou « odeurs de mort » (les odeurs de putréfaction et de décomposition)⁶¹. Ce type de classification olfactive n'est pas sans rappeler « l'odeur de sainteté » commune au christianisme tout au long de son histoire. Dostoïevski en relate un merveilleux exemple dans son roman *Les Frères Karamazov*⁶², tandis que le saint *starets* Zosime, mort depuis peu, se met à empester la pièce dans laquelle on le veille, créant un scandale dans la foule qui interprète alors cette émission olfactive comme la nécessité de remettre en question sa sainteté. En effet, on croyait à travers la chrétienté de cette époque (et même encore aujourd'hui) que « Christians who lived in a state of grace would be infused with the divine scent of the Holy Spirit – the breath of God »⁶³, odeur qui servait notamment à faire connaître la présence de Dieu aux humains. À la mort d'un saint, la croyance voulait qu'en laissant derrière elle son corps, l'âme du saint laisse également s'échapper son doux effluve,

⁵⁹ De plus, il est difficile de vraiment définir une odeur en fonction du vocabulaire des langues européennes et nord-américaines, en particulier l'anglais et le français. Le vocabulaire employé emprunte davantage aux autres sens (une odeur « dégoûtante », « épicée », « douce », « repoussante », etc.; voir Le Breton, *Saveur du monde*, 258-61).

⁶⁰ Voir David Howes, « Olfaction and Transition: An Essay on the Ritual Use of Smell », *Canadian Review of Sociology and Anthropology* 24, n° 3 (1987).

⁶¹ David Howes, « Le sens sans parole : Vers une anthropologie de l'odorat », *Anthropologie et Sociétés* 10, n° 3 (1986) : 32.

⁶² Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov* (Paris : Gallimard, 1994).

⁶³ Constance Classen, *The Color of Angels: Cosmology, Gender, and the Aesthetic Imagination* (London : Routledge, 1998), 36.

témoignant par là du triomphe des vertus spirituelles sur la corruption physique (du corps)⁶⁴. Comme quoi il existe d'autres façons de « sentir » le monde.

L'une des caractéristiques principales de l'odorat serait, malgré la nature diffuse des émanations olfactives, de pouvoir créer et délimiter des espaces géographiques. Les odeurs savent effectivement créer des barrières invisibles ou des frontières géographiques imaginaires entre les gens, que ce soient les strates à l'intérieur d'une même société ou encore d'une société à l'autre. En tant que sens invasif, l'odorat « s'impose et ouvre le corps intime au monde extérieur », le rendant par là vulnérable à l'autre⁶⁵. L'odeur de l'autre, nous dit par ailleurs Le Breton, est le terrain de bataille du racisme et de la xénophobie. « Tout homme émet une odeur », odeur qui formera son identité, devenant par là « une signature dans l'espace » et le différenciant de l'autre : « [d]e même que les lignes qui sillonnent sa main, cette trace olfactive n'appartient qu'à lui »⁶⁶. Il n'est dès lors point surprenant de se référer à l'autre comme de celui qui « sent mauvais », ou encore de se référer à une situation louche ou douteuse en disant que « cette histoire sent mauvais ». Il semblerait en effet que la puanteur physique traduise notamment une puanteur morale, d'où une stratification inconsciente de la société où « la hiérarchie sociale est doublée d'une hiérarchie olfactive »⁶⁷ : les riches disent par exemple des pauvres qu'ils puent, car ils ne se lavent pas, tandis que les pauvres disent des riches qu'ils empestent de parfums onéreux et artificiels. Jim Drobnick converge dans ce sens en affirmant à son tour que l'odeur est « a key

⁶⁴ Voir le chapitre de Classen dédié à cette question, *Ibid.*, 36-60. Voir également à ce sujet Lynne Hume, *Portals: Opening Doorways to Other Realities through the Senses* (Oxford : Berg, 2007), 107-09.

⁶⁵ Joël Candau, « 'C'est notre être en entier qui sent'. Frontières olfactives et transmodularité de l'esprit », *Cultures & Sociétés, Sciences de l'Homme* 2, n° 2 (2007) : 40.

⁶⁶ David Le Breton, « Imaginaire sensoriel du racisme : Odeur de l'Autre » dans *Anthropologie du sensoriel : Les sens dans tous les sens*, éd. Colette Méchin, Isabelle Bianquis et David Le Breton (Paris : L'Harmattan, 1998), 11.

⁶⁷ *Ibid.*, 13.

constituent (and marker) of encountering difference, a sensory fact often remarked upon in tourism promotions and travel literature »⁶⁸.

De la même manière que les odeurs réussissent à démarquer les limites corporelles et territoriales d'un individu ou d'une culture, elles parviennent également à marquer le temps et l'espace dans leur caractère liminal, à délimiter un espace-temps. C'est notamment l'argument de David Howes qui avance que l'odorat constitue le sens liminal par excellence, créant tout en franchissant les frontières dessinées entre les diverses catégories de l'expérience⁶⁹. Les odeurs constituent une forme de signal délimitant une période liminale et indiquant la transition d'un état A à un état B caractéristique de cette période. Ce phénomène se remarque particulièrement à l'intérieur des rites de passage et indique donc un changement dans l'état, la nature ou l'identité (sociale et culturelle) d'une personne – ou peut parfois même indiquer un simple changement affectif. Si les odeurs possèdent cette nature distincte, c'est probablement en raison de leur nature « to alter and shift » : en effet, les odeurs sont difficiles à classer et encore plus à capturer, leur donnant, tout comme l'état de l'initié au rite de passage, un aspect d'entre-deux, une condition « in between »⁷⁰.

Lucienne A. Roubin, dans son étude sur les festivals et événements rituels en Eurasie, discute à son tour de la façon dont les odeurs configurent les limites d'espaces rituels temporaires tout en transformant ces espaces du statut ordinaire à celui de cérémonial. Elle parle entre autres, dans ces contextes, de « l'odoriférant comme messenger du temps festif », c'est-à-dire qu'il annonce et prépare les moments rituels et festivaliers, tout en configurant leur espace « par un dispositif de signes éclatants où se mêlent bouquets parfumés,

⁶⁸ Jim Drobnick, « Toposmia: Art, Scent, and Interrogations of Spatiality », *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities* 7, n° 1 (2002) : 33.

⁶⁹ Howes, « Olfaction and Transition » : 401.

⁷⁰ Constance Classen, David Howes et Anthony Synnott, *Aroma: The Cultural History of Smell* (London : Routledge, 1994), 140.

guirlandes de verdure ou de fleurs, banderoles de papier multicolore »⁷¹. De même, les mauvaises odeurs en contexte rituel communiqueraient à leur tour une réprobation « à l'encontre aussi bien d'un désordre social que d'une catastrophe naturelle », et peuvent représenter à ce titre les signaux d'un danger pour la communauté⁷².

Tous ces exemples de mondes olfactifs peuvent à leur tour se fondre dans l'environnement émotionnel des « smellscapes » de J. Douglas Porteous, de la « toposmia » de Jim Drobnick, que ce dernier définit comme « the spatial location of odours and their relation to particular notions of place »⁷³, ou encore des « osmologies » (en lien avec les cosmogonies) de Anthony Synnott, David Howes et Constance Classen, à savoir des systèmes de classification de l'univers basés sur les odeurs⁷⁴. Les odeurs, indique Porteous, ont cette propriété d'être inévitables (il faudra bien respirer à un moment ou un autre et donc humer les odeurs), discontinues, fragmentaires, épisodiques, inhalées et donc intimement reliées au corps, et par extension aux émotions plus qu'à une rationalité⁷⁵. Drobnick confirme ce point lorsqu'il aborde son idée de l'« odoresque », à savoir « [the] affective responses to place-specific smells that extend beyond the mere fact of noticing its identification with a certain location »⁷⁶ : l'odoresque est conséquemment relié à l'expérience émotionnelle, au souvenir ainsi qu'à la nostalgie d'un lieu. Aux traces olfactives se rattache donc la géographie d'un lieu, d'un souvenir, d'une émotion, d'un moment.

⁷¹ Lucienne A. Roubin, « Signaux odorants et espaces de fête en Eurasie » dans *Géographie des odeurs*, éd. Robert Dulau et Jean-Robert Pitte (Paris : L'Harmattan, 1998), 120.

⁷² Ibid., 127-28.

⁷³ Drobnick, « Toposmia » : 33.

⁷⁴ Classen, Howes et Synnott, *Aroma*, 95.

⁷⁵ Porteous, « Smellscape ».

⁷⁶ Drobnick, « Toposmia » : 33.

Les odeurs possèdent également la caractéristique de stimuler la mémoire. Dans la poésie indienne, c'est en effet par l'odeur que l'individu peut non seulement se souvenir du passé, mais particulièrement de ses souvenirs karmiques (*vāsanā*) datant d'une vie antérieure, souvenirs similaires à une impression de déjà vu. Ces souvenirs plongent particulièrement le personnage dans la douleur de l'absence – car le plus souvent, cette odeur lui rappelle quelqu'un qu'il a perdu, notamment comme Rām qui a été séparé de son épouse Sītī kidnappée par le démon Rāvaṇa. À l'opposé, les odeurs peuvent également marquer une présence : à chaque individu correspond une odeur, et les dieux n'y échappent pas. Śiva dans sa forme ascétique est par exemple reconnu par l'odeur putride (*nāṛam*) de mort et de décomposition qu'il dégage, odeur rattachée au crâne de Brahma qu'il transporte et à la peau d'éléphant encore couverte de sang coagulé avec laquelle il se couvre. Ces odeurs, pourtant, sont généralement contrebalancées par les effluves agréables dégagés par le parfum émis par la divinité. En somme, les émanations olfactives (souvent agréables) marquent et indiquent une réalité suprême, tout en réussissant aussi à indiquer des états de transition et de transformation, spécialement face aux changements provoqués par le mariage et les relations sexuelles⁷⁷.

Un monde à fleurs de peau

L'anthropologie des sens nous invite également à reprendre contact avec nos sens. Le toucher constitue un sens parfois difficile à délimiter, car à lui seul, il regroupe souvent une panoplie d'autres sens : proprioception, gestuelle, sens de l'équilibre, sensations du mouillé et du sec, thermoception, douleur, inconfort, sensations viscérales (intéroception), etc. Plus près de la réflexion qu'on ne pourrait le croire, le toucher à ces divers niveaux peut pourtant

⁷⁷ David Shulman, « The Scent of Memory in Hindu South India » dans *The Smell Culture Reader*, éd. Jim Drobnick (Oxford : Berg, 2006).

constituer en soi une pensée où « [l]’individu ne prend conscience de soi qu’à travers le sentir »⁷⁸. C’est aussi dire que le toucher précède, informe et submerge le langage⁷⁹. Tel est par exemple le cas pour les Anlo-Ewe de l’Afrique de l’Ouest. Kathryn Linn Geurts nous démontre que dans le monde Anlo-Ewe, « [the] sensations caused by a stimulus from external objects are epistemologically related to sensations that stem from internal somatic modes »⁸⁰. Ce sens, nommé *seselelame* (littéralement « feel-feel-at-flesh-inside »⁸¹), analogue à l’intuition, représente la connaissance et la compréhension du monde des Anlo, un monde où « sentir le monde [constitue] une autre façon de le penser, de le transformer de sensible en intelligible »⁸². Les Cashinahuas du Pérou s’identifient à leur tour au toucher lorsqu’ils se réfèrent à la « connaissance de la peau » (*skin knowledge*) : organe essentiel à leur survie, l’enveloppe corporelle leur permet de s’approprier et de prendre connaissance de leur entourage grâce à la sensation du soleil, du vent, de la pluie et de la forêt sur leur peau. Le sage cashinahua est logiquement celui dont la peau possède la connaissance (du monde)⁸³.

Tout comme l’odorat peut marquer les limites entre le soi et l’autre et créer conséquemment des barrières imaginaires raciales et sociales, le toucher délimite le corps et l’espace occupé par celui-ci. C’est par le toucher que le sujet se crée ses limites et ses frontières, qu’il délimite le dedans du dehors et qu’il cisèle ainsi « la présence au monde par le rappel permanent de la frontière cutanée »⁸⁴, toujours en lien avec ses attaches culturelles.

⁷⁸ Le Breton, « Sensorialités » : 32.

⁷⁹ Constance Classen, *The Book of Touch*, Sensory Formations (Oxford : Berg, 2005), 13.

⁸⁰ Kathryn Linn Geurts, « On Rocks, Walks, and Talks in West Africa: Cultural Categories and an Anthropology of the Senses », *Ethos* 30, n° 3 (2002) : 180.

⁸¹ *Ibid.*, 183.

⁸² Le Breton, « Sensorialités » : 32.

⁸³ Howes, « Skinscapes », 26-27.

⁸⁴ Le Breton, *Saveur du monde*, 179.

Edward T. Hall en témoigne dans son étude des distances « cachées » de la culture, où il en est venu à la conclusion que chaque culture possède des distances différentes (qu'il classifie en quatre catégories : intime, personnelle, sociale et publique). Par exemple, la distance sociale des Arabes, donc la distance qui sépare deux individus lors d'une conversation en contexte social, est plus petite que celle des Américains : l'Américain, par conséquent, se retrouve mal à l'aise dans un contexte social arabe, car il a l'impression de voir son espace personnel et intime envahi par l'autre dans un contexte qui n'y correspond pas. Ainsi, le toucher ne se limite pas à l'enveloppe physique corporelle et s'étend dans une sorte de bulle personnelle entourant l'individu⁸⁵.

De la même façon, le toucher démarque souvent, comme le fait l'odorat et parfois même le goût, les diverses strates socioéconomiques ou religieuses d'une société. Cette délimitation des classes sociales se retrouve tant dans le jeu juvénile de l'enfant qui, ayant touché l'élève pauvre de sa classe par accident, se « débarrasse » de ce toucher infâme en le transférant à ses autres camarades non sans en exprimer son dégoût, que dans la délimitation un peu plus sérieuse qui sépare les castes en Inde, où le toucher est autant porteur de pureté que d'impureté. Dans cette situation, le toucher qui est d'habitude si intime réussit malgré tout à séparer et même à blesser. De là peut naître une anxiété quant au toucher, où « the control of touch arises from anxieties about the vulnerability of the social body – and, ultimately, of individual bodies – to invasion and violation »⁸⁶ – d'où la nécessité de renforcer ces barrières corporelles par divers moyens.

Le toucher, comme il a été mentionné plus tôt, a également comme propriété d'agir à titre complémentaire à la vue : plus que cela, le toucher peut carrément *devenir* vision

⁸⁵ Edward T. Hall, *La dimension cachée* (Paris : Seuil, 1971).

⁸⁶ Classen, *Book of Touch*.

(comme peuvent également l'être l'ouïe et l'odorat, notamment chez les non-voyants). « Les mains veulent voir, les yeux veulent caresser », confie Goethe. Comme la lumière qui se rattache à la vue et à la connaissance, la noirceur se rattache au toucher, à l'intériorité, au retour sur soi-même. La nuit, tout est possible. La noirceur signifie non seulement l'ambiguïté, mais surtout l'altération des sens⁸⁷ : sans les yeux, les autres sens s'aiguisent. Dans le contexte hindou, c'est toutefois avec les yeux et grâce au *darśan* que les autres sens deviennent plus aiguisés. Le *darśan* ne se limite effectivement pas qu'à une expérience purement visuelle : « it is not only vision that is refined by *darśan*, but the other senses as well are focused, ever more sharply, on God »⁸⁸. De plus, le *darśan* et la vue possèdent en fait une telle efficacité à englober l'objet de leur regard qu'on les considère en soi comme une façon de toucher.

La saveur du monde⁸⁹

Se tourner vers une autre compréhension du monde, c'est également expérimenter une nouvelle saveur du monde. La nourriture et le goût, intimement reliés au sens de l'odorat, ont avec ce dernier des caractéristiques partagées : les goûts peuvent stratifier la société et délimiter des espaces culturels précis, tout en changeant avec le temps. Par exemple, le régime quotidien de la masse populaire française du Moyen-âge se distinguait de celle de la bourgeoisie à divers niveaux : contrairement aux bourgeois, les « petites gens » mangeaient peu de viande, utilisaient du pain (fait de grains moins fins et différents de la bourgeoisie) comme assiette et possédaient une moins grande variété d'épices. En parallèle, les différences interculturelles en milieu urbain sont le plus souvent reliées à des

⁸⁷ Le Breton, *Saveur du monde*, 106-10.

⁸⁸ Eck, *Darśan*, 49.

⁸⁹ Ce terme est emprunté à David Le Breton.

particularités culinaires : chaque quartier a un goût différent et se rattache à une cuisine distincte, qu'elle soit asiatique, italienne, américaine, française, mexicaine, etc. À ce titre, la cuisine représente l'outil identitaire le plus répandu; en effet, l'une des premières questions que l'on pose à un étranger se résume souvent à demander à quoi ressemble sa cuisine natale. Partager avec l'autre ses goûts et origines culinaires, c'est partager une énorme partie de son patrimoine culturel. La cuisine devient alors « une musique du goût où les notes sont les saveurs et leur mélange »⁹⁰.

Or, si la nourriture et les goûts peuvent distinguer les unes des autres les strates socioéconomiques d'une société, ils peuvent également envoyer de subtils messages à leur entourage et représenter à ce titre un outil puissant. C'est l'une des tactiques notamment utilisées par les Songhaï du Niger, qui à travers le goût et la texture de leur sauce, peuvent envoyer divers messages. Par exemple, les invités et les gens de haute classe sociale reçoivent toujours des sauces plus élaborées et épaisses, contenant souvent de la viande, des épices, des tomates et donc un excellent goût : c'est pourquoi, lorsque l'anthropologue Paul Stoller s'est rendu compte que les sauces qu'on lui servait dorénavant n'avaient plus cette complexité, il comprit qu'il était devenu un membre de la famille, et non plus un invité. Il relate également un épisode où Djébo – la femme d'un de ses amis qui était répudiée par sa famille par alliance pour son statut social incompatible avec celle de son mari – protesta les injustices commises à son égard à travers son maniement de la sauce, un jour où, tandis qu'elle aurait dû servir une sauce au bon goût, servit plutôt une sauce verte, liquide et au goût infâme⁹¹. « Eating is a liminal activity », précise Carolyn Korsmeyer, « occurring at the threshold between 'inside' and 'outside' the body [...]. As such it represents both

⁹⁰ Le Breton, *Saveur du monde*, 330.

⁹¹ Paul Stoller et Cheryl Olkes, « La sauce épaisse. Remarques sur les relations sociales songhaï », *Anthropologie et Sociétés* 14, n° 2 (1990); Stoller, *Taste of Ethnographic Things*.

opportunity and danger »⁹². C'est probablement pourquoi Djébo, vu sa situation familiale, a considéré que la nourriture représentait la meilleure façon pour elle de faire passer son message et de se révolter contre le sort qu'on lui réservait.

Le dicton « dis-moi ce que tu manges, je te dirai qui tu es » possède sans contredit un fond de vérité, étant donné que la nourriture peut nous informer sur tant de caractéristiques distinctes chez l'individu et ses attaches culturelles. Certaines nourritures sont taboues, d'autres sont sacrées; une diète particulière peut renseigner sur un statut social, tandis qu'une épice distincte peut insulter un convive. Entre autres, un individu en Inde qui mange de la viande n'appartient pas à la caste des *brāhmin*, et risque plutôt d'être rattaché à celle des guerriers *kṣatriya* ou d'une caste inférieure. Un juif refuse de manger du porc, tandis qu'un catholique ne mange pas de viande le vendredi et se contente souvent de poisson. Les rituels entourant la consommation de nourriture n'échappent pas à cette symbolique, que l'on pense au rituel chinois ou japonais élaboré de la cérémonie du thé ou encore au repas de famille occasionnel.

Le sens du goût en Inde se rattache particulièrement à la hiérarchie sociale. Ce qu'Appadurai appelle ainsi la « gastro-politique » indienne est en fait le langage (social) secret ou implicite concernant la préparation, la distribution et la consommation de nourriture. L'auteur avance que la nourriture sert à indiquer et à construire les relations sociales caractérisées par l'égalité, l'intimité ou la solidarité, comme elle peut servir, à l'opposé, à maintenir les relations caractérisées par le rang, la distance ou la segmentation, principalement en fonction des privilèges accordés lors de la distribution de nourriture, mais aussi en lien avec la caractéristique implicitement perméable de la nourriture qui fait d'elle

⁹² Carolyn Korsmeyer, *The Taste Culture Reader: Experiencing Food and Drink*, Sensory Formations (Oxford : Berg, 2005).

la porteuse par excellence du pur et de l'impur⁹³. Le goût partage par là les caractéristiques du toucher, ce dernier divisant lui aussi la société indienne au même titre que la nourriture (par le danger, notamment, de l'échange des fluides).

Lawrence A. Babb, de son côté, affirme que l'échange de nourriture entre les dévots et la divinité lors de la *pūjā* – cet échange constituant selon lui l'un des deux éléments centraux à la séquence rituelle hindoue – crée un déséquilibre entre les deux, où la divinité, recevant de la nourriture de qualité supérieure, est considérée à son tour comme étant supérieure au groupe de dévots (qui doivent se « réduire » à manger les « restes » de la divinité, *jutha*)⁹⁴. Loin de polluer ceux qui la mangent, la *prasād* marque plutôt une soumission du dévot par rapport à la divinité qu'elle considère alors supérieure en mangeant ses restes; en ce sens, le dévot s'identifie à une relation d'époux relativement au dieu (car l'épouse peut manger les restes de son mari, marquant alors son infériorité)⁹⁵. À ce niveau, Babb pourrait donc nuancer ses propos. Bien que la divinité soit effectivement de rang social supérieur à tout être humain, les « restes » de sa nourriture consommés par les dévots sont en soi plus purs qu'avant que la nourriture n'ait été offerte : de là une différence fondamentale entre les restes impurs humains, *jutha*, et les restes purifiés divins, *prasād*. Même si la *prasād* ne change pas nécessairement le statut social du dévot, elle peut tout de même réussir à le purifier et, au minimum, représenter pour lui un auspice favorable.

C'est tout de même à juste titre qu'Appadurai et Babb dénotent comment la distribution de nourriture, tant entre humains qu'entre ces derniers et les divinités, constitue

⁹³ Arjun Appadurai, « Gastro-politics in Hindu South Asia », *American Ethnologist* 8, n° 3 (1981) : 496; voir également Arjun Appadurai et Carol Appadurai Breckenridge, « The South Indian Temple: Authority, Honour and Redistribution », *Contributions to Indian Sociology* 10, n° 2 (1976).

⁹⁴ Lawrence A. Babb, *The Divine Hierarchy: Popular Hinduism in Central India* (New York : Columbia University Press, 1975) et « The Food of the Gods in Chhattisgarh: Some Structural Features of Hindu Ritual », *Southwestern Journal of Anthropology* 26, n° 3 (1970).

⁹⁵ Fuller, *Camphor Flame*, 77.

dans l'hindouisme un média transporteur de pureté et d'impureté facilement absorbable par quiconque en ingère le contenu. La nourriture représente en outre une façon de « contrôler » tant le caractère des humains que celui des dieux tout en permettant de satisfaire leurs envies culinaires. En effet, la nourriture en Inde possède des caractéristiques innées affectant la personne qui l'ingère. Ces propriétés, nommées *guṇa* (qualités), se répartissent en trois catégories (les *triguṇa*) : *sattva*, *rajas* et *tamas*. La première catégorie, *sattva guṇa*, désigne ce qui est pur; elle est souvent rattachée à la connaissance (*jñāna*) et donc à la caste des *brāhmin*. Le lait, le yogourt, les sucreries et la nourriture froide et liquide sont rattachées à cette catégorie. La deuxième catégorie, *rajas guṇa*, désigne ce qui est dynamique et passionné; principalement liée à l'action (*karma*), on l'associe le plus souvent à la caste des *kṣatriya*. Les aliments de cette catégorie incluent par exemple la viande et la nourriture chaude, grasse et consistante. Finalement, la troisième catégorie, *tamas guṇa*, se distingue par sa nature inerte, voire impure; on la rattache le plus souvent aux castes inférieures (*śūdra* et hors-castes). À cette catégorie se rattachent l'alcool, les champignons, les oignons, l'ail ou la nourriture sans goût, entre autres⁹⁶.

Les trois qualités *sattva*, *rajas* et *tamas* sont attentivement maniées lors de la présentation d'offrandes aux divinités. En général, on réserve aux divinités les aliments de nature *sattvic*, étant donné qu'elles sont toutes désormais majoritairement végétariennes, spécialement concernant les principaux dieux et déesses du panthéon hindou. Il est toutefois possible de manipuler ces ingrédients afin de modifier le comportement ou la nature de la

⁹⁶ Sur cette catégorisation des qualités de la nourriture, ainsi que pour plus de détails sur les saveurs et les types de goûts indiens, se référer à Ravindra S. Khare, *The Eternal Food: Gastronomic Ideas and Experiences of Hindus and Buddhists*, SUNY Series in Hinduism (Albany : State University of New York Press, 1992).

divinité⁹⁷. On peut notamment offrir de la nourriture froide ou *sattvic* à une divinité en colère et considérée comme « chaude » afin de la calmer. Sans se limiter à des caractéristiques purement physiques, les nourritures chaudes et froides pourront également exciter ou apaiser les divinités dans leurs fluctuations émotionnelles. Certaines divinités possèdent de plus des préférences culinaires : l'enfant Kṛṣṇa est reconnu pour aimer le beurre et les *laddū* (petites sucreries sphériques qui sont appropriées à la petite bouche d'un enfant), tandis que la déesse guerrière Kālī préfère la viande (dans certaines régions)⁹⁸. Il est par conséquent notable que la nourriture dans l'hindouisme ait la propriété de modifier le corps comme l'esprit, affectant l'individu dans ce qu'il est et dans ce qu'il peut devenir.

Conclusion : L'heure est venue de reprendre nos sens

Malgré son émergence quelque peu difficile, il semble bien que l'anthropologie des sens soit à présent bien ancrée dans le monde des sciences humaines. Adolescente de l'anthropologie, l'anthropologie sensorielle a su bien s'identifier, se définir et se démarquer de la métadiscipline de laquelle elle a émergé, mais toujours en se modelant (un peu malgré elle ou sans s'en rendre compte) sur divers modèles déjà apparus en anthropologie ou même dans d'autres disciplines des sciences humaines. Cette tumultueuse sous-discipline, maintenant un peu plus mature, a encore bien du chemin à faire, mais les traces qu'elle a

⁹⁷ Ici s'impose le paradoxe de la poule et de l'œuf. Est-ce que la nourriture offerte change la nature des dieux ou est-ce que la nature des dieux détermine la nourriture qui leur est offerte? Par exemple, est-ce que le dieu Viṣṇu est intrinsèquement *sattvic* et préfère donc les produits laitiers froids, ou est-il « maintenu » *sattvic* car on lui offre ces aliments? Il semble que l'un et l'autre soient inséparables et simplement inclus dans un échange cyclique. En effet, les *triṅga* ne sont pas que réservées aux aliments, mais s'appliquent également au caractère individuel de tout un chacun : un *brāhmin* sera considéré comme possédant plus de qualités *sattvic* qu'un guerrier *kṣatriya*, qui lui sera considéré comme porteur en majorité de qualités *rajastic*. Quoi qu'il en soit, chaque individu est porteur des trois qualités à la fois, mais en proportions différentes selon le rang social et la nature individuelle.

⁹⁸ Gabriella Echinger Ferro-Luzzi, « The Logic of South Indian Food Offerings », *Anthropos* 72 (1977) et « Food for the Gods in South India », *Zeitschrift für Ethnologie* 103, n° 1 (1978).

laissées derrière elle resteront toujours une source d'inspiration dans l'approche culturelle des sens et du corps.

L'anthropologie des sens, en dévoilant le biais sensoriel (et culturel) commun à toute recherche, a envoyé un message clair aux chercheurs en sciences humaines : il faut réussir à « reprendre nos sens » et à faire de notre recherche un milieu propice aux pratiques incorporées. En insistant sur l'importance des recherches ethnographiques et d'une écriture plus subjective et incorporée, l'anthropologie des sens ouvre de nombreuses portes aux chercheurs en sciences humaines. Cette sous-discipline nous invite à une exploration de la culture désormais plus créative, mais également plus adéquate à l'étude de phénomènes incorporés, émotionnels et sensoriels. Bien que l'anthropologie du sensorium élève parfois des barrières dans sa compréhension de la culture, c'est dans la flexibilité de son approche que le chercheur doit voir tout son potentiel. L'anthropologie des sens peut se remanier au gré de celui qui l'utilise et présente par là un éventail infini de possibilités dans l'analyse de la culture.

