

LE PEINTRE

L'œuvre pictural

Dans son autobiographie, Schuon écrit que, enfant, il aimait la peinture et la poésie. Il peignait alors des dragons et toutes sortes d'images de contes de fées (« *Märchenbilder* »), si bien que son père désirait qu'il devienne artiste peintre. Schuon, toutefois, avant le décès de son père en 1920, ne voulait pas devenir peintre, mais plutôt poète.²⁴⁰⁸ À l'âge de seize ans, il arrêta ses études et devint dessinateur sur textile, à Mulhouse puis à Thann, pour subvenir aux besoins de sa famille.²⁴⁰⁹ Ce n'est que plus tard, après son mariage en 1949, qu'il commença véritablement à peindre. Certes, comme il l'écrit dans son autobiographie, il avait eu l'occasion de peindre lorsqu'il était dessinateur de textile, mais « les tableaux que je fis alors, influencés pour la plupart par l'Orient, n'avaient à mon avis rien de particulier, à l'exception de la petite Mère de Dieu avec le chevreuil que j'avais peint pour mon amie Madeleine ». Son premier tableau (il ne donne pas de date), ajoute-t-il, montrait deux Indiennes, l'une habillée, l'autre nue, symbolisant respectivement le voilement et le dévoilement du sacré.²⁴¹⁰

Au cours des années, la palette de ses sujets s'élargit, tout en pouvant se ranger, schématiquement, dans deux grandes catégories : les Indiens des Plaines, et les représentations symboliques d'une Féminité universelle. Aux thèmes inspirés de la culture des Indiens d'Amérique du Nord (Femme Bisone blanche, Indiennes nues, Indiens et tipis) s'ajoutèrent ainsi des représentations personnelles de la Vierge Marie, de *yogini*, de *devi*, de femmes mystiques hindoues comme Akka Mahadevi, sainte femme du XII^e siècle hindou, représentante de la *bhakti*, et comme Lallâ Yogîshwarî, sainte et poète cachemirienne du XIV^e siècle.²⁴¹¹ Si Schuon a laissé des dessins, l'essentiel de son œuvre est formé de peintures à l'huile, dont la hauteur dépasse rarement les 61 cm. Une exposition d'œuvres de Schuon, consacrées aux Indiens des Plaines, se tint du 24 janvier au 8 mars 1981, au Taylor Museum du Colorado Springs Fine Arts Center.²⁴¹² Dix ans plus tard, en 1992, un

²⁴⁰⁸ *Erinnerungen und Betrachtungen*, p. 153.

²⁴⁰⁹ Jean-Baptiste Aymard, « Frithjof Schuon. 1907-1998. Connaissance et voie d'intériorité », in *Connaissance des religions*, juillet-octobre 1999, p. 7.

²⁴¹⁰ *Erinnerungen und Betrachtungen*, p. 152.

²⁴¹¹ Cf. Michael Pollack, « Editor's Introduction », in *Images of Primordial and Mystic Beauty*, p. 1-2.

²⁴¹² World Wisdom Books (Bloomington), maison d'édition tenue par des disciples de Schuon, publia à cette occasion une brochure de huit pages, avec des reproductions d'œuvres en couleurs. On

beau livre édité par Michael Pollack fut publié à Bloomington, présentant un choix de peintures et de quelques dessins classés en quatre catégories : Red Indian World, Miscellaneous, Yogini and Devi, Celestial Virgin.²⁴¹³ En l'absence d'un catalogue raisonné des œuvres de Schuon, c'est sur la base de ce catalogue que nous développerons nos analyses aussi bien thématiques que stylistiques.²⁴¹⁴

Des œuvres de Schuon, nous évoquerons surtout trois thèmes d'ailleurs entrelacés : le monde des Indiens d'Amérique du Nord, les Vierges célestes, la nudité féminine. Dans une dernière section, nous tirerons un bilan de l'œuvre pictural, en nous intéressant notamment aux questions que pose le syncrétisme à la fois visuel et symbolique de nombre de peintures. Dans l'immédiat, il nous faut dire quelques mots des premières peintures.

Les premières œuvres

Le catalogue d'exposition a reproduit plusieurs dessins : des portraits de figures nord-africaines et asiatiques, ainsi qu'un dessin de Milarepa, le sage tibétain du XI^e-XII^e siècle.²⁴¹⁵ Deux types d'œuvres, figurant dans les *Miscellaneous*, évoquent soit le monde islamique nord-africain, soit des femmes nues dans un décor de fleurs et d'étendues d'eau, dans un style et une thématique marqués par Gauguin : ces œuvres comptent parmi les premières de Schuon (années 1930-1940), et précèdent le développement thématique des Indiens (années 1950) et des Vierges célestes (années 1960). Comme les autres œuvres de Schuon, dédiées aux Indiens ou aux figures féminines, ces peintures correspondent assez précisément à des évocations poétiques plus ou moins anciennes. Une peinture de 1934,

trouvera d'autres reproductions de peintures dans l'anthologie, traduite en anglais, consacrée aux Indiens d'Amérique du Nord : Frithjof Schuon, *The Feathered Sun : Plains Indians in Art and Philosophy*, Bloomington, World Wisdom, 1990. Un dessin du cheikh al-Alawi, maître soufi algérien de Schuon, avait par ailleurs été publié dans un livre d'Eva de Vitray-Meyerovitch (*Rûmî et le soufisme*, p. 181).

²⁴¹³ *Images of Primordial and Mystic Beauty*.

²⁴¹⁴ Nous n'avons malheureusement pas reçu l'autorisation de reproduire, dans le dossier iconographique, des peintures de Frithjof Schuon. À un premier courriel adressé à l'éditeur World Wisdom (Bloomington), faisant part de notre intention de reproduire certaines œuvres sans doute en noir et blanc, il nous a été répondu (courriel du 20.10.2010) par sa présidente, Mme Mary-Kathryne Steele, que la volonté de Schuon avait été de ne reproduire ses œuvres que dans des conditions exceptionnelles, afin de ne pas détourner l'attention de son œuvre d'écrivain, qui constituait sa vocation première. Elle ajoutait que Schuon ne désirait voir des reproductions de ses œuvres qu'en couleurs, et non en noir et blanc. À la suite d'un autre courriel, dans lequel j'évoquais la possibilité d'obtenir un subside pour une publication en couleurs, la même correspondante (courriel du 26.10.2010) refusa à nouveau la requête : elle évoqua une discussion avec Mme Schuon qui estimait préférable de ne pas inclure des reproductions dans cet ouvrage, au motif que celui-ci ne se concentrait pas sur l'œuvre d'art de Schuon.

²⁴¹⁵ *Images of Primordial and Mystic Beauty*, p. 185, 189 et 199. Quelques œuvres ont été reproduites, en couleurs, dans Le dossier H consacré à Schuon (Patrick Laude et Jean-Baptiste Aymard (éds.), *Frithjof Schuon*).

évoquant une ville du Maghreb,²⁴¹⁶ semble faire écho à un poème sur Mostaghanem, écrit sans doute dans les années 1930, mais publié en 1947 :

Sterntrunkene Nacht über steinigem Feld,
Weisse Kuppeln und schluchzendes Meer.
Der Mahnschrei des Muezzin klagt in die Welt
Von einsamer Zinne her.

Und der kühle, weithin irrende Wind, –
Wie er in wiegenden Palmen sinnt ;
Und einsamer Flöte Wüstenlied, –
Wie es steigt und rinnt.

Sterntrunkene Nacht über bleichem Gestein,
Arabische Stadt, du weisses Grab.
In deinen Zauber stieg ich hinab
Und in dein Wunder hinein.

Weisse Kuppeln und ewig weinendes Meer
Und Steine auf goldenem Sand.
Des Muezzin Stimme fällt einsam und schwer
Wie Wolfsgeheul über nächtiges Land.
Von weisser Zinne sein klagender Schrei
Irrt durch den endlosen Raum.
Häuser wie Gräber stehen dabei
Und ein wiegender, sinnender Baum.²⁴¹⁷

La peinture aussi bien que le poème appartiennent à une sensibilité imprégnée d'un romantisme orientalisant apparu au début du XIX^e siècle. En effet, « dômes et minarets, mosquées, palmiers, jardins et terrasses constituent le répertoire romantique par excellence », employé pour créer une atmosphère particulière jouant sur les contrastes de lumière et les oppositions de volume, et « figurant un monde de violence, de plaisir, animé d'une foule grouillante tapie dans l'ombre, brusquement mis en présence du divin, dominé par l'appel de Dieu. »²⁴¹⁸ Dans le poème, les éléments architecturaux sont là, non seulement pour rendre compte d'une vision de la ville arabo-musulmane du Maghreb, mais pour dessiner une vision spirituelle, dans laquelle se conjuguent la mort initiatique ou le

²⁴¹⁶ Cf. *Images of Primordial and Mystic Beauty*, p. 184.

²⁴¹⁷ « Une nuit ivre d'étoiles au-dessus d'un champ de pierres, / Des coupoles blanches et une mer qui sanglote. / D'un créneau isolé l'appel impérieux du muezzin / Étend sa plainte dans le monde. / Et le vent froid, errant tout alentour, - / Comme il rêve dans les palmiers frémissants ; / Et le chant du désert d'une flûte seule, - / Comme il s'élève et comme il fuit. / Une nuit ivre d'étoiles au-dessus de pierres pâles, / Ville arabe, toi, tombe blanche. / Je suis descendu dans ton sortilège / Et j'ai pénétré haut dans ton miracle. / Des coupoles blanches et une mer qui pleure éternellement / Et des pierres sur le sable d'or. / La voix du muezzin tombe seule et lourdement / Comme le hurlement d'un loup sur le paysage nocturne. / Du créneau blanc son cri plaintif / Erre dans l'espace sans fin. / Des maisons comme des tombes se tiennent tout près / Et un arbre qui ondule et contemple. » *Tage- und Nächtebuch*, p. 28. Un poème des années 1990 reprend ces thèmes (*Lieder ohne Namen*, I, 40, p. 44-45).

²⁴¹⁸ Claudine Grossir, *L'Islam des romantiques. 1811-1840*, tome 1, Paris, Maisonneuve et Larose, 1984, p. 97.

climat de résignation et de soumission spirituelle de l'âme (la ville pareille à une tombe), l'actualité de la présence divine (l'appel du muezzin) et la contemplation (l'arbre). La peinture recourt à des procédés somme toute analogues. Le minaret évoque la prière, l'édifice à coupole blanche la mort (physique ou spirituelle, ou l'ascèse) ; les cinq figures masculines, de profil ou de trois quarts, aux traits raides et à l'allure statique, entendent certainement évoquer une forme de dignité virile, de noblesse intérieure et d'austérité mystique. Une telle imagerie, toutefois, apparaît à la fois figée et naïve, et ne dépasse pas un style illustratif, qui semble inspiré des images livresques de contes orientaux, que Schuon évoque dans son autobiographie.²⁴¹⁹

Plusieurs œuvres des années 1940-1950 dépeignent des femmes, le plus souvent nues, dans un paysage au caractère édénique.²⁴²⁰ Des poèmes des années 1990, décrivant le paradis sous la forme d'une nature vierge habitée de femmes nues, semblent faire écho à ces peintures inspirées assez directement par la période tahitienne de Gauguin (1891-1893)²⁴²¹ :

Der Ort der Seligkeit ist eine Stadt –
So ward gelehrt – gemacht aus Edelsteinen,
Mit Märchenbauten, schimmernden Palästen
Und Tempeln, die im reinsten Golde scheinen ;

Für andre ist der Ort ein Paradies :
Die Selgen hören Harfenspiel und schauen
Auf Blütenbäume, darin Vöglein singen,
Auf Lotosteiche und auf nackte Frauen.²⁴²²

Es kann nichts besseres beschrieben werden
In Menschenworten ; denn unendlich mehr
Ist Seligkeit, als was erscheint auf Erden.²⁴²³

Dans son poème, Schuon se réfère d'abord à la tradition des paradis conçus sous forme de villes, telles que la Jérusalem céleste décrite par l'Apocalypse de Jean (XXI, 10-27) ou les cités de lumière décrites dans les traditions prophétiques de

²⁴¹⁹ *Erinnerungen und Betrachtungen*, p. 12.

²⁴²⁰ Cf. *Images of Primordial and Mystic Beauty*, p. 182, 183, 188, 189 et 197.

²⁴²¹ Cf. Paule Laudon, *Tabiti-Gauguin. Mythe et vérités*, Paris, Adam Biro, 2003.

²⁴²² Pour Schuon, les fleurs, avec leur parfum et leur beauté, se rapportent symboliquement à la féminité et à la Shakti, puissance féminine de la Divinité selon l'hindouisme (*Racines de la condition humaine*, p. 71).

²⁴²³ « Le lieu de la Béatitude est une ville – / A-t-on enseigné – faite de pierres précieuses, / Avec des bâtiments féériques, des palais étincelants / Et des temples, brillant dans l'or le plus pur ; / Pour d'autres, ce lieu est un paradis : / Les bienheureux écoutent un jeu de harpe et regardent / Des arbres en fleurs où de petits oiseaux chantent, / Des étangs de lotus et des femmes nues. / Il ne peut y avoir meilleure description / En termes humains ; car infiniment plus / Est la Béatitude, que ce qui apparaît sur terre. » *Adastra*, 25 (« Seligkeit »), p. 38-39. Dans un autre poème, Schuon écrit qu'au paradis le regard se posera sur Dieu, « sur la beauté, des arbres de lotus, des femmes » (*Das Weltrad*, II, 7, p. 116-117).

l'islam.²⁴²⁴ Dans un second temps, il évoque la vision édénique d'un jardin habité par des femmes nues, qui peut sans doute évoquer les houris des jardins paradisiaques de l'islam, femmes vierges, habitant les jardins lumineux du paradis.²⁴²⁵ Toutefois, c'est surtout à Gauguin et à une vision exotique et romantique d'un monde « primitif » que Schuon emprunte son imaginaire, aussi bien pictural que poétique. En cela, il s'enracine dans une vision typique de la fin du XIX^e siècle, bien illustrée par Gauguin : celle de l'exotisme, aux couleurs archaïques, voulant rendre compte d'un monde préservé et édénique, alors qu'il s'agit aussi d'une vision projective, idéalisant au travers d'un imaginaire occidental des régions du monde (Orient, Polynésie) déjà largement touchées par les influences européennes (fig. 127).²⁴²⁶ Schuon ne semble pas s'être rendu compte qu'en reprenant – en partie tout du moins – le style d'un Gauguin, il reprenait également un certain regard occidental, largement imaginaire ou même fantasmatique, sur des populations perçues, à tort, comme « primitives ».