CHAPITRE 2 – ANTHROPOLOGIE DU SENSORIUM ET PHÉNOMÈNE RELIGIEUX

*Il n'existe pas d'expérience religieuse sans
l'intervention des sens. [...] Partout dans
l'histoire religieuse de l'humanité,
l'activité sensorielle a été valorisée en
moyen de participer au sacré et d'atteindre
le divin.*

Mircea Eliade, « Expérience sensorielle et
expérience mystique chez les primitifs »

La rencontre entre le sacré et le profane au sein de la dévotion religieuse peut se faire de diverses façons. Le plus souvent, c'est à travers un engagement sensuel et participatif que cette interaction prend vie. La dévotion hindoue, notamment, réussit à transporter le dévot (ou ceux qui participent au rituel) dans un autre monde où il se retrouve « overwhelmed by an intense and continuous assault on the senses », affirme William H. Deadwyler :

[...] the sounds of voices chanting, drums beating, cymbals clashing, and bells ringing fill the air, while the devotees, wrapped in flowing robes, dance before brightly-lit images dressed elaborately in layers of shimmering, jewel-encrusted brocades and draped lavishly with glittering ornaments and long garlands of flowers. And all the while a heavy aroma compounded of flowers and incense saturates the atmosphere.¹

Ainsi, l'engagement du dévot lors de cette expérience se manifeste à travers un sensorium tout particulier, adapté à une rencontre avec le divin et à un espace-temps sacré. Le dévot se retrouve littéralement dans un autre monde sensoriel, émotionnel et intellectuel. Mais la rencontre avec le divin ne fait pas que modifier l'utilisation du sensorium chez le dévot; elle réussit également à affecter et bouleverser ce sensorium, comme le démontre ce poème adressé au dieu Kṛṣṇa écrit par la poète-sainte Mīrābāī au XVI^e siècle :

¹ Deadwyler, « Personalistic Theology », 70.

The Dark One threw me a glance like a dagger today.
Since that moment, I am insane; I can't find my body.
The pain has gone through my arms and legs, and I can't find my mind.²

Le sensorium peut donc non seulement être transformé à l'intérieur du contexte culturel, mais également à l'intérieur du contexte religieux et de la rencontre avec le divin et le sacré. Bien que l'anthropologie sensorielle effleure à quelques reprises ce type d'utilisation du sensorium en contexte religieux, il reste que peu d'auteurs se concentrent exclusivement sur le phénomène religieux dans leur analyse sensorielle de la culture. Malgré tout, les anthropologues sensoriels finissent toujours par se confronter à la religion dans leur analyse de la culture. En effet, la religion (en particulier sa mythologie, sa cosmologie et sa cosmogonie) se retrouve constamment entrelacée avec la culture dans laquelle elle se situe, et les deux réussissent à modeler l'utilisation des sens et la compréhension du corps chez l'individu. Ce phénomène fait de l'anthropologie en général une approche tout adéquate à l'étude des religions; c'est encore plus le cas pour l'anthropologie des sens, qui ajoute à l'approche anthropologique une perspective incorporée et sensorielle essentielle dans la compréhension du phénomène dévotionnel religieux lui-même incorporé. Nous sommes ici bien loin de l'époque des « armchair anthropologists ».

De la même façon dont la rencontre avec l'autre nécessite un ajustement dans l'utilisation du sensorium, la rencontre avec le divin nécessite à son tour une utilisation des sens toute particulière. Ce que nous définissons comme le « sensorium religieux » peut en soi fortement diverger du sensorium profane ou quotidien, mais tout en restant fortement influencé par ce dernier. Souvent, le sensorium religieux se démarque de son contexte séculier : visions mystiques, touchers tabous, voyages cosmiques, etc. Pourtant, les deux

² Robert Bly et Jane Hirshfield, *Mirabai: Ecstatic Poems* (Boston: Beacon Press, 2004), 4.

types de sensoriums, fortement contextuels, savent s'entremêler. Ainsi peut-on retrouver des cultures religieuses où le divin partage le sensorium humain, ou alors tout le contraire, où il se démarque fortement de cette façon de percevoir le monde et se définit plutôt comme l'impalpable, l'irreprésentable, le Tout et l'Universel indéfinissable, ayant le plus souvent transcendé toute forme de sensorium. Dans l'hindouisme, les deux s'entremêlent : les manifestations divines sur terre ne sont en fait les diverses facettes d'une seule force, *brahman*, indéfinissable, sans formes ni attributs. Le divin hindou peut donc partager ou non le sensorium humain. Chose certaine, *bhagwān* exige de la part du dévot dans tous les cas une utilisation particulière du sensorium afin d'entrer en contact avec lui.

L'interdisciplinarité ainsi que la compréhension culturelle des sens de l'anthropologie sensorielle font d'elle une approche particulièrement adéquate à l'étude des religions, et particulièrement dans ce cas relatif à l'hindouisme, religion inséparable de sa culture et de sa terre, l'Inde. L'utilisation du sensorium à l'intérieur de l'hindouisme miroite sa compréhension au niveau culturel, et vice-versa. En exploitant la méthodologie employée en anthropologie du sensorium, ce chapitre démontre comment l'utilisation des sens en contexte religieux général et en contexte religieux hindou se reflète au niveau culturel (et vice-versa), et comment cette compréhension du sensorium est essentielle à une approche sensée de l'hindouisme. En particulier, ce chapitre donne quelques pistes quant à l'utilisation du sensorium en contexte religieux. Par l'exploration du remaniement du sensorium à l'intérieur du phénomène religieux, nous verrons à quel point l'altération des sens et l'établissement d'un terrain commun sensoriel entre les humains et les divinités peuvent nous informer sur la dévotion religieuse. Et surtout, nous constaterons que la rencontre avec le divin exige de la part du dévot une utilisation toute particulière de son sensorium.

Le sensorium et la rencontre avec le divin

Les sens s'accordent particulièrement avec l'éthique culturelle et religieuse d'une société, affirme Howes³, et souvent, l'étude des religions dénote une utilisation tout à fait différente des sens, que l'on pourrait parfois qualifier de « sixièmes sens ». Partout à travers le monde, la vie religieuse entraîne effectivement une valorisation de la « sensibilité » : aucune expérience religieuse n'est possible et aucune hiérophanie ne peut se faire sans l'expérience sensible⁴. L'utilisation et la compréhension des sens au cœur de la religion sont par conséquent souvent différenciées de celles rencontrées dans un contexte profane. Les intermédiaires entre les dieux ou esprits et les humains, qu'ils soient prêtres, chamans, monarques ou moines, possèdent le plus souvent un sensorium différent et puissant, plus raffiné et plus aiguisé. Les chamans, par exemple, réussissent à effectuer des voyages cosmiques et à voler, à dégager une chaleur intense de leur corps (comparable au *tapas* des yogis indiens), à communiquer avec des êtres-autres-qu'humains, etc. D'une perception sensorielle profane, le chaman passe à une perception extra ou suprasensorielle « choisie », une sorte de sixième sens qui lui permet de voir dans le noir ou de percevoir l'âme des humains, de défier le temps et de se plonger dans l'intemporel, d'acquérir des pouvoirs de clairvoyance et de clairaudience. En « changeant de peau », fréquemment grâce à des exercices répétitifs (chants monotones, refrains répétés, jeûne, danse, prise de narcotiques, etc.), le chaman dépasse toute condition humaine et découvre une réalité qui reste inaccessible aux non-initiés. Ceci dit, le chaman dépasse la condition humaine sans pour

³ Voir Howes, « Revolving Sensorium ».

⁴ Mircea Eliade, « Expérience sensorielle et expérience mystique chez les primitifs » dans *Mythes, rêves et mystères* (Paris : Gallimard, 1957), 100-01. Une hiérophanie représente pour Eliade une manifestation du sacré et donc un moyen d'entrer en contact avec le sacré.

autant la détruire : il « *participe à la condition des 'esprits' tout en continuant à exister en tant qu'être charnel* »⁵.

Ce ne sont pourtant pas que les chamans qui possèdent une utilisation différente des sens au sein de leur expérience du religieux; les laïcs comme les chefs religieux utilisent souvent leurs sens d'une manière toute particulière en contexte religieux, passant d'un « sensorium profane » à un « sensorium sacré » : « With the aid of the senses, and devices such as mandalas, voice and/or musical instruments, body movements and decoration, physical pain, and olfactory and tactile stimuli, it is possible to move from what we call the mundane, or ordinary reality, into alternate reality »⁶. Souvent, il semble que le corps en religion soit utilisé pour quitter le monde terrestre, pour ouvrir l'esprit vers une autre réalité atemporelle et diffuse, comme il peut être utilisé afin de vivre une réalité transpersonnelle intrinsèquement corporelle, terrestre et matérielle. Pourtant, même si les adeptes tentent de faire taire les sens afin d'atteindre une supraréalité, ils n'ont d'autre choix que de passer *par* le corps pour y parvenir. « We are embodied beings », rappelle Lynne Hume, « and although transcendence may be achieved through escaping the body, it still has to escape through the somatic senses »⁷ : quelle qu'en soit leur utilisation, les sens constituent des portails qui mènent vers le divin et rapprochent les dévots des dieux.

Hume, plutôt que de discuter des odeurs comme délimitant des espaces, en parle comme permettant de détruire les barrières entre humains et êtres suprahumains. Les odeurs, en effet, ne possèdent-elles pas la même nature diffuse, impossible à localiser et pourtant perceptible que possèdent les esprits et les êtres suprahumains? Souvent, ce n'est que par

⁵ Ibid.« », 129.; emphase dans le texte original.

⁶ Hume, *Portals*, 1.

⁷ Ibid., 164.

l'odeur que l'on peut dénoter la présence d'un être divin chez qui, comme chez les humains, les odeurs sont souvent porteuses de qualités morales. Les Bororo du Brésil, par exemple, rattachent aux mauvais esprits, les *hope*, une odeur putride, tandis que les esprits positifs, les *aroe*, possèdent un agréable arôme. Tel est également le cas dans le christianisme européen concernant les démons qui dégagent une odeur de sulfure ou de soufre tandis que les anges laissent derrière eux de frais et ravissants effluves⁸. Les émanations olfactives sont également utilisées de manière quasi universelle afin d'entrer en contact et de permettre un dialogue avec les êtres divins. Les encens et les parfums sont particulièrement favorisés à cet effet, souvent avec l'idée qu'en s'envolant vers les cieux, les effluves et la fumée souvent substitués au dévot pourront atteindre les dieux et conséquemment engager un contact entre les deux.

La vue, qui pouvait être autrefois neutre et rationnelle, peut dorénavant en contexte religieux acquérir des qualités plus fluides : fixer une image religieuse parvient à apaiser, à guérir, à promouvoir la concentration, etc. Le regard, source de distraction, peut également être réprimé ou contrôlé afin de privilégier un moment entièrement consacré à Dieu, comme lors de la prière chez les chrétiens ou les musulmans, ou encore lors de la méditation hindoue, jaïne ou bouddhiste. Revient également constamment en religions cette problématique de la représentation divine. Dieu est-il sans formes ni qualités et indescriptible comme l'affirment notamment les musulmans, les sikhs, les bouddhistes et les hindous *advaita*, ou chercherait-il à s'incorporer et à se manifester corporellement et de façon sensorielle comme le défendent par exemple les catholiques et les hindous *dvaita*⁹?

⁸ Constance Classen, *Worlds of Sense: Exploring the Senses in History and Across Cultures* (London : Routledge, 1993), 94.

⁹ Le terme *dvaita* se traduit littéralement comme « dualité », contrairement à *advaita* qui représente la « non-dualité ». Ces deux écoles dominantes de la philosophie hindoue (écoles *darśana*) peuvent se rattacher

Des épisodes d'iconoclasme aux périodes de culte des images, la nature physiologique des dieux parvient toujours à alimenter des débats.

Le toucher en contexte sacré s'avère à son tour particulièrement bénéfique; le niveau de pureté d'une personne semble en fait corrélér positivement avec sa puissance de guérison et de transmission de bon augure, de chance. Les chefs et rois tout comme les prophètes, saints et chefs religieux se sont ainsi révélés à travers les âges et les religions comme des individus porteurs de sacré et d'un pouvoir de guérison. Les saints, en particulier, sont le plus souvent reconnus pour leur qualité de guérisseurs, comme c'est par exemple le cas dans le catholicisme franco-canadien concernant sainte Anne, patronne des Acadiens et sainte à la fois marginale, magicienne et associée à une spiritualité autochtone. Sainte Anne possède de plus une nature thaumaturgique et est encore reconnue de nos jours comme une guérisseuse¹⁰. Les saints sont pourtant non seulement prisés pour leurs vertus thaumaturgiques (les reliques en représentent le meilleur exemple), mais ils sont également reconnus pour pouvoir réaliser certains vœux, comme c'est également le cas pour la majorité des dieux de systèmes polythéistes. Chacun de ces saints ou de ces dieux possède sa « spécialité » : dans le christianisme, saint Antoine de Padoue est reconnu comme le patron des choses et causes perdues – on l'évoque notamment dans la culture populaire pour retrouver des petites choses comme des clés de voiture – tandis que le dieu hindou Gaṇeśa

respectivement à la *saguṇī bhakti* et à la *nirguṇī bhakti*, dans le sens où l'école *dvaita* considère Dieu comme étant « autre » (séparation de l'*ātman* et *brahman*) et se rattache donc à la dévotion populaire reliée aux images (plus particulièrement à la *bhaktimarg*), tandis que l'école *advaita* considère Dieu comme étant « soi-même » (*ātman* et *Brahman* inséparables et formant un tout), reliant alors sa pratique à une notion plus ésotérique souvent rattachée au yoga et à la méditation (plus particulièrement au *jñanamarg*). En ce sens, l'école *advaita* se rapproche nettement des philosophies bouddhiste et sikh. À ce sujet, voir notamment John A. Grimes, « Darśana » dans *The Hindu World*, éd. Sushil Mittal et Gene R. Thursby (New York : Routledge, 2004).

¹⁰ Denise Lamontagne, *Le culte à sainte Anne en Acadie* (Laval : Presses de l'Université Laval, 2011).

représente celui qui élimine les obstacles et permet les bons départs – on l’invoque ainsi en ouvrant un commerce ou encore avant d’entamer un examen scolaire, par exemple.

Les sons, musiques et paroles, quant à eux, possèdent comme le toucher des propriétés de guérison, mais également de cohésion et de puissance. La parole est souvent reconnue comme pouvant guérir : « Dis une parole et mon serviteur sera guéri » (Lc 7, 7), confie le centurion romain à Jésus, qui peut par ailleurs d’un seul mot guérir les malades et démoniaques (Mt 8, 16). Les mots peuvent de plus, par leur puissance magique, guérir si on les prononce selon un rigoureux procédé : que ce soit chez les Songhaï ou les hindous, les mots des incantations ne font pas que représenter quelque chose, mais possèdent un poids, un pouvoir magique et une puissance en eux-mêmes. La répétition des noms de Dieu (*nām-jap*) dans l’hindouisme, notamment, est reconnue comme remède contre les fautes et apporte la pureté tout en rapprochant le dévot de sa libération du monde terrestre¹¹.

La nourriture se joint souvent à l’idée de communion et de cohésion groupale commune à la musique : pensons par exemple à l’eucharistie chrétienne, au shabbat juif, à la *prasād* hindoue et sikh, aux pow-wow des nations amérindiennes, ou encore aux sacrifices d’animaux chez les Grecs de l’Antiquité. À l’autre extrême, endurer la faim, semble-t-il, constitue communément une vertu digne des plus grands dévots. Les jeûnes tout comme les restrictions alimentaires sont en effet fréquents partout à travers les religions et permettent de se rapprocher de Dieu ou d’apporter les bonnes grâces à soi-même et à son entourage. Dans tous les cas, il semble qu’une diète sévère soit nécessaire à quiconque réserve sa vie à celle des dieux et de leur éthique : les moines bouddhistes, jaïns et hindous demandent l’aumône (constitué d’une nourriture très simple et rudimentaire) de porte à porte, les initiés bwitis

¹¹ Guy L. Beck, *Sonic Theology: Hinduism and Sacred Sound*, Studies in comparative religion (Columbia : University of South Carolina Press, 1993), 188.

d’Afrique consomment de l’*iboga*, substance hallucinogène, afin de privilégier les visions et se rapprocher des esprits, alors que les musulmans se privent de nourriture du lever au coucher du soleil pendant tous les jours du mois du ramadan.

L’épreuve de la faim ou d’une diète spéciale permet souvent de mettre le dévot au défi, de voir si sa foi est inébranlable relativement à ses besoins physiques et sa nature sensorielle. Les *vrats* (vœu, serment) dans l’hindouisme illustrent bien cette notion. Rattaché à une histoire divine, le *vrat* « is a disciplined religious observance for a fixed period (usually a day), involving partial or complete fasting, the ritual worship of a deity, and the recitation or hearing of a relevant *katha* or ‘story’ »¹². Le *vrat* représente en tant que tel une promesse faite à une divinité en particulier¹³ de façon spontanée ou en lien avec un festival, et peut parfois s’étendre sur plusieurs jours, semaines, mois ou même années. Ce type de vœu est donc particulièrement flexible; « [it] can be long-term or short-term, constitutive or instrumental, ontological or conditional, duty-bound or voluntary, directed toward a specific deity or aimed at transforming one’s life path to increase one’s spiritual status—or, seemingly, almost any combination thereof »¹⁴.

Dans la majorité des cas, le *vrat* est cependant majoritairement effectué par des femmes et a pour finalité d’obtenir une faveur de la divinité en question : protection de la famille (en particulier l’époux ou un frère), donner naissance à un garçon, obtenir des biens financiers, etc., ou encore de façon plus générale, pour neutraliser le karma (négatif – *pāp*).

¹² Philip Lutgendorf, « A ‘Made to be Satisfaction Goddess’: *Jai Santoshi Maa* Revisited (Part Two) », *Manushi* 131 (2002) : 24.

¹³ Les *vrats* découlent des spécialités des dieux et déesses. Par exemple, une personne qui a besoin de ressources financière pourrait faire un *vrat* en l’honneur de la déesse de la prospérité, Lakṣmī, tandis qu’un étudiant stressé voulant réussir un examen pourrait effectuer un *vrat* en l’honneur du dieu Gaṇeśa, celui qui élimine les obstacles.

¹⁴ Karen Pechilis Prentiss, « Singing a Vow: Devoting Oneself to Shiva through Song » dans *Dealing with Deities: The Ritual Vow in South Asia*, éd. Selva J. Raj et William P. Harman (Albany : State University of New York Press, 2006), 147.

Le *vrat* à la déesse Santośi Mā, par exemple, demande au dévot d'effectuer chaque vendredi pendant seize vendredis consécutifs (ou douze, selon les versions) une *pūjā* en l'honneur de la déesse, en lui offrant des fleurs, de l'encens et de la lumière (d'une lampe à l'huile - *dīpa*) en plus d'un plat de *gur-chana* (sucre non raffiné et pois chiches rôtis). La personne qui effectue ce *vrat* doit de plus se limiter à un repas pendant le jour de la *pūjā*, en évitant de manger ou de servir à quelqu'un d'autre des nourritures aigres ou amères (comme de la lime, par exemple)¹⁵. Grâce à ce *vrat*, Satyavati, l'héroïne du film *Jai Santoshi Maa* (film basé sur le véritable *vrat* de Santośi Mā répandu dans le nord de l'Inde), a réussi à ramener auprès d'elle son époux qui l'avait quittée et était tombé amoureux d'une autre femme¹⁶. Ce type de *vrat*, symbole de dévotion particulière que l'on peut considérer comme « a contract with a supernatural figure »¹⁷ mais qui constitue surtout « an intentional commitment undertaken in an unpredictable world »¹⁸, permet non seulement de se voir exaucer un vœu par la déesse, mais également d'engager un dialogue direct avec elle.

La musique, finalement, possède généralement la propriété de regrouper et d'augmenter la cohésion groupale lors de rituels. Victor Turner appelle cette cohésion « *communitas* », Émile Durkheim s'y réfère comme l'« effervescence collective », Gustave Le Bon la nommait « effet de foule »; peu importe la dénomination choisie, ce phénomène, essentiel au rituel religieux, fait de la musique et des chants de groupe un outil de poids dans la communication avec les êtres divins. À travers la musique, il est possible de chanter la gloire et la puissance de Dieu, d'invoquer des esprits et de communiquer avec eux, ou encore de leur demander des faveurs, des questions ou des explications quant à certains événements.

¹⁵ Lutgendorf, « *Jai Santoshi Maa Revisited* » : 25.

¹⁶ Vijay Sharma, *Jai Santoshi Maa* (Bombay : Worldwide Entertainment Group, 1975), DVD.

¹⁷ Selva J. Raj et William P. Harman, édés., *Dealing with Deities: The Ritual Vow in South Asia* (Albany : State University of New York Press, 2006), 251.

¹⁸ Prentiss, « Singing a Vow », 147.

À travers la musique et les paroles, il est également possible de transmettre le savoir religieux à toutes les populations, peu importe leur rang social ou niveau de scolarité : la tradition orale ainsi que le théâtre, la danse et les dramatisations constituent sans contredit le moule qui retient ensemble les enseignements des religions du monde.

Rasa : L'oreille tendue, la gorge serrée et le ventre bien rempli

La musique dans l'hindouisme, inséparable de la danse (et du théâtre), de la poésie et des chants, se rattache à l'idée de la *rasa*, l'essence émotionnelle divine. C'est là une autre raison pourquoi la musique dans l'hindouisme est constamment rattachée au divin, car elle est en soi productrice de *rasa*. Chaque formule musicale est porteuse d'un état émotionnel ou d'une saveur – *rasa* – qu'elle réussit à transmettre à l'auditoire (pourvu que la performance soit exécutée de façon juste). La même règle s'applique à la danse et au théâtre, ces derniers étant fortement imagés et expressifs dans l'hindouisme. C'est à ce titre que cette « théorie de la *rasa* » représente, il nous semble, un sens purement hindou en soi. La *rasa*, il est vrai, est si riche en symbolique, en émotions (elle représente l'émotion divine en soi) et en sensations qu'il devient impossible de la garder en-dehors du sensorium hindou : même si la *rasa* ne constitue pas un sens en soi, elle fait appel aux sens et se vit à travers une expérience hautement incorporée.

Bien que la *rasa* indienne ressemble à la catharsis auparavant rencontrée dans le théâtre de la Grèce antique, elle s'en diffère. La *rasa* est plutôt « [a] delight of the reason »¹⁹ : « [t]he sympathetic (*sa-hridaya*) but critically discerning viewer (*rasikā*)

¹⁹ Goswamy, « *Rasa* », 224-25.

apprehends this emotion not as a cathartic experience, but as *rasa* »²⁰. Le spectateur s'engage en fait émotionnellement et subjectivement dans la performance sans pour autant s'identifier à l'acteur sur scène. Les *rasa*, qui sont d'abord d'ordre supranaturel, ont surtout pris vie à l'intérieur du texte de la *Nāṭyaśāstra*, un traité sur la danse hindoue. Ayant survécu surtout sous forme orale et encore plus sous forme incorporée à travers la danse, les enseignements de la *Nāṭyaśāstra*, mélangeant danse et théâtre, consistent en une série de mouvements et de gestes (incluant les expressions faciales) très précis qui transmettent chacun une émotion particulière (*rasa*) : on se réfère souvent à ces positions et gestes divins comme des *mudrā*. En somme, la *rasa* « se fonde sur un état émotionnel stable, s'appuyant sur des 'déterminants' [...], sur des manifestations extérieures : larmes, sueur, regards... », auxquels s'ajoutent des « états complémentaires » (*vyābhichārī bhāv*), au nombre de trente-trois, dont « le remords, la faiblesse, la joie, l'inquiétude... »²¹. C'est donc dire que la *rasa* et son interprétation sont d'ordre hautement sensoriel et émotionnel.

Le mot *rasa* signifie en fait plus qu'un sentiment émotionnel divin, un plaisir ou un délice rattaché à la béatitude (*ānanda*) : la racine du mot nous renvoie également à un autre sens, le « goût » ou la « saveur ». Transmettre une *rasa* à un public, c'est donc lui offrir un goût divin, une saveur parfaite, une expérience qui lui donnera l'impression d'un ventre bien rempli : c'est parce qu'elles sont agréables au goût que ces émotions s'appellent *rasa*, indique la *Nāṭyaśāstra*. Parler de *rasa*, c'est se fondre dans un discours incroyablement sensoriel, sensuel et corporel, car l'expérience multisensorielle de la *rasa* « involves seeing

²⁰ Uttara Asha Coorlawala, « It Matters for Whom You Dance: Audience Participation in Rasa Theory » dans *Audience Participation: Essays on Inclusion in Performance*, éd. Susan Kattwinkel (Westport : Praeger, 2003), 38.

²¹ Marie-Simone Renou, « Théâtres du monde. La tradition indienne », *Encyclopædia Universalis* (2008), <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.uottawa.ca/encyclopedie/theatres-du-monde-la-tradition-indienne/#>.

with an inner eye, hearing resonances, and touching inner spaces »²². Les métaphores gustatives et digestives fusent à l'intérieur du vocabulaire de la théorie de la *rasa* : comme la nourriture, la *rasa* est d'abord dégustée, savourée, puis avalée, se mêlant aux fluides vitaux, devenant un avec le corps. C'est à ce titre que Richard Schechner se réfère à la théorie de la *rasa*, qu'il désigne en tant que « rasaesthétique »²³, comme d'une théorie de l'action, où les émotions passent par le « snout-to-belly-to-bowel »²⁴. L'expérience de la *rasa* peut effectivement se caractériser par un voyage au sein du système émotionnel de la digestion : goût, digestion/transformation, excrétion²⁵. La *nāṭya* (danse-théâtre), dès lors, devient une « cuisine du monde », une combinaison ou une transformation d'éléments distincts en quelque chose offrant de nouvelles saveurs ou goûts intenses. Dans ces termes, le *bhakta* (celui qui pratique la *bhakti*, dévotion) devient à son tour un « connoisseur » de la *rasa*, de l'émotion et du divin : la *rasa* et sa performance sont une expérience qui passe par la bouche et le ventre, et non par les yeux comme c'est le cas du théâtre dans les pays de l'Ouest²⁶.

L'expérience complète de la *rasa* nécessite principalement trois étapes de base. Tout commence par la *rasa*, émotion ou notion affective évoquée par l'acteur ou l'actrice lors de sa performance. La performance réussie de l'acteur (donc, la performance parvenant à provoquer les émotions désirées chez l'auditoire) devient *abhinaya*, tandis que les émotions qu'elle produit chez l'auditoire sont les *sthāyī bhāv*, soit les états émotionnels ou réactions émotionnelles « permanentes » ressenties chez les spectateurs face à la performance du

²² Coorlawala, « Audience Participation in Rasa Theory », 38.

²³ *Rasaesthetics* en anglais. Voir Richard Schechner, « Rasaesthetics », *The Drama Review* 45, n° 3 (2001).

²⁴ Ibid. « » : 27.

²⁵ Cette notion du « snout-to-belly-to-bowel » n'est pas à négliger à l'intérieur d'une théorie de la *rasa* qui a su prendre forme en Inde. Cette idée de « digestion de l'émotion » ne fait-elle pas, en effet, que refléter l'ordre et l'équilibre de l'univers cosmogonique indien? C'est là le cycle éternel de création – maintien/transformation – destruction qui prend vie à travers le corps et ses émotions.

²⁶ Schechner, « Rasaesthetics » : 31.

danseur ou de la danseuse. En bref, la *rasa* transmise par une bonne performance (*abhinaya*) provoque une réaction spécifique (*sthāyī bhāv*) chez le spectateur. À chaque *rasa* correspond une *sthāyī bhāv* particulière : par exemple, la performance *abhinaya* de la *hāsya rasa* (humour/comédie) provoquera la *hāsya sthāyī bhāv* (rire) chez les spectateurs. Le répertoire hindou des *rasa* relève en tout huit essences émotionnelles de base (désir/amour, humour, douleur/chagrin, colère, énergie/vigueur, peur/honte, dégoût et surprise/étonnement), auxquelles s'ajoute parfois une neuvième, *śanta*, la félicité²⁷, qui serait soit le résultat de l'équilibre parfait entre les huit *rasa* de base, soit la transcendance de ces émotions. Finalement, entre ces *rasa*, *sthāyī bhāv* et *abhinaya* se faufilent d'autres émotions complémentaires et transitoires, notamment les *sāttvika bhāv*, c'est-à-dire les réactions involontaires du corps en réponse aux états émotionnels provoqués chez le spectateur. Parmi les *sāttvika bhāv* se retrouvent la transpiration, la paralysie, les tremblements, l'évanouissement, le changement de couleur (de la peau) et l'horripilation (redressement des poils)²⁸.

Il devient évident que la *rasa*, essentielle à l'expérience de la *bhakti*, concerne une performance holistique. La *rasa* ne peut être complètement réalisée que lorsqu'elle est « dégustée » par l'auditoire, c'est-à-dire « when a relationship is established between what is staged and the spectators »²⁹. La *nāṭya* ne constitue aucunement une représentation faite à un auditoire « voyeur » et passif, mais bien une expérience active partagée entre divinités, acteurs, danseurs et public : les uns sans les autres ne seraient qu'un non-sens, car « [t]he performance of *abhinaya* and the participation on the part of the audience (e.g., their

²⁷ La traduction française du terme anglais *bliss* ne semble jamais lui rendre totalement justice. Dans cet essai, nous nous réduirons donc à l'appeler « félicité » et parfois « béatitude ».

²⁸ Goswamy, « *Rasa* », 220.

²⁹ Angelika Heckel, « *Rasa: The Audience and the Stage* », *Journal of Arts & Ideas* 17-18 (1989) : 37.

comprehension of what is happening on the stage) are both necessary for the manifestation of *rasa* »³⁰. C'est en ceci que la *rasa* se démarque de l'émotion « ordinaire » et de l'expérience quotidienne et mondaine : « The nature of *rasa* experience is transcendental, hyperphysical, [...] beyond ordinary experience »³¹. Aussi, l'expérience de la *rasa* se rattache tellement à un goût, un regard et une pensée de nature indienne qu'il devient essentiel de l'interpréter en tant qu'élément clé dans le code de la culture hindoue et indienne³².

Au-delà de l'anthropologie des sens : Intersection entre phénomène religieux et anthropologie

Tous les exemples généraux et explicites qui viennent d'être présentés concernant le sensorium en contexte religieux démontrent à quel point l'anthropologie sensorielle peut s'étendre au-delà de la culture et de l'anthropologie. Ainsi, la mission de l'anthropologie sensorielle s'avère vaste et aventureuse. C'est pourquoi cette nouvelle approche s'ouvre particulièrement à tout domaine et se veut par là multidisciplinaire. Tant son origine que son développement dépendent d'un éventail coloré d'approches : sociologie, psychologie, neuropsychologie, philosophie, histoire, médecine, ethnologie, linguistique, écologie, etc. Par le fait même, l'anthropologie du sensorium devient un outil grandement efficace et approprié pour la recherche au sein des sciences humaines des religions. Dans ces termes, il devient possible de créer une théorie de l'anthropologie sensorielle en lien avec le phénomène religieux et les diverses traditions religieuses, et ce à travers le prisme de l'interrelation entre culture et religion.

³⁰ Ibid., 36.

³¹ Goswamy, « *Rasa* », 224.

³² Ibid., 225.

C'est notamment cette interdisciplinarité de l'anthropologie des sens qui lui donne tout son potentiel. Car dans son ensemble, l'anthropologie des sens (particulièrement en Amérique du Nord) peut à l'occasion sembler quelque peu radicale, manquant par moments de nuances ou de flexibilité. En voulant se détacher du schéma sensoriel occidental, les anthropologues sensoriels en arrivent parfois au contraire, soit à tout déterminer en fonction de cette critique. Qui plus est, l'approche de l'anthropologie sensorielle privilégie souvent la culture sur l'expérience : si un individu perçoit le monde d'une telle façon, c'est en raison de sa culture, et non de son expérience incarnée et de l'aspect phénoménologique de son existence³³. En soi, l'anthropologie du sensorium n'est qu'une évolution méthodologique en anthropologie. Comme il est mentionné à plusieurs reprises à l'intérieur même de cette sous-discipline, plusieurs auteurs appartenant à l'anthropologie culturelle ou symbolique, à l'ethnologie, à la philosophie ou encore à la phénoménologie avaient déjà pavé le terrain pour les anthropologues sensoriels; il ne restait à ces derniers en quelque sorte qu'à recoller les morceaux dans le bon ordre.

En revanche, ce qui s'avère particulièrement digne d'intérêt avec l'anthropologie du sensorium repose dans sa nouvelle perspective sur le corps et la culture et sa reformulation de l'expérience ethnographique. En pointant du doigt l'hégémonie sensorielle occidentale, les anthropologues sensoriels ont permis de faire éclater certaines barrières méthodologiques en anthropologie, tout en ramenant un intérêt sur la place du corps et des sens dans la compréhension de la culture. Aussi, l'interdisciplinarité caractéristique de l'anthropologie des sens lui donne une malléabilité et une flexibilité particulières : l'anthropologie des sens n'est alors plus autant une discipline qu'une méthodologie ou une approche

³³ L'approche européenne à l'anthropologie des sens se démarque toutefois quelque peu de ce préjugé, et inclut une notion individuelle, incorporée et socioculturelle (notamment, les différentes strates de la société dans une même culture) à la compréhension du sensorium partagé culturellement.

multidisciplinaire sur le monde. C'est dans cette optique qu'il est nécessaire de modeler l'anthropologie du sensorium en fonction de chaque contexte étudié.

L'intérêt de l'anthropologie des sens en sciences des religions se rattache également à la place souvent ambiguë qu'occupe le corps au sein des religions (comme des cultures) du monde; chaque religion sait se forger autour d'une conception particulière du corps et de l'utilisation des sens, qui elles-mêmes se rattachent à un système moral dicté par la religion et la culture. Comprendre l'utilisation et la symbolique des sens, dès lors, revient à comprendre un peu mieux le contact établi entre les humains et l'au-delà, entre le corps de chair des êtres vivants et celui immatériel des esprits. Car l'expérience de la religion revient souvent à rendre visible ce qui ne l'est pas, à rendre palpable ce qui n'a pas de corps, à entendre dans le vent ce qui n'a pas de voix concrète, à goûter ce qui ne saurait se révéler aux papilles, à humer des odeurs de sainteté, le tout dans une perspective de partage avec cet Autre dont les limites sont floues et diffuses. Offrir un monde sensoriel à cet Autre et s'engager de manière sensorielle avec Lui, c'est lui offrir une place dans notre réalité.

Conclusion : D'un sensorium à l'autre

Le sensorium est une entité incroyablement malléable. Combien de sensoriums différents une personne peut-elle en fait avoir? À chaque contexte se rattache un sensorium adéquat. C'est en raison de cette flexibilité du sensorium humain que nous avons pu parler dans ce chapitre de deux types de sensoriums distincts et à la fois interdépendants : le sensorium profane et le sensorium sacré. Le sensorium en contexte religieux peut parfois nettement se détacher de celui retrouvé en contexte ordinaire, et c'est grâce à lui que le dévot peut entrer en contact avec une réalité supérieure, qui elle-même relève le plus souvent d'un sensorium autre qu'humain. Dans certains cas, par contre, les divinités partagent avec les

humains leur façon de percevoir et de ressentir le monde. Il a été démontré que l'hindouisme se caractérise par un peu des deux : le dévot réussit à entrer en contact avec le divin grâce à son sensorium humain, lui-même partagé par les divinités, mais il communique également avec le divin à travers un registre autre qu'humain rattaché à l'*ātman* et relevant de son côté d'un sensorium tout à fait sacré.

Ce qui devient frappant dans la tradition religieuse hindoue est cette notion d'intersensorialité propre à son expérience : le toucher et la vue (à travers le mauvais œil) peuvent polluer la nourriture qui une fois goûtée peut à son tour polluer l'individu; la vue permet également de toucher; l'ouïe provoque l'émotion, que ce soit à travers la poésie, les chants ou la musique; ensemble, l'ouïe et la vue (et donc par extension, le toucher) perçoivent la *rasa* qui se goûte et se digère; etc. Pourrait-on parler d'un sixième sens gérant de plus ce type de perceptions intersensorielles? Cette hypothèse est alléchante, surtout lorsque l'on se penche sur le *manas*, cet « organe interne qui assure aussi la relation entre les organes externes et l'*ātman* »³⁴. Le *manas* serait une sorte d'intermédiaire entre les perceptions sensorielles dites externes, qui reflètent la connaissance passagère des choses, et la perception permanente, absolue et réelle de l'*ātman*, forme immortelle de l'humain assistant en témoin aux actions du corps mortel dans lequel il habite³⁵. En ce sens, l'*ātman* relève d'un sensorium tout à fait différent du corps humain et perçoit plutôt une réalité suprasensorielle. L'hindou qui se retrouve dans le registre de l'*ātman* se retrouve automatique dans un sensorium sacré.

³⁴ Madeleine Biardeau, *L'Hindouisme : Anthropologie d'une civilisation*, Champ historique (Paris : Flammarion, 1981), 124.

³⁵ Dans le cycle éternel des réincarnations, l'*ātman* est l'élément constant et individuel qui est transféré sans cesse d'un corps charnel à l'autre à chaque renaissance. Lors de l'atteinte de la libération (*moṣka*), l'*ātman* quitte le corps et le monde terrestre pour se fondre dans le *brahman*, cette énergie divine en dehors du temps et de l'espace.

L'étude de la dévotion hindoue ne peut donc se faire qu'à travers une méthodologie qui la sied. C'est à ce titre que la méthodologie explorée plus tôt en anthropologie des sens s'avère particulièrement adéquate à une approche à la fois sensée et incorporée de la dévotion hindoue. En faisant du corps et des sens la source de la compréhension du monde et, dans ce cas-ci, du phénomène religieux, l'anthropologie sensorielle nous permet de jeter sur l'hindouisme un regard nouveau, ou du moins réajusté. Cette méthodologie nous permet d'envisager le phénomène religieux d'une autre façon, dans une approche du bas vers le haut (*bottom-up*) qui correspond adéquatement au phénomène vivant de la religion populaire en Inde et qui permet à la fois d'y incorporer les composantes culturelles s'y rattachant.

Finalement, ce chapitre nous a démontré comment l'anthropologie des sens peut être remaniée afin d'explorer un phénomène en dehors du sensorium culturel ou en dehors d'un contexte à proprement dire culturel. En effet, la méthodologie de l'anthropologie des sens a été ici appliquée au domaine plus grand des sciences des religions afin d'obtenir du phénomène religieux une perspective incorporée et sensorielle. Cette analyse sensorielle comparative des religions a mis en évidence quelques stratégies sensorielles employées par les dévots afin d'entrer en contact avec le divin, ainsi que les remaniements sensoriels nécessaires afin d'établir ce contact. Cette exploration sensorielle du phénomène religieux n'est que le début de notre aventure dans l'analyse de l'utilisation du sensorium en contexte rituel hindou, et la méthodologie qui a été employée jusqu'à présent dans cet essai nous promet encore bien des découvertes dans notre survol de l'hindouisme.

CHAPITRE 3 – *BHAKTI* ET UNIVERS SENSORIEL DE LA *PŪJĀ*

You ask for reasons, we do not need reasons, as we have bhakti (devotion)

Un dévot interviewé par Gabriella Eichinger Ferro-Luzzi, « The Logic of South Indian Food Offerings »

Il n'est qu'environ neuf heures du matin et déjà un soleil de plomb nous assomme. Assise à l'ombre à l'entrée d'un centre de méditation à Delhi en Inde, accompagnée de quelques collègues étudiants, nous discutons avec un membre de la communauté jaïne qui nous explique en quoi consiste la *bhakti* (je me permets de le paraphraser) :

God¹ is whoever you want him to be: a parent, a friend, a lover, a master. You are the one deciding what kind of relationship you have with Him. *Bhakti* is about having no doubts [about God], following God and trusting Him in that path *blindly*. It is about *love* for God.

Basée, il est vrai, sur une relation intime et de confiance entre le dévot et un Tout, le divin, ou ce que les hindous appellent souvent *brahman* ou *bhagwān*, la *bhakti* ne se limite pas qu'à l'hindouisme : elle s'étend à toute branche ésotérique ou mystique des traditions religieuses, telles le soufisme chez les musulmans ou même la kabbale chez les juifs, et s'avère une pratique tout aussi importante chez les sikhs que les hindous et même au sein de la communauté jaïne. En soi, la *bhakti*, tradition dévotionnelle particulièrement répandue en Inde, peut se définir comme une dévotion personnelle à une divinité ou à une personne sainte²; ceci dit, si l'on se fie à l'étymologie du mot (qui signifie entre autres « participer », « partager »), la *bhakti* est davantage une participation religieuse engagée et dévouée,

¹ Étant jaïn, l'individu en question parlait plutôt de Mahavir, l'un des plus populaires Jinas (aussi nommés *Tīrthankara*) du panthéon jaïn – dans ce contexte, toutefois, il nous a indiqué que Mahavir peut être remplacé par n'importe quelle divinité ou personne sainte à laquelle une personne se dévoue, étant donné que la *bhakti* s'étend à toute religion et dévotion religieuse. Le cas échéant, nous avons remplacé les références à Mahavir par celles plus générales à Dieu.

² David N. Lorenzen, « Bhakti » dans *The Hindu World*, éd. Sushil Mittal et Gene R. Thursby (New York : Routledge, 2004), 185.

comme le suggère Karen Pechilis Prentiss³, ainsi qu'un amour relationnel partagé à la fois par Dieu et par le dévot⁴. Chargée émotionnellement, la pratique de la *bhakti* peut également se traduire comme une émotion (*bhāv*) transformée en une essence (*rasa*)⁵. Sa pratique en Inde (et à travers la diaspora) fait de la divinité non seulement un hôte de taille, mais également un membre de la famille; c'est une présence à la fois miraculeuse, intime et coutumière qui établit un échange, un contact et une relation entre l'humain et le divin.

En tant que relation intime avec une ou même plusieurs divinités, la *bhakti* concerne une réponse humaine face à l'amour pour Dieu. À cet effet, l'expérience de la *bhakti* sait passer à travers le corps, corps qui devient un outil et un lien vers le divin. C'est pourquoi Pechilis envisage davantage la *bhakti* comme étant une « théologie de l'incorporation » ou une « théologie de la participation »⁶, un engagement envers Dieu ancré dans la participation et les activités de la vie mondaine, dans les détails de la vie humaine. La *bhakti*, « religion chthonienne »⁷, permet d'identifier le monde et l'univers en se fondant sur le corps et la connaissance du corps; c'est à travers ce « langage corporel » que la *bhakti* acquiert toute sa signification pour les dévots. Être *bhakta*, c'est donc apprendre à connaître Dieu et conséquemment à se rapprocher de Lui. La *bhakti* devrait venir aussi naturellement au dévot qu'une langue maternelle est apprise par l'enfant; en ce sens, tout le monde peut participer à la *bhakti* et peut s'y identifier⁸. C'est par là que la *bhakti* est incorporation, car elle passe d'abord à travers le corps et la compréhension que nous avons de lui. La *bhakti*, de cette

³ Karen Pechilis Prentiss, *The Embodiment of Bhakti* (Oxford : Oxford University Press, 1999), 24.

⁴ Eck, *Darśan*, 48.

⁵ John A. Grimes, Sushil Mittal et Gene R. Thursby, « Hindu Dharma » dans *Religions of South Asia: An Introduction*, éd. Sushil Mittal et Gene R. Thursby (New York : Routledge, 2006), 62.

⁶ Traduction libre de *theology of embodiment*.

⁷ Prentiss, *Embodiment of Bhakti*, 93.

⁸ *Ibid.*, 27.

façon, permet aux expériences humaines de prendre leur sens (religieux) pour les dévots qui se fondent dans l'expérience de Dieu.

Ce chapitre servira d'introduction au phénomène dévotionnel rattaché à la *bhakti* ainsi qu'aux composantes et à la structure de la *pūjā*, rituel central de la tradition dévotionnelle hindoue. Nous verrons comment la méthodologie de l'anthropologie sensorielle s'avère tout appropriée à cette notion vivante et hautement incorporée de la *bhakti*. Les notions d'incorporation ainsi que les aspects émotionnels et sensoriels communs à la *bhakti* se retrouvent bien évidemment à l'intérieur de la *pūjā*, qui représentera dès lors notre point de focalisation dans l'analyse sensorielle du phénomène dévotionnel hindou. À ce titre, ce chapitre décrit de façon détaillée le rituel précis utilisé pour cette analyse, soit la *pūjā* hebdomadaire pratiquée au Vishva Shakti Durgā Mandir d'Ottawa, en Ontario (Canada). Cette description des éléments de la *bhakti*, de la *pūjā* de façon générale ainsi que de la *pūjā* du temple d'Ottawa serviront de points d'ancrage dans notre analyse sensorielle du rituel dévotionnel hindou qui sera présentée au chapitre suivant.

Au cœur de la *bhakti* : Identité, expérience, sens et émotions

Il est difficile, comme pour l'histoire générale de l'hindouisme, d'indiquer une date précise concernant l'apparition de la *bhakti* en Inde. Sa popularité s'est surtout fait ressentir après l'ère védique et la période upanishadique, c'est-à-dire au début de l'ère commune, avec un apogée lors du Moyen-âge, soit de l'an 600 EC jusqu'à environ 1600 EC⁹. À cette époque, l'hindouisme explosa alors en diverses sectes : la dévotion envers des divinités locales ou panindiennes se propagea et se voulut de plus en plus personnelle. Cette floraison dévotionnelle alla de pair avec deux groupes naissants de poètes-saints en Inde du Sud : les

⁹ Grimes, Mittal et Thursby, « Hindu Dharma », 23, 27.

soixante-trois saints Nāyaṅārs, dévoués au dieu Śiva, et les douze saints Āḷvārs (entre le VII^e et IX^e siècle), dévoués au dieu Viṣṇu, qui tous exprimaient de manière souvent exaltée et mystique leur dévotion sous forme de chants poétiques en langue vernaculaire tamile¹⁰. Voyageant à pied de temple en temple, les saints Āḷvārs ont particulièrement laissé leur trace¹¹ : grâce à leurs chants glorifiant Dieu, la popularité de la dévotion dans les temples et à travers les pèlerinages a monté en flèche, résultant entre autres en la naissance de cinq principales traditions philosophiques *vaiṣṇava*. La dévotion à Kṛṣṇa et sa compagne Rādhā ainsi que celle à Rām¹² ont également gagné en popularité, apportant avec elles une dévotion particulièrement émotionnelle où « uncontrollable joy, fainting, frenzy, trance, tears, chanting in the roadways, and ecstatic dancing, became common »¹³.

De cette dévotion à haute teneur émotionnelle est plus tard née une autre *bhakti* (surtout au XIX^e et XX^e siècle), soit la *bhakti* politique (des subalternes). La *bhakti* a été utilisée après l'époque coloniale comme expression moderne de l'hindouisme, malgré sa composante traditionnelle et, selon certains, archaïque. La révolte populaire accordant une primauté à la *bhakti* voulait par là démontrer l'importance d'une « intelligence émotionnelle » et du lien fécond entre le rationnel et l'émotif¹⁴. Cette utilisation de la *bhakti* comme arme politique cherchait également à dénoncer l'injustice sociale reliée au système

¹⁰ Un culte dévoué aux saints poètes suivit conséquemment ce mouvement et s'avère aujourd'hui l'une des formes les plus concrètes et frénétiques de la dévotion hindoue en Inde, spécialement pour les saints et gurus toujours vivants à ce jour.

¹¹ Et ce, à tous les niveaux : en effet, l'une des pratiques dévotionnelles hindoues consiste à honorer les « traces » laissées par ces saints (aussi pour les dieux). Ces traces, nommées *pādukā*, sont représentées par deux formes de pieds appartenant à une divinité ou à une personne sainte, honorées de la même façon qu'on le ferait avec une image ou une statue.

¹² Rām et Kṛṣṇa sont respectivement les septième et huitième avatars de Viṣṇu.

¹³ Grimes, Mittal & Thursby, « Hindu Dharma », 28.

¹⁴ Jayant Lele, « The *Bhakti* Movement in India: A Critical Introduction », *Journal of Asian and African Studies* 15, n° 1-2 (1980).

de castes, et ce, à juste titre, en utilisant délibérément les populations défavorisées (les *śūdra* et hors-caste, notamment) associées à la « dévotion populaire » comme représentantes de cette injustice tout comme de la valeur de la *bhakti* qu'elles vivaient¹⁵.

Les avis divergent toutefois sur la validité de l'utilisation de la tradition dévotionnelle hindoue à titre d'arme politique. Sumit Sarkar¹⁶ par exemple voit la *bhakti* comme un moyen d'expression et d'organisation sociale, mais également comme une subordination, un système de pensées basé sur une logique perpétuant une condition oppressive et un « contrôle des âmes ». À l'opposé, des auteurs comme David N. Lorenzen appuient plutôt que la pratique médiévale et moderne de la *bhakti* permet une autonomie et un changement, même une résistance sociale. En outre, la *bhakti* peut être perçue comme formant une identité communautaire pouvant mener vers des actions politiques concrètes¹⁷. Par conséquent, la *bhakti* est devenue centrale dans l'identité hindoue contemporaine¹⁸.

La dévotion comme voie vers la libération

Avant même l'utilisation de la *bhakti* comme arme politique aux XIX^e et XX^e siècles, c'est également grâce à un élan de révolte que la tradition *bhakti* a connu son essor lors des premiers siècles de notre ère commune. Cette réaction concernait encore une fois une

¹⁵ Les efforts de cette révolte subalterne auront porté ses fruits, notamment par la levée de l'interdiction de l'accès aux temples chez les intouchables et par l'abolition de cette (hors) caste en 1950. Pourtant, et malgré le discours égalitariste de la *bhakti*, les injustices sociales se font toujours grandement ressentir au sein de la dévotion hindoue, par le refus encore persistant des hors-caste dans les temples ou même par la discrimination à l'égard des basses castes dans la distribution de la *prasād*. À ce propos, voir Appadurai, « Gastro-politics ».

¹⁶ Sarkar était l'un des membres du groupe des *Subaltern Studies*, groupe de penseurs qui avait justement été créé afin de donner une voix au peuple subalterne. Cependant, Sarkar a quitté le groupe après quelque temps.

¹⁷ Christian Lee Novetzke et Laurie L. Patton, « Subaltern » dans *Studying Hinduism: Key Concepts and Methods*, éd. Sushil Mittal et Gene R. Thursby (New York : Routledge, 2008).

¹⁸ Pourtant, il reste à savoir si la *bhakti* peut réellement représenter la voix des subalternes. En effet, même dans cette bataille pour la justice sociale en Inde, c'est principalement à travers la voix de l'élite que les subalternes ont réussi à se faire entendre et comprendre. Le révolutionnaire Mahatma Gandhi ou le « Père de l'Inde moderne » Rammohun Roy en représentent de bons exemples, tous deux issus de hautes castes et de milieux favorisés.

certaine élite, à savoir le renonciateur ermite brahmane (*sannyāsin*) de l'époque reliée à la naissance des Upaniṣads, le seul pouvant atteindre la délivrance de ce monde en s'isolant en-dehors de la société et en rejetant son rôle de brahmane¹⁹. La *bhakti*, sans pour autant rejeter les enseignements précédents des Vedas et des Upaniṣads, a au contraire su les intégrer en développant une toute nouvelle philosophie introduisant l'idéal du *sannyāsin* dans la vie séculière. Le nouveau renonciateur, comme nous l'indique Kṛṣṇa dans le fameux récit épique de la Bhagavad Gītā, est celui qui renonce *dans le monde*. Mais comment? En agissant sans s'attacher aux fruits de ses actions (*karmaphalāśaṅga*)²⁰. Subséquemment, la *bhakti* aura eu « pour effet de ramener l'attention sur l'instant présent et, donc, sur cette vie »²¹. De toute évidence, cette dévotion ramena l'humain dans la société, « [bringing] into dynamic tension the steadfast commitment to the rigorous spiritual life of the *sannyasin* with the very human concerns of the householder. [...] [T]hose on the *bhakti* path are both set apart from the social world and functional within it »²². Cela signifiait également que la possibilité de libération ne constituait plus le privilège exclusif des *brāhmin*. La crédibilité du système de castes, de la hiérarchie sociale et des différences entre sexes fut de plus en plus questionnée, étant donné que tout être humain, homme ou femme, *śudra* ou *brāhmin*, avait dorénavant comme devoir d'adorer et de servir Dieu, et pouvait réussir par là à s'échapper de l'éternel cycle des réincarnations (*saṃsāra*).

¹⁹ Avant cela, le monde hindou semblait davantage hermétique : le monde tournait autour du sacrifice védique, qui devait être performé parfaitement par les prêtres brahmanes afin de maintenir l'ordre cosmogonique.

²⁰ Ce qui s'avère contraire à la philosophie de vie du *sannyāsin* qui refusait toute action résultant nécessairement en violence (*himsā*), attirant par là du karma négatif (*pāp*). Pourtant, sans l'action, le renonciateur (d'abord et avant tout brahmane) ne respectait pas son *dharma*, son devoir (cosmogonique), et refusait parallèlement son rôle dans le monde. Paradoxalement, le retrait du monde et l'inaction étaient pourtant à cette époque la seule façon pour lui de parvenir à la délivrance.

²¹ Biardeau, *L'Hindouisme*, 181.

²² Prentiss, « Singing a Vow », 148.

Cette nouvelle voie de la dévotion (*bhaktimarg*) dans l'hindouisme, introduite dans la Bhagavad Gītā aux côtés de la *karmamarg* (la voie de l'action) et de la *jñānamarg* (la voie de la connaissance), s'avère pourtant tout aussi variée théologiquement que l'est l'Inde en entier aux niveaux culturel et religieux. De façon quelque peu dichotomique, la *bhakti* peut se diviser en deux courants principaux : *saguṇa* (avec attributs/qualités) et *nirguṇa* (sans attributs/qualités). La *nirguṇī bhakti* est aujourd'hui surtout populaire dans le sud de l'Inde sous la forme d'un culte sans images au dieu Śiva. Cette forme dévotionnelle repose sur l'adoration de *brahman*, Dieu sans forme, immanent et transcendant à la fois. La poésie revient couramment comme la manifestation la plus imagée de cette dévotion : des poètes saints (*sants*) comme Kabīr ou Nānāk (du côté du sikhisme) en sont les représentants les plus souvent cités. Ces poèmes tentent à leur façon de représenter l'indescriptible (*brahman*) en énergisant l'idée de Dieu à travers le langage de l'émotion et de la passion, pour ensuite personnaliser et représenter cette idée²³. Ces poètes parlent de la nature de Dieu et de la façon dont nous pouvons participer à sa glorification, de leur expérience de Dieu et de leur relation à lui, souvent exprimée sous la forme du désir ou de la souffrance en l'absence de Dieu (méthode particulièrement exploitée par les poètes *saguṇī*). Aussi envisagent-ils la *bhakti* comme étant une « ongoing, lived experience », une relation intime entre amis, entre amants ou entre un parent et son enfant²⁴.

La *saguṇī bhakti*, quant à elle, est la plus populaire à travers l'Inde, particulièrement dans sa moitié nord, et c'est presque exclusivement à elle (particulièrement à la dévotion

²³ Vijay Mishra, *Devotional Poetics and the Indian Sublime*, SUNY Series on the Sublime (Albany : State University of New York Press, 1998), 102.

²⁴ Prentiss, « Singing a Vow », 149.

krishnaïte) qu'ont fait référence les indianistes dans leurs études et analyses de l'Inde à l'époque de la colonisation britannique. Cette forme de *bhakti* est la plus explicite dans le sens où la dévotion qu'elle promulgue passe à travers des objets visibles, c'est-à-dire les représentations physiques des divinités sur terre. Et pourtant, la *saguṇī bhakti* n'est pas à confondre avec l'idolâtrie comme il a souvent été le cas dans le passé. En fait, les manifestations physiques des divinités sur terre ne sont que les nombreuses facettes d'une seule et unique forme, *brahman*. Par exemple, la manifestation divine sous la forme de la déesse Kālī représente le côté plus guerrier et féroce de cette énergie *brahman*, tandis que sa manifestation sous la forme du dieu Rām représenterait sa façade plus héroïque et courageuse. Ainsi, les manifestations *saguṇī* de Dieu sur terre ne sont que le reflet de sa force *nirguṇī* sans attributs ni formes. Les hindous *dvaita* rattachés à la dévotion *saguṇī* se disent ainsi très rarement polythéistes, car ils ne font que vénérer diverses facettes d'une seule réalité suprême.

Les manifestations les plus courantes de la *saguṇī bhakti* reposent dans le rituel de la *pūjā* (comprenant toutes ses nombreuses composantes) et de la poésie, les poètes Āḷvārs et leurs disciples ayant fermement établi le style poétique *vaiṣṇava* partout en Inde. L'une des saintes qui illustre à merveille cette poésie intime, voire érotique de la *vaiṣṇava bhakti* est sans contredit Mīrābāī, une poète krishnaïte du XIV^e siècle issue de la tradition *sant* du nord de l'Inde. Cette poétesse au destin atypique s'est symboliquement mariée à Kṛṣṇa et a refusé

de se jeter au bûcher avec son feu époux²⁵ lors de la mort de ce dernier. Elle a préféré dévouer sa vie à son véritable amant, « the Dark Lord », Kṛṣṇa. Représentante d'une poésie du désir, de l'envie insatiable et du manque de Dieu, Mīrābāī démontre bien l'abandon total envers Dieu et l'angoisse en son absence caractéristique de la poésie *vaiṣṇava*. Une tension constante se fait ressentir entre l'amour dans l'union (*sambhoga*) et l'amour dans la séparation (*vipralambha*) dans la poésie de Mīrābāī; se confrontent alors constamment l'union et la séparation, le désir et sa réalisation, l'attraction et le rejet, le bonheur et le découragement. Dans ce type de poésie *saguṇī*, les métaphores amoureuses, érotiques et sexuelles deviennent toutes appropriées afin de décrire cette passion pour l'Ultime, Dieu étant perçu comme le sublime objet du désir. Ce type de poésie représente le « désir en tant que libération spirituelle », indique Vijay Mishra²⁶. Les métaphores corporelles, émotionnelles et environnementales deviennent dès lors le baume qui apaise le *bhakta* en lui permettant d'exprimer, de personnifier et de matérialiser cet amour.