Les Indiens d'Amérique du Nord

Dans son autobiographie, Schuon écrit que ses parents aimaient les Arabes, les pays orientaux et les Indiens d'Amérique du Nord, et que son enfance avait été nourrie de contes orientaux et d'histoires d'Indiens d'Amérique du Nord.²⁴²⁷ Sa grand-mère paternelle, raconte-t-il également, avait résidé une année à Washington, où elle avait vu beaucoup de chefs de tribu indiens : « Elle a par la suite communiqué à ses enfants et petits-enfants l'amour des Indiens, et ainsi la culture des Indiens, avec son attachement profond à la nature, ses références à l'aigle et au soleil, son sens de la dignité et de la maîtrise de soi, a pu jouer un rôle important dans ma jeunesse et devenir une forme de fondement naturel de mon lien avec la Religio Perennis. »²⁴²⁸ Le frère de Schuon, qui épousa la vie monastique à l'abbaye cistercienne de Scourmont en Belgique, connut lui aussi des Indiens et avait même appris le lakota.²⁴²⁹ En 1953, l'année de ses premières peintures d'Indiens, Schuon rencontra Thomas Yellowtail, devenu plus tard chamane puis chef de la Danse du Soleil des tribus Crow. Quelques années plus tard, il fit deux voyages aux États-Unis : l'un en 1959, au cours duquel il fut adopté avec son épouse par la tribu sioux de la Réserve de Pine Ridge, un autre en 1963.²⁴³⁰ Après son installation à Bloomington en 1980, les rites et la symbolique des Peaux-Rouges, et

²⁴²⁴ Cf. *Le livre de l'échelle de Mahomet*, traduit du latin par Gisèle Besson et Michèle Brossard-Dandré, Paris, Le Livre de Poche, 1991, p. 193 et 215-217.

²⁴²⁵ Cf. Coran LV, 70-76 et LVI, 22-24.

²⁴²⁶ Cf. Jean-François Staszak, *Géographies de Gauguin*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2003.

²⁴²⁷ *Erinnerungen und Betrachtungen*, p. 12 et 36.

²⁴²⁸ *Ibid.*, p. 12.

²⁴²⁹ Schuon a évoqué son frère dans son autobiographie (*Erinnerungen und Betrachtungen*, p. 65) et dans un poème (*Das Weltrud*, II, 85, p. 162-163).

²⁴³⁰ Schuon les décrit longuement dans les 5^e et 6^e parties de son autobiographie, qui compte en tout sept parties (« Amerika-Reise 1959 », p. 157-210, et « Amerika-Reise 1963 », p. 211-259).

principalement les danses, s'imposèrent comme un élément important de la vie cérémoniale de la branche américaine de la *tariqa*.

Un extrait d'une lettre de Schuon à Martin Lings, datée du 13 juin 1980, résume bien ce que représente le monde des Indiens pour lui :

Le fait que nous avons été adoptés par la tribu des Lakota indique un certain destin ; les Indiens, c'est l'Amérique, et c'est en même temps la nature vierge, la primordialité, la *religio perennis*. J'ai porté cette dimension en moi dès mon enfance, et mon œuvre en porte les traces.²⁴³¹

Dans ses textes et dans ses poèmes, les Indiens incarnent, dans le cadre du sanctuaire vierge de la nature, un monde primordial de beauté, d'héroïsme, de grandeur spirituelle, de noblesse, dans lequel est souligné, notamment à travers la symbolique de la nudité, le rôle central et le caractère quasi divin de l'homme dans la création. Dans son autobiographie comme dans ses poèmes, Schuon évoque la beauté des Indiens et le choc, à la fois esthétique et spirituel, que provoquèrent en lui leur mode de vie et leur culture.²⁴³² D'un point de vue doctrinal, il fait des Indiens une forme de rameau de la tradition primordiale, de la religion pérenne, sans s'interroger sur la plausibilité d'un tel rattachement des Indiens modernes à une hypothétique « religion » universelle et antédiluvienne, et sans non plus se demander ce qu'il pouvait rester des traditions indiennes après des siècles de colonisation, d'acculturation et de transformation. Ainsi, la Danse du Soleil des Sioux qu'a connue Schuon avait sans doute peu à voir avec celle qui se pratiquait au XIX^e siècle ou avant, lorsqu'elle était solidaire d'une vie indienne centrée sur la guerre et la chasse aux bisons, et à une époque où elle n'avait pas été influencée par les changements parfois drastiques des conditions de vie des Indiens. Comme le résume Clyde Holler, cette danse, interdite entre 1883 et 1893, était devenue anachronique en 1950, et Black Elk, qui contribua grandement à son renouveau, lui donna un sens plus ou moins nouveau, en la présentant dans son livre *The Sacred Pipe* – dont Schuon préfaça la version française²⁴³³ – au moyen d'idées empruntées au christianisme, et en y introduisant un certain nombre d'innovations.²⁴³⁴ Dans le sillage du primitivisme du début du XX^e siècle, qui admirait les œuvres des « primitifs » sans connaître leur culture et en projetant sur eux des idées et idéaux spécifiquement occidentaux, Schuon écrivait en 1965, après ses deux séjours américains : « la *religio perennis* se trouve en rapport avec la nature vierge et du même coup avec la nudité primordiale, celle de la création, de la naissance, de la résurrection, ou celle du grand prêtre dans le Saint-des-Saints, de l'ermite au désert, du *sadhu* ou *sanyâsî* hindou, du Peau-Rouge en prière silencieuse sur une

²⁴³¹ In Patrick Laude et Jean-Baptiste Aymard (éds.), *Frithjof Schuon*, « Les Dossiers H », p. 472.

²⁴³² *Erinnerungen und Betrachtungen*, p. 214 et 219 ; *Stella Maris*, 57 (« Wakan-Tanka »), p. 180-181 ; *Lieder ohne Namen*, II, 100 et 101, p. 176-177.

²⁴³³ « Introduction », in Élan Noir, *Les rites secrets des Indiens Sioux*, p. 8-26.

²⁴³⁴ Cf. *La danse du soleil de Black Elk. L'arbre sacré et la croix*, Monaco, Éditions du Rocher, 2006, notamment p. 245-339.

montagne. »²⁴³⁵ Sa sympathie avec la symbolique indienne nourrit également des expériences de nature méditative. Dans une lettre à Léo Schaya (‘Abdul-Quddûs, de son nom arabe) du 14 novembre 1984, Schuon écrit que deux ans auparavant, alors qu’il était en train de faire la prière, il avait eu une forme d’apparition : « Dans un demi-sommeil, je vis se tenir devant mon mihrâb une belle jeune Indienne vêtue d’une robe blanche ; elle vint à ma rencontre, et lorsqu’elle fut tout près de moi, elle s’éleva dans les airs, et je m’élevai avec elle. » Dans une autre lettre du 17 novembre 1984, il ajoutait que cette jeune Indienne était la Ptessan Win, et qu’elle avait dû venir lors d’un demi-sommeil, au cours duquel il avait rêvé faire la prière, car il est « invraisemblable qu’une apparition céleste soit venue pendant la prière en état de veille. »²⁴³⁶

Dans ses peintures, Schuon entend ainsi figurer les valeurs selon lui cardinales du monde indien : la virilité héroïque et sage, à travers des Indiens représentés, seuls ou en groupe, près de tipis²⁴³⁷ ; la nudité sacrée, à travers la figuration généralement frontale de femmes, souvent les bras levés vers le ciel, et qui symbolise le dévoilement du sacré, la pureté, la primordialité, l’essentialité²⁴³⁸ ; « la Vierge céleste qui apporta le Calumet aux Indiens peaux-rouges », et qui était vêtue de blanc ou nue, selon les versions, et que Schuon a représentée soit nue (totalement ou partiellement), soit couverte d’un vêtement, soit habillée d’un vêtement à franges laissant apparaître les seins.²⁴³⁹ Dans une lettre, Schuon écrivait qu’il avait souvent peint « le sage – ou la nature masculine de la sagesse – sous la forme d’un vieux chef indien », souvent au centre d’un conseil,²⁴⁴⁰ et que ses peintures de femmes représentent le complément de cette sagesse, « à savoir la beauté, et toutes les vertus qui l’accompagnent ».²⁴⁴¹ Son point de départ, ajoute-t-il, n’était pas un « symbolisme délibéré, mais simplement une réalité provenant de ma nature ; la signification était préfigurée dans mon être intérieur, et ne se trouvait pas dans une intention consciente. »²⁴⁴²

Outre des éléments rituels fondamentaux des Indiens (calumet, plumes d’aigles), plusieurs peintures reproduisent des éléments du décor indien, comme des pictogrammes ou des motifs solaires, circulaires et cruciformes, dont Schuon a, parfois à plusieurs reprises, évoqué la signification.²⁴⁴³ Schuon met volontiers en évidence les coiffes de plumes d’aigle, lesquelles symbolisent, comme l’aigle, « le

²⁴³⁵ *Regards sur les mondes anciens*, p. 182.

²⁴³⁶ Ces deux extraits de lettres, en français, sont cités d’après un document dactylographié de deux pages portant le titre, placé entre parenthèses, « Extraits de lettres de notre vénéré Sheikh à S. ‘Abdul-Quddûs ».

²⁴³⁷ *Images of Primordial and Mystic Beauty*, p. 9-41 et 45-55.

²⁴³⁸ *Ibid.*, p. 43, 57-121.

²⁴³⁹ *Avoir un centre*, p. 144. *Images of Primordial and Mystic Beauty*, p. 123-149.

²⁴⁴⁰ Cf. *Images of Primordial and Mystic Beauty*, p. 9, 13, 15, 17, 25, 27, *passim*.

²⁴⁴¹ Cité par Michael Pollack, in *Images of Primordial and Mystic Beauty*, p. 3-4.

²⁴⁴² *Ibid.*, p. 4.

²⁴⁴³ *Avoir un centre*, p. 145 et « Introduction », in Élan Noir, *Les rites secrets des Indiens sioux*, p. 23-24.

Grand-Esprit en général et la présence divine en particulier ». ²⁴⁴⁴ D'autres peintures évoquent l'intégration des Indiens dans une nature vierge, et donc présentant un caractère édénique. Certaines œuvres reproduisent, mais dans un climat d'exotisme indien nord-américain, le vocabulaire formel d'œuvres précédentes, mêlant un groupe de femmes nues ou demi-nues à de la végétation, parfois à des étendues d'eau. ²⁴⁴⁵ Un cerf et / ou un faon, ou un cheval apparaissent dans plusieurs images, mettant également en scène une ou plusieurs femmes le plus souvent dénudées. ²⁴⁴⁶

D'un point de vue stylistique, ces peintures se rattachent au courant post-impressionniste de la fin du XIX^e siècle, visible dans la représentation plane de l'espace, et dans certains éléments empruntés à Gauguin (femmes en buste, groupes de femmes, nudité). On notera le caractère schématique, stéréotypé et répétitif, des représentations humaines. Les personnages sont le plus généralement représentés soit de face soit de profil. Les hommes et les femmes sont différenciés par des traits volontiers rigides et une expressivité sévère pour les premiers, un dessin plus souple et curviligne pour les secondes. Tout ou presque est statique : les personnages sont immobilisés dans leurs poses ou leurs mouvements, et seuls des cheveux flottant au vent ou le mouvement des flammes suggèrent une dynamique. Schuon, d'ailleurs, le dit lui-même dans un poème des années 1990 : « Ce que l'on peint doit être plutôt statique – / Car le support de la peinture est sans vie. » ²⁴⁴⁷ Paradoxalement, les pictogrammes traditionnels des Indiens que reproduit Schuon dans certains décors de tipi ²⁴⁴⁸ possèdent souvent une vitalité et une vigueur dont sont plus ou moins dépourvus les autres éléments de l'image. Au regard de l'œuvre écrite – théorique surtout – de Schuon, on voit bien que ce style entend rendre compte d'un état de contemplation et de prière, d'une forme d'austérité et de dépouillement proches de valeurs spirituelles supposées primordiales et immuables, d'un symbolisme axé sur l'Homme comme centre de la création, et qui se définit à la fois par rapport à un Dieu transcendant et par rapport à une nature considérée comme un temple originel. Toutefois, il faut constater que le style demeure surtout illustratif : il ne constitue guère le rendu pictural, vigoureux et puissant – Schuon est, techniquement, un artiste moyen – d'un monde symbolique et intériorisé, mais fait bien plus songer à des illustrations de récits d'indiens, comme ceux de l'écrivain allemand Karl May (1842-1912) que Schuon a dû certainement lire dans sa jeunesse. Sans doute, y a-t-il, dans les peintures d'indiens de Schuon, une réminiscence (inconsciente ?) des livres et des images que, enfant, il avait reçus de son père et qui alimentaient ses rêves. ²⁴⁴⁹

²⁴⁴⁴ *Avoir un centre*, p. 145.

²⁴⁴⁵ *Images of Primordial and Mystic Beauty*, p. 67-75, 89, 97, 105, 117, 119.

²⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 67, 73, 75, 81, 87, 91, 93, 97-101, 117-121, 194-196.

²⁴⁴⁷ *Lieder ohne Namen*, X, 39, p. 212-213.

²⁴⁴⁸ Cf. *Images of Primordial and Mystic Beauty*, par exemple p. 15, 17, 29, 39, 59, 79.

²⁴⁴⁹ Cf. *Erinnerungen und Betrachtungen*, p. 53.

Les Vierges célestes

Selon le site Internet américain dédié à Schuon, toutes les Vierges célestes reproduites dans le catalogue de 1992 ne seraient pas de Schuon. Sur la page consacrée aux peintures, il est en effet précisé, à propos de *Images of Primordial and Mystic Beauty* : « peintures par Frithjof Schuon et par Sharlyn Romaine (dans les vingt dernières pages) ». ²⁴⁵⁰ La dernière image se situant à la page 277, on en déduit que de la page 257 ou 259 jusqu'à la page 277, l'auteur des peintures serait Sharlyn Romaine, disciple de Schuon, bien qu'il n'ait pas été fait mention de ces attributions dans le catalogue lui-même. Toutefois, si certaines parmi ces dernières images semblent témoigner d'un coup de pinceau peut-être moins fin et parfois d'un style un peu différent (notamment d'une expressivité parfois différente de certains visages), elles participent d'une même esthétique générale, et donc dénotent une même problématique que nous allons aborder sans différencier les auteurs.