L'incorporation divine sur terre : Ubiquité du divin et échanges sacrés

Ces diverses manifestations et célébrations de la dévotion hindoue ont peu à peu révélé à quel point l'hindouisme est centré sur une nature incorporée et sur un échange sensoriel entre les dévots et les divinités. Depuis les années 1980, plusieurs auteurs, dont

²⁵ Cette pratique, nommée *satī*, est l'une des traditions les plus controversées en Inde. Par cette « épreuve du feu », l'épouse doit démontrer entre autres qu'elle reste et restera totalement dévouée à son mari : cette marque de dévouement et de piété est par ailleurs grandement admirée et attire les bonnes grâces sur la famille des époux. Ayant été bannie et rendue illégale au XIX^e siècle en Inde, la *satī* reste pourtant un idéal encore fortement ancré dans certaines régions indiennes, notamment parmi les *kṣatriyas* du Rajasthan, dans le nord de l'Inde.

²⁶ Mishra, *Devotional Poetics*, 120.

Norman Cutler et Joanne Punzo Waghorne²⁷, ont donc entrepris de dévoiler cet aspect fondamental de l'incorporation du divin en Inde sous ses divers aspects en vue de démystifier cette nouvelle question du rapport entre le corps et la religiosité dans l'étude de l'hindouisme. En fait, l'incorporation des dieux au sein de l'hindouisme se fait tantôt dans des médias relativement statiques comme divers éléments naturels, statues ou images, tantôt dans des médias plus mobiles, même invisibles, par exemple à travers le corps humain (par la possession) ou même à travers le son et la musique, qui sont considérés en soi non seulement comme le « transport » de Dieu, mais comme représentant Dieu lui-même (particulièrement le son originel *om*). Dans ces circonstances, l'hindouisme représente une religion vivante où Dieu se manifeste partout et se rend accessible à tous à travers la géographie indienne et par divers médias : une roche, un arbre, une rivière, un son, une statue, une image ou le corps d'une personne sont autant d'exemples de cette incorporation du divin. L'ubiquité divine devient conséquemment chose courante dans l'hindouisme et la communication (sensorielle) entre humains et divinités ne peut qu'en découler. La dévotion aux divinités à travers ces divers éléments prend alors toute son importance.

La complexité philosophique de l'hindouisme se révèle indéniablement à travers cette idée de l'incorporation. *Brahman* ne se limite pas qu'au statut *nirguṇa*, mais sait s'étendre également au règne du *saguṇa*. La multitude de ses noms et formes dans ce monde représente en fait les nombreuses transformations et manifestations d'une seule et unique force et réalité suprême, *brahman* ou *bhagwān*²⁸. Ces formes adoptées par le divin sont le plus souvent appelées *mūrti* (forme) : elles ne se résument pas à des statues ou images, mais

²⁷ Joanne Punzo Waghorne et Norman Cutler, éd., en association avec Vasudha Narayanan, *Gods of Flesh/Gods of Stone: The Embodiment of Divinity in India* (Chambersburg : Anima, 1985).

²⁸ Eck, *Darśan*, 10.

se définissent plutôt comme « anything which has definite shape and limits, [...] an embodiment, incarnation, manifestation »²⁹. La *mūrti* est bien plus qu'une ressemblance : c'est la divinité elle-même qui prend forme. Ces nombreuses formes revêtues par *brahman* sont en fait l'essence même du divin, et c'est grâce à ces formes que le dévot peut réussir à réaliser et comprendre la nature de Dieu. Dès lors, le *saguṇa bhakta* ne se dit pas polythéiste, mais croit plutôt que le dieu transcendant et sans forme *nirguṇī, bhagwān* ou *brahman*, « takes embodied form to make himself or herself known to his or her devotees »³⁰.

Vivre l'hindouisme, c'est donc vivre une théologie de l'incorporation et savoir se confronter au divin partout dans son entourage. L'apanage du *bhakta* revient à s'immerger dans un monde où il est entouré du sacré et du divin, et où les apparitions miraculeuses du divin représentent pour lui à la fois l'extraordinaire et le quotidien. Aussi, l'impermanence des manifestations divines illustre le dynamisme de l'hindouisme, religion qui n'est aucunement statique, mais bien mouvante. L'idée du divin dans la tradition hindoue n'est pas tant une chose ou une personnalité fixe qu'un concept, un processus, une idée, un sentiment : Dieu et son incorporation ne peuvent se distinguer l'un de l'autre. L'expérience du divin ne peut donc aucunement se faire sans le corps ou sans un support physique quelconque. Que ce soit à travers l'incorporation en une image ou par la possession d'une personne, le divin utilise le corps comme l'un de ses médias privilégiés afin de communiquer avec l'humanité. En conséquence, lorsque le *bhakta* échange son regard (*darśan*) avec la statue de son dieu, ce n'est pas une statue qu'il admire, ou encore l'idée de la divinité, mais bien *le dieu lui-même*. Le dieu hindou n'est pas tant un dieu personnel

²⁹ Ibid., 38.

³⁰ Lorenzen, « Bhakti », 200.

qu'un dieu incorporé, incarné, vécu et ressenti. Cette relation entre le dévot et Dieu reste tout de même une expérience personnelle qui doit passer à travers le corps, ce qui n'est possible qu'à travers cette incorporation réciproque : le corps devient le média entre l'homme et le divin, le « téléphone » de leur communication.

Divers moyens sont par là privilégiés afin d'établir ce contact concret avec la divinité incorporée : chants poétiques, *bhajan* (chants de groupe) et musique, *jap* (récitation et répétition des noms de Dieu), *pūjā* (rituel dévotionnel de présentation d'offrandes), pèlerinages, théâtre et danse, yoga et méditation, etc. C'est en engageant ses sens dans sa dévotion que le dévot peut réussir à vivre pleinement le divin. Et pourtant, de nombreuses critiques émergent encore aujourd'hui d'une telle approche au divin. Encore à ce jour considérée par certains comme le reflet d'une idolâtrie ou d'un culte irrationnel de l'image, la manifestation des dieux sur terre à l'intérieur de médias naturels ou artificiels reste parfois incomprise. Les diverses tensions entre les pratiques iconoclastes et l'adoration des dieux à travers ses manifestations matérielles sont toujours présentes au sein de l'hindouisme. Malgré tout, le but ultime de la dévotion à Dieu reste le même peu importe la façon dont Il est envisagé, ce qui implique que le chemin pour s'y rendre importe peu. Quel que soit le type de *bhakti* pratiqué, les actions de tout *bhakta* convergent vers une même finalité : se fondre (fondre son *ātman*, âme éternelle) en *bhagwān* ou en la divinité adorée, mettant fin au règne humain du dévot et le menant vers sa libération (*mokṣa*) du cycle des réincarnations (*saṃsāra*).

La *pūjā*, une expérience chargée de sens

De cette symbolique du corps en Inde découle nécessairement une symbolique des sens, qui pourtant n'a pas été explorée en profondeur à ce jour. Comme nous l'avons vu dans

les chapitres précédents, les ouvrages discutant spécifiquement de l'hindouisme et de sa notion sensorielle sont effectivement épars et souvent concentrés sur un seul sens. Néanmoins, ces données recueillies de façon distincte peuvent nous donner de l'Inde et de l'hindouisme un portrait sensoriel général, particulièrement au niveau de la religion populaire hindoue³¹.

Pour donner un sens à la *bhakti* et à la religion populaire hindoue, il faut se plonger dans son expérience, qui elle-même passe en grande partie par un rituel quotidien, la *pūjā* (dévotion, rite dévotionnel). Ce rituel central à la compréhension de la *bhakti* représente une évolution au sacrifice védique (sacrifice par le feu) et se déroule en plusieurs étapes où différentes offrandes sont offertes à la divinité. La *pūjā*, spécialement à l'intérieur des temples, constitue une expérience intrinsèquement sensuelle, engageant tout le corps et les sens, et représentant dès lors une expérience de proximité et d'intimité avec la divinité :

During *pūjā*, devotees enter the temple, feeling the cold floor of marble or tile with their bare feet. They humble themselves, bowing and prostrating their bodies, placing their palms together in the presence of god. They smell the incense and the flowers. They taste the sweet *prashad* given to them by the god — via the priest — as a blessing. They ring the cold brass bell, the sound resonating through the temple, through their ears. With their eyes they appeal to the god, asking for boons, promising to give something in return for the granted request.³²

Cette expérience n'a donc rien du retrait ou du contrôle sensoriel rattaché le plus souvent au yoga dans l'hindouisme. La *pūjā* constitue plutôt une occasion pour le dévot d'éveiller ses

³¹ Notre utilisation du terme de la « religion populaire » en Inde ou de l'« hindouisme populaire » se conforme à celle de Fuller qui la définit comme « [the] beliefs and practices that constitute the living, 'practical' religion of ordinary Hindus » (*Camphor Flame*, 5). Ce type de religion populaire est notamment caractérisé par l'aspect fondamental d'une relation avec une ou plusieurs divinités dans la vie quotidienne du dévot ainsi que par la centralité de la tradition orale comme médiatrice des enseignements sacrés.

³² Shukla, « Gaze », 27.

sens afin de les diriger exclusivement vers le divin³³. Ce rituel représente également « the worshipers' reception and entertainment of a distinguished and adored guest »³⁴, une série de gestes réservés au maître ou à l'invité, mais exprimant également une affection personnelle. Pourtant, bien que la *pūjā* soit d'abord et avant tout un rituel mis en place afin d'honorer la divinité, dans une majorité de cas, le rituel est pourtant fait selon des attentes précises et concrètes : si l'on veut plaire aux dieux, c'est bien pour obtenir leur protection et la réalisation de certains vœux en retour. En échange de l'obtention de ces souhaits, le dévot s'engage généralement à honorer la divinité d'une façon précise (par exemple, effectuer un pèlerinage ou encore donner à la divinité une offrande plus élaborée qu'à l'habitude).

Éléments structurels et symboliques de la pūjā

Les types de *pūjā* sont aussi variés que les types de *bhakti*. Néanmoins, la *pūjā* « prototype » qui apparaît le plus souvent dans la littérature est le rituel complet impliquant un nombre total de seize offrandes³⁵. Ces offrandes, nommées *upacāra*, incluent différents

³³ Eck, *Darśan*, 49.

³⁴ Fuller, *Camphor Flame*, 57.

³⁵ Voici une structure typique de la *pūjā* à seize offrandes ou étapes, proposée par Grimes, Mittal et Thursby, « Hindu Dharma », 71.

1. Invocation de la divinité
2. Installation de l'image ou de la statue
3. Eau pour laver les pieds de la divinité
4. Eau pour laver la tête, les mains et le corps de la divinité
5. Eau pour désaltérer la divinité
6. Eau pour baigner la divinité
7. Vêtements pour habiller la divinité
8. Ajout du cordon sacré
9. Parfum pour honorer la divinité et *mantra*
10. Fleurs pour honorer la divinité et *mantra*
11. Offrande d'encens
12. Offrande de lumière
13. Offrande de nourriture
14. Prosternelement devant la divinité
15. *Namaskār* et circumambulation autour de la divinité

gestes, invocations, aliments et cadeaux : encens, eau, fleurs, vêtements, musique, baignade, pâte de santal, *ārtī* (offrande de lumière), *namaskār* (révérence respectueuse effectuée en joignant les mains et en s'inclinant légèrement vers l'avant), nourriture, circumambulation autour de la divinité, etc. La majorité du temps, les divinités ont déjà été réveillées (souvent avec de la musique et des prières en sanskrit), lavées et habillées lorsque le dévot fait son entrée au temple : ces tâches sont en effet réservées aux *brāhmin* et exécutées dans la discrétion (souvent derrière un rideau). Les autres éléments auxquels participent plus activement les dévots, soit l'offrande de nourriture (*naivedya*) et de fleurs, tout comme le retour aux dévots de ces offrandes sanctifiées par la divinité (*prasād*), sont dans les temples également pris en charge par le *brāhmin* au nom des dévots. Ceci dit, au moins deux gestes en particulier proviennent uniquement de la part du dévot sans l'aide d'intermédiaire : le *namaskār* et le *darśan*.

Christopher John Fuller retient trois éléments centraux à la *pūjā* : le *namaskār*, soit la salutation à la divinité, le *darśan*, à savoir l'échange de regard sacré entre le dévot et la divinité, ainsi que la *prasād*, c'est-à-dire la récolte à la fin du rituel de nourriture consacrée par la divinité, consommée plus tard par le dévot³⁶. La *prasād* ne se limite cependant pas à la nourriture. Entre autres, l'eau sacrée, appliquée sur la tête ou bue, les cendres, appliquées sur la tête ou le front, et la fumée dégagée par la flamme utilisée lors de l'*ārtī*, appliquée sur les paupières et sur la tête, représentent d'autres formes de *prasād*. Dans toutes ces situations, il est essentiel que la *prasād* entre en contact avec le corps, soit en le touchant, soit en étant ingérée par celui-ci. Comme le *darśan*, la *prasād* permet au dévot d'absorber les qualités sacrées transmises par la divinité.

16. Le dévot prend congé de la divinité

³⁶ Fuller, *Camphor Flame*.

Malgré l'importance pour le dévot de la *prasād* dans la *pūjā*, Pravina Shukla, suivant les traces de Diana L. Eck, avance que ce rituel tourne sans contredit autour de la vue et du *darśan* : « Although devotion to the gods involves many bodily gestures, and many senses, it is through direct eye contact, through the visual channel, that one asks for a favour or offers thanks to the gods, who in turn bless the faithful by looking back, training their enormous and benevolent eyes upon their devotee »³⁷. En effet, du point de vue du dévot, le *darśan* représente la raison principale pour laquelle ce dernier s'est déplacé afin de venir à la rencontre de la divinité, car c'est d'abord à travers ce regard que la divinité transmet ses propriétés divines, protectrices et bénéfiques. Il n'est pas rare de voir des foules de gens entassés devant la statue d'une divinité, sautillant et se relevant sur la pointe des pieds afin de pouvoir échanger ne serait-ce qu'une seconde leur regard avec la déité. Ce moment constitue, malgré l'aspect hautement social de l'événement, un moment d'intimité entre le dévot et le dieu ou la déesse.

Il devient indéniable que la *pūjā* constitue non seulement un événement sensuel pour le dévot, mais également pour la divinité. Certains pourraient toutefois se demander quelle est l'utilité de cet échange sensoriel. Après tout, les dieux et déesses, ayant transcendé leur nature physique terrestre, ne semblent pas vraiment avoir de besoins physiologiques. Et pourtant, ces derniers acceptent les offrandes qu'on leur fait, offrandes qui, selon les croyances du dévot, sont censées plaire aux divinités. Toutefois, n'oublions pas que le divin est *réellement incorporé* de diverses manières sur terre : il n'est donc pas étonnant que les dieux possèdent des besoins fondamentaux et s'engagent dans diverses actions reconnues

³⁷ Shukla, « Gaze », 27.

comme étant purement humaines³⁸. Cela va sans dire que l'échange sensoriel constitue le moyen le plus efficace pour l'humain de démontrer son affection et son amour pour ceux qui l'entourent. Après tout, ce n'est qu'une question de perception : la forme physique de Dieu est en effet rarement considérée comme anthropomorphique, mais c'est plutôt « the human body [that] is theomorphic, modeled on the veritable spiritual form of God »³⁹. En ce sens, ce sont les humains qui s'adaptent au sensorium divin; la meilleure façon de communiquer avec les dieux, donc, reste sur un terrain commun sensoriel⁴⁰.

Par conséquent, les divinités sont traitées comme le seraient des humains et ont des besoins physiologiques comme eux; logiquement, elles ont donc besoin qu'on s'occupe d'elles et qu'on satisfasse leurs besoins physiques. Certaines divinités, surtout à l'intérieur du vaiṣṇavisme et tout spécialement concernant Kṛṣṇa, sont particulièrement reconnues comme nécessitant l'attention, l'amour et la tendresse des humains. En fait, chaque divinité et chaque stade de vie des divinités ont pour fonction d'évoquer un sentiment (*bhāva*) particulier chez le *bhakta* : l'enfant Gaṇeśa évoquera l'amour et la tendresse maternels (relation mère-enfant), l'adolescent ou le jeune adulte Kṛṣṇa évoquera l'amour érotique (relation mari-femme), etc. Nous reconnaissons là les différentes relations évoquées au début de ce chapitre et caractérisant la *bhakti*.

Avant tout, ces dieux et déesses se nourrissent de l'amour de leurs dévots et non directement de la nourriture qu'on leur offre : c'est l'action d'offrir qui compte et non

³⁸ Par exemple, et spécialement au sein de festivals, les divinités peuvent se marier, avoir des relations sexuelles, s'engager dans des batailles, des conquêtes ou d'autres actions animées (comme les *līlā* de Kṛṣṇa), etc. Les divinités peuvent également posséder du matériel : tout ce qui leur est offert, notamment les vêtements et bijoux, deviennent leur propriété.

³⁹ Deadwyler, « Personalistic Theology », 77.

⁴⁰ Appadurai et Appadurai Breckenridge, « South Indian Temple » : 190.

l'offrande en soi. C'est pourquoi « the purpose of worship is not to satisfy nonexistent divine needs, but to honor the deities and show devotion by serving them as if they had such needs »⁴¹. Chacune des offrandes et chacun des gestes de la *pūjā* constituent une « grammaire humaine » de la dévotion et sont aussi agréables au niveau sensoriel pour la divinité que pour les dévots : « we show honor with these particular gestures of reverence and nurture because these are the gestures of honor and devotion we know best. Whisking away the flies and offering a drink of water is *our language*, and not God's necessity »⁴². Le but de la *pūjā* revient donc à satisfaire la divinité dans nos propres termes, en espérant que des résultats bénéfiques en découlent.

La pūjā au Vishva Shakti Durgā Mandir d'Ottawa

Malgré l'aperçu général que nous venons d'obtenir de la *pūjā*, ce rituel est beaucoup trop complexe et varié pour en dessiner un modèle sensoriel précis et universel. Afin de surmonter cet obstacle, nous allons donc nous consacrer à une seule *pūjā* pour en analyser les structures et les composantes, en gardant toutefois en tête les parallèles possibles avec les principes généraux de la *pūjā* indienne décrits plus tôt. La *pūjā* sur laquelle nous allons nous concentrer se déroule à chaque dimanche au Vishva Shakti Durgā Mandir d'Ottawa, capitale canadienne. Nous avons choisi cette *pūjā* en particulier pour sa nature consistante d'un dimanche à l'autre⁴³ ainsi que pour sa ressemblance environnementale et procédurale avec

⁴¹ Fuller, *Camphor Flame*, 70.

⁴² Eck, *Darśan*, 48-49; emphase dans le texte original.

⁴³ La *pūjā* à ce temple est en effet effectuée selon un horaire fixe. Chaque structure d'un dimanche à l'autre est identique, mis à part le « cœur » du rituel qui change d'une semaine à l'autre. Ainsi, tous les premiers, troisièmes et cinquièmes dimanches du mois, le groupe entonne des *bhajan* pendant une heure (juste après le *Shri Ganesh Vandana*). Le deuxième dimanche du mois est consacré au *Amrit Vani Path* (pendant une heure, au même moment que les *bhajan*) tandis que le quatrième dimanche est réservé au *Sundar Kaand Ramayan Path* (encore une fois, pendant une heure et au même moment que constaté précédemment) : ces deux derniers événements dévotionnels sont chantés comme le sont les *bhajan*. Pour ce projet et pour une question de

les *pūjā* effectuées en Inde. La participation à ces *pūjā* s'est étendue entre février et août 2011.

Le temple, difficile à remarquer et niché dans une rue secondaire d'un quartier très populaire, a été construit dans un petit immeuble très ordinaire en briques rouges. La seule façon de le reconnaître est par son enseigne ornant le haut de la porte d'entrée ainsi que par les lumières décorant le sentier y menant. En entrant dans le temple, de nombreuses étagères sont disposées à l'entrée afin d'y recueillir les chaussures des participants. Un petit escalier mène vers le sous-sol où se déroule le repas communal (*bhojan*) à la fin du rituel⁴⁴, tandis qu'un autre petit escalier à sa droite mène vers l'étage supérieur où se déroule la *pūjā*.

L'étage supérieur est constitué d'une grande pièce carrée aux murs blancs. Au seuil de l'arche y menant, deux cloches, à environ un mètre d'intervalle, permettent aux dévots d'annoncer leur arrivée ou leur sortie. Une fois à l'intérieur de la salle, de nombreuses statues de divinités accueillent les dévots, toutes du même style, soit blanches avec des détails colorés en noir, en bleu ou en rose (voir annexe 1). Toutes ces statues ont déjà été préalablement nettoyées rituellement et habillées par le prêtre du temple avant l'entrée des dévots dans la salle. La plus imposante, car étant la patronne du temple, est la statue de la déesse Durgā, richement décorée et ornementée, portant élégamment un éventail de parures et montée sur son « véhicule », le lion (voir annexe 2). Au-dessus de sa tête, sur le mur décoré de quelques guirlandes de lumières multicolores, se retrouve le symbole (sanskrit) *om*, tandis qu'aux pieds de la statue, devant elle, se retrouve une autre statue dorée de Durgā, mais plus petite, avec à chacun de ses côtés deux vases couronnés d'une noix de coco

constance, je me suis limitée à assister aux premiers, troisièmes et cinquièmes dimanches du mois, donc aux cérémonies concentrées sur les *bhajan*.

⁴⁴ Ce sous-sol est également un lieu « en dehors » de l'aire rituelle, un endroit où, par exemple, les enfants peuvent aller s'amuser pendant la *pūjā* et où les gens peuvent se rejoindre pour discuter.

entourée d'un cordon rouge. Devant cette plus petite statue se trouvent une image de la déesse et deux bols déposés à ses côtés pour recevoir les offrandes des dévots. En avant de cette image sont également présentes les empreintes de pieds (*pādukā*) de la déesse Durgā, décorées à l'occasion de poudre rouge-orange *kumkum* et, à ses côtés, deux petits bols contenant d'autre poudre, l'une rouge orange et l'autre blanche (voir annexe 3).

À chacun des côtés de cette imposante statue de Durgā se retrouvent plusieurs autres dieux et déesses, présentés en couples (ou trios, ou encore seuls, selon le cas) et installés sur deux étages se superposant. Dans l'ordre, à la gauche de Durgā sur l'étage supérieur, se retrouvent le dieu Śiva⁴⁵ et sa compagne Parvati, ainsi que le dieu Viṣṇu et sa compagne Lakṣmī. Sur l'étage du bas, juste en dessous de Śiva se dresse le cobra à cinq têtes Ananta, symbole rattaché à Viṣṇu, tandis que sous Pārvatī se retrouve le dieu Gaṇeśa, fils de Śiva et Pārvatī. Sous Viṣṇu et Lakṣmī est représentée une image encadrée de Viṣṇu, avec devant elle un trône où sont déposés deux cailloux noirs, les *śāligrām*, chacun décoré avec de la pâte de santal jaune d'un demi-cercle avec la courbe vers le bas et d'un point en son centre (voir annexe 4). Ces cailloux, de la taille d'un beignet, renferment des fossiles de poisson et sont considérés comme Viṣṇu lui-même incorporé continuellement et naturellement dans cette forme spontanée⁴⁶.

Du côté droit de Durgā, commençant par l'extrême droite sur l'étage du haut, se retrouvent Sītā, son mari Rām (septième avatar de Viṣṇu), à sa gauche le frère de ce dernier,

⁴⁵ Parmi toutes les statues, Śiva est le seul qui se démarque par son habillement, qui plutôt que de s'agencer à celui des autres dieux et déesses, se compose d'une peau de léopard qu'il porte en pagne. Le Śiva présent au Vishva Shakti Durga Mandir est donc représenté sous sa forme ascétique la plus commune.

⁴⁶ Vasudha Narayanan, « Arcāvatāra: On Earth as He Is in Heaven » dans *Gods of Flesh/Gods of Stone: The Embodiment of Divinity in India*, éd. Joanne Punzo Waghorne et Norman Cutler, en association avec Vasudha Narayanan (Chambersburg : Anima, 1985), 58-59.

Lakṣṃana, ainsi qu’Hanumān en position assise, le fidèle serviteur mi-homme, mi-singe de Rām; à leur gauche, toujours dans l’ordre, se retrouvent Rādhā et son compagnon Kṛṣṇa (huitième avatar de Viṣṇu), ce dernier étant facilement reconnaissable par sa flûte et sa couronne ornée de plumes de paon. À l’étage en dessous, aux pieds de Lakṣṃana, se retrouve une autre statue d’Hanumān, cette fois-ci soulevant une montagne, avec à sa gauche (sous le couple Rādhā-Kṛṣṇa) une autre petite statue en or du bébé Kṛṣṇa marchant à quatre pattes dans sa forme la plus commune et richement décorée par de nombreuses parures, dont une couronne ornée d’une plume de paon. Finalement, à l’extrême gauche de cet éventail de divinités, dans le coin de la pièce, se retrouve un *liṅg* (ou *liṅgaṃ*, sculpture aniconique de forme phallique représentant Śiva) d’environ 45 centimètres de hauteur (environ un mètre si on inclut le socle – voir annexe 5). On peut également apercevoir aux côtés de cette forme aniconique le taureau Naṇḍī, véhicule de Śiva veillant sur le *liṅg*, ainsi qu’un trident-tambour à la gauche de Śiva. Le trident est rattaché à Śiva et son pendant féminin Śakti, et le tambour est utilisé lors de la danse de Śiva sous forme *Natarāj* afin de dissoudre le monde. Un plateau d’argent dans lequel reposent quelques fruits est déposé devant chacun de ces couples ou trios divins⁴⁷ à titre de *naivedya* (offrande de nourriture qui deviendra plus tard *prasād*). Un autre plateau et un verre en métal, tous deux recouverts, sont également présentés aux divinités : de toute évidence, le plateau contient un repas chaud et le verre

⁴⁷ Plus précisément, un plateau est déposé devant Śiva et Pārvatī, devant Gaṇeśa, devant Viṣṇu et Lakṣmī, devant l’image de Viṣṇu, devant Kṛṣṇa et Rādhā, devant la statue du bébé Kṛṣṇa et devant Lakṣṃana, Rām et Sītā. Il est à noter que même si la statue d’Hanumān fait techniquement partie de la scène incluant Lakṣṃana, Rām et Sītā, le dieu possède à lui seul une offrande, tout comme son autre statue qui se retrouve à l’étage en-dessous. Durgā, quant à elle, a devant elle deux plateaux d’offrandes.

contient de l'eau, qui tous deux sont offerts à la fin du rituel au sous-sol à titre de *bhojan* ou repas communautaire.

Cette variété de divinités n'est pas exclusive à la situation du Vishva Shakti Durgā Mandir. En effet, il n'est pas rare de voir en Inde des temples où se mélangent les divinités. Bien que la divinité patronne du temple soit toujours mise bien en évidence, généralement au centre du temple, elle est souvent entourée d'autres divinités. La différence avec le temple d'Ottawa se situe dans la disposition des divinités; même si Durgā est mise en évidence et se révèle être de plus grande taille que les autres statues, elle n'est pas entourée des autres divinités, mais ces dernières se retrouvent plutôt au même niveau qu'elle, à ses côtés, toutes accolées au mur du fond dans le temple (mais avec un espace derrière elles afin de permettre la circumambulation). Cette disposition particulière pourrait mener à confusion en Inde, mais dans le contexte diasporique, elle possède une fonction simple : c'est tout naturellement pour accommoder un maximum de dévots que toutes ces représentations divines les plus populaires se côtoient dans le Vishva Shakti Durgā Mandir. En effet, en contexte canadien, avec une population hindoue nettement désavantagée numériquement en comparaison à la population catholique et protestante (même musulmane), il devient difficile d'ériger un temple pour chacune des divinités comme ce serait le cas en Inde. La tactique la plus commune reste donc d'abriter sous un même toit un maximum de divinités hindoues, même parfois certains *thīrthaṅkara* afin d'accueillir la population jaïne (ce n'est cependant pas le cas de ce temple-ci).

À leur entrée dans le temple, les dévots se divisent en fonction de leur sexe : faisant face aux divinités, les femmes se retrouvent à la droite tandis que les hommes se retrouvent à la gauche, où est par ailleurs assis le prêtre officiant la cérémonie sur un fauteuil préparé

pour lui. Les seules exceptions dans cette séparation concernent les enfants qui se promènent librement tout le long du rituel ainsi que certains hommes qui mènent les *bhajan* et jouent d'instruments de musique du côté des femmes. La population participant à la cérémonie, pouvant atteindre jusqu'à environ cinquante ou soixante personnes, est divisée presque également entre hommes et femmes, tous d'origine sud-asiatique. La majorité de la foule semble âgée de plus de quarante ans, mais le groupe contient également quelques adolescents et enfants. La *pūjā*, durant approximativement deux heures, se déroule comme suit :

- 11 h 20 : Omkar, Gyatri mantra et Shri Ganesh Mantra Jap
- 11 h 25 : Shri Ganesh Vandana
- 11 h 30 : Bhajans
- 12 h 30 : Discours du *paṇḍit*
- 12 h 45 : Om Namah Shivay Jap et Shri Hanuman Chalisa Path
- 12 h 50 : Aarti
- 13 h : Parsadam/Bhojan⁴⁸

La *pūjā* du Vishva Shakti Durga Mandir débute toujours avec le plus répandu des mantras (incantations, « instruments de pensée »), le *gāyatrī mantra*, précédé par le *omkar*, à savoir le son *om* émis de façon groupale, les deux étant dirigés par le prêtre. Le son *om* constitue en effet le mantra par excellence, « c'est-à-dire la meilleure expression rituelle sonore du sacré »⁴⁹ : ce pour quoi on le retrouve dans presque toute incantation, soit seul, soit à l'intérieur des mantras (surtout au début). Au temple d'Ottawa, il est répété trois fois

⁴⁸ Cet horaire est une traduction libre de l'horaire tiré du site Web du Vishva Shakti Durgā Mandir (Vishva Shakti Durga Mandir Association, « Sunday Puja Details, » http://durgatemple.ca/religious_service/sunday-puja.php). La forme des mots a été préservée afin de rester fidèle aux informations du site Internet. Aussi, la première étape de la *pūjā*, se déroulant à 11 h et consistant en la Devi/Devta Puja (effectuée par le *pūjārī*) a été retirée car elle constitue en soi une petite *pūjā* faite au nom d'une famille selon une demande privée : la famille paie le prêtre pour effectuer cette *pūjā*, qui consiste le plus souvent à réciter les 108 noms (et plus rarement les 1 008 noms) de la divinité choisie par la famille. À cet effet, nous considérons que cette section du programme ne fait pas « officiellement » partie de la *pūjā* effectuée avec le groupe des dévots présents au temple.

⁴⁹ Varenne, « Om ».

lors du *omkar*. De son côté, le *gāyatrī mantra*, incantation fondée sur les règles d'intonations de l'ère védique (incluant trois tons principaux), invoque d'abord le *triloka* (les trois mondes – terre, ciel et paradis) et s'avère une vénération du soleil, culte dont l'ancienneté remonterait à l'époque aryenne⁵⁰ et encore pratiqué aujourd'hui en Inde, notamment à chaque lever du soleil près du fleuve du Ganges. Mantra des tous débuts et de création, la première phrase de cette incantation invoquant les trois mondes fût prononcée par le Démenteur dans sa création du monde : c'est grâce à l'énergie cosmique évoquée par ce mantra, particulièrement le *om*, que l'univers réussit à se développer⁵¹.

Le *gāyatrī mantra*, répété trois fois par le prêtre et les dévots, est suivi par un autre, le *śrī Gaṇeśa mantra jap*. Le *jap* est une récitation répétée de prières qui ressemble fortement au mantra et qui est lui aussi récité par le groupe en entier. En général, on compte le nombre de prières récité sur les phalanges des doigts ou encore à l'aide d'un rosaire⁵². Dans ce cas-ci, c'est un mantra répété en l'honneur du dieu Gaṇeśa, *Śrī Gaṇeśay namaḥ*, où les dévots invoquent le dieu éléphant par deux phrases répétées trois fois chacune (*Oṃ gam Ganapataye namaḥ* et *Oṃ namo Ganapataye vasudevaya*). Le *Śrī Gaṇeśa Vandana* qui suit est une prière chantée par le groupe, encore une fois en l'honneur du dieu Gaṇeśa.

Suivant cette série de réceptions et de chants, le groupe se consacre pendant une heure au chant de *bhajan* (dévotion musicale). Le *bhajan*, mettant particulièrement l'accent sur la participation de groupe, « is performed so that God, Bhagavān, is praised, worshipped,

⁵⁰ Beck, « Hinduism and Music », 118.

⁵¹ Varenne, « Om ».

⁵² André Padoux, « Mantra », *Encyclopædia Universalis* (2008), <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.uottawa.ca/encyclopedie/mantra/#>.

or otherwise appeased in a mutual exchange of loving affection, or *bhakti* »⁵³. Conformément à l'idéal égalitaire de la *bhakti*, les *bhajan* impliquent la participation de tous les membres de l'auditoire : cette notion est évidente au sein de la *pūjā* au Vishva Shakti Durgā Mandir, où les chants sont dirigés par différentes personnes en alternance (autant des hommes que des femmes) et les instruments sont échangés de temps à autre. Les refrains entonnés par la personne qui dirige le chant sont répétés par les gens de l'auditoire, qui participent ainsi également au chant tout en frappant parfois des mains ou en jouant à leur tour parfois d'instruments de musique (surtout les petites cymbales). Aussi, l'absence au temple d'harmonium pendant ces *bhajan* et l'utilisation presque exclusive des tambours, de tambourines et divers types de petites cymbales rendent la performance de ces chants particulièrement facile et accessible. Cette flexibilité du *bhajan* lui permet d'engager un nombre élevé de participants, peu importe le statut, le talent ou les connaissances musicales de tout un chacun.

Après cette heure de chant, le *paṇḍit* officiant la cérémonie donne un court discours à la foule⁵⁴. Ce discours est ponctué de diverses prières et chants s'adressant à un éventail de divinités. Suit alors un autre *jap*, soit le *Oṃ namaha Śivaya jap*⁵⁵, qu'on pourrait également nommer *nām-bhajan*, c'est-à-dire une invocation collective évoquant les noms de Dieu : dans ce cas-ci, le *jap* est l'un des plus répandus chez les śivaïtes et se résume par *Oṃ namah Shivaya* répété à trois reprises. Cette prière, dirigée par le prêtre officiant, évoque et glorifie

⁵³ Beck, « Hinduism and Music », 133.

⁵⁴ Ces discours, étant toujours donnés en hindi, n'ont malheureusement pu être déchiffrés étant donné le peu de connaissances de la langue que je possède. Ceci dit, dans les grandes lignes et en fonction de mes bases en hindi, le discours parle souvent de réalités quotidiennes mises en relation avec diverses histoires et concepts de la dévotion hindoue. Ce discours se termine également par différentes mises à jour en lien avec la communauté religieuse (parfois annoncées en anglais) : fêtes et célébrations à venir, disponibilités pour les *devi* ou *devta pūjā*, etc.

⁵⁵ Ce *jap* précède parfois le discours du prêtre.

le dieu Śiva. Les membres du temple, sous la direction du prêtre, entonnent ensuite le *Śrī Hanumān chalisa path*, un chant en l'honneur du dieu Hanumān débutant par une invocation au dieu Rām, sous le *Śrī Rām Jai Rām nām-bhajan* (« Śrī Rām jai Rām jai jai Rām », répété trois fois par le prêtre, puis par les participants).

La partie suivante pourrait être considérée par certains comme la plus importante du rituel : l'*ārtī*. Dès le début de cette étape que l'on peut considérer comme la plus importante du rituel, le prêtre dirige un *bhajan* et fait tinter une cloche de sa main gauche. Aussi, pendant l'*ārtī*, le *pūjārī* fait sonner la conque, un coquillage le plus souvent rattaché à Viṣṇu et ses avatars. Lorsque l'*ārtī* débute, la foule entière se lève et se dirige vers les divinités, où on a préparé trois ou quatre plateaux d'argent ornés d'une bougie de beurre clarifié et de pétales de fleurs. Les uns après les autres, les dévots, hommes comme femmes, prennent l'un des plateaux et le font tourner lentement dans le sens des aiguilles d'une montre devant Durgā et parfois aussi en direction des autres divinités. En général, ils commencent par déplacer le plateau au niveau de la tête des divinités, ensuite au niveau du corps, et finalement au niveau des pieds. Avant de terminer, certains s'inclinent légèrement vers la divinité, poussent la fumée dégagée par la bougie en direction des divinités, ou encore dirigent cette fumée vers leurs yeux ou leur tête, touchant leurs paupières ou frôlant le haut de leur crâne. Leur tour passé, les dévots se retournent et donnent le plateau aux prochaines personnes en ligne. Plusieurs, en retournant à leur place initiale dans la foule, saluent certains de leurs amis et discutent un peu avec eux, tandis que d'autres prennent le temps d'effectuer une circumambulation autour des divinités.

Lorsque tout le monde a effectué l'*ārtī*, les gens se rassoient et récitent quelques derniers mantras. Ces mantras incluent un *Oṃ Viṣṇave namaḥ* (répété trois fois), l'un des

noms de Viṣṇu, ainsi qu'une adoration de diverses divinités sous forme de phrases récitées par le prêtre auxquelles les dévots répondent par *jai* (gloire). À la suite de ces incantations et invocations, les gens entament un dernier court chant, d'autres mantras, puis terminent la cérémonie par un *śāntiḥ mantra* invoquant la paix. Les gens se lèvent alors, tandis qu'une femme se promène dans la foule avec l'un des plateaux ayant servi à l'*ārtī*; les gens vont à sa rencontre pour « prendre » la fumée dégagée par la bougie et l'appliquer sur leurs paupières ou leur crâne, comme forme de *prasād*. Certains déposent également sur le plateau des billets ou pièces de monnaie à titre d'offrandes, s'ils ne l'ont pas déjà fait lors de leur entrée au temple. Un homme se promène de plus dans la foule avec un petit contenant argenté rempli d'eau désormais sacrée; les gens qui vont à sa rencontre tendent la main droite en creusant leur paume dans laquelle l'homme dépose une petite cuillerée d'eau. Les dévots boivent cette eau, autre forme de *prasād*.

Ensuite, les participants vont chercher leur *prasād*, que le prêtre leur remet. Ce sont généralement des fruits saisonniers : des pommes, des bananes et des oranges dans la plupart des cas pour leur disponibilité à longueur d'année, mais également des mangues, des pêches, des nectarines, des mandarines, des clémentines et des poires en saison. Certaines personnes demandent également au *pūjārī* de leur nouer un petit cordon rouge autour du poignet (signe de chance et symbole de la déesse, qui devrait ainsi protéger le dévot), d'autres reçoivent de lui un *tilak* rouge, c'est-à-dire un petit point en pâte de santal ou autre substance, appliquée sur le front, entre les deux yeux (à l'endroit du troisième œil) – c'est notamment la « preuve » que le dévot a participé à la *pūjā* et a donc effectué son devoir pour la journée. Entre-temps, la foule se mélange, les gens discutent puis se dirigent peu à peu vers le sous-sol où est servi un repas chaud traditionnellement indien.

Il est à noter que le rôle du prêtre reste très flexible tout au long de cette cérémonie. Bien qu'il soit le seul qui puisse par exemple toucher les divinités ou les approcher, et même s'il dirige de façon générale la cérémonie, le *pūjārī* est toujours actif de concert avec les dévots qui participent eux aussi activement au rituel et qui souvent dirigent certaines séquences. Pendant les chants *bhajan*, notamment, le prêtre s'affaire à ses besognes de son côté, écrit et lit des documents, discute avec des dévots, etc., tandis que les gens de la foule s'occupent à tour de rôle de diriger les *bhajan* et d'aller offrir leur respect et rendre hommage aux divinités ainsi qu'au prêtre.

Les dévots aussi de leur côté ont un rôle très flexible. Déjà, ils arrivent un peu n'importe quand durant la cérémonie, généralement pendant l'heure consacrée aux *bhajan*. À leur arrivée au temple, la majorité des dévots se dirige vers la statue de Durgā et chacun attend son tour en ligne (si nécessaire) pour lui rendre hommage. Une fois devant la divinité, les dévots déposent leur offrande dans l'un des bols consacrés à cet effet (l'un est pour les offrandes de nourritures et l'autre est pour l'argent). Les offrandes qui sont données sont généralement des fruits à pelures (oranges, bananes, pommes), de l'argent ou même des chèques. Ensuite, le dévot se prosterne devant la déesse en s'agenouillant et en appuyant son front sur le sol; cependant, certains n'effectuent ce geste qu'à la fin de leur rencontre avec la déesse. En se relevant, le dévot salue la déesse d'un *namaskār* et prend son *darśan*, soit tandis qu'il est encore sur à genoux, soit debout. Certaines personnes vont de plus toucher les empreintes de pieds (*pādukā*) de la déesse, les saupoudrer de la poudre rouge-orange *kumkum* et appliquer sur leur front une marque de poudre blanche et une autre de poudre rouge-orange par-dessus cette dernière. Une fois terminé, le dévot se relève, prend un dernier *darśan*, effectue un dernier *namaskār*, puis prend congé de la divinité. D'autres personnes

vont également honorer le *ling* en le décorant de fleurs, en y versant du lait et de l'eau, et en appliquant trois marques horizontales de pâte blanche sur sa superficie. En dernier lieu, quelques dévots effectuent une circumambulation autour des divinités, les mains jointes en *namaskār* afin de démontrer leur respect pour ces dernières.

Lorsque le dévot a terminé d'honorer les dieux et déesses, il se dirige vers la foule, non sans avoir oublié de saluer d'un *namaskār* le prêtre et de prendre son *darśan*. Certains des dévots vont discuter sur leur chemin de retour avec ce dernier et touchent ses pieds en signe de respect et de révérence, ce à quoi le *paṇḍit* peut répondre en posant sa main sur la tête du dévot ou en faisant le même geste sans toucher la tête. Les dévots peuvent recevoir à ce moment le bracelet de fil rouge que le prêtre enroule autour de leur poignet, le *tilak* que ce dernier applique sur leur front, et dans certains cas, ils reçoivent également à cette étape leur part de la *prasād*. Finalement, chacun va prendre place parmi la foule et se joint aux chants de groupe.

Conclusion : La *bhakti*, une expérience qui nous traverse dans tous les sens

La tradition dévotionnelle hindoue, *bhakti*, n'est pas tant une philosophie qu'une pratique, une expérience, voire plus, une incorporation. La *bhakti* doit se vivre et surtout, se partager : c'est une théologie de la participation, d'une incorporation et d'une relation entre un dévot et une divinité. La *bhakti*, d'abord et avant tout, met l'accent sur « the role of human agency [...] by actively encouraging participation [...] in the praise of God through a wide variety of activities, from ritualized practices to everyday acts »⁵⁶. Expérience à la fois collective et individuelle, publique et intime, la *bhakti*, notamment à travers le rituel de la *pūjā*, se fonde sur un échange et surtout, sur un terrain sensoriel commun et partagé entre les

⁵⁶ Prentiss, « Singing a Vow », 149.

humains et les déités. C'est à travers une utilisation des sens particulière que le dévot réussit à « absorber Dieu » à travers chacun de ses sens, à se purifier et à se rapprocher de *bhagwān* : « The yogi achieves one-pointedness of mind by shutting down the senses; the devotee, by engaging all of them »⁵⁷.

Notre description de la *pūjā* au Vishva Shakti Durgā Mandir nous a donné un bref aperçu de la nature hautement sensorielle qui est commune au rituel dévotionnel hindou et à la *bhakti* dans l'hindouisme. Et pourtant, cette exploration d'un phénomène isolé comme celui-ci s'avère pour l'instant quelque peu dénuée de sens. Comme nous l'avons mentionné, ce n'est qu'avec une méthodologie elle-même vivante, fluide et incorporée que nous pourrions mieux comprendre un phénomène répondant aux mêmes caractéristiques. La méthodologie de l'anthropologie du sensorium, comme il a été démontré jusqu'à présent, s'avère donc une bonne façon de donner un sens à ce rituel : ce sera là l'objectif de notre prochain chapitre.

⁵⁷ Deadwyler, « Personalistic Theology », 84.

CHAPITRE 4 – CHARTE SENSORIELLE DE LA PŪJĀ : EXPLORATION SENSUELLE DE LA
DÉVOTION HINDOUE

बड़ी ममता है बड़ा प्यार माँ की आँखों में ।
बड़ी करुणा माया दुलार माँ की आँखों में ।
क्यूं ना देखूं मैं बारम्बार माँ की आँखों में ।
दिखे हर घड़ी, दिखे हर घड़ी नया चमत्कार माँ की
आँखों में ।

*There is so much love and affection in Mother's
eyes!
There is so much kindness and compassion in
Mother's eyes!
Why should I not look in Mother's eyes again and
again?
I see a new miracle in Her eyes every time I look
into them!*

Hymne dévotionnel dédié à Santosī Mā,
écrit par Kavi Pradeep¹

La *pūjā*, nous l'avons vu, est une expérience hautement sensorielle et sensuelle. Celle pratiquée dans les temples, semble-t-il, réussit à renforcer cet impact sensoriel sur l'individu, ne serait-ce que par la présence d'une foule et la proximité des gens dans un espace chaud et confiné, mais aussi par une certaine surcharge sensorielle résultant d'un effort collectif dévotionnel. Souvent, cette expérience paraît malgré tout particulièrement chaotique et mal ordonnée (spécialement pour l'étranger) :

Frequently, there is a deafening and even discordant sound as the music of pipes and drums combines with ringing bells and the chanting of sacred texts. Scented smoke pours from the burning incense and camphor, and the heavy perfume of sandalwood, jasmine, and roses hangs in the air. The bright silks

¹ Traduction de l'hindi à l'anglais basée sur les sous-titres du film *Jai Santoshi Maa*, dirigé par Vijay Sharma (1975).

and gold, silver and jewels covering the images scintillate as priests wave oil lamps through the darkness.²

Malgré cette surcharge sensorielle d'apparence pêle-mêle, la *pūjā* constitue un événement structural pour le *bhakta*, un moment hautement significatif qui construit sa journée et son expérience spirituelle. L'impression chaotique que peut laisser la *pūjā* repose probablement dans le fait que le rituel, malgré son contexte social et sa composante collective, se vit de façon individuelle. Lorsque le dévot se présente au temple, il doit faire son chemin dans la foule afin de s'engager individuellement avec la divinité : il fera de son côté sa propre petite *pūjā*, donnera ses propres offrandes, rencontrera le divin de façon individuelle, puis pourra s'engager de façon plus collective avec le reste de la foule pendant le reste de l'événement. Entrer dans un temple revient donc, à un certain niveau, à assister à plusieurs dévotions incluses dans un même contexte religieux.

Nous verrons dans ce chapitre comment l'engagement sensoriel individuel et collectif avec la divinité permet au dévot de renforcer sa dévotion et de s'engager vis-à-vis de cette divinité. Ce chapitre se concentre sur la structure significative de la *pūjā* et sur son impact quant au *bhakta* et à sa relation avec le divin. En explorant de plus près la *pūjā* du temple Vishva Shakti Durgā décrite plus tôt, il deviendra évident que chaque élément sensoriel de la *pūjā*, chaque geste, chaque perception et chaque engagement sensoriel équivalent à un engagement avec le divin. Même si les perceptions sensorielles et l'utilisation des sens en contexte rituel peuvent se faire et se vivre de façon quelque peu mécanique, il n'en reste pas moins que leur signification reste assurément profonde et complexe.

Tout le sens de la *pūjā* repose dans son aspect sensoriel. L'établissement d'un environnement à haute teneur sensuelle lors de ce rituel s'avère à la fois le reflet d'une

² Fuller, *Camphor Flame*, 57.

présence divine et le moyen pour les dévots d'entrer en contact avec cette essence sacrée. Les odeurs et les sons peuvent servir de façon générale à établir les frontières de l'espace-temps à caractère liminal et transitoire du rituel. Les divers stimuli sensoriels se rattachant à la vue, au goût, au toucher et à l'ouïe, soit la *prasād*, le *darśan*, les divers contacts directs ou indirects avec les divinités, les mantras et la musique, sont à leur tour utilisés dans la transaction avec le divin : ils servent notamment de médias transporteurs de qualités bienveillantes et sacrées. En somme, les stimuli sensoriels qui se retrouvent à l'intérieur du rituel de la *pūjā* sont à la fois sacrés et porteurs de sacré, faisant de cet événement une expérience active et intrinsèquement corporelle, sensuelle et incorporée. Cette expérience engage activement le dévot et son sensorium dans le contact, l'intimité et l'échange établis avec la divinité.

Sans sens, rien n'a de sens : Expérience sensorielle de la *pūjā*

Il va sans dire que l'expérience de la *pūjā* n'aurait aucun sens en-dehors de sa dynamique sensorielle. La *pūjā* agit en tant que terrain d'entente sensoriel entre le dévot et la divinité et permet l'établissement d'un espace-temps consacré à Dieu. Bien que l'expérience de la *pūjā* se vive de façon multi et inter-sensorielle, il semble que chacun des cinq sens principaux utilisés dans cette rencontre avec le divin, soit la vue, le goût, le toucher, l'odorat et l'ouïe, possède une signification et un rôle tout particulier et distinct; ces rôles réussissent toutefois à se rejoindre et à se compléter.

L'analyse qui suit de la *pūjā* au Vishva Shakti Durgā Mandir d'Ottawa se fera sur l'ensemble des événements décrits dans le chapitre précédent. Contrairement à certains auteurs qui pourraient seulement considérer une petite partie de la cérémonie comme

formant réellement la *pūjā* (notamment la *naivedya*, l'*ārtī* et la *prasād*)³, nous croyons que le rituel dévotionnel dans son ensemble constitue un tout dont l'isolement de certaines composantes ne ferait qu'affaiblir sa structure et la compréhension symbolique que nous devons en avoir. Dans ces conditions, il nous sera possible de peindre un portrait beaucoup plus précis et holistique de l'ambiance sensorielle de la *pūjā* et de ses impacts sur la relation entre les dévots et les divinités.

Ceci dit, il est considérable que la *pūjā* possède son moment culminant lors de l'*ārtī*⁴. C'est principalement en prévision de ce moment hautement favorable que les dévots se déplacent au Vishva Shakti Durgā Mandir, ce qui explique pourquoi la salle principale du temple est si vide lors de la première heure du rituel. L'*ārtī* représente par ailleurs l'un des moments les plus actifs pour les dévots au sein de la cérémonie. En effet, l'*ārtī* au temple d'Ottawa n'est pas uniquement dirigé par le *pūjārī*, mais les dévots ont la possibilité de participer activement à cette étape en présentant eux-mêmes la lumière aux divinités. Enfin, si l'*ārtī* représente le sommet de la *pūjā*, elle constitue de plus le « summum sensoriel » de la cérémonie, car elle fait appel à tous les sens à la fois, en particulier à la vue à travers le *darśan* qui, tout comme l'*ārtī* en général, constitue une interaction fortement bénéfique pour le *bhakta*.

Dans la peau du bhakta

Prenons le temps de nous plonger dans l'expérience du dévot lors de la *pūjā* hebdomadaire du temple Vishva Shakti Durgā⁵. Une visite au temple pour le *bhakta* est

³ C'est notamment l'avis de Christopher J. Fuller, Ibid., 63.

⁴ Il est également à noter que les dévots utilisent souvent le terme *ārtī* pour se référer à la *pūjā*; pour eux, l'*ārtī* désigne décidément la partie centrale du rituel, qui lui-même peut se résumer à l'*ārtī*.

⁵ Il n'a pas été possible lors de ce projet, pour des raisons éthiques, d'interviewer des dévots afin de se plonger plus profondément dans l'expérience incorporée de la *pūjā*. Cette description phénoménologique de la *pūjā* à

d'abord une occasion favorable pour lui et une preuve concrète de sa dévotion. Dès son entrée dans le temple, alors qu'il retire ses chaussures ou ses sandales et qu'il sonne l'une ou les deux cloches situées à l'entrée de la salle principale, ce dévot s'engage dans la promesse d'abandonner pour quelques minutes ou quelques heures le monde profane afin de se réfugier dans un endroit et un temps à la fois sacrés et divins où il se consacrera entièrement à Dieu, *bhagwān*, dans un état de pureté physique et mentale⁶. Aussi, en retirant ses chaussures, le dévot se débarrasse symboliquement de la poussière et de la saleté de ses pensées mondaines et de ses passions⁷. Pendant la totalité de ce moment passé au temple, le dévot s'engage dans une participation active et un état sensoriémotionnel rattaché au divin : il ne s'identifiera pas à une rationalité conceptuelle, mais bien à une rationalité émotionnelle et sensorielle. En d'autres mots, sa raison émotionnelle l'emportera sur sa raison intellectuelle, ce qui s'avère être la base de la *bhakti*, et c'est par cet abandon à l'intérieur d'une sphère désormais émotionnelle et sensorielle qu'il réussira à entrer en contact avec le divin, à partager une expérience avec lui et à bénéficier de sa présence.

L'une des premières sensations qui envahissent le dévot est celle d'un accueil sensoriel chaleureux concordant avec la nature agréable des lieux. En franchissant le seuil de la porte, les mains jointes sur son thorax, le *bhakta* remplit d'abord ses poumons de cet air sacré caractérisé par l'agréable arôme de l'encens utilisé afin de purifier la salle et les divinités. Son regard s'émerveille ensuite à l'apparition devant lui des divinités qui se révèlent un peu plus à chaque marche d'escalier qu'il franchit. L'espace rituel et l'événement en soi représentent pour lui un festin des sens : « My senses [feast] to the

travers l'expérience d'un dévot s'avère donc une mise en situation basée sur mon expérience ethnographique et la recherche effectuée lors de cette thèse.

⁶ Huyler, « Approaching God », 37.

⁷ Vasudha Narayanan, « Ālaya » dans *The Hindu World*, éd. Sushil Mittal et Gene R. Thursby (New York : Routledge, 2004), 466.

full »⁸, pourrait lancer ce dévot, tout comme Vitthalrao Ghate, une dévôte interrogée par Maxine Berntsen. C'est en s'appropriant sensoriellement l'endroit sacré dans lequel il pénètre que le *bhakta* réussit à s'approprier le divin, à s'engager par rapport à lui. Le dévot est heureux de se retrouver en cet endroit, de pouvoir entrer en contact avec les divinités et leur exprimer sa dévotion.

Étant donné que la cérémonie ne fait que commencer, le dévot se dirige directement vers les divinités afin de les saluer. Attiré vers elles par leur puissant regard, il commence par déposer son offrande de fruits dans le bol approprié, puis se met à genoux et appuie son front sur le sol en signe de salutation respectueuse. Il se relève ensuite sur les genoux et salue la déesse Durgā d'un *namaskār*, indiquant par là non seulement que la divinité lui est supérieure, mais surtout qu'il sait à quel point il peut bénéficier de sa présence et de celles de toutes les autres déités à ses côtés. Le dévot sait très bien que les divinités sont incorporées devant lui, ce qui permet d'abord un échange sensoriel efficace et ensuite l'appropriation des qualités sacrées que ces divinités lui offrent. Le fidèle, sentant cette présence de façon tout aussi viscérale qu'émotionnelle, est alors avide de capter le regard bienveillant des divinités incorporées devant lui. Prenant dès lors le *darśan* de la déesse, il engage un dialogue intérieur avec elle. Lors de ce *darśan*, le dévot se sent, tout comme ses confrères et consœurs, « filled with a feeling of well-being, of centeredness and belonging. His world is in balance »⁹.

Il se penche ensuite à nouveau vers l'avant afin de toucher les *pādukā* de Durgā, établissant d'autant plus une intimité particulière avec la déesse. Par le fait même, il applique

⁸ Eleanor Zelliott et Maxine Berntsen, « Scattered Voices: The Experience of Ritual » dans *The Experience of Hinduism : Essays on Religion in Maharashtra*, éd. Eleanor Zelliott et Maxine Berntsen (Albany : State University of New York Press, 1988), 207.

⁹ Huyler, « Approaching God », 36.

sur son front, entre les sourcils, une première marque de poudre blanche représentant de la cendre et symbolisant la purification engendrée par l'acte dévotionnel qu'il effectue, ainsi qu'une deuxième marque de poudre rouge rattachée à Śakti, la puissance de la Déesse. Ce point précis entre les sourcils se retrouve au niveau de son sixième *chakra*, souvent appelé le troisième œil. Ce *chakra* représente le canal par lequel le dévot s'ouvre spirituellement au divin¹⁰. Finalement, il se relève à nouveau, debout devant la déesse Durgā, puis la salue d'un dernier *namaskār* tout en prenant d'elle et des autres divinités un autre *darśan*. C'est au moment de cette offrande, de cet engagement visuel et de cet échange sensoriel que le *bhakta* établit les raisons de sa présence au temple, les intentions derrière cette visite, et qu'il dicte ses demandes particulières aux divinités. Le *bhakta* n'est plus le même à ce moment; il est entièrement dévoué à Dieu et cherche à se rapprocher de lui, à comprendre son mystère. Ce rapprochement passe à travers, bien entendu, un rapprochement sensoriel, même s'il ne paraît que symbolique. En s'engageant sensoriellement avec les divinités, le dévot établit une intimité détruisant elle-même cette distance entre eux.

Bien que le dévot finisse par prendre congé temporairement des divinités pour aller prendre place dans la salle au sein de la foule, il ne cesse en aucun cas son engagement sensoriel avec le divin. Cet engagement, il le maintient notamment grâce aux sons, aux mantras et à la musique. En invoquant par le son tout au long du rituel les nombreux noms et les nombreuses facettes de *bhagwān*, le *bhakta* réussit à maintenir cette intimité établie dès le début du rituel et ainsi à prolonger ce contact hautement favorable. Le dévot sait également très bien que les noms de Dieu ont une puissance et plusieurs propriétés magiques en soi : en contrôlant la cadence, la qualité, la hauteur et l'intonation de sa propre voix, il

¹⁰ Ibid., 36, 40.

réussit à percer l'illusion du monde matériel afin de s'adresser directement à Dieu¹¹. Ces invocations du sacré provoquent en lui un fort sentiment de respect mélangé à l'émerveillement et à cette impression qu'il participe à un miracle sans cesse renouvelé. Le *bhakta* ferme les yeux, sourit et frappe des mains tout en chantant, se sentant infus par le divin. À l'occasion, il admire la statue de Durgā qu'il observe d'un œil familier et amical, en se disant à quel point elle est admirable : « Isn't her hair done up beautifully? Hasn't the priest skillfully draped her sari? »¹². Même s'il se retrouve en contexte social, son engagement avec le divin se révèle en fait tout à fait personnel, et cet engagement personnel se traduit par la participation du dévot et sa nature active tout au long de la *pūjā*, tout comme par ce lien intime qu'il construit avec les divinités.