Dans ses livres doctrinaux, Schuon a maintes fois évoqué la Vierge Marie. Elle représente, pour lui, une réalité métaphysique (la Substance primordiale emplie de la Présence divine), et un ensemble de vertus (pureté, beauté, bonté, humilité) appartenant aussi bien à cette Substance qu'à l'âme sanctifiée. ²⁴⁵¹ Schuon l'envisage d'un point de vue essentiellement universaliste, et non en fonction de la seule théologie chrétienne. Dans un texte de 1975 sur la « doctrine virginale », il entend évoquer l'enseignement de la Vierge « tel qu'il apparaît, non seulement dans le *Magnificat*, mais aussi dans divers passages du Koran ». ²⁴⁵² Il a pu également parler, en employant des croisements de terminologie courants chez lui, de Marie en islam comme du « seul Avatâra féminin du cosmos sémitique ». ²⁴⁵³ La Vierge envisagée par Schuon est donc volontiers « déchristianisée » au profit d'une perspective universaliste envisageant, *in abstracto*, un « Éternel féminin », et faisant de Marie, comme d'autres figures féminines (déeses hindoues, Bisone Blanche des Indiens, etc.), des aspects différenciés d'une Substance divine unique, conçue comme féminine. Dans ses écrits doctrinaux, Schuon a par ailleurs établi clairement la relation qu'il fait entre la Vierge et la *religio perennis* ou la *sophia perennis*. Dans *Forme et substance dans les religions*, il écrit que « la Vierge, personnifiant à la fois la *Shakti* universelle et la *Sophia Perennis*, n'appartient exclusivement ni au Christianisme ni à l'Islam, mais qu'elle appartient aux deux religions à la fois, ou qu'elle constitue le trait d'union entre elles. » Il ajoute que « c'est à cette religion informelle que préside – sémitiquement parlant – Seyyidatnâ Maryam, qui s'identifie ainsi à la suprême *Shakti* ou à la céleste *Prajñâpâramitâ* des traditions asiatiques ». ²⁴⁵⁴ Autrement dit, la

²⁴⁵⁰ <http://www.frithjof-schuon.com/Peintures.htm> [consulté en 2008].

²⁴⁵¹ Cf. *Sentiers de gnose*, p. 164. Un poème des années 1990 présente un condensé de ces idées (*Stella Maris*, 28 (« Maria »), p. 156-157).

²⁴⁵² *Forme et substance dans les religions*, p. 109.

²⁴⁵³ *Erinnerungen und Betrachtungen*, p. 275.

²⁴⁵⁴ *Forme et substance dans les religions*, p. 113, note, et p. 115-16.

Vierge est comme une « personnification » de la *religio perennis*, synthèse universelle et quintessence, à la fois métaphysique et spirituelle, des religions de l'humanité.

Dans son autobiographie, Schuon témoigne volontiers de son attachement à la Vierge, depuis son enfance, bien que son étude de la métaphysique et du Vedânta ait relégué cette dévotion au second plan de sa pensée spirituelle. Toutefois, écrit-il en substance, il ne cessa jamais de l'aimer, et même après être devenu musulman et soufi, il avait acheté une statue romane de la Vierge, alors même que l'islam interdit la représentation figurative et surtout sculptée de figures sacrées : se tenant sur le terrain de l'universalisme de la *religio perennis*, Schuon ne voyait là nulle contradiction fondamentale et n'avait pas l'impression de briser des règles, mais il cacha néanmoins la statue dans une armoire pour ne pas froisser ou étonner ses nombreux visiteurs musulmans.²⁴⁵⁵ C'est également dans son autobiographie que Schuon raconte l'événement qui l'a conduit à peindre des Vierges célestes, et qu'il évoquera également dans des poèmes écrits dans les années 1990.²⁴⁵⁶ En mars 1965, alors qu'il se rend avec sa femme au Maroc, leur bateau fait escale à Port-Vendres. Seul dans sa chambre, souffrant terriblement d'asthme, Schuon s'assoit et contemple un bouquet de fleurs :

J'étais assis là à présent et je regardais toutes ces fleurs et pensais alors au paradis. Je pensais aux symboles du Coran et à certaines pensées d'Ibn Arabî, et je cherchais à m'expliquer certaines difficultés et à imaginer l'imaginable au sujet du paradis ; et c'était comme si j'étais dans un rêve éveillé, je n'avais plus que des images de paradis dans ma conscience. Là, soudain, la Miséricorde divine m'envahit d'une manière particulière ; elle vint intérieurement au-devant de moi sous une forme féminine, que je ne peux pas décrire, et dont je sais qu'elle était la Sainte Vierge ; je ne pouvais penser rien d'autre que cela. Et depuis cet instant, je me sentis mieux et me trouvai dans un état ivre d'amour et de bonheur.²⁴⁵⁷

À la suite de cette vision, il se sentit être un homme nouveau et comme « un enfant dans les bras de la Sainte Vierge. »²⁴⁵⁸ Il ne désira, dès lors, peindre que la Vierge. Il écrit, toujours dans son autobiographie :

[...] depuis cette expérience je ne pus presque plus peindre que la Sainte Vierge et j'abandonnai bientôt les peintures d'Indiens. Je ne la peignis pas, comme elle est représentée dans l'art religieux chrétien, mais au contraire comme je l'avais ressentie, c'est-à-dire comme vierge Mère ou comme Vierge maternelle, et au-delà de toute forme théologique ; comme incarnation de la divine Miséricorde et en même temps de la Religio Perennis ; reliant d'une certaine façon dans son apparition le Christianisme, l'Islam et l'Hindouisme, en conformité avec ma propre essence.²⁴⁵⁹

Il l'affirme également dans un poème des années 1990 :

Wenn ich die Jungfrau malte, dacht ich nie

²⁴⁵⁵ *Erinnerungen und Betrachtungen*, p. 262-263.

²⁴⁵⁶ *Das Weltrad*, II, 22, p. 128-129 et VI, 60, p. 50-51 ; *Stella Maris*, 4 (« Stella Maris »), p. 136-137.

²⁴⁵⁷ *Erinnerungen und Betrachtungen*, p. 264.

²⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 265.

²⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 266.

Dies sollten nur Marias Züge sein ;
Ich dachte an die Weiblichkeit an sich,
Nicht an die Mutter Jesu ganz allein.
Und so das Kind : du siehst es innig beten –
Es ist die Andacht aller Weltpropheten.²⁴⁶⁰

Il livre d'ailleurs une description physique de Marie, dont certaines notations peuvent paraître insolites :

Die Heilige Jungfrau war wohl dunkelblond,
Mit Augen, die von Gottesliebe strahlen ;
Die Lippen eher voll ; dazu ein Reiz,
Den keine Erdenhände können malen.²⁴⁶¹

De fait, les « Vierges célestes » de Schuon apparaissent comme des syncrétismes à la fois visuels et symboliques. Schuon lui-même, dans son autobiographie, écrivait que « la Sainte Vierge de mes peintures est Marie et Sulamith en même temps : c'est la Maryam céleste, c'est la Shakti ou la Rahmah sous forme humaine, ou aussi Leyla, la nuit sacrée et le vin sacré. »²⁴⁶² On notera la superposition, au demeurant contradictoire sur le plan des expressions, de plusieurs figures ou notions symboliques. D'abord, la Vierge Marie, Mère du Christ et donc de l'Homme-Dieu, que l'iconographie byzantine et médiévale – la seule admise par Schuon – nous montre voilée, hiératique, dans une attitude royale ou humble, mais dépourvue de toute sensualité (fig. 91). Ensuite, Sulamith est la bien-aimée du *Cantique des Cantiques*, interprétée, durant toute la période médiévale, dans un sens allégorique et illustré, bien que de manière limitée, depuis l'époque carolingienne. Le symbolisme érotique de ce poème attribué à Salomon a été perçu comme l'image de l'union d'Israël (Sulamith) à Dieu, ou – pour les chrétiens – de l'Église ou de l'âme (Sulamith) au Christ. Maryam est le nom arabe de Marie, à laquelle le Coran consacre plusieurs versets : pour l'islam – qui fond en une seule figure la Marie des Évangiles et la Miryam, sœur de Moïse et d'Aron, de l'Ancien Testament –, elle est la mère vierge du prophète Jésus, mais non la « Mère de Dieu » (*Theotokos*), puisque le Coran, tout en attribuant une place éminente au Christ, ne le considère pas comme le « Fils de Dieu ». ²⁴⁶³ La Shakti, dans l'hindouisme, est l'épouse divine d'une divinité mâle (Shiva et Vishnu, principalement) : symbolisant l'Énergie divine, créatrice et salvatrice, son iconographie varie au même titre et en fonction des déesses ou des figures

²⁴⁶⁰ « Quand je peignais la Sainte Vierge, je ne pensais jamais / Que ce ne devait être que les traits de Marie ; / Je pensais à la féminité en soi, / Non à la mère de Jésus toute seule. / Et de même l'enfant : tu le vois prier avec ferveur – / Il est le recueillement de tous les prophètes du monde. » *Das Weltrad*, V, 127, p. 248-249.

²⁴⁶¹ « La Sainte Vierge était probablement blond foncé, / Avec des yeux irradiant l'Amour de Dieu ; / Les lèvres plutôt pleines ; en outre un charme / Que nulle main humaine ne peut peindre. » *Das Weltrad*, V, 129, p. 248-249.

²⁴⁶² *Erinnerungen und Betrachtungen*, p. 153.

²⁴⁶³ Cf. Michel Dousse, *Marie la musulmane*, Paris, Albin Michel, 2005.

susceptibles de l'incarner.²⁴⁶⁴ La *Rahmah* est le radical de *ar-rahmân*, c'est-à-dire la « miséricorde » de Dieu, que l'on trouve notamment dans l'en-tête de chaque sourate du Coran : « Au nom de Dieu le Clément le Miséricordieux » (*Bismi'Llâhi r-Rahmâni 'r-Rahîm*).²⁴⁶⁵ Enfin, Leyla est le protagoniste féminin de l'histoire d'amour malheureux de Leyla et Madjnun. D'origine arabe, apparue vers le VII^e siècle, cette histoire fit l'objet de nombreuses adaptations narratives ou poétiques, en persan (Nezâmi) ou en turc (Fuzuli), dans lesquelles Leyla apparaît volontiers, sur un mode mystique, comme la figure symbolique de la Beauté divine.²⁴⁶⁶ Le texte de Nezâmi (XII^e siècle) fut à maintes reprises illustré dans les peintures sur livre persanes et mogholes.

Schuon mêle à une notion abstraite (la *Rahmah*) des figures ayant donné lieu soit à des iconographies diverses, mais peu comparables entre elles (la Vierge chrétienne, la Shakti hindoue, le récit de Leyla et Madjnun), soit à une absence plus ou moins complète de représentations, au sein de milieux culturels extrêmement différents (la Maryam de l'islam, la Sulamith du *Cantique*). Certes, il s'agit toujours d'une figure féminine, mais dont le contenu signifiant est si flou et évanescent qu'il n'a d'autre unité que l'imaginaire même de Schuon, lequel ne fait en définitive que prêter des noms divers à une image d'un Éternel féminin très subjectif. Le syncrétisme constaté au niveau doctrinal se traduit également sur le plan stylistique. Dans un climat esthétique occidental post-impressionniste, Schuon mêle à des principes iconographiques empruntés à l'icône byzantine et orthodoxe (la frontalité, l'auréole, les dorures, la Vierge tenant l'Enfant) des éléments propres à l'iconographie hindoue (la nudité), mais traités avec une sensibilité proche de Gauguin. L'enfant que tient la Vierge dans toutes les peintures semble bien être Schuon lui-même, comme le suggère d'ailleurs son autobiographie : après son expérience de 1965, sur le bateau, il se sentait comme « un enfant dans les bras de la Sainte Vierge. »²⁴⁶⁷ La comparaison de photographies de Schuon enfant (1916-1917) et des visages d'enfant peint renforce aisément cette hypothèse.²⁴⁶⁸

Dans certaines peintures, un édifice à coupole, accompagné d'un palmier, évoque les mausolées de l'Afrique du Nord musulmane.²⁴⁶⁹ Les peintures avec une inscription portent généralement le nom de Marie à la fois en arabe et en grec.²⁴⁷⁰

²⁴⁶⁴ Cf. David R. Kinsley, *Hindu Goddesses*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1986, index *Śakti*.

²⁴⁶⁵ Cf. Annemarie Schimmel, *L'Islam au féminin. La femme dans la spiritualité musulmane*, Paris, Albin Michel, 2000, p. 110-111.

²⁴⁶⁶ Schuon a évoqué une telle signification, en citant le *divan* du cheikh al-Alawi (*Racines de la condition humaine*, p. 69, note).

²⁴⁶⁷ *Erinnerungen und Betrachtungen*, p. 265.

²⁴⁶⁸ On comparera ainsi la photographie de 1916 reproduite dans un cahier du « Dossier H » consacré à Schuon et dirigé par Patrick Laude et Jean-Baptiste Aymard, ou la photographie de 1917 (publiée sur le site http://www.worldwisdom.com/public/authors/Frithjof-Schuon.aspx#Anchor_Photos [consulté en 2009]), et l'enfant peint dans une « Vierge céleste » de 1967 (*Images of Primordial and Mystic Beauty*, p. 243).

²⁴⁶⁹ *Images of Primordial and Mystic Beauty*, p. 241, 243, 247.

²⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 233, 235, 261, 271.

Une image se présente sous la forme d'un triptyque médiéval : la Vierge figure sur le panneau central, alors que le fond est un ciel nocturne bleu, parsemé de nuages dorés.²⁴⁷¹ Dans plusieurs peintures, des fonds sont dorés à la mode byzantine (fig. 91) et rehaussés d'inscriptions.²⁴⁷² D'autres fonds sont formés d'un seul ciel nocturne, piqueté d'étoiles en forme de croix ou de points, traversé de nuages d'or qui évoquent les brumes d'or des paravents japonais du XVI^e siècle et de la période d'Édo (fig. 18).²⁴⁷³ D'autres fonds, enfin, combinent un ciel étoilé ou un fond d'or à un paysage évocateur du Maghreb (avec un mausolée et un palmier)²⁴⁷⁴ et de l'Inde, à travers la présence de lotus.²⁴⁷⁵ Tous ces éléments, bien qu'à divers degrés, peuvent apparaître contradictoires d'un point de vue à la fois esthétique et / ou symbolique. Des motifs essentiellement chrétiens (esthétique iconique) se mêlent à une nudité féminine inconnue dans l'art chrétien médiéval, une Vierge iconique – et donc chrétienne et byzantine – apparaît nue sur un fond de paysage nord-africain connoté par l'islam, sans parler de ce qui peut apparaître – d'un point de vue chrétien – comme une usurpation : la substitution, par Schuon, de sa propre image enfantine à celle du Christ Enfant.