Le dévot jette un coup d'œil autour de lui de temps à autre : chaque fois qu'il examine la salle, il lui semble que de plus en plus de gens se sont joints à la foule et à la glorification des déesses et des dieux. Cela le fait sourire, car il sait que ces gens se sont principalement déplacés pour participer à l'*ārtī*. Les chants se terminent alors et le prêtre commence son discours hebdomadaire. Le dévot écoute attentivement le *pūjārī* : son discours, parsemé de blagues, le fait à la fois rire par moments puis réfléchir à d'autres. En même temps qu'il parle, l'un des participants se lève afin de préparer les plateaux pour l'*ārtī*. Le dévot le suit des yeux sans s'en rendre compte et l'observe tandis qu'il s'assure que les bougies de beurre clarifié soient bien préparées. Il jette quelques pétales de fleurs sur chacun des quatre plateaux, allume les quatre bougies, puis retourne s'asseoir dans la foule. Soudainement, tous les dévots se lèvent, et notre dévot les suit. Écoutant attentivement les incantations, les prières, les chants et les instructions du prêtre, le dévot ferme les yeux et

¹¹ Ibid., 38.

¹² Waghorne, « Dressing the Body of God » : 15.

joint ses mains, puis tourne sur lui-même à quelques reprises, comme le font tous les autres dévots.

Finalement, quelques personnes ayant été impliquées dans la direction des *bhajan* entonnent le chant caractéristique de l'*ārtī*, tandis que le prêtre empoigne de sa main gauche une petite cloche qu'il fait tinter tout en chantant. Prêt à démontrer une fois de plus sa foi, le dévot se lève et va à la rencontre des divinités. Le son constant et pur de la clochette secouée par le prêtre parvient à dissiper le train de ses pensées mondaines afin de le rendre directement réceptif au miracle de cette présence divine devant lui¹³. Honorant les divinités et s'engageant dans une relation intime avec elles par le mouvement circulaire de son plateau garni de fleurs et d'une bougie de beurre clarifié, le *bhakta* cherche à être protégé par les divinités qu'il honore. Il s'engage alors dans un *darśan* soutenu avec les divinités présentes devant lui, sentant par là que sa présence devant elles est hautement bénéfique et purifiante. Il admire ces immenses yeux qui se posent sur lui, ces yeux remplis de compassion et de bienveillance envers lui. Le dévot boit ce regard et ne s'en tarit point, il sent sa puissance et ses effets bénéfiques sur son âme immortelle. Il sent aussi que l'intimité qu'il partage avec Dieu est à ce moment à son point le plus fort. Le *bhajan* qui accompagne l'*ārtī* et les odeurs qui se dégagent de l'autel sacré ne font que renforcer ce rapprochement entre le dévot et les divinités. C'est un moment surchargé émotionnellement et sensoriellement qui dégage une aura chaleureuse et bienveillante sur le dévot.

Le dévot retourne finalement à sa place tandis que la cérémonie prend fin par quelques derniers chants et mantras. Après le *śāntiḥ mantra*, toujours hautement avide de sacré, le dévot se dirige vers les diverses sources de *prasād* qui s'offrent à lui. D'abord, il

¹³ Huyler, « Approaching God », 38.

dirige la fumée sacrée des petites lampes utilisées lors de l'*ārtī* vers ses paupières et le dessus de son crâne, sentant dès lors qu'il est en contact direct et en communion avec le divin et le sacré, étant donné que cette flamme sacrée représente la présence brillante de la divinité. Par ce mouvement, il démontre symboliquement que son âme est ouverte à une communion avec le divin¹⁴. Le contact avec la flamme purifie et élève son âme, lui permettant de s'unifier à la magnificence du divin; en même temps, « the energy of the absolute unknowable deity is transformed and channeled into palpable connection with the devotee ». Ensuite, il ingère une petite gorgée d'eau sacrée ayant entré en contact avec les divinités et leur aura sacrée, buvant alors l'essence sacrée divine elle-même, pour ensuite répandre d'un frôlement de la main la quantité d'eau restante sur ses cheveux, au niveau supérieur du crâne, « thereby melding both the inside and the outside of the body with the essence of the Divine »¹⁵.

Finalement, le *bhakta* va à la rencontre du prêtre qui distribue la *prasād* aux participants du rituel. À la rencontre du *pūjārī*, il se met à genoux et baisse légèrement la tête et le corps vers l'avant tandis que ce dernier lui remet deux fruits ayant été consacrés par les divinités. Le dévot tend ensuite le poignet vers le prêtre autour duquel ce dernier lui enroule un cordon rouge, désignant par là que le dévot possède désormais la protection de la déesse. Le dévot sourit, salut d'un *namaskār* le prêtre, le remercie, puis se lève. Peut-être ne touche-t-il pas directement les divinités, mais il entre en contact et ingère des substances ayant elles-mêmes touchées les divinités. Il sait très bien que les dieux et les déesses ont transmis leurs qualités sacrées et bénéfiques à ces substances et qu'il peut dès lors en bénéficier lui-même. Le dévot, finalement satisfait de cette rencontre avec le divin, se dirige au sous-sol où il

¹⁴ Ibid., 36.

¹⁵ Ibid., 40.

pourra manger une autre *prasād* sous forme de *bhojan*, un repas chaud ayant été préalablement présenté aux divinités et dès lors béni. Bien que la partie officielle de la *pūjā* soit alors terminée, une ambiance à la fois sacrée et de camaraderie englobe le sous-sol où le dévot partage ce repas avec ses collègues. Le dévot déguste ce repas consacré bien entouré par sa communauté.

Analyse sensorielle d'une expérience sacrée

Ce qui ressort de la *pūjā*, événement à la fois personnel et collectif, est sans contredit sa nature incorporée. Les diverses sensations et nombreux stimuli présents lors de cet événement sont partie intégrante de cette expérience et révèlent à ce titre la face cachée d'une dévotion personnelle. L'analyse de ces données sensorielles recueillies lors de la *pūjā* au temple de Durgā d'Ottawa pourra peut-être nous permettre de comprendre un peu plus la nature incorporée de la *pūjā* et d'ouvrir de nouvelles pistes quant à une compréhension incorporée de la *bhakti*.

Les premières choses auxquelles le dévot se confronte à son entrée dans l'aire rituelle de la *pūjā* sont les odeurs et les sons, et ce de diverses façons et à différents moments de l'événement. Le son, non seulement véhicule de Dieu, mais également Dieu lui-même personnifié sous forme tonale, est également celui qui met en branle le rituel de la *pūjā*. Au Vishva Shakti Durgā Mandir, c'est par le *oṃkar* que débute le rituel. Le *oṃ*, son fondamental et créateur du monde, donne à son tour vie au rituel. De la même façon, le son *oṃ* se retrouve au début de chaque mantra entonné. C'est donc par ce son fondamental et tonal que le rituel et la dévotion naissent. Le son établit par là une structure de base et une fondation au rituel. C'est sur le son que se construit tout le reste de la *pūjā* et c'est également à travers le son que se vit la *pūjā* du début jusqu'à la fin.

Mais c'est aussi le son, dans toute sa puissance, qui met fin au rituel. La *pūjā* du temple dédié à Durgā à Ottawa se termine en effet par un dernier mantra, le *śāntiḥ mantra*. Le son auparavant créateur et pilier du rituel devient celui qui « boucle la boucle » : comme Śiva qui construit et détruit le monde d'une danse et du son émis par son tambour (dans sa forme *Natarāj*), le mantra au sein de la *pūjā* crée et détruit le rituel. Parallèlement, le dévot pourra sonner la cloche située au seuil du temple afin d'indiquer, à l'opposé du moment de son entrée, qu'il quitte l'aire rituelle et qu'il reprend alors son rôle mondain. Nous pouvons dès lors suggérer que le son sert entre autres au sein de la *pūjā* à délimiter en particulier la durée du rituel, mais sert également d'élément transitionnel entre le statut de la vie mondaine et celui de la vie spirituelle et divine (bien que dans l'hindouisme, les frontières entre ces deux mondes soient plutôt nébuleuses). C'est par le son que le dévot entre et sort de l'espace liminal que représente le rituel. Le son au cœur de la *pūjā* possède donc trois qualités particulières : il s'inscrit dans le temps et le définit (durée), plongeant conséquemment le dévot dans un temps « entre-deux » ou marginal (liminalité) et représentant le pivot du changement de statut du dévot pour la durée de cet événement (transition). Mais par-delà de ces caractéristiques transitionnelles, le son engage également le dévot dans une dynamique transactionnelle avec le divin : le son, rappelons-le, n'est pas qu'un pont entre l'humain et le divin, mais bien un lien direct entre les deux. Grâce au son, le dévot peut entrer en contact direct avec le divin. Le son a donc à son tour des impacts directs sur le dévot.

De son côté, l'odeur est beaucoup plus diffuse que le son, même dans son contexte religieux. Toutefois, c'est par l'odeur que l'espace rituel est principalement établi (de façon symbolique). Il est concevable que l'odorat serve de repère dans le rituel et que ce soit par celui-ci (tout comme par le son) que le dévot sait qu'il est entré dans l'aire rituelle. C'est

majoritairement l'odeur d'encens qui établit ces barrières imaginaires (et pourtant bien ressenties) autour du rituel, mais également l'odeur des fleurs ou encore celle de la nourriture offerte aux dieux et déesses. L'espace rituel possède son odeur distincte lui servant de cadre identitaire et de support à la nature temporelle, transitionnelle et liminale du son et de la musique. Mais tout comme le son, l'odeur possède à son tour une nature transactionnelle. C'est par l'odeur, notamment, que le dévot est témoin de la présence des dieux dans ce lieu sacré. Les arômes peuvent ainsi à leur tour établir un contact direct entre l'humain et le divin.

Notre exploration de la *pūjā* au Vishva Shakti Durgā Mandir d'Ottawa nous a laissé comprendre que le toucher n'est certainement pas le sens le plus exploité au sein du rituel. Et pourtant, son rôle d'apparence minime génère des impacts très importants. Toucher les divinités pour le dévot représente à la base un tabou : seul le prêtre officiant a le droit, en général, d'accéder à l'aire sacrée, de s'approcher des déités, de les toucher, de les nettoyer et de les habiller¹⁶. Ceci dit, le *bhakta* réussit à toucher directement ou indirectement la divinité et donc à établir un contact particulièrement intime avec elle par divers moyens, entre autres en touchant ses empreintes de pieds (*pādukā*) et à travers le *darśan*.

Le fait de se limiter à toucher les marques des pieds de la divinité représente de la part du dévot une marque de respect, d'humilité et de soumission par rapport à la divinité. Babb avance que le fait de toucher les pieds ou les traces de pieds de la divinité constitue un geste recherché autant par le *bhakta* que celui de prendre le *darśan* du dieu ou de la déesse¹⁷. Ces empreintes de pieds symboliques de la divinité constituent en fait littéralement une trace

¹⁶ Ce ne serait bien entendu pas le cas concernant la *pūjā* domestique où la maîtresse de maison s'occupe d'accueillir la divinité de la même façon que le fait le *pūjārī* dans le contexte du temple, c'est-à-dire qu'elle l'habille, le nettoie, lui offre de l'eau à boire, etc. Dans ce contexte, le contact direct avec la divinité est nettement supérieur à celui rencontré dans les temples.

¹⁷ Babb, « Glancing » : 395.

laissée par la divinité, un passage de la divinité à l'endroit où se retrouvent les traces de ses pieds. Ces traces sont donc hautement sacrées et transmettent par là leur pureté au dévot qui y touche, en plus de transmettre au *bhakta* la protection divine de la déité à qui appartiennent ces *pādukā*. Ce contact direct avec la divinité (ou une partie de la divinité, dans ce cas-ci ses empreintes de pieds), *sparśa*, permet au dévot d'établir cette présence divine et facilite le transfert des qualités sacrées en touchant diverses parties de son propre corps (*nyāsa*)¹⁸, en particulier le front au niveau du troisième œil. Car c'est par le troisième œil que le dévot voit réellement le divin et sa puissance : en transférant la grâce divine par son propre toucher, le *bhakta* réussit à mieux connaître le divin et à se l'approprier, mais également à transférer cette essence divine en lui-même.

Le *darśan* lui aussi agit à titre de toucher dans le contexte rituel de la *pūjā*. En effet, cet échange de regards engage particulièrement l'objet ou le sujet regardé, au point de posséder la même efficacité que le toucher. Le *darśan*, comme il a été mentionné précédemment, possède cette propriété d'englober. Aussi, à titre de sens privilégié dans l'acquisition de la connaissance et dans l'appropriation de la vérité, la vue en contexte hindou possède la même efficacité que la vue et le toucher combinés. En d'autres mots, la vue, en s'appropriant les qualités et la forme de l'objet qu'elle regarde, réussit à « toucher » cet objet. C'est également cette caractéristique que l'on retrouve par exemple à l'intérieur des films bollywoodiens, où le regard sert à surmonter le tabou indien de l'expression d'affection en public. Le flux de regard entre deux amoureux indiens sur le petit écran remplace efficacement l'expression du désir sexuel et le baiser qui serait normalement

¹⁸ Eck, *Darśan*, 11.

rencontré dans un contexte hors asiatique¹⁹. De la même façon, c'est en grande partie dans l'intimité qu'invoque le *darśan* en contexte rituel que ce dernier réussit à palper son entourage, à toucher des éléments sacrés interdits au contact corporel, et à s'appropriier les propriétés de son entourage de façon tactile. Ce regard tactile, hautement intime, va d'ailleurs de pair avec la réception à nature hautement émotionnelle de la *rasa* transmise en grande partie par les yeux. Le *darśan* s'approprie donc son environnement à la fois de façon visuelle, tactile et émotionnelle.

Une exception dans cette restriction du toucher se remarque face au *liṅg* de Śiva installé dans le coin de la pièce principale où se déroule la *pūjā* au temple d'Ottawa. En effet, les dévots peuvent eux-mêmes effectuer une petite *pūjā* et donner des offrandes au *liṅg* sans passer par l'intermédiaire du *pūjārī*, ou encore le faire dans le cadre d'une *pūjā* au temple financée par une famille (*devi/devta pūjā*), étant alors supervisés par le *paṇḍit*. Le cas échéant, le *bhakta* nettoie le *liṅg* avec de l'eau, y verse du lait puis le nettoie à nouveau en y versant de l'eau, pour ensuite le décorer de fleurs et y appliquer le *tilak* śaivaïte (parfois appliqué par le *pūjārī*), à savoir trois lignes blanches horizontales avec un point de pâte de santal rouge orange (jaune une fois séché) en leur centre. Ce toucher servirait-il à compenser le *darśan* plus difficile à échanger avec cette forme aniconique du dieu Śiva, étant donné que ce *liṅg* ne possède pas d'yeux?

¹⁹ Voir Woodman Taylor, « Penetrating Gazes: The Poetics of Sight and Visual Display in Popular Indian Cinema » dans *Beyond Appearances? Visual Practices and Ideologies in Modern India*, éd. Sumathi Ramaswamy, *Contributions to Indian Sociology, Occasional Studies 10* (New Delhi : SAGE publications, 2003).

Il faut dire que l'absence des yeux ne restreint en aucun cas le *darśan*, ce qui implique que le *darśan* est effectué également avec les formes aniconiques présentes au temple, notamment les *śāliḡrām* rattachés à Viṣṇu et le *liṅg*. Pourtant, le *darśan* au sein de la *pūjā* du temple de Durgā est nettement plus évident dans l'interaction avec les autres statues, indiquant que les yeux tout au moins facilitent le *darśan*. Les yeux de ces dieux et déesses, en contraste noir sur fond blanc, se démarquent de leur corps de statue aux apparences d'ivoire. De plus, leurs vêtements élaborés, dorés et richement décorés, dont ceux de Durgā se différencient des autres, ainsi que leurs nombreuses parures, colliers de fleurs, bijoux, couronnes, etc., rendent l'expérience de cet échange visuel nettement agréable pour le dévot et dirige son attention en particulier vers la déesse patronne.

Tandis que l'odorat et l'ouïe indiquent notamment l'entrée dans le temps et l'espace du rituel, la vue constitue le sens dominant dans la rencontre avec les divinités et spécialement dans l'intimité qui est partagée avec elles (afin de compenser, peut-être, la limitation dans le toucher). C'est par le *darśan* que les dévots accueillent la divinité, soutiennent sa présence tout le long du rituel, puis prennent congé d'elle. Tout comme la divinité attire le regard du dévot par ses parures et vêtements colorés et scintillants ainsi que ses yeux aux allures grandioses et bienveillantes, le dévot attire et soutient le regard de la divinité en s'engageant constamment tout au long du rituel dans l'intimité du *darśan* et en cherchant constamment à croiser ce regard divin.

Le *darśan* va toutefois au-delà de l'intimité. La vue en contexte rituel hindou sert également de canal fluide permettant la transmission des qualités sacrées et protectrices de la divinité. C'est principalement à travers le *darśan* que le dévot absorbe cette bienveillance divine. En complémentarité au *darśan* (vue), ainsi qu'à l'adoration des *pādukā* de la déesse

(toucher), le goût sert de troisième canal principal de transmission du sacré utilisé lors de la *pūjā*. Ce rôle du goût est joué à travers la *prasād*, cette nourriture d'abord offerte sous forme de *naivedya* aux divinités, mangée symboliquement (ou réellement, selon certains dévots) par elles, puis retournée aux dévots qui absorberont à leur tour ces « restes » dorénavant consacrés. La *prasād*, il nous semble, fait donc appel à la fois au goût et au toucher par le contact de la nourriture avec la bouche. Mais c'est principalement par l'absorption de la nourriture désormais sacrée et par sa digestion que le dévot pourra bénéficier de la nature sacrée de la *prasād*. Ici faut-il rappeler ce cycle éternel commun à l'hindouisme – création, transformation/maintien, destruction – que nous avons exploré auparavant avec la théorie de la *rasa* et qui s'applique également à la *prasād*.

La *prasād* peut toutefois se « consommer » autrement que par voie buccale. En effet, nous pouvons considérer non seulement la nourriture retournée au dévot comme étant *prasād*, mais également tout autre élément ayant entré en contact d'abord avec la divinité. C'est ce type de *prasād* qui est distribué au Vishva Shakti Durgā Mandir suite à l'*ārtī*, soit la fumée de la flamme des bougies ayant servies à l'*ārtī* ainsi que l'eau désormais sacrée qui a été utilisée au bain rituel des divinités du temple ou qui a servi d'autre façon au rituel. Encore une fois, c'est cette notion du *contact*, et donc du toucher, qui revient. C'est par un contact direct avec le corps que les propriétés divines peuvent être acquises et absorbées. Mais le *darśan* est utilisé de la même façon et les yeux du dévot, portails ouverts en quête du sacré, servent comme les mains et le reste du corps à absorber ces propriétés sacrées. Ce constat indique par conséquent que le corps hindou, et en particulier les yeux du dévot, constitue une entité *perméable*, prête à absorber les éléments transmis par son entourage comme le ferait une éponge avec l'eau.

Charte sensorielle de la *pūjā*

Que conclure de cette analyse sensorielle de la *pūjā* et comment peut-elle nous aider à mieux comprendre le rituel dévotionnel hindou? Cette investigation a en fait déjà beaucoup éclairé notre compréhension de la dévotion hindoue et de ses implications sensorielles. Jusqu'à présent, nous avons réalisé à quel point les sens, les perceptions sensorielles, les sensations, les émotions et les stimuli sensoriels réussissent à donner un sens à la *pūjā*, à la fois pour le dévot et les divinités que pour celui ou celle qui observe ce rituel. Les sens, de surcroît, parviennent à construire, délimiter et encadrer le rituel, le tout en servant au dévot de voies intermédiaires par lesquelles il peut s'approprier les qualités sacrées des divinités et ainsi bâtir sa propre expérience religieuse et dévotionnelle.

Mais afin de pousser un peu plus loin cette étude, et ce dans l'espoir de dresser un tableau compréhensible de la dévotion hindoue à travers ses caractéristiques sensorielles, il nous paraît utile d'établir une charte ou un schéma sensoriel de ce rituel hindou de dévotion. C'est ici que vont finalement et officiellement s'entrelacer une méthodologie inspirée par la discipline de l'anthropologie des sens et les diverses études et données ethnographiques présentées jusqu'à présent dans cette thèse. L'explication qui précède concernant la *pūjā* du temple de Durgā à Ottawa, elle-même bien ancrée dans une description détaillée du rituel dans le chapitre précédent, fournit les éléments et données nécessaires à l'esquisse de cette charte sensorielle. Il sera possible grâce à elle de mieux comprendre les implications pratiques et théoriques de l'engagement sensoriel du *bhakta* lors de sa dévotion.

La pūjā et la culture indienne, des expériences qui en mettent plein la vue

La conjugaison de l'anthropologie du sensorium et des études de l'Inde ou de l'hindouisme s'est faite jusqu'à ce jour plutôt rare, bien que ce type d'études devienne de

plus en plus populaire dans les études concernant l'Asie du Sud. Encore plus rares sont toutefois les analyses du sensorium indien ou hindou faites à travers le spectre de l'anthropologie sensorielle. Jusqu'à présent, un seul auteur a risqué à proprement parler une analyse sensorielle de la culture indienne. Cet auteur, Sylvain Pinard, est issu d'une formation en philosophie et a notamment fait partie des chercheurs rattachés à l'équipe de David Howes à l'Université Concordia de Montréal. Dans son analyse du sensorium hindou publiée à l'intérieur de deux courtes études²⁰ Pinard a exploré à travers quelques études ethnographiques et analyses de textes sacrés le sensorium hindou et son symbolisme. Dans son établissement d'une hiérarchie sensorielle, ou plutôt des « prolégomènes de détermination d'une telle hiérarchie »²¹, cet auteur en est venu à la conclusion que la culture indienne n'est ni une culture écrite ou textuelle (vue), ni une culture orale (ouïe), mais plutôt une culture gustative.

Cette nomination du goût dans la charte sensorielle indienne semble toutefois quelque peu paradoxale. En fait, des anthropologues sensoriels comme David Howes et Constance Classen ont classifié la vue comme sens dominant en Occident en sachant très bien que c'était là le résultat d'un long processus mis en branle par une élite – allant des philosophes grecs jusqu'aux scientifiques européens contemporains, comme il a été mentionné précédemment. De la même façon, Pinard a concentré son analyse de la culture indienne en grande partie – peut-être sans s'en rendre compte – sur l'élite religieuse, spécialement la caste des *brāhmin* et les textes sacrés qu'ils utilisent. Les *brāhmin* s'avèrent en fait particulièrement préoccupés par l'idée du pur et de l'impur, mais surtout par le risque d'entrer en contact avec des objets, personnes ou situations impures pouvant les contaminer.

²⁰ Pinard, « L'économie des sens » et « A Taste of India ».

²¹ Pinard, « L'économie des sens » : 77.

La nourriture occupe une grande place dans cette transmission du pur et de l'impur, ce pourquoi Pinard aura probablement considéré qu'il serait juste d'en faire le sens le plus important en Inde, décision qui à première vue et à un certain niveau s'avère légitime. Aussi, dans d'autres circonstances, Pinard aurait peut-être plutôt hissé l'ouïe au sommet de cette hiérarchie, avouant lui-même que la puissance des sons et de la parole en Inde « nous inclinent fortement à considérer cette culture comme étant essentiellement orale »²².

Pourtant, lorsque l'on se penche de plus près sur la culture vivante de l'Inde, nous constatons que la vue occupe une place des plus importantes. Se pourrait-il que la conclusion de Pinard soit en fait le résultat indirect de sa propre crainte d'indiquer un biais sensoriel relevant de sa propre culture? Plus précisément, étant donné que cet auteur était conscient que la vue est considérée comme le sens dominant dans sa propre culture, aurait-il dès lors choisi inconsciemment le goût comme sens dominant en Inde afin de se démarquer de son propre biais sensoriel? En effet, l'analyse sensorielle qu'a menée Pinard nous donne l'impression de discréditer la vision en Inde – en particulier l'argument proposé par Diana L. Eck, qu'il accuse de réduire toute composante hindoue à la vue – plutôt que de construire une nouvelle charte sensorielle indienne. C'est à ce titre que cet auteur est tombé dans le « piège » de l'anthropologie sensorielle occidentale : en faisant du goût le sens dominant en Inde, il nous semble que Pinard n'a fait qu'éviter de sélectionner la vue qu'il envisage de façon négative dans sa propre culture. Si cette critique s'avère véridique, cela signifie que Pinard aura fait tout le contraire de ce que l'anthropologue sensoriel devrait faire, c'est-à-dire qu'il a transposé la dynamique sensorielle de sa propre culture à la dynamique sensorielle indienne.

²² Ibid., 81.

S'ensuit la nécessité de reconstruire une charte sensorielle indienne, ou plutôt d'ajuster celle proposée plus tôt par Pinard. De prime abord, il est impossible de discréditer si facilement l'argument d'Eck, qui fut lui-même abondamment repris et justifié par d'autres auteurs et d'autres études ethnographiques en Inde. L'exploration du rôle sensoriel de la dévotion hindoue qui fut l'objet de notre étude confirme à son tour l'exactitude de cette affirmation. D'abord, le canal visuel du *darśan* s'est révélé être au centre de l'expérience dévotionnelle de la *pūjā*. En effet, participer de façon rituelle à l'adoration des dieux et déesses se résume souvent par les dévots comme le fait de prendre le *darśan* de ces divinités. Non seulement les *bhakta* peuvent-ils échanger ce regard sacré avec les divinités, mais ils peuvent de plus le faire avec des humains, en particulier des personnes saintes ou pures, comme les saints, les *saddhu* (hommes sacrés ou saints), les *sannyāsin* (renonciateurs) ou les prêtres *brāhmin*, comme nous l'avons aperçu lors de la *pūjā* au Vishva Shakti Durgā Mandir, ou même encore les chefs politiques, les poètes, les artistes et les célébrités bollywoodiennes. Par ailleurs, cet échange de regards n'a pas besoin d'être long afin d'être efficace, et la frénésie reliée à la recherche du *darśan* par les dévots hindous en est la preuve. Toutes les occasions sont bonnes, semble-t-il, pour chercher le *darśan* bienveillant des êtres sacrés de leur entourage. À ce titre, la société indienne nous paraît axée sur une « surconsommation » du regard divin et du *darśan*.

En second lieu, la *pūjā* constitue un rituel qui tourne particulièrement autour de la vue. Déjà, la beauté physique des dieux (agissant à titre de stimulus visuel) représente l'expression de leur pureté intérieure : la nature sacrée des divinités se manifeste visuellement par la perfection de leurs traits physiques. En fait, la beauté des divinités réussit

non seulement à séduire le dévot et stimuler sa dévotion²³, mais le simple fait d’admirer cette beauté constitue en soi un événement de bon augure. Au-delà de la beauté physique des divinités, l’ensemble du contexte physique et matériel de la *pūjā*, attirant le regard de tous côtés par les nombreuses couleurs et décorations présentes, démontre également l’importance de cet attrait visuel commun à la dévotion. Finalement, l’importance accordée aux détails des yeux chez les statues et images des divinités (et également chez les dévots, en particulier les femmes) laisse présager qu’il s’agit là du reflet (un parmi tant d’autres) de l’importance du regard et de la vision en Inde et surtout dans l’hindouisme. Les artefacts et l’art d’une culture peuvent en effet nous informer grandement sur son profil sensoriel²⁴, et cette particularité des yeux chez les représentations de dieux et déesses n’en fait pas exception.

En dernier lieu, la centralité du regard hindou dépasse son contexte religieux pour se faufiler également dans son contexte social (si une délimitation entre culture indienne et religion hindoue est possible). La nature du *darśan* et ses caractéristiques se retrouvent notamment dans le mauvais œil répandu au sein de la culture indienne. De la même façon dont le regard divin peut s’avérer bienveillant, le regard humain peut se transformer en regard foudroyant et dangereux réussissant à affecter de façon parfois tragique les personnes, animaux ou éléments naturels de son entourage. Le regard divin peut également posséder ces caractéristiques négatives, mais dans ce cas, ce regard dépasse d’un cran le mauvais œil pour se transformer en un regard concrètement dévastateur et souvent meurtrier. Les yeux humains, finalement, peuvent être utilisés à titre d’intermédiaires pour les dieux. C’est le cas

²³ Daniela Berti, « Of Metal and Cloths: The Location of Distinctive Features in Divine Iconography (Indian Himamalyas) » dans *Images in Asian Religions: Texts and Contexts*, éd. Phyllis Granoff et Koichi Shinohara (Vancouver : UBC Press, 2004), 87.