La nudité féminine

Tous les grands types de peintures de Schuon (Indiens, Vierges, *yogini* et *devi*) présentent des femmes partiellement ou totalement dénudées. L'importance de ce thème, dans les peintures, mais également dans la vie et dans la doctrine de l'auteur, imposait donc de lui consacrer une section à part entière.

Dans les textes doctrinaux, le symbolisme prêté à la nudité apparaît de manière récurrente. La première version de *De l'unité transcendante des religions* (1948) comprend, dans une longue note, plusieurs considérations relatives au caractère sacré de la nudité, – une note supprimée dans les éditions ultérieures, bien que Schuon n'ait pas modifié sa pensée mais seulement, peut-être, montré plus de prudence quant à son expression publique. La nudité, qui se rencontre selon lui à l'intérieur de toutes les formes de traditions, peut « manifester extérieurement une pénétration ou “transfiguration” de celui-ci par l'Intellect, donc une réintégration de la chair dans l'“innocence” primordiale ». Sous un autre rapport, ajoute-t-il, elle constitue « l'extériorisation spirituelle » de ce qui, chez l'homme ordinaire, « demeure intérieur et caché ; le corps, devenu un sanctuaire de la “Présence réelle”, est par là devenu sacré et “rayonne” à son tour ». La nudité exprime encore « l'amour vis-à-vis du Créateur dont l'homme sent la Présence dans sa chair consacrée ». Le corps nu, dans la mesure où il présente « un aspect d'“innocence” ou d'“enfance” », est « “bon” et “pur” comme la création primordiale elle-même » :

²⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 253.

²⁴⁷² *Ibid.*, p. 231-237 et 261-267, 271.

²⁴⁷³ *Ibid.*, p. 239, 245, 249-253, 257, 259, 263.

²⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 241, 243, 247.

²⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 245 et 247. Dans un poème, Schuon écrivait d'ailleurs : « Marie est le lotus : elle contient / L'Enfant de Dieu – avec Lui tout l'Univers. » (*Lieder ohne Namen*, I, 71, p. 64-65).

il manifeste également « un aspect de “noblesse”, – nous pourrions dire d’“amour”, – parce qu’il reflète par sa beauté celle de Dieu, ou, en d’autres termes, parce qu’il manifeste la Béatitude et Bonté divines qui président à l’Acte divin de création ». Enfin, dit Schuon dans la même longue note qui condense son interprétation du corps nu – tant masculin que féminin –, « le corps possède encore un aspect de “sérénité” ou de “réalité”, parce qu’il affirme “ce qui est réellement”, c’est-à-dire la Vérité nue, informelle et une, et non obscurcie par les “voiles” de l’arbitraire pensée humaine. »²⁴⁷⁶

Par la suite, on trouve régulièrement, sous sa plume, des considérations généralement brèves sur la nudité.²⁴⁷⁷ Le plus long traitement de ce sujet se trouve dans son autobiographie : il y reprend des idées déjà exprimées dans son premier livre en français, et présente la nudité comme une image de la beauté, de l’amour et de la spiritualité originelles de l’homme voulues par Dieu.²⁴⁷⁸

La nudité est une conscience rayonnante de soi, comme l’invocation du Nom divin est une conscience intériorisante de soi. La nudité bien comprise est une forme de sainte pauvreté et de sainte enfance ; elle porte le sens de la conscience intériorisée et libératrice de l’Essence divine, qui est en même temps Être cristallin et Amour d’or pur.²⁴⁷⁹

Schuon a par ailleurs, et à maintes reprises, fustigé un monde moderne hostile à la nudité, dans lequel « le corps ne doit ni respirer ni rayonner »,²⁴⁸⁰ qui a généralisé et imposé un « moralisme vestimentaire » et qui « semble préférer l’adultère habillé à la nudité vierge ». ²⁴⁸¹ Il a volontiers considéré le vêtement hindou comme l’un des plus beaux et des plus signifiants au point de vue symbolique : le sari décoré suggère le jeu de voilement-dévoilement de la *Mâyâ*, de la créativité divine, et « ajoute au jeu de l’enveloppement une magie communicative, comme si en cachant le corps il voulait révéler l’âme ». ²⁴⁸²

Son autobiographie nous révèle également que Schuon avait l’habitude de se dénuder, déjà avant son installation à Lausanne en 1941. À Lausanne, il lui arrivait fréquemment d’être à moitié nu, même en accueillant des amis. Certains guénoniens, dit-il, lui en firent le reproche, au nom des coutumes islamiques, mais Schuon se justifie en écrivant qu’il y avait encore au XIX^e siècle, et peut-être même aujourd’hui, « des saints entièrement nus dans les pays musulmans », qui, ayant dépassé la *sunna* extérieure, vivaient seulement d’après la loi intérieure de leur *fitrah* ou « nature originelle ». ²⁴⁸³ En 1965, sa pratique personnelle de la nudité prit

²⁴⁷⁶ *De l’unité transcendante des religions*, Paris, Gallimard, 1948, p. 164.

²⁴⁷⁷ Par exemple dans *L’ésotérisme comme principe et comme voie*, p. 56, 82 et 213 ; *Du Divin à l’humain*, p. 103 ; *La transfiguration de l’homme*, p. 53.

²⁴⁷⁸ *Erinnerungen und Betrachtungen*, p. 296-302.

²⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 299.

²⁴⁸⁰ *Lieder ohne Namen*, XII, 83, p. 146-147.

²⁴⁸¹ *Les stations de la sagesse*, p. 156, note.

²⁴⁸² *L’ésotérisme comme principe et comme voie*, p. 57, note.

²⁴⁸³ *Erinnerungen und Betrachtungen*, p. 296.

encore une autre dimension. Après avoir vu la Vierge sur le bateau, il ne désira pas seulement peindre la Vierge, mais également se dénuder, ainsi qu'il l'écrit dans son autobiographie :

Et cela eut pour conséquence immédiate le besoin irréprouvable d'être nu comme son petit enfant [de la Vierge] ; dès cet événement, je fus nu aussi souvent que je le pouvais, même la plupart du temps, lorsque je ne sortais pas, ou que je recevais des gens, ou que je priais ; parfois, j'avais aussi le désir de porter un sobre vêtement blanc, comme si je devais me reposer du vin de cette grâce. À cette époque, il n'y avait pour moi que cette nudité avec la pensée de Dieu et la proximité de la Vierge ; c'était comme si le contact de la Vierge avait sanctifié mon corps. Je reconnus la nudité comme le vêtement de l'intériorité et comme signe de l'alliance avec toute la création de Dieu.²⁴⁸⁴

Toutefois, sous l'influence du monde extérieur, il abandonna cette pratique de la nudité quelque temps après, « ce qui eut pour conséquence une diminution du flux de grâces qui lui était associé. » Il ajoute encore dans son autobiographie – publiée en 1974 – que quelques années plus tard, en été 1973, ce « mystère » de nudité revint à lui, lié à la conscience irréprouvable que « je ne suis pas un homme comme les autres ». ²⁴⁸⁵

Après que Schuon se fut installé à Bloomington en 1980, il organisa, pour des disciples proches, des « Assemblées primordiales » (« Primordial gatherings »), une forme de cérémonial impliquant la nudité partielle ou totale des participants (hommes et femmes). Selon le témoignage d'un ancien disciple,²⁴⁸⁶ l'un des moments de cette cérémonie, par ailleurs d'une allure assez digne, voyait Schuon entouré par un cercle de disciples nus ou à moitié nus.²⁴⁸⁷ Ces derniers marchaient vers le maître, au centre, pour l'embrasser, selon une symbolique explicite au regard de ses conceptions. Schuon, en effet, représentait l'axe ou le centre spirituels, image de la présence divine au centre de l'univers et des êtres. Le mouvement centripète des disciples, dont la nudité évoquait l'état primordial de leur nature et une spiritualité de nature essentialiste ou ésotérique, représentait le mouvement des êtres vers le Centre, autrement dit vers Dieu ou vers l'intériorité spirituelle. Il existe par ailleurs de nombreuses photographies – il nous a été possible d'en voir plusieurs dizaines – montrant Schuon et quelques-uns de ses disciples dans un état de nudité partielle ou intégrale. Ces manifestations de nudité ne sont pas sans évoquer la communauté du Monte Verità, près d'Ascona, où s'était installée, à partir de 1900, une communauté assez hétérogène, mais unie par

²⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 295.

²⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 295.

²⁴⁸⁶ M. Jean-Paul Schneuwly.

²⁴⁸⁷ On peut songer ici à ses poèmes affirmant que le maître tantrique « aime s'entourer d'un noble cercle de belles femmes » (*Das Weltrud*, III, 4, p. 16-17) ou évoquant les cercles des *gopi* nues autour de Krishna (*Adastra*, 126 (« Die Lieder »), p. 126-127).

un mode de vie qui conjugait nudisme, végétarisme, mystique, soif de liberté et pacifisme.²⁴⁸⁸

En 1991, à la suite d'une dénonciation de Mark Koslow, auteur d'un dossier d'accusations à la fois personnelles et doctrinales contre Schuon, un procès pour affaire de mœurs fut intenté à Schuon. Ce dernier fut lavé de tout soupçon par un non-lieu, mais ces événements furent, pour nombre de disciples – musulmans comme chrétiens – et de sympathisants de l'œuvre de Schuon, comme un révélateur ou une confirmation des problèmes de la branche américaine de la confrérie. L'évolution de la *tariqa*, à Bloomington, avec ses pratiques indiennes et ses cérémonies centrées sur la nudité, ont été considérées par beaucoup comme la déviation syncrétiste et « primordialisante » d'un ordre soufi. Certains coupèrent définitivement les contacts avec Schuon, et se livrèrent alors à une réévaluation critique de son œuvre, dont la plus importante à ce jour est celle du philosophe catholique et universitaire Jean Borella. D'autres restèrent fidèles à Schuon, tout en récusant certaines de ses pratiques : Seyyed Hossein Nasr, notamment, *moqaddem* de Schuon et aujourd'hui maître de plusieurs disciples de la *tariqa* Maryamiyya, fut toujours agacé par les pratiques de nudité et parlera, dans un article de 1999, « des tendances déviantes, des remous et des aberrations » qui entourèrent le maître dans son grand âge.²⁴⁸⁹ Face aux attaques, aux ruptures, aux critiques, les disciples demeurés fidèles à la stricte perspective de Schuon, et en particulier des auteurs comme Patrick Laude et Jean-Baptiste Aymard, ont tendu à présenter une image lisse, quasi hagiographique de notre auteur, en évitant tout discours critique, et en passant sous silence ou en présentant une version édulcorée et idéologiquement orientée des événements de Bloomington. Ainsi, dans le numéro spécial de *Connaissance des religions*, l'« approche biographique » de Jean-Baptiste Aymard prend les devants en présentant Koslow – dont le nom n'apparaît même pas – comme un « personnage malveillant » qui, avec l'aide d'un substitut et d'un sergent de police voyant peut-être là « une occasion de promotion », chercha « à faire inculper Schuon pour des gestes supposés être des “attouchements” suspects ».²⁴⁹⁰ De même, dans le Dossier H publié en 2002, et qui constitue à ce jour la publication francophone la plus importante dédiée à Schuon, les mêmes événements sont ainsi présentés en fin de volume, dans le cadre de quelques brefs repères biographiques : « Attaques diffamatoires menées par un psychopathe. Instruction débouchant sur un non-lieu. »²⁴⁹¹ Parallèlement, des menaces de procès proférées par des disciples américains de Schuon entraînèrent la disparition de sites Internet, dans lesquels Mark Koslow aux États-Unis et Dominique Devie en France entendaient faire

²⁴⁸⁸ Cf. Wolfgang Wackernagel, « Mystique, avant-garde et marginalité dans le sillage du Monte Verità », in Alain Dierkens et Benoît Beyer de Ryke (éds.), *Mystique : la passion de l'Un, de l'Antiquité à nos jours*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2005, p. 175-186 et Harald Szeemann (éd.), *Monte Verità. Antropologia locale come contributo alla riscoperta di una topografia sacrale moderna*, Milan, Electra, 1978.

²⁴⁸⁹ « Frithjof Schuon and the Islamic Tradition », in *Sophia*, vol. 5, n° 1, Summer 1999, p. 44.

²⁴⁹⁰ Jean-Baptiste Aymard, « Frithjof Schuon. 1907-1998. Connaissance et voie d'intériorité », in *Connaissance des religions*, juillet-octobre 1999, p. 64-65.

²⁴⁹¹ Patrick Laude et Jean-Baptiste Aymard (éds.), *Frithjof Schuon*, « Les Dossiers H », p. 477.

connaître des documents réputés compromettants pour Schuon. Il ne nous appartient pas ici de démêler les fils d'une affaire qu'on devine bien plus complexe : l'extrême polarisation du débat – entre attaques plus ou moins diffamatoires et apologétique inconditionnelle –, et la volonté de beaucoup d'oublier ce pan de l'histoire de la *tariqa*, ne facilitent guère la vision claire et tant soit peu impartiale d'événements dont le récit documenté, équilibré et nuancé reste encore à écrire. On retiendra seulement pour notre propos que ces événements ont rendu plus visibles des questions que posaient, depuis longtemps déjà, certaines thèses et pratiques de Schuon, et notamment celle-ci, sur laquelle nous reviendrons dans la prochaine section (p. 491-503) : la problématique du syncrétisme, aussi bien doctrinal que pictural et cérémoniel, en contradiction avec sa perspective universaliste, présentée comme une synthèse fondamentale et inspirée, et non comme un collage arbitraire et subjectif – un « syncrétisme » – d'idées et de formes religieuses.

La relation de Schuon avec les femmes revêt, à certains égards, un caractère particulier. Avant d'aborder ses conceptions de la féminité, il nous faut en dire quelques mots, même s'il n'est guère possible d'entrer dans les détails : le manque ou l'absence de documents accessibles relatifs à la vie de notre auteur, et l'écran de fumée que tendent également à créer les études actuelles sur Schuon, rédigées par des disciples ou des sympathisants désirant canaliser l'image du maître dans certaines limites, obligent à une certaine prudence. On n'évoquera ici que des faits pour ainsi dire publics, au moins au sein de la *tariqa*, et suffisamment attestés et étayés par des sources, études ou témoignages. À partir de 1936, et pendant plus de dix ans, Schuon souffrit d'un amour malheureux pour la sœur de l'un de ses amis d'enfance, prénommée Madeleine.²⁴⁹² Pendant toutes ces années, et Schuon le dira dans son autobiographie, il mena comme une double vie (« *Doppelleben* »), partagé et tiraillé entre sa fonction de maître spirituel et les souffrances bien humaines de sa vie amoureuse, entre la métaphysique et les tourments du cœur²⁴⁹³ : une situation dont on peut d'ailleurs relever le caractère « romantique », le thème de la dualité, voire du déchirement intérieur, étant un thème répandu dans le romantisme. Puis, en 1949, Schuon se marie avec Catherine Feer (Latifa, de son nom arabe), fille de diplomate et peintre à ses heures,²⁴⁹⁴ qui prit une part importante (trop selon certains) à l'organisation, voire à la direction de la *tariqa*.²⁴⁹⁵ Ce fut, semble-t-il, et aux dires de plusieurs disciples, un mariage blanc, autrement dit dépourvu de relations sexuelles. Schuon évoquera d'ailleurs, dans un texte de 1978, cette possibilité d'une « abstinence dans le cadre du mariage », et qui pour lui va de pair

²⁴⁹² Jean-Baptiste Aymard, « Frithjof Schuon. 1907-1998. Connaissance et voie d'intériorité », in *Connaissance des religions*, juillet-octobre 1999, p. 23-24.

²⁴⁹³ *Erinnerungen und Betrachtungen*, p. 96. La partie (la 3^e) de son autobiographie relative à cette période s'intitule d'ailleurs « Doppelleben » (p. 91-101). Il évoquera encore cette période dans un poème des années 1990, également intitulé « Doppelleben » (*Adastra*, 66, p. 72-73).

²⁴⁹⁴ Nous n'avons pu voir ses œuvres, mais les thèmes peints (Vierges, femmes et enfants, animaux) illustrent volontiers des thèmes chers à son mari.

²⁴⁹⁵ Cf. Mark Sedgwick, *Against the Modern World*, p. 148.

« avec les vertus de détachement et de générosité, lesquelles sont les conditions essentielles de la sacramentalisation de la sexualité. »²⁴⁹⁶ Cette abstinence, ajoute-t-il, est « à la fois un sacrifice devant Dieu et un hommage de respect et de gratitude envers le conjoint. »²⁴⁹⁷ Puis, entre la fin des années 1960 et les années 1980, Schuon « épousa » successivement trois femmes, en vertu de la possibilité qu'offre l'islam d'avoir quatre épouses (Coran IV, 3). La nature de ces trois « mariages » n'est pas claire : ils impliquaient – au moins pour les deux premiers – des relations sexuelles, bien qu'après le procès de 1991, des disciples proches de Schuon, sur la défensive, parlèrent d'unions strictement spirituelles. La première de ces trois « épouses », avec laquelle Schuon aurait perdu sa virginité, fut la femme de Whitall N. Perry, auteur – notamment – d'une vaste anthologie de textes de traditions diverses, classés en fonction de thématiques propres à Schuon (*A Treasury of Traditional Wisdom*, 1971). La seconde épouse fut Maude Murray (Amina, de son nom arabe), qu'un disciple, Koslow, voulut épouser à la fin des années 1980. Schuon, cependant, s'opposa à cette union, car une femme du maître ne pouvait devenir l'épouse d'un autre : Koslow, furieux, écrivit alors en 1991 son dossier accusateur (certains diront : vengeur), voulant révéler les pratiques dont il aurait été témoin à Bloomington.²⁴⁹⁸ La dernière épouse fut Sharlyn Romaine (Badriyah, de son nom arabe), dont plusieurs peintures, analogues à l'esthétique de notre auteur, ont (auraient ?) été publiées dans les vingt dernières pages du catalogue *Images of Primordial and Mystic Beauty*. Comme pour le cas du mariage blanc, Schuon a évoqué à plusieurs reprises, dans ses textes doctrinaux, la question de la polygamie : elle a, écrivait-il par exemple en 1958, « sa racine naturelle dans certains aspects de l'inégalité physiologique des sexes et aussi dans certaines structures politiques, et sa racine spirituelle dans le rapport *Atmâ-Mâyâ* : *Atmâ* est en effet unique, tandis que *Mâyâ* est multiple ; la monogamie par contre se fonde sur le complémentarisme sexuel comme tel, donc sur le rapport *Purusha-Prakeriti* et sur le couple primordial. »²⁴⁹⁹

On ne s'aventurera pas ici dans des considérations, rapidement conjecturales et même de mauvais aloi, sur le rapport possible ou imaginable entre la vie sentimentale de Schuon et ses textes consacrés à la féminité. On dira néanmoins que la question de la féminité (Schuon parle du Féminin, plutôt que des femmes) est présente dans nombre de ses textes doctrinaux, bien qu'elle soit traitée le plus souvent allusivement, mais qu'elle est relativement plus présente dans des textes des années 1980²⁵⁰⁰ et surtout dans les poèmes des années 1990. Dans ces textes

²⁴⁹⁶ *L'ésotérisme comme principe et comme voie*, p. 129.

²⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 130.

²⁴⁹⁸ Ce « Dossier Koslow » (le titre anglais original est : *Frithjof Schuon – An account*) est un texte dactylographié, d'une centaine de pages, comprenant le récit de M. Koslow et, en annexe, des citations de Schuon et des photocopies de lettres. Plusieurs documents, en français cette fois, avaient été publiés sur Internet par Dominique Devie. Jean-Pierre Laurant a évoqué ces documents dans un compte rendu de *Política Hermetica*, n° 13, 1999, p. 195.

²⁴⁹⁹ *Les stations de la sagesse*, p. 156, note.

²⁵⁰⁰ Principalement dans *Du Divin à l'humain*, p. 92-99, publié en 1981, et dans *Racines de la condition*

plus récents, l'accent est volontiers mis sur la valeur spirituelle de la beauté féminine. Schuon écrit ainsi en 1992 :

La femme manifeste la beauté en soi, si bien qu'il n'y a pas de beauté supérieure à la sienne, quand la contingence ne l'a pas séparée de son prototype ; aussi peut-on discerner dans la beauté en soi des traits de féminité, de perfection passive, de pureté virginale, de générosité maternelle ; de bonté et d'amour.²⁵⁰¹

De même dans ses poèmes : « Tout chez la femme manifeste la Divinité », écrit-il pour récuser l'affirmation d'un Père de l'Église selon laquelle seul l'homme est un reflet de Dieu.²⁵⁰² À propos de Vénus sortant de l'écume, Schuon écrit :

Urweiblich ist des Himmels Wundergnade.

Sie ist Geheimnis ; sie ist nicht Gesetz,
Sie ist das freie göttliche Vergeben
Tief aus den Wassern der Unendlichkeit – ²⁵⁰³

Plusieurs poèmes condensent une vision métaphysique et contemplative de la féminité :

Das edle, wohlgeformte Weib ist nicht ein Bild,
Unter viel ebenbürtigen, der Harmonie
Des Göttlichen ; sie ist das Bild an sich,
Dem Gott die Gnad der Ähnlichkeit verlieh.
Sie ist nicht eine Form, die man verglich ;
Sie ist die Eine Mâyâ, ewiglich –
Das Eine Urbild und das Eine Sie.²⁵⁰⁴

Et aussi :

Ein Bild des Glaubens ist das schöne Weib :
Sie ist ein Ja, und sie ist grenzenlos.
Und was befreit, ist ein Gefühl der Grösse –
Im wahrhaft Schönen wird auch Kleines gross.

Sie ist Geheimnis, und ein Weg nach Innen ;
Denn was sie ausstrahlt, ist Unendlichkeit –
Im Herzen nur kann man dem Zwang entrinnen.²⁵⁰⁵

humaine, p. 51-73, paru en 1990. Voir aussi *Approches du phénomène religieux*, p. 178 et 180.

²⁵⁰¹ *Le jeu des masques*, p. 68.

²⁵⁰² *Lieder ohne Namen*, V, 90, p. 160-161.

²⁵⁰³ « Primordialité féminine est la merveilleuse Grâce céleste. / Elle est mystère ; elle n'est point loi, / Elle est le libre Pardon divin / Sortie des profondeurs des eaux de l'Infini – » *Stella Maris*, 119 (« Stella Matutina »), p. 226-227.

²⁵⁰⁴ « La femme noble aux belles formes n'est pas une image, / Parmi d'autres d'égale valeur, de l'harmonie / Du Divin ; elle est l'image en soi, à laquelle / Dieu octroya la grâce de la ressemblance. / Elle n'est pas une forme que l'on a comparée ; / Elle est la Mâyâ Une, éternellement – / La seule Image primordiale et la seule Elle. » *Das Weltrud*, VI, 103, p. 78-79.

²⁵⁰⁵ « Une image de la foi est la belle femme : / Elle est un oui et elle est illimitée. / Et ce qui délivre est un sentiment de grandeur – / Dans le beau véritable, le petit aussi devient grand. / Elle est mystère et une Voie vers l'Intérieur ; / Car ce qu'elle irradie est l'Infinitude – / Dans le cœur seul on

Dans un poème, Schuon – qui n’a pas eu d’enfants²⁵⁰⁶ – distingue la beauté de la procréation : « La beauté est une chose, la procréation en est une autre ; / Ne pensez pas que la seconde soit la raison de la première. »²⁵⁰⁷ Selon lui, la beauté a d’abord une fonction de rayonnement, en tant qu’image de la Divinité. Toujours dans ses poèmes, il écrit que la femme doit néanmoins se rendre digne de sa beauté à travers l’embellissement spirituel de son être :

Der Frauen Schönheit ist ein Zustand, den
Der Himmel schenkte – doch die Gabe sollte
Auch tätig sein, die ganze Seel erfassen,
Auf dass das Weib sei, was der Schöpfer wollte.²⁵⁰⁸

Schuon voit ainsi dans la femme – conformément à une perspective représentée dans le tantrisme mais également chez plusieurs soufis comme Ibn Arabî et Rumî – le support d’une contemplation spirituelle. En effet, Rumî dit de la femme qu’elle « est un rayon de Dieu »,²⁵⁰⁹ et pour des soufis comme Ibn Arabî, Qaysari ou Djâmi, la beauté féminine est le meilleur moyen de contempler ce qui est révélabile du Divin dans une forme terrestre.²⁵¹⁰ Dans ses poèmes, parlant fréquemment de la fonction et du pouvoir spirituellement salvateurs de la femme, Schuon affirme que la Shakti pourrait être considérée, comme Marie, comme la « Co-rédemptrice ». ²⁵¹¹ Ainsi, « la femme n’est pas que but ; elle est aussi la Voie. »²⁵¹² Se référant à la formule de Goethe, « l’Éternel féminin nous attire vers le haut » (« *Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan* »), dans laquelle il voit une « sentence quasi tantrique »,²⁵¹³ il écrit dans un poème : « l’éternel féminin, je veux le glorifier – / La consolation de la femme est une faveur d’En Haut. »²⁵¹⁴ Dans un autre poème, enfin, il voit dans les trois femmes évoquées par Dante (Marie, Béatrice, Mathilde) « trois façons d’aimer l’Éternel Féminin. »²⁵¹⁵

peut échapper à la tyrannie. » *Lieder ohne Namen*, IX, 79, p. 156-157.

²⁵⁰⁶ Dans un texte interne de la *tariqa*, Schuon a pu parler « du désir – parfois irréaliste – d’avoir des enfants ; désir légitime dans un monde normal, mais aléatoire dans le monde moderne. » (*Au sujet de l’éducation religieuse des enfants*, texte dactylographié photocopié d’une page, sans date). Deux poèmes se veulent des conseils éducatifs, plus théoriques qu’autre chose (*Lieder ohne Namen*, XI, 125 et 126, p. 86-87).

²⁵⁰⁷ *Das Weltrad*, VI, 98, p. 76-77.

²⁵⁰⁸ « La beauté des femmes est un état que / Le Ciel a donné – mais le don devrait / Aussi être actif, saisir l’âme entière, / Afin que la femme soit ce que le Créateur voulait. » *Das Weltrad*, IV, 97, p. 152-153. Ailleurs il écrit : « Si tu es belle, femme, tu dois le mériter » (*Das Weltrad*, IV, 108, p. 160-161).

²⁵⁰⁹ *Mathnawî*, Livre I, vers 2437. Schuon se réfère à ce passage dans l’un de ses poèmes (*Stella Maris*, 32 (« Das Weib »), p. 160-161).

²⁵¹⁰ Cf. Sachiko Murata, *The Tao of Islam. A Sourcebook on Gender Relationships in Islamic Thought*, Albany, State University of New York Press, 1992, p. 191-193.

²⁵¹¹ *Das Weltrad*, VI, 56, p. 48-49.

²⁵¹² *Stella Maris*, 18 (« Minnesang ») p. 146-147.

²⁵¹³ *Racines de la condition humaine*, p. 68, note.

²⁵¹⁴ *Stella Maris*, 122 (« Frauen »), p. 228-229.

²⁵¹⁵ *Lieder ohne Namen*, X, 111, p. 252-253.

La vision de Schuon se veut non-sensuelle et purement contemplative. Il est intériorisant, écrit-il, de contempler de belles femmes, « de voir dans la féminité en soi / Le pur Beau d'une noble et aimante façon ». ²⁵¹⁶ Dans un autre poème, il fait de saint Nonnos, baptisant la belle Pélagie entrant dénudée dans la piscine, le symbole d'un homme spirituel voyant la beauté nue comme un signe de Dieu et non comme un instrument de perdition. ²⁵¹⁷ Parlant de la Sulamith du *Cantique des cantiques*, qui est « noire et pourtant belle » (I, 5), il écrit dans un poème de ses dernières années :

Wer nach ihr schaut mit des Verlangens Feuer,
Kann sie nicht sehn, es sei denn ihren Schleier,
In dessen Tiefe ihr Geheimnis harrt. ²⁵¹⁸

Un autre poème des années 1990 est plus explicite encore :

Es gibt Frauen, die sich vor den Männern fürchten,
Nicht wissend, dass es zweierlei Männer gibt :
Der Mann, der die Weiber geniessen möchte –
Dann der Mann, der das Ewig-Weibliche liebt

Ohne Trachten nach blosser Besitz, blosser Lust –
Und in allem des Göttlichen Urgrunds bewusst. ²⁵¹⁹

Si les textes des vingt dernières années soulignent volontiers, et abondamment, la fonction salvatrice de la féminité, des textes antérieurs mettent plus volontiers l'accent sur une certaine ambiguïté de la femme et du féminin. « La psychologie féminine se caractérise en effet, sur le plan purement naturel et à moins d'une valorisation spirituelle, par une tendance vers le monde, le concret, l'existentiel si l'on veut, et en tout cas vers la subjectivité et le sentiment, puis par une ruse plus ou moins inconsciente au service de cette tendance innée. » ²⁵²⁰ C'est là, selon Schuon, un aspect potentiellement négatif de la féminité, source possible de mondanisation et de dérives subjectivistes et sentimentales de la religion et de la culture. En ce sens, il a pu parler d'une « certaine féminisation » de la culture occidentale depuis la fin du Moyen Âge, qui se manifeste selon lui par « un accroissement de la sensibilité imaginative et émotive, bref par une expressivité qui à rigoureusement parler va trop loin et “mondanise” les âmes au lieu de les intérioriser. » ²⁵²¹ On le voit même, dans un texte de 1957, donner un rôle secondaire à la féminité, dénotant un point de vue axé plus fortement sur la

²⁵¹⁶ *Das Weltrad*, VI, 19, p. 26-27.