²⁴ Voir à ce sujet l’approche suggérée dans l’analyse sensorielle de la culture, selon Howes et Classen, « Sounding Sensory Profiles ».

dans le théâtre, la danse et le cinéma indiens, où les yeux servent de portails dans la transmission à l'auditoire d'essences divines (*rasa*). Le regard et la vue réussissent donc à affecter de façon négative ou positive toutes les sphères de la vie de l'Indien, peu importe sa caste ou son affiliation religieuse. Le regard hindou n'agit pas à titre passif tel le penseur qui s'isole du monde, mais s'identifie davantage à l'action et prend vie à travers l'expérience. C'est pour toutes ces raisons que le regard hindou ne devrait pas se catégoriser comme étant soit bon ou mauvais, mais devrait plutôt se définir de manière globale comme un « regard puissant »²⁵, qu'il soit bénéfique ou non. De là toute l'importance de la vue dans le contexte hindou.

Il n'y a certes pas qu'une seule façon de voir le monde, et la culture indienne nous le démontre bien. Plutôt que de distancier, le regard indien rapproche et instaure un environnement intime avec le sujet qu'il observe. Nous pourrions conséquemment parler du regard indien non pas en fonction d'un rapport sujet-objet, mais bien d'un lien sujet-sujet. Étant donné que le divin a le potentiel de se manifester presque partout dans l'environnement de l'hindou, ce dernier n'a aucun intérêt à poser sur son entourage un regard chosifiant ou distancié. En effet, l'image divine ne représente pas pour l'hindou « an object at which one's vision halts, but rather a lens through which one's vision is directed »²⁶. Les divinités ont cette capacité d'attirer le regard de leur dévot grâce à leur nature incorporée.

Si le sens de la vision peut à ce titre être hissé au sommet de la charte sensorielle indienne, le goût et le toucher le suivent de près. À cet effet, Pinard a misé juste quant à

²⁵ Clarence Maloney, « Don't Say 'Pretty Baby' lest You Zap it with your Eye: The Evil Eye in South India » dans *The Evil Eye*, éd. Clarence Maloney (New York : Columbia University Press, 1976), 109.

²⁶ Diana L. Eck, *Banaras: City of Light* (New York : Alfred A. Knopf, 1982), 20.

l'importance de la gustation dans le sensorium hindou et indien. Il est vrai que le goût, en particulier à travers la nourriture et sa distribution, affecte autant la vie religieuse que séculière de l'hindou (entre castes et entre membres d'une même famille), bien que ce sens s'identifie majoritairement à la composante spirituelle de l'Indien. La *pūjā* du temple de Durgā nous a indiqué deux faits saillants en lien avec le goût et la nourriture. D'abord, la nourriture peut être le transport de pureté comme d'impureté. C'est pourquoi il est essentiel d'offrir les bons aliments aux divinités, car une offrande impure risquerait de réveiller le courroux de ces dernières et d'attirer le malheur sur le dévot ayant offert cette nourriture impure. Aussi, le dévot doit-il être en état de pureté rituelle lors de cette offrande, car son toucher (ou pire, ses fluides corporels) pourrait contaminer la nourriture offerte. Ensuite, tout comme la vue et le toucher, le goût sert de canal sacré utilisé dans la transmission de la bienveillance divine. Cela signifie que la nourriture permet au dévot d'absorber les qualités sacrées divines et à un certain niveau d'entrer en contact avec la divinité.

Le toucher peut de plus se rattacher aux nombreuses formes de *prasād* qui sont toujours mises en contact directement avec le corps d'une façon ou d'une autre : ingestion, effleurement de divers membres du corps, contact avec les paupières ou le dessus du crâne, etc. C'est le cas notamment concernant la fumée des flammes des lampes de l'*ārtī*. Enfin, le *darśan* est en soi une forme de toucher, c'est-à-dire un regard qui englobe et s'approprie le sujet observé. À un certain niveau, nous pouvons même considérer le *darśan* comme une forme de toucher non pollueur, intime et informateur : en effet, le *darśan* est souvent utilisé là où le toucher est interdit et apporte la même efficacité que le toucher dans le transfert de propriétés divines.

Cependant, cette dynamique tactile du regard ne peut en aucun cas réduire la vue à un toucher, comme l'affirme pourtant Pinard²⁷. La notion tactile du regard est un complément à la symbolique du regard hindou, et non pas sa seule et unique caractéristique. Le regard indien est si efficace qu'il réussit à toucher par la même occasion; il n'est aucunement question ici d'un œil qui ne voit pas, mais qui touche uniquement. De la même façon, le goût, malgré sa composante tactile, ne peut se réduire à un toucher. Le même principe s'appliquerait, par exemple, à la *rasa* qui ne peut se réduire uniquement au goût, bien qu'elle représente un élément divin à déguster et à digérer : la *rasa* répond d'abord au registre émotionnel auquel le goût est complémentaire.

Qu'en est-il du son? Ce dernier nous donne du fil à retordre, car le son n'est pas seulement porteur de sacré, mais il est d'autant plus le divin en soi, la *manifestation du divin* comme le sont les *mūrti*. Le son, la parole, les mantras et la musique, porteurs de vie et capables de donner la vie, constituent de plus les moyens les plus efficaces pour entrer en contact avec le divin tout en permettant à un certain niveau d'échanger avec le divin. Les paroles et incantations, en effet, permettent surtout d'invoquer le divin, mais peuvent également engendrer un changement ou une transformation notables chez le dévot par la puissance elle-même contenue dans l'intonation, les vibrations, les sons et les mots eux-mêmes. La musique, de son côté, sert principalement à satisfaire et à plaire aux divinités, à faire du rituel de la *pūjā* un événement agréable sensoriellement pour les divinités tout en permettant, encore une fois, d'invoquer les noms de Dieu, mais surtout d'honorer et de glorifier Dieu, agissant alors de façon positive sur le *karma* du dévot. La musique, rappelons-le, est à elle seule l'une des offrandes les plus appréciées par les dieux et déesses.

²⁷ Pinard, « L'économie des sens » : 230.

Conclusion : Vers une charte fluide des sens

L'analyse sensorielle qui vient d'être faite de la *pūjā* se confronte tout en s'accordant à certains niveaux par rapport à celle élaborée (face à la culture indienne) par Sylvain Pinard. Ainsi, elle a réussi à démontrer, tout comme l'a fait Pinard, que le sensorium hindou se fonde sur une symbolique sensorielle tout à fait particulière. De manière générale, les sens sont utilisés afin d'entrer en contact direct ou indirect avec le divin, et se caractérisent par là comme étant à la fois liminaux et transactionnels. Les odeurs et les sons peuvent servir à délimiter un espace-temps transitoire et liminal, tandis que la *prasād*, le *darśan*, l'adoration des *pādukā* et diverses formes de toucher, les mantras et la musique peuvent servir de canaux fluides à l'intérieur desquels sont transférés la pureté, la bienveillance, la protection et les caractères sacrés divins. Les sens sont donc particulièrement actifs au niveau de la transaction et surtout de la réception de la part du dévot de qualités sacrées. Si ces transactions à travers diverses voies sensorielles sont possibles, c'est notamment en raison des limites relativement floues entre les entités présentes lors du rituel. Il s'agit là d'une caractéristique générale de la culture indienne, où le corps humain et « divine bodies have no clear boundaries »²⁸. L'effacement de ces limites corporelles rend ainsi le corps indien particulièrement perméable, facilitant la transaction lors du rituel de la *pūjā*.

La totalité des stimuli sensoriels à l'intérieur de la *pūjā* indique d'abord et avant tout que le divin est incorporé dans ce lieu sacré et que dès lors, un contact (sensoriel) peut être établi avec les divinités. En somme, les stimuli sensoriels de la *pūjā* sont le reflet de la manifestation (physique) du divin, et l'utilisation des sens chez le dévot sert à s'engager de façon appropriée avec le divin. Il a toutefois été démontré que cette utilisation des sens

²⁸ Waghorne, « Dressing the Body of God » : 31.

privilégie en majorité la vue et spécialement le *darśan*, moyen par lequel le dévot établit d'abord un contact avec la divinité, l'accueille de façon respectueuse puis maintient avec elle un contact intime tout au long du rituel. En ce sens, nous nous distançons de la charte élaborée par Pinard, qui suggère que le goût constitue le sens le plus important dans le sensorium hindou, et nous rapprochons plutôt des propos de Diana L. Eck qui conclut que la tradition hindoue relève d'une culture visuelle. Nous convergeons également avec David N. Lorenzen qui affirme que la vue et l'ouïe sont les deux sens fondamentaux dans l'expression de la *bhakti* : « In all manifestations of *bhakti* religion, hearing and telling stories and songs about the deity or early *gurus* and saints of the movement are essential means of transmitting the messages and emotions of *bhakti*. [...] Similarly, the visual sense plays a key role in *bhakti*, principally through the dramatic display of images of the deities and meetings with saintly persons [*darśan*] »²⁹.

Pourtant, la charte sensorielle hindoue proposée dans ce chapitre ne saurait en aucun cas s'avérer rigide. En effet, chaque sens réussit à franchir les frontières des autres sens, faisant du rituel une expérience particulièrement inter et multisensorielle, incorporée et vivante. Ce profil sensoriel devrait donc se lire dans la fluidité qu'il inspire. L'anthropologie sensorielle ne veut en aucun cas imposer une carte définitive des schémas sensoriels culturels, mais plutôt proposer une nouvelle compréhension de la culture à travers son sensorium ainsi qu'à travers une expérience souple et mobile de ce sensorium. L'analyse qui précède du schéma sensoriel hindou est donc très adaptable aux contextes, et ce en raison de son extrême complexité. Le contexte dans lequel sont utilisés les sens, notamment, détermine comment sera utilisé le sensorium et à quelle fin il le sera, ce pour quoi il nous est

²⁹ Lorenzen, « Bhakti », 194-95.

impossible de graver une hiérarchie sensorielle dans le roc – ce qui s'avérerait de toute façon une approche stérile au phénomène religieux et culturel de façon générale.

Cette exploration de l'utilisation et de la nature des sens et des stimuli sensoriels en contexte rituel hindou a du moins levé le voile sur une expérience hautement sensuelle. Cette sensualité, qui plus est, s'avère révélatrice d'une symbolique profonde de la religiosité hindoue. Non seulement les sens, en particulier l'ouïe et l'odorat, permettent-ils d'engager une relation rituelle avec le divin, mais ils permettent également, notamment à travers la vue, le goût et le toucher, d'établir une communication avec les divinités ainsi qu'un espace-temps hautement intime. La nature sensorielle hautement plaisante du rituel de la *pūjā* reflète en fait le caractère sacré se manifestant de façon centrale lors de cet événement. Cela signifie que la manifestation du sacré relève nécessairement d'une manifestation sensorielle agréable. Les dieux, dans leur perfection, ne peuvent être que parfaits au point de vue sensoriel. En effet, ils réussissent à éblouir les regards par leur perfection physique; ils dégagent des odeurs sublimes; ils connaissent tous les secrets des incantations, des sons, des intonations et de la musique et réussissent à donner la vie grâce à eux; ils possèdent des goûts culinaires des plus raffinés et le plus souvent *sattvic* (sauf pour les plus petites divinités, comme celles des villages ou des familles); et finalement, ils peuvent purifier leur entourage d'un seul toucher. Établir un environnement sensoriel des plus élaborés constitue donc en contexte rituel une manière de refléter les caractères sacrés rattachés au divin et d'établir ainsi les bases d'un terrain d'entente entre les divinités et les humains.

CONCLUSION – VERS UN MONDE CHARGÉ DE SENS

*Our bodies and our senses are our greatest
research tools for attuning us to other
cultural [and religious] realities.*

Lynne Hume, *Portals: Opening Doorways
to Other Realities through the Senses*

Tout comme le *bhakta* qui retourne chez lui infus par le divin après la *pūjā*, notre propre retour à la réalité après cette immersion au cœur de l'expérience dévotionnelle hindoue ne peut nous laisser indifférents. Que peut nous apprendre cette expérience si centrale à la *bhakti*? Comment l'anthropologie des sens peut-elle nous informer sur cette expérience? Déjà, cette exploration sensorielle de l'expérience dévotionnelle hindoue a laissé entrevoir une toute nouvelle réalité où les sens jouent un rôle hautement important. Grâce à une utilisation rituelle du sensorium, les dévots ont réussi à entrer en contact direct avec les divinités afin d'établir un environnement intime fondé sur un échange avec ces dernières. Cette approche incorporée du sacré et cette découverte du divin à travers les sens ont révélé à quel point l'expérience dévotionnelle est porteuse de signification et de sens pour l'hindou.

Mais cette compréhension incorporée du divin n'aurait pu se faire sans une méthodologie s'identifiant elle-même à ce type d'expérience. L'approche ethnographique utilisée à l'intérieur de cette analyse sensorielle nous a permis d'ouvrir de nouvelles portes et de comprendre de nombreuses dynamiques qui n'auraient pu être envisagées suivant l'utilisation d'une méthodologie plus structurelle ou fonctionnelle. Cette méthodologie nous a permis de lever le voile sur une hiérophanie d'où émerge le sacré de toutes parts. Sans cette approche phénoménologique au phénomène religieux, notre analyse de la *pūjā* aurait probablement passé à côté de l'importance centrale de cet engagement avec le sacré et le

divin. Dès lors, cette approche particulière à la religion, inspirée par l'anthropologie des sens, s'avère à notre avis grandement prometteuse en sciences des religions. Par une étude elle-même incorporée de la religion, il devient notamment possible d'obtenir une compréhension beaucoup plus sensible du phénomène religieux, tout en permettant aux fidèles eux-mêmes d'expliquer la signification et la nature profondes de leur rencontre avec le divin.

Retour sur la question de recherche

L'analyse sensorielle de la *pūjā* ayant été au centre de cette thèse ne représente qu'une infime partie de la dévotion hindoue, et ne peut à ce titre s'avérer universelle quant à la compréhension de l'ensemble de la *bhakti*. En revanche, l'étude précise de cet exemple isolé au Vishva Shakti Durgā Mandir a réussi à nous éclairer sur l'une des composantes les plus centrales de la *bhakti*, soit sa nature incorporée, ressentie et vécue. L'environnement de l'hindou s'est révélé être infus par le divin et le sacré, indiquant que le corps de l'hindou se retrouve lui-même en contact constant avec le sacré – pour ne pas dire assailli par le sacré. Cette connexion constante avec le sacré explique en partie pourquoi la dévotion hindoue passe à travers le corps et les sens. Le corps y représente un moyen par lequel le dévot réussit à connaître et s'appropriier le monde qui l'entoure, en particulier dans sa relation avec le divin. En d'autres mots, afin de mieux connaître Dieu, le dévot vit le divin de manière incorporée et sensorielle. C'est pourquoi l'expérience religieuse dans la *bhakti* hindoue se traduit par une nature particulièrement incarnée, incorporée et multisensorielle.

La *pūjā* du Vishva Shakti Durgā Mandir nous a de plus indiqué à quel point la *bhakti* se traduit par une participation religieuse. La *pūjā* en soi est une participation en lien avec le divin et, comme le précise Karen Pechilis Prentiss, une théologie de l'incorporation et de la

participation. C'est à travers l'action que se traduit et se démontre la dévotion envers *bhagwān*, et c'est à travers le corps et les sens que se traduit cet engagement religieux. Grâce à cet aspect participatif de la *bhakti*, le dévot réussit à vivre le divin, à être infusé par ce dernier et conséquemment à se rapprocher de lui. La dévotion hindoue, nous l'avons vu lors de cette *pūjā*, est une relation personnelle et intime partagée avec Dieu, même si cette interaction personnelle se déroule dans un contexte social et communautaire.

Finalement, la *pūjā* du temple de Durgā nous a démontré que la *bhakti* est une expérience qui passe par un partage et une réciprocité avec le divin. Ce partage s'exprime principalement à travers diverses transactions avec les dieux et les déesses. Chaque partie reçoit ses offrandes et ses bénéfices, faisant de cette interaction un terrain d'entente où, malgré les inégalités hiérarchiques (entre les humains et les divinités), chacun ressort égal et gagnant de cet échange. Les dieux et les déesses reçoivent l'honneur, le respect, l'amour et la dévotion de la part des dévots, tandis que les dévots reçoivent en échange leur purification, l'influence bénéfique et bienveillante ainsi que la protection des divinités. En somme, chaque interaction avec *bhagwān* permet au *bhakta* de se rapprocher de lui et de sa propre libération (*mokśa*).

Les sens sont au centre de cette interaction et de ces transactions avec le divin, en particulier le goût, le toucher, la vue et l'ouïe. En effet, le *darśan*, les offrandes (notamment la *naivedya*), la *prasād* sous ses diverses formes, l'adoration des *pādukā*, les mantras et la musique permettent au dévot de transmettre ses sentiments dévotionnels à la divinité, tandis que cette dernière peut à son tour transmettre ses qualités sacrées au dévot à travers ces médias. Les sens sont donc utilisés à la fois pour interagir avec le divin, pour transmettre et recevoir certaines qualités positives et bienveillantes, ainsi que pour entrer en contact direct

avec le divin et maintenir ce contact. *Brahman*, nous l'avons vu, réussit à se manifester directement ou indirectement grâce aux sens et aux stimuli, et c'est en exploitant l'utilisation des sens que Dieu réussit à interagir avec ses dévots, et vice-versa.

Ce terrain d'entente sensoriel s'avère être à la base de la communication, de l'échange, du partage et des transactions entre les dévots et le sacré, et par conséquent à la base de la *bhakti* qui se fonde elle-même sur ces dernières notions. L'importance du corps et des sens dans l'hindouisme, et plus particulièrement au sein de la tradition *bhakti*, se révèle donc être le reflet de la cosmologie et de l'environnement naturel hindou. La nature incorporée de la *bhakti* représente une réponse adéquate aux manifestations du divin dans cet environnement¹, car c'est surtout à travers un engagement corporel et sensoriel que le dévot peut entrer en contact avec le divin qui se manifeste physiquement dans son propre entourage et dans les diverses strates de sa vie personnelle. Ainsi, malgré les apparences que laissent transparaître la philosophie hindoue, soit celles d'une religion qui rejette le corps et tente de s'en détacher dans l'espérance d'atteindre et de connaître le divin, c'est tout le contraire que nous pouvons constater. Le corps y est en fait utilisé comme outil afin de se rapprocher du divin : « although the body is filled with all manner of impurities, wise persons gain both worldly enjoyment (*bhukti*) and salvation (*mukti*) by means of it »².

Cette caractéristique incorporée de la *bhakti* n'a donc pas nécessairement à entrer en conflit avec la nature plus détachée et conceptuelle de la philosophie hindoue. Ces deux aspects de la dévotion religieuse hindoue, l'un incorporé et l'autre plus rationnel, réussissent

¹ Le texte de la *Bhāgavata Purāna* affirme même que la *bhakti*, et donc la pratique incorporée rattachée à la dévotion hindoue, est en fait la voie la plus directe vers la libération à l'intérieur de l'ère dans laquelle nous nous retrouvons présentement, soit la *kali yuga*. Cette ère, la dernière d'un cycle de quatre ères, est la plus sombre de toutes et se traduit par les divers vices commis par l'humain, notamment la déviation de son devoir cosmogonique (*dharma*) et le mariage entre castes contribuant à cette dissolution du *dharma*.

² Wulff, « Music as Sacred », 155.

généralement à se réconcilier même à travers une expérience vivante et sensorielle de la religion. En outre, l'interaction physique, émotionnelle et incorporée avec le divin relève d'un registre tout particulier. Le sensorium interpellé lors de l'expérience dévotionnelle s'avère être un sensorium sacré révélant peu à peu la vraie nature de l'être. Au-delà d'une expérience physique humaine, la haute teneur sensorielle et émotionnelle de la dévotion hindoue parle en premier lieu à la nature immortelle de l'humain, l'*ātman*. C'est en effet l'*ātman*, et plus précisément le *manas*, qui traduit de façon adéquate l'expérience traversant le corps; une expérience d'apparence uniquement corporelle devient dès lors une expérience religieuse et spirituelle remplie de sens. Tout comme le corps et les sens servent à l'acquisition d'une connaissance du monde et de Dieu, le *manas*, organe interne intégrative reliée à l'*ātman*, sert à faire de cette expérience incarnée une expérience hautement significative et sacrée.

L'analyse sensorielle de l'expérience du religieux comme nouvelle méthodologie en sciences des religions

La discipline de l'anthropologie des sens, mais surtout la méthodologie qui s'y rattache, nous a permis à l'intérieur de cette recherche de modifier notre perspective quant à l'expérience dévotionnelle hindoue. Par une exploration de la pratique incorporée rattachée à la *bhakti*, nous avons pu observer, mais surtout *vivre* le rituel de la *pūjā* à travers les yeux du *bhakta* et ainsi adopter une perspective « bottom-up » de l'expérience religieuse en découlant. Cette approche sensible du phénomène religieux a beaucoup à nous apprendre. Non seulement nous permet-elle d'avoir de la *bhakti* en général un portrait plus juste, mais elle nous révèle également à quel point l'hindouisme est une religion en soi incorporée où la division entre le corps et son environnement est totalement impossible. Le corps de l'hindou est en effet son portail vers une réalité divine. C'est en utilisant son corps comme source de

connaissance du monde, mais surtout de Dieu, que l'hindou parvient à transcender sa nature humaine afin de se fondre dans une nature divine.

L'anthropologue, dans l'étude de ce type d'expérience incorporée intrinsèque à toute forme de dévotion, devrait à son tour faire appel dans son travail ethnographique à une connaissance incorporée du monde et à un mode de connaissance par le corps. C'est par la confrontation de la constitution sensuelle de l'épistémologie locale que l'anthropologue peut réussir à faire le premier pas vers « a sensual scholarship »³. Par la mise en action d'une « anthropologie incorporée », le chercheur en religions pourra dès lors donner un sens profond à l'expérience du religieux dans laquelle il se plonge. Paul Stoller indique que c'est à travers la description, qui nécessite elle-même un élan créatif et inventif, que la culture peut se révéler, se comprendre et se vivre le mieux. Grâce à une immersion totale de l'anthropologue dans la culture religieuse qu'il étudie, il pourra transformer son écriture en un récit vivant et communicatif. Ce type d'écriture implique que l'événement (incluant les gens, les interviews, les rituels, etc.) devienne lui-même l'auteur du texte, tandis que l'anthropologue devient l'intermédiaire entre l'événement et le texte, et par conséquent entre l'auteur et le lecteur⁴.

Ce type d'approche à la culture, mais surtout à la religion, permet à l'anthropologue d'ajuster sa perspective sur les diverses traditions religieuses du monde tout en permettant de laisser l'événement parler pour lui-même. Cette méthodologie s'avère particulièrement adéquate dans l'étude de la dévotion religieuse et du mysticisme, qui se vivent de façon générale à travers des expériences fortement émotionnelles, corporelles, sensuelles et donc, incorporées. Pour comprendre ce type de phénomène et le traduire dans des termes qui lui

³ Stoller, *Sensuous Scholarship*, 3.

⁴ Stoller, *Taste of Ethnographic Things*.

font justice, il est nécessaire d'approcher ces expériences religieuses à travers un spectre lui-même utilisé par le dévot. En faisant de son corps sa source de connaissance du monde, et donc son « outil de cueillette de données » lors de recherches ethnographiques, il devient possible pour le chercheur en sciences des religions de se donner une meilleure perspective sur ce type d'expérience incorporée et ainsi de mieux comprendre le phénomène qu'il observe et vit. Le chercheur doit non seulement se demander en quoi le sensorium de l'autre peut l'informer sur cette expérience ethnographique, mais il doit aussi se demander en quoi son propre sensorium peut l'informer sur cette expérience.

Bien entendu, ce type de méthodologie dans l'approche des religions ne peut aucunement se définir comme uniquement objectif; de toute façon, une totale objectivité n'existe pas vraiment en sciences, qu'elles soient pures, sociales ou humaines. En s'impliquant lui-même dans son analyse et son expérience de la religion, le chercheur se révèle à travers le texte et y ajoute une perspective subjective, mais surtout créative lui permettant de se plonger davantage dans la compréhension du phénomène religieux et de franchir des barrières qui lui étaient auparavant bloquées par trop d'objectivité. L'ethnographe a beaucoup à apprendre de ses propres expériences sur le terrain et de ce qu'elles peuvent lui révéler dans sa compréhension de la culture et de ses traditions religieuses. « We [ethnographer] too are consumed by the sensual world, [...] ethnographic things capture us through our bodies, [...] profound lessons are learned when sharp pains streak up our legs in the middle of the night »⁵, explique Stoller après avoir vécu lui-même un phénomène rattaché à un mauvais sort qui lui avait été jeté en pays songhaï. Ainsi, l'anthropologue a tout à gagner dans son expérience reliée à son immersion dans la culture.

⁵ Stoller, *Sensuous Scholarship*, 23.

Priver son lecteur de l'influence de cette expérience personnelle dans sa propre analyse du phénomène religieux consisterait à ignorer une source de données grandement révélatrice face au phénomène étudié; ce serait laisser passivement couler entre ses doigts la concrétisation de l'expérience et de la voix de ceux et celles qu'il cherche à faire entendre.

Vers de nouveaux horizons : D'une étoile vers une galaxie

L'étude qui a été présentée de la *pūjā* au Vishva Shakti Durgā Mandir ne constitue qu'une étoile dans une galaxie de possibilités. La majeure lacune à cette étude repose dans l'absence d'interviews et la courte durée du travail ethnographique mené. Non seulement serait-il nécessaire dans de futures études d'effectuer une étude ethnographique incorporée de la tradition dévotionnelle hindoue, mais il serait de plus nécessaire de laisser parler et d'entendre ce que font les dévots de cette expérience. Comment le *bhakta* voit-il le divin? Que représentent pour lui les odeurs et les sons à l'intérieur de la *pūjā*? En quoi les contacts corporels avec la divinité, directs ou indirects, lui sont-ils bénéfiques? Quelle est la signification pour lui du *darśan* et de la *prasād*? Qu'a-t-il à dire de sa propre expérience incorporée, émotionnelle et sensorielle dans cette rencontre avec le divin? Toutes ces questions doivent pour l'instant rester en suspens, mais possèdent en soi un tel potentiel dans l'approfondissement de notre compréhension de la dévotion religieuse hindoue qu'il est impossible de les ignorer pour longtemps.

Dans le même registre d'idées, la démonstration qui a été faite et discutée de la méthodologie à employer dans cette approche du phénomène religieux s'avère incroyablement prometteuse. Ce type de compréhension incorporée et sensorielle de la dévotion religieuse pourrait s'étendre à n'importe quelle tradition religieuse et nous démontrer en quoi la rencontre sensorielle et incorporée avec le sacré construit pour le dévot

un monde chargé de sens. Que la tradition religieuse étudiée épouse ou renie les sens, c'est en découvrant la symbolique à la source de ce type d'utilisation du sensorium que l'aspect dévotionnel de cette religion pourra se révéler à sa juste valeur. Par exemple, comment s'engage sensoriellement parlant le fidèle catholique dans sa dévotion personnelle face à Dieu? Le toucher qui est souvent à la base fortement réprimé par les autorités religieuses est-il utilisé de façon différente en contexte dévotionnel, et si oui, de quelle façon? Comment l'utilisation des sens et la compréhension du corps dans ce contexte peuvent-elles nous informer sur la relation qui est établie entre les dévots catholiques et Dieu? Le culte aux saints fait-il appel à un différent sensorium que celui rencontré dans la dévotion à Dieu? Ces questions ne concernent qu'une seule tradition religieuse et s'avèrent déjà engendrer d'autres questions encore irrésolues. Les possibilités d'études sont infinies et deviennent l'apanage des futurs chercheurs voulant bien en exploiter le plein potentiel.

ANNEXES

**Annexe 1 : Salle principale du Vishva Shakti Durgā Mandir, Ottawa (Ontario),
Canada**



Annexe 2 : Durgā



Annexe 3 : Pādukā et récipients pour offrandes



Annexe 4 : Image de Viṣṇu et *sāligrām*



Annexe 5 : *Ling*



GLOSSAIRE

Les définitions indiquées ci-dessous ont été fortement inspirées par le glossaire disponible dans *Darśan: Seeing the Divine Image in India* de Diana L. Eck ainsi que celui présenté dans *Gods of Flesh/Gods of Stone: The Embodiment of Divinity in India*, édité par Joanne Punzo Waghorne et Norman Cutler.

abhinaya. Terme rattaché à la théorie de la *rasa*. « Bonne » performance (d'une *rasa*) effectuée par un acteur/danseur/artiste réussissant à provoquer la réaction adéquate chez l'auditoire, correspondante à la *rasa* jouée.

advaita. Littéralement « non-dualité ». Terme philosophique hindou rattaché à l'idée de Dieu comme faisant partie de l'humain (lien direct entre *ātman* et *brahman*). Davantage rattaché à la *jñānamarg* et aux Upaniṣads.

ārtī. Présentation devant une ou plusieurs divinités de lumière sous forme d'une lampe ou bougie de beurre clarifié ou d'huile qui est lentement déplacée de façon circulaire et dans le sens des aiguilles d'une montre. Séquence de la *pūjā*, souvent accompagnée de musique et de tintement de cloches.