²⁵¹⁷ *Das Weltrad*, I, 48, p. 40-41.

²⁵¹⁸ « Qui la regarde avec le feu du désir, / Ne peut la voir, si ce n'est son voile / Dans la profondeur duquel attend son mystère. » *Lieder ohne Namen*, VII, 127, p. 210-211.

²⁵¹⁹ « Il est des femmes qui redoutent les hommes, / Ne sachant point qu'il en est de deux sortes : / L'homme qui voudrait jouir des femmes – / Puis l'homme qui aime l'Éternel Féminin / Sans viser la simple possession, le simple plaisir – / Et en toute chose est conscient de la Substance divine. » *Das Weltrad*, VII, 116, p. 158-159.

²⁵²⁰ *L'ésotérisme comme principe et comme voie*, p. 137.

²⁵²¹ *Avoir un centre*, p. 33-34.

prééminence masculine : parlant du subjectivisme moral et de sa sentimentalité, il écrivait alors que « la féminisation de la spiritualité ne peut que marquer un déséquilibre et une voie vers la dissolution : c'est la substitution des "couleurs" aux "formes" ou des "sons" aux "rythmes". »²⁵²² Incontestablement, sa vision de la Vierge en 1965 a introduit un changement d'accentuation dans son discours : si Schuon a toujours reconnu l'ambiguïté du corps, qui peut « véhiculer une "conscience d'être", une "non-pensée" contemplative ou une sorte de calme ontologique et béatique, mais aussi une simple assurance physique et sensuelle »,²⁵²³ le corps féminin a acquis, dès la fin des années 1960, un statut auparavant inconnu dans son œuvre, et même, par le biais des peintures et des rituels de nudité à Bloomington, un caractère central dans sa vie personnelle et dans sa démarche doctrinale et spirituelle. S'il est difficile d'établir un lien de causalité, il n'est sans doute pas sans signification que ces changements dans l'œuvre et la vie de Schuon interviennent à une époque (fin des années 1960-début des années 1970) qui voit la progression du féminisme et la révolution sexuelle.

Les peintures de Schuon dédiées à la Vierge, mais également à des *yogini* (des femmes pratiquant le yoga) et à des *devi* (des déesses hindoues), entendent ainsi cumuler la symbolique de la féminité et celle de la nudité. Des éléments (des lotus, parfois un temple hindou) veulent créer un climat « hindouisant », mais qui ne dépasse guère une forme d'exotisme superficiel.²⁵²⁴ Certaines figures représentées sont également mentionnées dans des poèmes :

Der Yogî und die Yoginî, auf Âtmâs Weiden,
Mögen es lieben, sich mit Luft zu kleiden –
Dies, weil es heisst, des heiligen Leibes Aura
Will strahlen können – folgend seinem Dharma.²⁵²⁵

La figure de Lallâ Yogîshwarî est, pour Schuon, le symbole même de la sainte femme, dont le dénudement symbolise la réalisation du Soi.²⁵²⁶ Elle apparaît à plusieurs reprises dans les poèmes :

Als Lallâ Yogîshwarî Âtmâ fand
In ihrem Innern, war die Aussenwelt
Für sie ihr einzig Kleid, ein Traumgewebe ;
So ging sie nackend unterm Himmelszelt.²⁵²⁷

²⁵²² *Sentiers de gnose*, p. 60.

²⁵²³ *Les stations de la sagesse*, p. 109.

²⁵²⁴ Cf. *Images of Primordial and Mystic Beauty*, par exemple p. 205 et 223.

²⁵²⁵ « Le yogî et la yoginî, sur les pâturages d'Âtmâ, / Peuvent aimer se vêtir d'air – / Ceci, car il est dit que l'aura du corps sacré / Veut pouvoir rayonner – suivant son dharma. » *Das Weltrud*, IV, 34, p. 116-117.

²⁵²⁶ Cf. *Le jeu des masques*, p. 35.

²⁵²⁷ « Quand Lallâ Yogîshwarî trouva Âtmâ / En son for intérieur, le monde extérieur / Fut pour elle son unique vêtement, un tissu de rêves ; / Aussi alla-t-elle nue sous la voûte céleste. » *Stella Maris*, 20 (« Lallâ »), p. 148-149. Voir aussi *Lieder ohne Namen*, IX, 16, p. 120-121 et *Das Weltrud*, V, 58, p. 208-209.

D'autres figures féminines sont citées par Schuon comme des symboles d'une nudité spirituelle. « Marie-Madeleine vivait nue / Dans une caverne, rien que pour louer Dieu. »²⁵²⁸ Une autre figure mentionnée est une sainte musulmane maghrébine du XVIII^e siècle :

Die Lalla Maghniah, eine Heilige,
Wohnte nah bei der Wüste in den Bergen –
Sie lebte nackt vor Gottes Schöpferblick ;
Doch vor dem Kâdi wollt sie sich verbergen.²⁵²⁹

Toutes ces images ont certainement pour vocation d'apporter, à travers la beauté de la nudité féminine, « comme une consolation du Ciel ». ²⁵³⁰ Dans la pensée de l'auteur, elle devait sans doute transcrire l'effet de ce rêve (vécu, imaginé ?) qu'il raconte dans l'un de ses poèmes :

Ich sah ein nacktes Weib in einem Traum ;
Sie schritt daher über ein Blumenbeet,
Schwebenden Schritts, wie nur ein Engel geht.
Ich war ein Kind ; ich frug sie, wer sie sei –
“Ich denke nicht mehr”, war des Weibes Wort.
Sie war der Schöne und der Liebe Hort,
Dies wusste ich. Dann nahm sie meine Hand
Und zog sie an sich, fest und ohne Scheu –
Ich fühlt, dass ich auf heiligem Boden stand ;
Gott sei gelobt. Dann war der Traum vorbei.²⁵³¹

Des images et des questions

Au terme de ce parcours, trois questions peuvent se poser : celle, d'abord, d'un style pictural pour le moins hétéroclite, et dont l'emploi peut étonner chez un auteur ayant centré son message doctrinal sur la normativité d'un style dit traditionnel prémoderne ; ensuite, celle de la nature syncrétiste de certaines peintures, des Vierges célestes en particulier, en contradiction avec la revendication d'un universalisme de synthèse, que Schuon comme Guénon ont opposé aux syncrétismes selon eux illégitimes des courants occultistes des XIX^e-XX^e siècles ; celle, enfin, du statut de ces œuvres, qui n'appartiennent ni à l'art sacré ni à un art

²⁵²⁸ *Stella Maris*, 36 (« Magdalena »), p. 162-163.

²⁵²⁹ « Lalla Maghniah, une sainte, / Habitait dans les montagnes tout près du désert, – / Elle vivait nue sous le regard du Dieu Créateur ; / Mais devant le cadî, elle voulait se cacher. » *Das Weltrad*, II, 33, p. 134-135.

²⁵³⁰ *Lieder ohne Namen*, VII, 71, p. 178-179.

²⁵³¹ « Je vis dans un rêve une femme nue ; / Elle s'approcha par-dessus un parterre de fleurs, / À pas légers, comme seul marche un ange. / J'étais un enfant ; lui demandai qui elle était – / “Je ne pense plus”, fut le propos de la femme. / Du Beau et de l'Amour elle était le havre, / Je le savais. Puis elle me prit la main / Et l'attira vers elle, fermement et sans pruderie – / Je sentis que je me tenais sur un sol sacré ; / Dieu soit loué. Puis le rêve se dissipa. » *Das Weltrad*, VI, 23, p. 28-29.

traditionnel définis par Schuon, et qui se situent à certains égards dans une forme de « no man's land » culturel et spirituel.

D'après Michael Pollack, éditeur du catalogue de peintures de Schuon, les œuvres de Schuon ont des affinités avec l'art hindou et les icônes chrétiennes, et aussi, dans un sens plus secondaire, avec les techniques d'un Van Gogh (fig. 125), d'un Gauguin (fig. 127), d'un Hodler (fig. 128) ou d'un Covarrubias, que Schuon accepte au moins partiellement.²⁵³² À vrai dire, c'est plutôt le contraire qui semble vrai, du moins au vu des peintures. Schuon a d'abord été influencé par Gauguin et par le courant post-impressionniste, en sorte que les principes stylistiques ou thématiques empruntés à l'icône ou à l'art hindou apparaissent comme secondaires au regard d'une sensibilité picturale en premier lieu occidentale et marquée par l'esthétique du tournant du XIX^e-XX^e siècle. Globalement, Schuon est beaucoup redevable à Gauguin et au groupe des Nabis fondé par Paul Sérusier (1864-1927 / fig. 126) : des Nabis qui avaient été notamment influencés par l'estampe japonaise, et qui pour certains, comme Sérusier, avaient un intérêt prononcé pour l'occultisme contemporain et en particulier pour le mouvement théosophique de H. P. Blavatsky. Sérusier fut également influencé par l'École de Beuron, fondée en Allemagne dans les années 1860 par – notamment – Peter Lenz (1832-1928) et Jakob Wüger (1829-1892). Entrés dans la vie monastique, ces derniers avaient voulu renouveler l'art chrétien, en renonçant à l'individualisme et en voulant retrouver les lois fondamentales et immuables propres à l'art religieux. Certaines œuvres de l'École de Beuron, mêlant style néo-byzantin et éléments empruntés à l'Égypte antique (fig. 124), font d'ailleurs songer au procédé syncrétiste de Schuon, associant éléments hindous (nudité), chrétiens (« Vierge », icônes) et exotiques (lotus, palmiers, mausolée nord-africain).

Ce que Sharlyn Romaine dit des caractéristiques de l'art de Schuon, à savoir « la noblesse du sujet, la précision du dessin et pour ainsi dire la vibration "impressionniste" des surfaces et des couleurs »,²⁵³³ révèle en réalité les contradictions internes du style : les effets d'atmosphère nuagiste dans le ciel combinés avec une stylisation lointainement inspirée de certains arts dits « traditionnels » (icône, estampe), l'absence d'unité organique des images, le hiératisme de figures stéréotypées et raides, le traitement en aplat des vêtements, la lourdeur stylistique de la plupart des peintures constituent un mélange des genres et produisent une esthétique en définitive hétérogène.²⁵³⁴ Celle-ci dénote un subjectivisme revendiqué, peut-être paradoxal pour un auteur qui n'a eu de cesse de parler des vertus d'effacement spirituel de l'artiste et de sa fidélité aux canons, et qui a tant dénoncé la passion subjective et « profane » des artistes occidentaux post-médiévaux. Par ailleurs, l'esthétique picturale de Schuon, associant une stylisation à vocation spiritualiste et un style illustratif, révèle également une forme d'indétermination culturelle : les femmes nues de Schuon oscillent entre le dessin

²⁵³² *In Images of Primordial and Mystic Beauty*, p. 2.

²⁵³³ *In ibid.*, p. 5.

²⁵³⁴ Nous sommes redevables ici des analyses du Professeur Dario Gamboni.

d'académie et la « peinture du dimanche », entre Gauguin et la « *pin-up* ». ²⁵³⁵ On peut reconnaître là sans doute, et pour partie, le parcours autodidacte de Schuon, qui n'a jamais suivi d'école artistique ou de formation picturale, malgré son activité de dessinateur.

De fait, le style pictural est largement repris d'artistes de l'Occident moderne, dont la mentalité, l'inventivité, les attitudes existentielles mêmes – selon Schuon – étaient et sont plus ou moins déformées, voire même perverties, par l'héritage humaniste de la Renaissance (individualisme, imaginaire mondain et profane, sentimentalisme, etc.). ²⁵³⁶ Certes, Schuon a reconnu les qualités stylistiques, au moins partielles, de certains peintres de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, tout en ajoutant que la mixtion de ces qualités et de l'insignifiance des sujets traités rendaient la plupart des œuvres de ces artistes définitivement ambiguës. ²⁵³⁷ Dès lors, on peut s'étonner que Schuon n'ait pas adopté un style plus purement « médiéval » – roman, byzantin, ou même hindouisant – pour ses productions, et qu'il ait opté pour une esthétique qui, inévitablement, porte la marque d'un temps et d'une sensibilité plus ou moins condamnés par lui pour leur « profanité » et leur misère spirituelle. Il écrivait, en 1968, en parlant du problème de l'art sacré occidental, que « rien ne justifie de nos jours le désir d'un style nouveau » : au contraire, « il faudrait revenir aux formes médiévales les plus sobres et les plus rigoureuses, les plus pauvres en un certain sens, conformément à la détresse spirituelle de notre époque », relayant là une sensibilité typiquement contemporaine pour des styles dépouillés. ²⁵³⁸ Certes, il se montrait plus ouvert en ce qui concerne l'art profane : les qualités que l'on peut déceler dans certaines œuvres modernes – sans citer d'exemples – montre qu'il n'est pas nécessaire de « revenir purement et simplement aux miniatures du moyen âge ou à la peinture paysanne », et que l'on peut concevoir, aujourd'hui, un art répondant aux trois critères de l'art parfait : la « noblesse du contenu », « l'exactitude du symbolisme » ou – pour l'art profane – « l'harmonie de la composition », et la « pureté du style ou l'élégance des lignes et des couleurs ». ²⁵³⁹ Faut-il alors voir, dans le style pictural de Schuon, une habitude esthétique héritée de sa jeunesse, et qu'il ne pouvait délaissier au profit d'un style iconique ou néo-médiéval, voire oriental, pour lequel il pouvait manquer d'assurance ou même de connaissances techniques ? Ou faut-il considérer ses options stylistiques comme un choix délibéré, voulant indiquer que son art ne prétend nullement à la sacralité d'une icône, mais à une vision plus profane bien qu'à prétention spiritualiste ? On notera, en tous les cas, que ses partis pris esthétiques participent d'un choix éminemment subjectif, détaché de tout enracinement et référence à un art traditionnel, comme l'icône, par exemple, laquelle est pratiquée dans de nombreux ateliers européens depuis sa renaissance

²⁵³⁵ Cf. par exemple *Images of Primordial and Mystic Beauty*, p. 207 et 211.

²⁵³⁶ Voir *supra* p. 440-456.

²⁵³⁷ Cf. *Avoir un centre*, p. 28.

²⁵³⁸ *Regards sur les mondes anciens*, p. 17.

²⁵³⁹ *Castes et races*, p. 79-80.

dans la première partie du XX^e siècle. Or, cette démarche, semble-t-il, ne ressemble pas à celle d'un maître spirituel défendant une « tradition » universelle et normative des arts, mais bien plutôt à la recherche expérimentale de n'importe quel artiste moderne, « profane » ou « mondain » selon les critères de notre auteur, cherchant à introduire une dimension spirituelle dans l'art.

Poussant l'analyse un peu plus loin, Schuon peut alors apparaître, au vu de ses peintures, comme un artiste typique du XIX^e siècle, dont l'œuvre doctrinale même participe d'une démarche artistique : créer, à l'image de la philosophie totalisante de Hegel ou de l'art total de Wagner, comme une « super-religion », susceptible de livrer les clés à la fois intellectuelles et spirituelles, mais également esthétiques, pour comprendre et imaginer les religions dans le vaste tableau de l'histoire humaine. En révélant un fort subjectivisme artistique, les peintures de Schuon peuvent révéler ainsi, par contrecoup, la nature également subjective et esthétique de son universalisme. En effet, en voulant dévoiler les structures essentielles des religions, et en élaborant un ensemble de vérités métaphysiques et spirituelles réunies sous le nom de *sophia perennis*, Schuon n'a en fait livré qu'une vision plutôt esthétisante des religions. Celles-ci sont volontiers réduites à quelques schèmes et thèmes fondamentaux, supposés exprimer l'essence ou le message archétype des religions en question, mais qui voilent et escamotent la complexité, les enjeux, la diversité interne des religions considérées. On a pu voir, à propos de l'islam, que Schuon n'envisage pratiquement que le monde maghrébin, marocain en particulier, et que de celui-ci, il retient certaines impressions esthétiques synonymes, pour lui, de valeurs cardinales : la sobriété architecturale ou décorative des marabouts et des mosquées, par exemple, témoignent d'un idéal de simplicité, de rigueur, de « primordialité », avec lequel il éprouve le plus d'affinité. Sa présentation des religions présente même un aspect « pictural », par son sens du trait et de la stylisation, comme lorsqu'il résume l'islam à quatre pôles : « le désert, l'épée, la femme, la religion. »²⁵⁴⁰ Or, considérer ainsi certaines religions de l'humanité en fonction de quelques éléments, en oubliant la richesse de leur développement historique – et donc, d'une certaine manière, de leurs variétés de lignes et de leurs nuances de couleurs et de clairs-obscur –, s'apparente bel et bien à un travail de stylisation quasi picturale, laquelle réduit la complexité des religions à quelques traits essentiels permettant de les réconcilier dans l'harmonie d'une synthèse suprême. En ce sens, la *sophia perennis* est comme une vision esthétique suprême, capable, par son éclectisme, de choisir, dans les religions, les couleurs et les lignes pouvant s'harmoniser à l'intérieur d'un certain tableau de l'universalisme.

Et ceci nous amène au problème du syncrétisme, particulièrement visible dans les peintures des Vierges célestes. Un catholique, cité par Michael Pollack, affirmait que la Vierge nue de Schuon, avec sa nudité, sa terre nue immaculée, son corps de Gloire transparent, la fleur de sa virginité, « brûle les paupières de notre cœur ».²⁵⁴¹ Appréciation dithyrambique, que ne partageront pas – et de loin – tous

²⁵⁴⁰ *Christianisme / Islam*, p. 133.

²⁵⁴¹ *Images of Primordial and Mystic Beauty*, p. 3.

les disciples et sympathisants de l'œuvre de Schuon. Ainsi, Harald de Meyenburg (Ali, de son nom arabe), ancien *moqaddem* de Schuon, écrivait dans une lettre à propos d'une peinture représentant une Vierge céleste nue : une telle représentation est celle « d'une entité féminine cosmique du genre de celles qui se présentaient à Milarepa²⁵⁴² et qu'il chassait ou convertissait. » Il ajoute, reprenant une distinction opérée par Schuon,²⁵⁴³ que ce type d'entités cosmiques appartient « à la Maya descendante et non à la Maya ascendante ». ²⁵⁴⁴ Autrement dit, la femme, selon Schuon, incarne l'ambivalence du Jeu (*Mâyâ*) cosmique et créateur de la Divinité. Comme les mondes créés, la femme peut être salvatrice – en tant qu'émanation des qualités divines – ou au contraire source de dispersion et de déchéance spirituelle – en tant que tentatrice sensuelle. Pour Harald de Meyenburg, qui emploie les distinctions et concepts schuoniens à l'encontre de Schuon lui-même, les Vierges célestes ne représenteraient, allégoriquement, que la face négative du cosmos, sa beauté tentatrice et spirituellement dangereuse.

Par delà les peintures, c'est la nature même de l'apparition féminine, dont Schuon dit avoir été le témoin en 1965, qui fut discutée parmi les disciples de la *tariqa*. Beaucoup se rangèrent à l'interprétation du maître, considérant l'événement comme une grâce de la Vierge, mais d'autres parlèrent d'une entité féminine ambiguë, de nature plus cosmique que spirituelle. Dans un premier temps, Schuon lui-même semble s'être interrogé sur la nature de son expérience et sur la valeur de cette apparition féminine, mais il finit par se convaincre, eu égard aux effets bénéfiques qui en étaient résultés, qu'il s'agissait bel et bien d'une apparition céleste de la Vierge.²⁵⁴⁵

Quoi qu'il en soit, les « Vierges célestes » furent, de toutes les peintures de Schuon, les plus discutées et controversées : sur leur source d'inspiration (l'apparition de 1965), leur syncrétisme symbolique et leur style. Il n'y a là nul hasard, car ces Vierges révèlent, pourrait-on dire d'un seul coup d'œil, les contradictions et l'ambiguïté de ce que l'on pourrait appeler le « subjectivisme universaliste » de Schuon. Dès ses premiers textes, ce dernier a voulu parler au nom d'une universalité métaphysique et spirituelle, se situer dans une démarche non-confessionnelle et ésotérique, et s'exprimer d'un point de vue en quelque sorte atemporel et non-subjectiviste, comme porte-parole d'une sagesse pérenne – de la *sophia perennis*. Or, ce que dévoilent ses peintures de Vierges est d'abord une sensibilité en porte-à-faux avec nombre de ses conceptions théoriques. Le mélange des symboles – chrétiens et hindous, essentiellement – révèle un syncrétisme littéral des formes religieuses, contre lequel il s'était pourtant élevé dans son premier livre déjà. Il écrivait ainsi, en 1948, « que l'unité des religions, non

²⁵⁴² Célèbre sage, ermite et poète tibétain (1040-1123).

²⁵⁴³ Cf. *Avoir un centre*, p. 34.

²⁵⁴⁴ Lettre de Harald de Meyenburg à Seyyed Hossein Nasr du 25 février 1999, p. 2.

²⁵⁴⁵ Cf. Mark Sedgwick, *Against the Modern World*, p. 150. Schuon a d'ailleurs écrit un texte, publié pour la première fois en 1975, consacré aux apparitions célestes, à leur évaluation et interprétation : « Critériologie élémentaire des apparitions célestes », in *L'ésotérisme comme principe et comme voie*, p. 207-214.

seulement n'est pas réalisable sur le plan extérieur, celui des formes, mais ne doit même pas être réalisée, à supposer que ce soit possible, sur ce plan », ajoutant « que l'unité des formes religieuses doit être réalisée d'une façon purement intérieure et spirituelle, et sans trahison d'aucune forme particulière ». ²⁵⁴⁶ Dans le même livre, il écrivait dans le même sens que « la Providence divine n'admet aucun mélange des formes révélées depuis que l'humanité s'est divisée en "humanités" diverses et s'est éloignée de la Tradition primordiale, seule Tradition unique possible. » ²⁵⁴⁷ Ce passage est comme la condamnation, au moins théorique, des propres peintures de Schuon, lesquelles entendent bien exprimer, sur le plan formel, une unité des religions, à travers une figure féminine conçue tout à la fois comme la Vierge chrétienne, la Shakti hindoue, la Leyla des soufis, la *Rahmah* coranique, la Sulamith du *Cantique des Cantiques*. On peut songer, en les voyant, à ce que Schuon écrivait en 1972 : le syncrétisme est « l'assemblage d'éléments hétéroclites en une fausse unité, c'est-à-dire sans véritable synthèse ». ²⁵⁴⁸ Loin de refléter, par leur style, l'idée d'universalité ou de primordialité qu'elles entendent suggérer par leurs thèmes, ces peintures portent la marque d'un certain hétéroclisme typique des XIX^e-XX^e siècles. Aux antipodes d'une spiritualité soufie qui jamais, au cours de l'histoire, ne s'est exprimée sous de telles formes, cette esthétique fait songer à la rencontre du post-impressionnisme et de l'un de ces innombrables courants syncrétistes et occultistes qui, comme la Société Théosophique de H. P. Blavatsky, étaient nés au XIX^e siècle et fleurissaient au début du XX^e siècle, influençant plus d'un artiste. On sait en effet l'influence considérable qu'eut, sur des artistes comme Piet Mondrian ou Kandinsky, la Société Théosophique, dont le message universaliste, recourant volontiers aux traditions de l'Inde et à des mystiques comme Maître Eckhart, n'est pas si éloigné des intentions ou même de nombre d'idées de Schuon, en dépit des écarts de perspective et de revendication. ²⁵⁴⁹ Directement ou non, et ce malgré la spécificité affirmée de son auteur, l'œuvre pictural de Schuon s'inscrit dans un tel climat culturel : l'exploration subjective, moderne et avant-gardiste, hors des canons esthétiques anciens (médiévaux ou autres), d'une esthétique à la signification spiritualiste, holistique et universaliste.

Ainsi, alors même que Schuon a décrit les qualités des artistes traditionnels, ses Vierges peintes dénotent une rupture individualiste avec les normes d'une représentation à caractère, sinon sacré, du moins spirituel, telles qu'il avait pu les évoquer. ²⁵⁵⁰ Comme si, autrement dit, Schuon se révélait, non plus comme le maître spirituel d'une confrérie soufie au message universaliste, mais comme un artiste réinventant pour son propre compte, et en fonction de sa seule idiosyncrasie, les traditions spirituelles de l'humanité, et livrant la vision quasi

²⁵⁴⁶ *De l'unité transcendante des religions*, p. 14.

²⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 40.

²⁵⁴⁸ *Regards sur les mondes anciens*, p. 152.

²⁵⁴⁹ Cf. Maurice Tuchman et al., *The Spiritual in Art. Abstract Painting, 1890-1985*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1986, p. 134-139.

²⁵⁵⁰ Voir *supra* p. 364-366.

« moderniste » d'un syncrétisme tout à la fois religieux et esthétique, déconnecté de tout rattachement traditionnel et de tout antécédent spirituel qui eût pu le légitimer. Considéré sous cet angle, on peut mesurer le choc que fut, pour beaucoup, la vision des peintures de Schuon : pour certains, ce fut une déchirure et le commencement d'une révision souvent douloureuse de leur rapport au maître ; pour d'autres, déjà dubitatifs au vu des évolutions cérémonielles et doctrinales de la *tariqa* à Bloomington, ces peintures, selon l'expression de Jean Canteins, confirmèrent « iconographiquement ses hérésies ». ²⁵⁵¹

La question du syncrétisme ne se posa d'ailleurs pas seulement avec les peintures, mais également avec les danses indiennes que Schuon introduisit dans la vie cérémonielle de la *tariqa* de Bloomington dans les années 1980. Dans un texte doctrinal interne à la confrérie et adressé à ses disciples, Schuon présentait ces danses, pratiquées en plein air puis dans une salle, comme « un spectacle esthétique et noble [qui] aura forcément pour nous le caractère d'une expérience spirituelle ». ²⁵⁵² Répondant aux détracteurs voyant d'un mauvais œil la présence de rites non islamiques dans une confrérie soufie, il ajoute que, dans ces « *Indian days* », « on participe simplement de temps à autre à certaines valeurs du monde indien, et on le peut "impunément" – pour dire le moins – du fait qu'on bénéficie a priori d'une spiritualité ésotérique ». Il ajoute : « De toute évidence, ces rencontres indiennes se situent en dehors des pratiques de la *Tarîqah* – elles relèvent en somme de notre vie privée – comme c'est aussi le cas, par exemple, des danses hindoues que pratiquent certaines *faqîrât*. » ²⁵⁵³ Toutefois, il a pu aussi leur prêter une signification tout autre, et bien plus problématique. Dans un texte dont nous n'avons pu voir qu'une version anglaise, Schuon écrit, à propos de son adoption par les Sioux en 1959 à travers une danse collective, qu'il s'agit là du « rattachement à une branche de la Tradition primordiale, et donc une affirmation d'ésotérisme. » ²⁵⁵⁴ Pour Schuon, en effet, qui reprend là étroitement les conceptions de Guénon, il y aurait une continuité historique entre la Tradition primordiale, aux origines antéhistoriques de l'humanité, et certaines traditions spirituelles historiques, telles que les tribus indiennes installées en Amérique du Nord. ²⁵⁵⁵ Dans un texte interne de la *tariqa*, il écrivait que « comme le monde hindou, le monde peau-rouge est un rameau lointain de la Tradition primordiale, selon un mode évidemment très différent ». ²⁵⁵⁶ Dans un autre texte interne de la *tariqa*, il écrivait, toujours à propos de son adoption par une tribu peau-rouge :

²⁵⁵¹ « Avant-propos », in *Connaissance des religions*, juillet-octobre 1999, p. 5 [sans pagination].

²⁵⁵² *Au sujet des journées indiennes (version complétée)*, texte manuscrit photocopié de quatre pages, années 1980, p. 1.

²⁵⁵³ *Ibidem*.

²⁵⁵⁴ *On the Subject of the « Indian Days »*, texte dactylographié photocopié de trois pages, années 1980, p. 1.

²⁵⁵⁵ Il évoque ce point dans *Images de l'Esprit*, p. 25, et dans son « Introduction » aux *Rites secrets des Indiens sioux*, p. 20.