ātman. L'âme immortelle de l'humain, essence divine et réelle qui assiste en « témoin » aux actions exécutées par le corps charnel. Élément constant revêtant un corps différent à chaque réincarnation.

avatār/avatar. La « descente » d'une divinité sur terre, incarnation. Particulièrement relié au dieu Viṣṇu et à ses dix manifestations principales, dont les deux plus récurrentes sont Kṛṣṇa et Rām.

Bhagavad Gītā. Littéralement « le chant du Seigneur ». Considéré comme l'un des canons de la tradition *bhakti*, fait partie du sixième livre inclus dans le grand récit épique du Mahābhārata. Relate un dialogue entre le Seigneur Kṛṣṇa et un guerrier *ksatriya*, Arjun.

bhajan. Chant dévotionnel glorifiant une ou plusieurs divinités.

bhakta. Dévot, fidèle; celui qui pratique la *bhakti*.

bhakti. Renvoie à plusieurs significations, dont « dévotion », « honneur », « amour », « partage », « participation », etc. Tradition dévotionnelle hindoue et dévotion personnelle, engagée et incorporée envers une divinité.

bhaktimarg. Voie de la *bhakti*, de la dévotion, enseignée par Kṛṣṇa dans la Bhagavad Gītā. Cette voie s'avère ouverte à tous, peu importe le genre ou la caste.

bhāv. Sentiment, état affectif ou émotionnel, souvent provoqué par la performance d'une *rasa*.

bhojan. Repas communautaire (suivant la *pūjā* au Vishva Shakti Durgā Mandir).

brahman/bhagwān. Dieu unique, universel, sans formes ni attributs; l'Être suprême, la Réalité à la source de tout être et de tout savoir ou connaissance. *Brahman* est souvent

invoqué par les fidèles *advaita*, tandis que *bhagwān* est plus souvent rencontré dans la tradition *dvaita* de la *bhakti*.

brāhmin. Individu faisant partie de la plus haute caste indienne des prêtres. Cette caste inclut les deux-fois-nés.

darśan. La « vision auspiciouse » d'une divinité, regard sacré et réciproque échangé entre un dévot et une divinité. Peut également représenter un point de vue en philosophie, se référant alors aux six écoles philosophiques hindoues (*darśana*).

dvaita. Littéralement « dualité ». Terme philosophique hindou rattaché à l'idée de Dieu comme étant séparé de l'humain (séparation de l'*ātman* et *brahman*) et pouvant donc se manifester sur terre sous forme physique ou incarnée. Davantage rattaché à la *bhaktimarg* et à la dévotion populaire hindoue.

guṇa/triguṇa. Littéralement « qualité » ou « attribut ». La *triguṇa* se réfère aux trois principales *guṇa*, nommées *sattva* (pureté), *rajas* (dynamisme, passion) et *tamas* (inertie, noirceur).

Jai Santoshi Maa. Film dirigé en 1975 par Vijay Sharma. Inspiré par le véritable *vrata* de la déesse Santośi Mā, ce film raconte comment son héroïne Satyavati réussit à prouver sa dévotion à la déesse malgré de nombreuses et douloureuses épreuves s'immiscant sur sa route.

jap. Répétition de mantras ou des nombreux noms d'une divinité.

jñan. Littéralement « connaissance », « savoir ».

jñanamarg. La voie du *jñan*, de la connaissance. Cette voie est invoquée par Kṛṣṇa dans la Bhagavad Gītā et s'avère particulièrement appropriée pour les membres de la caste des *brāhmin*.

jutha. Restes de nourriture impurs ayant été laissés normalement par un humain.

karma. Littéralement « action ». Se réfère également au « bagage moral » d'un individu qui cherche à se débarrasser de son mauvais *karma* et/ou d'accumuler du bon *karma*. Ainsi, la réincarnation de l'individu est fonction du karma accumulé lors de sa vie précédente. Une fois le *karma* négatif disparu et l'individu totalement purifié de ses fautes, ce dernier peut atteindre la libération de ce monde, *mokṣa*.

karmamarg. Voie du *karma*, de l'action. Cette voie est invoquée par Kṛṣṇa dans la Bhagavad Gītā et s'avère particulièrement appropriée pour les membres de la caste des *kśatriya*.

kśatriya. Membre faisant partie de la deuxième caste indienne des guerriers, des chefs, des rois. Cette caste inclut les deux-fois-nés.

kumkum. Poudre rouge-orange se trouvant pratiquement toujours sur les lieux de la *pūjā*. Sert à purifier certains éléments.

liṅg. Forme phallique aniconique du dieu Śiva.

manas. Relatif à l'esprit et à l'*ātman*. Sorte d'organe synthétisant l'information recueillie par les sens et transmettant cette information à l'*ātman*.

mantra. Incantation, prière. Formule sacrée possédant un pouvoir implicite. Commence toujours par *om*.

Mīrābāī. Poétesse-sainte ayant vécu pendant le début du XVI^e siècle. Ayant refusé de se jeter au bûcher avec son mari décédé (*satī*), elle a consacré sa vie à une dévotion passionnée et quasi-érotique envers son amant cosmique, Kṛṣṇa. Illustre bien l'exemple de la poésie de l'amour dans l'union et de l'amour dans la séparation ou dans l'absence de l'être adoré.

mokṣa. Libération du monde terrestre, de la souffrance et du cycle des réincarnations (*saṃsāra*). Cette libération, but spirituel le plus élevé pour l'hindou, parle souvent d'une fusion de l'être (*ātman*) avec le divin *brahman/bhagwān*.

mudrā. Geste particulier, souvent exécuté avec les mains et le positionnement des doigts, et relié à une signification particulière.

mūrti. « Forme », « incarnation », « manifestation », « similitude ». Image d'une déité utilisée lors de la dévotion, notamment la *pūjā*, avec laquelle il est possible d'échanger un *darśan*.

naivedya. Offrande de nourriture (pure) présentée à une ou plusieurs divinités.

namaskār. Révérence ou salutation respectueuse consistant à joindre les mains près du corps et à se pencher légèrement vers l'avant.

nām-bhajan. Chant glorifiant les noms de Dieu.

nām-jap. Répétition des noms de Dieu ou d'un/e dieu/déesse.

nātya. Performance dramatique indienne mélangeant à la fois la danse et le théâtre. Enseignée à l'intérieur de la Nātyaśāstra.

Nātyaśāstra. Texte sacré discutant notamment de l'art de la *natya* (danse/théâtre) et de la théorie de la *rasa* y étant rattachée.

nirgunī/nirguṇa. Sans formes ni attributs. Rattaché à *brahman* et à la philosophie *advaita*.

oṃ. Son primordial, pur et parfait à la source de toute chose. Personnification de Dieu à travers une forme tonale.

oṃkar. Émission répétée du son *oṃ* par un groupe, souvent au début d'un rituel.

pādukā. Empreintes de pieds symboliques d'une divinité ou d'une personne sainte par lesquelles la divinité ou le saint peut être vénéré et honoré à travers un rituel.

paṇḍit. Prêtre officiant, *brāhmin*, homme possédant beaucoup de connaissance (particulièrement en sanskrit et face aux Vedas).

prasād. Littéralement « faveur », « bénédiction », « grâce ». Nourriture offerte sous forme de *naivedya* qui a été consommée par la divinité et retournée aux dévots. Nourriture consacrée et purifiée par une divinité. Concerne aussi d'autres éléments étant entrés en contact avec la divinité et retournés aux dévots (eau, fumée, cendres, etc.).

pūjā. Littéralement « dévotion », « adoration ». Rituel dévotionnel central à la dévotion (*bhakti*) hindoue. Acte formel de dévotion pouvant être fait à la maison (*pūjā* domestique) le plus souvent par la matriarche de la famille, ou dans un temple où un ou plusieurs prêtres prennent l'événement en charge. Cérémonie construite autour de la présentation de diverses offrandes à une ou plusieurs divinités; la forme la plus commune comprend seize offrandes.

pūjārī. Prêtre *brāhmin* responsable du rituel de dévotion (*pūjā*) d'une divinité à l'intérieur d'un temple ou d'un festival. Peut aussi être engagé par une famille à titre privé. Dans les villages, le *pūjārī* ne fait pas toujours partie de la caste des brahmanes.

rajas/rajastic. Qualité (*guṇa*) rattachée à la passion et au dynamisme, à la caste des *kṣatriya* et à la viande ainsi qu'à la nourriture lourde et grasse.

rasa. Possède plusieurs sens : « jus », « fluide », « extrait », « saveur », etc. Terme utilisé en cuisine, en poésie, en médecine et par rapport à la *natya*. Face à une performance artistique, la *rasa* se réfère à une essence émotionnelle divine transmise à un auditoire. Il y aurait un total de huit ou neuf *rasa*, selon les versions.

saguṇī/saguṇa. Possédant une forme ou des qualités. Compréhension du divin à travers ses manifestations physiques, à travers ses qualités et ses formes. Le plus souvent rattaché à la dévotion *dvaita* et à la *bhakti*.

śakti. Littéralement « énergie », « puissance ». Concerne la puissance féminine, l'énergie vitale divine. Se réfère également à la Déesse (Śakti, avec une majuscule), seule ou avec son pendant masculin, le plus souvent Śiva.

samsāra. Littéralement « passage », flot de la vie. Cycle sans début ni fin de naissances, morts et réincarnations. Le but ultime de l'hindou consiste à s'échapper de ce cycle grâce à la libération spirituelle (*mokṣa*).

sattva/sāttvic. Qualité (*guṇa*) rattachée à la pureté et à la perfection, à la caste des *brāhmin* et aux dieux, ainsi qu'aux produits laitiers et aux sucreries.

sāttvika bhāv. Réactions involontaires du corps en réponse aux états émotionnels provoqués chez le spectateur lors de la performance réussie (*abhinaya*) de *rasa*. Il y aurait huit *sāttvika bhāv* de base, dont l'horripilation, la transpiration et l'évanouissement.

Śri. Littéralement « celui qui est auspiceux, bénéfique ». Souvent placé avant le nom d'une personne importante ou sacrée ou devant le nom d'une divinité, en particulier Viṣṇu et ses avatars.

sthāyī bhāv. État affectif ou réponse émotionnelle spécifique chez le spectateur suite à la performance *abhinaya* d'une *rasa*. La *sthāyī bhāv* s'identifie à la *rasa* lui correspondant. Par exemple, la *rasa* de l'humour provoquera la *sthāyī bhāv* du rire chez l'auditoire.

śudra. Membre de la plus basse caste indienne des serviteurs. Cette caste n'a pas accès, contrairement aux deux-fois-nés, à l'écoute et à l'apprentissage des textes sacrés.

tamas/tamasic. Qualité (*guṇa*) rattachée à l'inertie et à la noirceur, à la caste des *śudra* et aux intouchables, ainsi qu'aux champignons, aux oignons, à l'ail, à l'alcool et à la nourriture sans saveur.

tapas. Littéralement « chaleur ». Chaleur générée par certaines pratiques ascétiques. Le dieu Śiva possède notamment cette puissance, qui peut être extériorisée sous forme concentrée à travers son troisième œil se transformant alors en jet de feu.

tilak. Marque faite de pâte de santal ou d'autre substance similaire, appliquée sur le front, entre les deux sourcils, à l'endroit où se situent le sixième *chakra* et le troisième œil. Sert notamment à indiquer que l'on a participé à une *pūjā*, mais peut également indiquer l'affiliation à une secte hindoue en particulier (les trois principales étant reliées à Śiva, à Viṣṇu et à la déesse Śakti et possédant toutes un *tilak* distinct).

Upaniṣads/Vedānta. Textes sacrés suivant les Vedas, traités philosophiques le plus souvent rattachés à des pratiques ascétiques, à un retrait du monde (pour vivre en forêt) et à une dévotion *advaita* à Dieu.

vaiśya. Membre de la troisième caste indienne des marchands et agriculteurs. Cette caste inclut les deux-fois-nés.

Veda. Littéralement « sagesse », « connaissance ». Ensemble de quatre textes sacrés à la base de l'hindouisme et du brahmanisme.

śāligrām. Petits cailloux naturellement polis et considérés comme une forme spontanée et naturelle de Viṣṇu. Contient des fossiles de poissons.

Vishva Shakti Durgā Mandir. Temple hindou situé à Ottawa, en Ontario (Canada). Temple (*mandir*) dédié à la déesse Durgā, mais également à plusieurs autres divinités.

vrāt. « Vœu », « promesse » ou « jeûne » fait en l'honneur d'une divinité. Dévotion religieuse particulière pouvant durer quelques heures ou toute une vie, incluant généralement une forme complète ou partielle de jeûne et une dévotion rituelle à la divinité à qui s'adresse le *vrāt*. Le *vrāt* est généralement rattaché à une histoire divine d'où il tire son origine et peut attirer les bonnes grâces comme permettre la réalisation d'un souhait particulier.

BIBLIOGRAPHIE

- Appadurai, Arjun. « Gastro-politics in Hindu South Asia ». *American Ethnologist* 8, n° 3 (1981) : 494-511.
- Appadurai, Arjun et Carol Appadurai Breckenridge. « The South Indian Temple: Authority, Honour and Redistribution ». *Contributions to Indian Sociology* 10, n° 2 (1976) : 187-211.
- Association, Vishva Shakti Durga Mandir. « Sunday Puja Details. » http://durgatemple.ca/religious_service/sunday-puja.php.
- Babb, Lawrence A. *The Divine Hierarchy: Popular Hinduism in Central India*. New York : Columbia University Press, 1975.
- . « The Food of the Gods in Chhattisgarh: Some Structural Features of Hindu Ritual ». *Southwestern Journal of Anthropology* 26, n° 3 (1970) : 287-307.
- . « Glancing: Visual Interaction in Hinduism ». *Journal of Anthropological Research* 37, n° 4 (1981) : 387-401.
- Beck, Guy L. « Hinduism and Music ». Dans *Sacred Sound: Experiencing Music in World Religions*, édité par Guy L. Beck, 113-40. Waterloo : Wilfrid Laurier University Press, 2006.
- . *Sonic Theology: Hinduism and Sacred Sound*. Studies in Comparative Religion. Columbia : University of South Carolina Press, 1993.
- Berti, Daniela. « Of Metal and Cloths: The Location of Distinctive Features in Divine Iconography (Indian Himamalyas) ». Chap. 3 dans *Images in Asian Religions: Texts and Contexts*, édité par Phyllis Granoff et Koichi Shinohara, 85-114. Vancouver : UBC Press, 2004.
- Biardeau, Madeleine. *L'Hindouisme : Anthropologie d'une civilisation*. Champ historique. Paris : Flammarion, 1981.
- Bly, Robert et Jane Hirshfield. *Mirabai: Ecstatic Poems*. Boston : Beacon Press, 2004.
- Candau, Joël. « 'C'est notre être en entier qui sent'. Frontières olfactives et transmodularité de l'esprit ». *Cultures & Sociétés, Sciences de l'Homme* 2, n° 2 (2007) : 37-43.
- Classen, Constance. *The Book of Touch. Sensory Formations*. Oxford : Berg, 2005.
- . *The Color of Angels: Cosmology, Gender, and the Aesthetic Imagination*. London : Routledge, 1998.
- . « Foundations for an Anthropology of the Senses ». *International Social Science Journal* 49, n° 3 (1997) : 401-12.
- . « McLuhan in the Rainforest: The Sensory Worlds of Oral Cultures ». Chap. 8 dans *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader*, édité par David Howes, Sensory Formations, 147-63. Oxford : Berg, 2005.
- . *Worlds of Sense: Exploring the Senses in History and Across Cultures*. London : Routledge, 1993.
- Classen, Constance et David Howes. « Making Sense of Culture: Anthropology as a Sensual Experience ». *Etnofoor* IX, n° 2 (1996) : 86-96.
- Classen, Constance, David Howes et Anthony Synnott. *Aroma: The Cultural History of Smell*. London : Routledge, 1994.

- Coorlawala, Uttara Asha. « It Matters for Whom You Dance: Audience Participation in Rasa Theory ». Chap. 4 dans *Audience Participation: Essays on Inclusion in Performance*, édité par Susan Kattwinkel, 37-54. Westport : Praeger, 2003.
- Csordas, Thomas J. « Embodiment as a Paradigm for Anthropology ». *Ethos* 18 (1990) : 5-47.
- . « Somatic Modes of Attention ». *Cultural Anthropology* 8, n° 2 (1993) : 135-56.
- Deadwyler, William H. « The Devotee and the Deity: Living a Personalistic Theology ». Chap. 4 dans *Gods of Flesh/Gods of Stone: The Embodiment of Divinity in India*, édité par Joanne Punzo Waghorne et Norman Cutler, en associatio avec Vasudha Narayanan, 69-87. Chambersburg : Anima, 1985.
- Dostoïevski, Fédor. *Les Frères Karamazov*. Paris : Gallimard, 1994.
- Drobnick, Jim. « Toposmia: Art, Scent, and Interrogations of Spatiality ». *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities* 7, n° 1 (2002) : 31-47.
- Eck, Diana L. *Banaras: City of Light*. New York : Alfred A. Knopf, 1982.
- . *Darśan: Seeing the Divine Image in India*. Chambersburg : Anima Books, 1985.
- Eliade, Mircea. « Expérience sensorielle et expérience mystique chez les primitifs ». Chap. 5 dans *Mythes, rêves et mystères*, 99-132. Paris : Gallimard, 1957.
- Feld, Steven. « Sound as a Symbolic System: The Kaluli Drum ». Chap. 6 dans *The Varieties of Sensory Experience: A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*, édité par David Howes, 79-99. Toronto : University of Toronto Press, 1991.
- . « Sound Structure as Social Structure ». *Ethnomusicology* 28, n° 3 (1984) : 383-409.
- Ferro-Luzzi, Gabriella Echinger. « Food for the Gods in South India ». *Zeitschrift für Ethnologie* 103, n° 1 (1978) : 86-108.
- . « The Logic of South Indian Food Offerings ». *Anthropos* 72 (1977) : 529-56.
- Fuller, Christopher J. *The Camphor Flame: Popular Hinduism and Society in India*. Princeton : Princeton University Press, 2004.
- Geurts, Kathryn Linn. « Consciousness as 'Feeling in the Body': A West African Theory of Embodiment, Emotion and the Making of Mind ». Chap. 9 dans *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader*, édité par David Howes, Sensory Formations, 164-78. Oxford : Berg, 2005.
- . « On Rocks, Walks, and Talks in West Africa: Cultural Categories and an Anthropology of the Senses ». *Ethos* 30, n° 3 (2002) : 178-98.
- Goswamy, B. N. « Rasa: Delight of the Reason ». Chap. 21 dans *The Taste Culture Reader: Experiencing Food and Drink*, édité par Carolyn Korsmeyer, 215-25. Oxford : Berg, 2005.
- Grimes, John A. « Darśana ». Chap. 23 dans *The Hindu World*, édité par Sushil Mittal et Gene R. Thursby, 531-52. New York : Routledge, 2004.
- Grimes, John A., Sushil Mittal et Gene R. Thursby. « Hindu Dharma ». Chap. 1 dans *Religions of South Asia: An Introduction*, édité par Sushil Mittal et Gene R. Thursby, 15-84. New York : Routledge, 2006.
- Hall, Edward T. *Au-delà de la culture*. Paris : Seuil, 1979.
- . *La dimension cachée*. Paris : Seuil, 1971.
- Heckel, Angelika. « Rasa: The Audience and the Stage ». *Journal of Arts & Ideas* 17-18 (1989) : 33-42.

- Howes, David. « Can These Dry Bones Live? An Anthropological Approach to the History of the Senses ». *Journal of American History* 95, n° 2 (2008) : 442-51.
- . « Charting the Sensorial Revolution ». *The Senses and Society* 1, n° 1 (2006) : 113-28.
- . « Controlling Textuality: A Call for a Return to the Senses ». *Anthropologica* 32, n° 1 (1990) : 55-73.
- , éd. *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader*, Sensory Formations. Oxford : Berg, 2005.
- . « Le sens sans parole : Vers une anthropologie de l'odorat ». *Anthropologie et Sociétés* 10, n° 3 (1986) : 29-46.
- . « Olfaction and Transition: An Essay on the Ritual Use of Smell ». *Canadian Review of Sociology and Anthropology* 24, n° 3 (1987) : 398-416.
- . « The Revolving Sensorium ». Dans *The Sixth Sense Reader*, édité par David Howes, Sensory Formations, 1-52. Oxford : Berg, 2009.
- . « Sense and Non-Sense in Contemporary Ethno/Graphic Theory and Practice ». *Culture* 11, n° 1-2 (1991) : 65-76.
- . *Sensual Relations: Engaging the Senses in Culture and Social Theory*. Ann Arbor : University of Michigan Press, 2003.
- . « Skinscapes: Embodiment, Culture, and Environment ». Chap. 2 dans *The Book of Touch*, édité par Constance Classen, 27-39. Oxford : Berg, 2005.
- , éd. *The Varieties of Sensory Experience: A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*, Anthropological Horizons. Toronto : University of Toronto Press, 1991.
- Howes, David et Constance Classen. « Sounding Sensory Profiles ». Conclusion dans *The Varieties of Sensory Experience: A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*, édité par David Howes, 257-88. Toronto : University of Toronto Press, 1991.
- Hume, Lynne. *Portals: Opening Doorways to Other Realities through the Senses*. Oxford : Berg, 2007.
- Huyler, Stephen P. « The Experience: Approaching God ». Dans *The Life of Hinduism*, édité par John Stratton Hawley et Vasudha Narayanan, 33-41. Berkeley : University of California Press, 2006.
- Khare, Ravindra S. *The Eternal Food: Gastronomic Ideas and Experiences of Hindus and Buddhists*. SUNY Series in Hinduism. Albany : State University of New York Press, 1992.
- Korsmeyer, Carolyn. *The Taste Culture Reader: Experiencing Food and Drink*. Sensory Formations. Oxford : Berg, 2005.
- Krondorfer, Björn. « Bodily Knowing, Ritual Embodiment, and Experimental Drama: From Regression to Transgression ». *Journal of Ritual Studies* 6, n° 2 (1992) : 27-38.
- Lamontagne, Denise. *Le culte à sainte Anne en Acadie*. Laval : Presses de l'Université Laval, 2011.
- Le Breton, David. « Imaginaire sensoriel du racisme : Odeur de l'Autre ». Dans *Anthropologie du sensoriel : Les sens dans tous les sens*, édité par Colette Méchin, Isabelle Bianquis et David Le Breton, 7-21. Paris : L'Harmattan, 1998.
- . « La conjugaison des sens : Essai ». *Anthropologie et Sociétés* 30, n° 3 (2006) : 19-28.

- . *La saveur du monde : Une anthropologie des sens*. Paris : Métailié, 2006.
- . « Sensorialités du monde ». *Cultures & Sociétés, Sciences de l'Homme* 2, n° 2 (2007) : 31-37.
- Lele, Jayant. « The *Bhakti* Movement in India: A Critical Introduction ». *Journal of Asian and African Studies* 15, n° 1-2 (1980) : 1-15.
- Lorenzen, David N. « Bhakti ». Chap. 9 dans *The Hindu World*, édité par Sushil Mittal et Gene R. Thursby, 185-209. New York : Routledge, 2004.
- Lutgendorf, Philip. « A 'Made to be Satisfaction Goddess': *Jai Santoshi Maa* Revisited (Part Two) ». *Manushi* 131 (2002) : 24-37.
- Maloney, Clarence. « Don't Say 'Pretty Baby' lest You Zap it with your Eye: The Evil Eye in South India ». Chap. 8 dans *The Evil Eye*, édité par Clarence Maloney, 102-48. New York : Columbia University Press, 1976.
- Mishra, Vijay. *Devotional Poetics and the Indian Sublime*. SUNY Series on the Sublime. Albany : State University of New York Press, 1998.
- Narayanan, Vasudha. « Ālaya ». Chap. 20 dans *The Hindu World*, édité par Sushil Mittal et Gene R. Thursby, 446-77. New York : Routledge, 2004.
- . « Arcāvātāra: On Earth as He Is in Heaven ». Chap. 3 dans *Gods of Flesh/Gods of Stone: The Embodiment of Divinity in India*, édité par Joanne Punzo Waghorne et Norman Cutler, en association avec Vasudha Narayanan, 53-66. Chambersburg : Anima, 1985.
- Novetzke, Christian Lee et Laurie L. Patton. « Subaltern ». Chap. 28 dans *Studying Hinduism: Key Concepts and Methods*, édité par Sushil Mittal et Gene R. Thursby, 378-99. New York : Routledge, 2008.
- O'Flaherty, Wendy Doniger. *Śiva érotique et ascétique*. Traduit par Nicole Ménant. Bibliothèque des Sciences humaines. Paris : Gallimard, 1993.
- Padoux, André. « Mantra » dans *Encyclopædia Universalis* (2008). Consulté le 16 juillet 2011. <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.uottawa.ca/encyclopedie/mantra/#>.
- Pinard, Sylvain. « L'économie des sens en Inde : Exploration des thèses de Walter Ong ». *Anthropologica* 32, n° 1 (1990) : 75-99.
- . « A Taste of India: On the Role of Gustation in the Hindu Sensorium ». Chap. 15 dans *The Varieties of Sensory Experience: A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*, édité par David Howes, Anthropological Horizons, 221-30. Toronto : University of Toronto Press, 1991.
- Porteous, J. Douglas. « Smellscape ». *Progress in Physical Geography* 9, n° 3 (1985) : 356-78.
- Prentiss, Karen Pechilis. *The Embodiment of Bhakti*. Oxford : Oxford University Press, 1999.
- . « Singing a Vow: Devoting Oneself to Shiva through Song ». Chap. 9 dans *Dealing with Deities: The Ritual Vow in South Asia*, édité par Selva J. Raj et William P. Harman, 147-63. Albany : State University of New York Press, 2006.
- Raj, Selva J. et William P. Harman, éd. *Dealing with Deities: The Ritual Vow in South Asia*. Albany : State University of New York Press, 2006.
- Renou, Marie-Simone. « Théâtres du monde. La tradition indienne » dans *Encyclopædia Universalis* (2008). Consulté le 5 août 2011. <http://www.universalis->

[edu.com.proxy.bib.uottawa.ca/encyclopedie/theatres-du-monde-la-tradition-indienne/#](http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.uottawa.ca/encyclopedie/theatres-du-monde-la-tradition-indienne/#).

- Roubin, Lucienne A. « Signaux odorants et espaces de fête en Eurasie ». Dans *Géographie des odeurs*, édité par Robert Dulau et Jean-Robert Pitte, 119-28. Paris : L'Harmattan, 1998.
- Schechner, Richard. « Rasaesthetics ». *The Drama Review* 45, n° 3 (2001) : 27-50.
- Sharma, Vijay. *Jai Santoshi Maa* [en Hindi (avec sous-titres en anglais)] Bombay : Worldwide Entertainment Group, 1975. DVD, 138 minutes.
- Shukla, Pravina. « Gaze, Sacred and Secular ». Chap. 3 dans *The Grace of Four Moons: Dress, Adornment, and the Art of the Body in Modern India*, 26-56. Bloomington : Indiana University Press, 2008.
- Shulman, David. « The Scent of Memory in Hindu South India ». Chap. 35 dans *The Smell Culture Reader*, édité par Jim Drobnick, 411-26. Oxford : Berg, 2006.
- Stoller, Paul. *Sensuous Scholarship*. Contemporary Ethnography. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1997.
- . « Sound in Songhay Cultural Experience ». *American Ethnologist* 11, n° 3 (1984) : 559-70.
- . *The Taste of Ethnographic Things: The Senses in Anthropology*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1989.
- Stoller, Paul et Cheryl Olkes. « La sauce épaisse. Remarques sur les relations sociales songhaïes ». *Anthropologie et Sociétés* 14, n° 2 (1990) : 57-76.
- Taylor, Woodman. « Penetrating Gazes: The Poetics of Sight and Visual Display in Popular Indian Cinema ». Chap. 8 dans *Beyond Appearances? Visual Practices and Ideologies in Modern India*, édité par Sumathi Ramaswamy, Contributions to Indian Sociology, Occasional Studies 10, 297-322. New Delhi : SAGE publications, 2003.
- Varenne, Jean. « Om » dans *Encyclopædia Universalis* (2008). Consulté le 5 août 2011. <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.uottawa.ca/encyclopedie/om/#>.
- Waghorne, Joanne Punzo. « Dressing the Body of God: South Indian Bronze Sculpture in Its Temple Setting ». *Asian Art* 3 (1992) : 9-33.
- Waghorne, Joanne Punzo et Norman Cutler, éd., en association avec Vasudha Narayanan. *Gods of Flesh/Gods of Stone: The Embodiment of Divinity in India*. Chambersburg : Anima, 1985.
- Wulff, Donna Marie. « On Practicing Religiously: Music as Sacred in India ». Dans *Sacred Sound: Music in Religious Thought and Practice*, édité par Joyce L. Irwin, JAAR Thematic Studies 50/1, 149-72. Chico : Scholars Press, 1983.
- Zelliot, Eleanor et Maxine Berntsen. « Scattered Voices: The Experience of Ritual ». Chap. 14 dans *The Experience of Hinduism: Essays on Religion in Maharashtra*, édité par Eleanor Zelliot et Maxine Berntsen, 204-10. Albany : State University of New York Press, 1988.