²⁵⁵⁶ *Au sujet des journées indiennes (version complétée)*, texte manuscrit photocopié de quatre pages, années 1980, p. 3.

Le fait d'être adopté par une tribu indienne peut n'avoir aucune signification, mais puisqu'il s'agit du Shaykh, ce fait équivaut à un signe d'adoption par la Tradition primordiale ; adoption qui concerne forcément la Tarîqah entière, non au point de vue d'obligations particulières, mais à celui de la nature des choses. Nous disons « un signe », car l'âge d'or est inhérent à l'ésotérisme comme tel.²⁵⁵⁷

Toutefois, cet usage de rites indiens a suscité de nombreuses critiques ou même des réactions de rejet de la part de disciples, qui voyaient là, outre une incongruité ou même une hétérodoxie au regard de l'islam et du soufisme, une volonté – illusoire – de vivre la tradition primordiale à travers des pratiques indiennes. Schuon a toujours rejeté ces accusations de primordialisme et réfuté l'intention qu'on lui prêtait de créer une « idéologie "adamiste" ». ²⁵⁵⁸ Il s'étonnait ainsi que la participation de disciples de la *tariqa* à la nudité sacrée pratiquée par les Peaux-Rouges « ait pu susciter des explosions d'indignation et des trahisons de la part de "spécialistes" de l'ésotérisme le plus exigeant, pour ne pas dire le plus prétentieux. »²⁵⁵⁹

Schuon a toujours justifié l'emploi de cérémonies peaux-rouges dans la *tariqa* en recourant à l'argument d'un ésotérisme susceptible d'employer, au nom de sa spiritualité, des formes et des symboles d'origine diverse. En cela il ne fait que reprendre une idée de Guénon. Ce dernier écrivait en 1948 que des hommes parvenus à un haut degré de développement spirituel, c'est-à-dire ayant réalisé en eux l'unité primordiale des traditions,

peuvent adopter extérieurement telle ou telle forme traditionnelle suivant les circonstances et pour des raisons dont ils sont seuls juges, d'autant plus que ces raisons sont généralement de celles qui échappent forcément à la compréhension des hommes ordinaires. Ceux-là sont, par l'état spirituel qu'ils ont atteint, au-delà de toutes les formes, de sorte qu'il ne s'agit là pour eux que d'apparences extérieures, qui ne sauraient aucunement affecter ou modifier leur réalité intime ; ils ont, non pas seulement compris comme ceux dont nous parlions tout à l'heure, mais pleinement réalisé, dans son principe même, l'unité fondamentale de toutes les traditions.²⁵⁶⁰

Autrement dit, les ésotéristes peuvent pratiquer des rites différents, car leur spiritualité, ayant réalisé l'unité des religions, les libère de l'assujettissement à des formes religieuses conditionnées. C'est ce que Schuon écrivait dans un texte privé : « Étant donné que notre perspective est essentialiste, donc universaliste et primordialiste, il est plausible que nous puissions avoir des rapports de fraternité avec le monde des Peaux-Rouges ». ²⁵⁶¹ Par conséquent, selon Schuon, un ésotériste

²⁵⁵⁷ Schuon, *Éléments de Primordialité en connexion avec la Tarîqah*, texte manuscrit photocopié de quatre pages, p. 4.

²⁵⁵⁸ *Au sujet des journées indiennes (version complétée)*, texte manuscrit photocopié de quatre pages, années 1980, p. 4.

²⁵⁵⁹ *Ibidem*.

²⁵⁶⁰ « À propos de conversions », *Études Traditionnelles*, 1948, in *Initiation et réalisation spirituelle*, p. 105.

²⁵⁶¹ Cité par Jean-Baptiste Aymard, « Frithjof Schuon, 1907-1998. Connaissance et voie d'intériorité », in *Connaissance des religions*, juillet-octobre 1999, p. 61.

et une confrérie de nature ésotérique peuvent légitimement employer des rites et des symboles appartenant à d'autres traditions que leur tradition de rattachement originel. C'est ainsi que notre auteur a pu justifier une innovation musicale dans le rituel collectif de la *tariqa*. Dans une lettre de 1986, il écrivait que Junayd, *moqaddem* du maître à Bloomington, avait eu l'inspiration d'un « chant dont la mélodie rappelle la Danse du Soleil », et qui évoquait aussi, pour Schuon, le chant du muezzin qu'il avait pu entendre à Mostaghanem ou le cri d'un aigle s'élevant dans le ciel.²⁵⁶² Il ajoute :

La plupart des fuqarâ' comprennent et aiment ce mode, mais une petite minorité s'est sentie dépaysée et croyait même pouvoir formuler des objections d'« orthodoxie » ; à tort, car dans l'ordre ésotérique des influences musicales étrangères n'ont rien de déplacé, comme le prouvent de nombreux exemples, et avant tout, comme cela résulte de la nature des choses.²⁵⁶³

Dans une lettre de 1987, il écrivait, évoquant ce même « chant de l'aigle » de Junayd :

Contrairement à ce qui se passe dans le langage, la musique a quelque chose d'informel, et par conséquent elle a la capacité – surtout dans l'ésotérisme – de traverser les barrières des formes ; donc nous avons la possibilité et le droit, pour diverses raisons, de participer – sur le plan de l'intuition musicale et jusqu'à un certain point – à un mode d'expression étranger comme celui des Indiens. En Orient et en Afrique, il y a plusieurs exemples de ce genre ; à commencer par Jalâl ad-Dîn Rûmî lui-même.²⁵⁶⁴

Autrement dit, Schuon compare l'utilisation de ce « chant de l'aigle » dans sa *tariqa* à l'emploi que firent, de la musique, Rûmî et sa confrérie des Mevlevîs en Asie Mineure. À notre connaissance, il n'a pas fourni une telle légitimation du style de ses peintures, mais l'on peut imaginer que leur syncrétisme, pictural autant que symbolique, découle d'une perspective ésotérique, laquelle – selon Schuon – peut employer, sans contradiction, des formes esthétiques diverses. Force est de constater que l'argumentaire est faible. En ce qui concerne la musique, la référence à Rûmî peut apparaître abusive, car l'écart culturel pouvant exister entre un chant évoquant les Indiens d'Amérique du Nord et une confrérie soufie n'a rien à voir avec le rapport qu'entretenaient les Mevlevîs de la Turquie seldjoukide puis ottomane avec la musique qu'ils utilisaient. De cette musique, précisément, Amnon Shiloah écrit qu'elle est « signée de compositeurs connus, faisant partie de la confrérie : elle est très proche, par son esprit, de la musique savante turque, sur laquelle elle a exercé une influence certaine ».²⁵⁶⁵ Bref, cette musique ne constituait nullement une esthétique étrangère, ou radicalement « exotique », comme – on peut le supposer – pouvait l'être le chant de Junayd dans la *tariqa* de Bloomington.

²⁵⁶² Lettre manuscrite à S. Abu Bakr du 22 avril 1986, p. 2.

²⁵⁶³ *Ibid.*, p. 3.

²⁵⁶⁴ From a Letter of the Shaykh to S. Hossein Nasr, automne 1987, texte dactylographié de deux pages, p. 2.

²⁵⁶⁵ *La musique dans le monde de l'islam*, Paris, Fayard, 2002, p. 100.

L'argument de l'ésotérisme – le plus important – peut apparaître également faible, car l'on pressent ou l'on voit tous les abus auxquels peuvent donner lieu une telle revendication ou une telle justification. En effet, doit-on accepter n'importe quoi, au seul prétexte qu'il s'agit d'une expressivité ésotérique, ou du moins répondant à une intention ésotérisante, celée pour des non-initiés ? Et quelle image peut-on retirer de l'ésotérisme au vu de certaines œuvres de Schuon, à la limite du mauvais goût et au syncrétisme si apparent, et en quoi le fait que de telles œuvres aient jailli du pinceau d'un maître spirituel au message universaliste et ésotérique peut-elle modifier le contenu objectivement discutable de la plupart d'entre elles et changer la perception que l'on peut en avoir ? Non sans ironie, le rejet ou l'acceptation des œuvres de Schuon se situent dans la même problématique que ce dernier dénonçait dans le contexte de l'art moderne. Il écrivait que, « selon un abus de langage fort répandu de nos jours, “comprendre” veut dire “accepter” ; refuser, c'est ne pas comprendre ». ²⁵⁶⁶ Dans cette perspective, le refus ou la critique des œuvres de Schuon signifie-t-il une incompréhension, c'est-à-dire – en l'occurrence – une absence d'intelligence métaphysique et spirituelle ? Ou, au contraire, livrer une critique plus fondamentale de ces œuvres, et par là même de certains aspects de l'ésotérisme de l'auteur qu'elles manifestent ou sous-entendent, n'est-ce pas les comprendre, et donc saisir ce qu'elles ont de contradictoire, voire de malséant, au regard tant de l'histoire de l'art et des religions que de certaines thèses doctrinales et théoriques mêmes de leur auteur ?

La troisième question qu'il nous faut poser ici est celle du statut des œuvres de Schuon, qui affirmait : « Ce que je cherche à exprimer dans mes peintures – et je ne peux vraiment pas exprimer quelque chose d'autre – est le Sacré combiné avec la Beauté, et donc des attitudes spirituelles et des vertus de l'âme. Et la vibration qui émane des peintures doit conduire vers l'intériorité. » ²⁵⁶⁷ On voit bien ici qu'il s'agit d'un art à vocation à la fois didactique et contemplative, et des peintures étaient en effet employées par certains disciples comme des supports de méditation. ²⁵⁶⁸ On en déduit qu'il ne s'agit pas d'un art profane comme celui d'un Gauguin par exemple, mais s'agit-il d'un art sacré, tel que Schuon a pu le définir ? « Un art est sacré, non par l'intention personnelle de l'artiste, » mais par le contenu, déterminé par des canons, par le symbolisme, qui fixe les détails de la représentation, par le style, enfin, qui doit être « tel langage formel hiératique », et non « un style étranger et fantaisiste ». ²⁵⁶⁹ En ce sens, les peintures de Schuon ne sauraient être sacrées, puisque, résultant d'une démarche personnelle, ni leur contenu ni leur symbolisme ni même leur forme ne sont déterminés par des canons d'origine traditionnelle. Appartiennent-elles à ce que Schuon a pu appeler un « art extra-liturgique », situé en dehors de la fonction proprement liturgique d'un art (temple, statue, etc.), mais participant néanmoins à un message spirituel,

²⁵⁶⁶ *Castes et races*, p. 82.

²⁵⁶⁷ Cité par Michael Pollack, in *Images of Primordial and Mystic Beauty*, p. 4.

²⁵⁶⁸ Mark Sedgwick, *Against the Modern World*, p. 152.

²⁵⁶⁹ *Castes et races*, p. 67.

comme par exemple la miniature hindoue vishnouite ou les paravents japonais ²⁵⁷⁰ On peut là aussi s'interroger, car les exemples invoqués par Schuon partagent leur iconographie, et leur style, avec des environnements religieux et culturels homogènes, quels que puissent être leurs complexités. Or, les peintures de Schuon ne sauraient véritablement s'inscrire dans un tel cadre : leur langage formel est moderne, et donc non-traditionnel selon les critères de Schuon, mais surtout leurs innovations symbolistes – on pense aux Vierges célestes – les excluent de tout rattachement à un contexte « traditionnel », passé ou même moderne, qu'il s'agisse des mondes islamique, chrétien, hindou ou indien nord-américain.

De surcroît, ces œuvres se situent en contradiction radicale avec l'islam, même soufi, qui formait le cadre religieux et même culturel de la *tariqa*, en dépit de la volonté de Schuon de se situer dans une perspective métaphysique essentiellement hindoue et védantine. En terre d'islam, une telle iconographie est inconnue : l'islam maghrébin, qui avait les faveurs de Schuon, a proscrit toute imagerie religieuse figurative, et les cultures persanes d'Iran, d'Asie centrale ou de l'Inde du Nord n'ont jamais imaginé la possibilité de telles expressions d'universalisme. Un seul rapprochement, mais à vrai dire ténu et éminemment relatif, pourrait être fait entre le style pictural syncrétiste et à visée ésotérisante de Schuon, et un phénomène esthétique de la civilisation musulmane. Dans l'Inde moghole, l'empereur Akbar, à la fin du XVI^e siècle, avait promu une forme de « religion divine » (Din-i Ilahi), à caractère universaliste et syncrétiste, notamment inspirée par des auteurs mystiques persans comme Rumî et Hâfêz, mais dont le contenu historique exact est néanmoins malaisé à définir et à évaluer.²⁵⁷¹ C'est ce désir d'universalité et de synthèse qui aurait poussé l'empereur à introduire, dans ses ateliers royaux de peinture, des techniques picturales naturalistes venant d'Europe. Or, comme l'écrit Alexandre Papadopoulo – dont les propos nous ont inspiré le rapprochement avec l'œuvre de Schuon –, « si un effort de synthèse est possible sur le plan des idées, il ne pouvait être qu'un syncrétisme désastreux dans le domaine de la peinture. On ne peut, en effet, juxtaposer dans la même surface des parties traitées selon l'esthétique occidentale à d'autres exprimées dans l'esthétique musulmane, des parties avec ombre et lumière, clair-obscur, effets atmosphériques, couleurs mélangées et dégradées par conséquent, avec d'autres où les couleurs seraient pures, étalées en surface unies, à frontières précises, entretenant des relations topologiques avec leurs voisines [fig. 63] ; on ne peut traiter une portion d'un tableau en perspective et une autre sans déformation. »²⁵⁷² On voit là ce qui, de loin ou *a priori*, pourrait rapprocher la problématique de certaines peintures mogholes de celle posée par le style de Schuon : un même désir théorique d'universalisme, à base mystique, aboutit à un mélange plus ou moins hétéroclite de styles incompatibles. Mais les réalités en présence sont, il faut le souligner, si différentes qu'on peut discuter, avec raison, la valeur ou même la

²⁵⁷⁰ Cf. *L'ésotérisme comme principe et comme voie*, p. 182-184.

²⁵⁷¹ Cf. Gudmar Aneer, *Akbar the Great Mogul and his Religious Thoughts*, Uppsala, Skriv Service AB, 1973.

²⁵⁷² *L'Islam et l'art musulman*, Paris, Mazenod, 1976, p. 126.

légitimité d'une telle comparaison : rien ou presque, en effet, ne peut relier la brillante civilisation indo-persane de l'Inde musulmane, et la *tariqa* Maryamiyyah, ordre soufi occidentalisé, devenu, en terre nord-américaine, un mélange de rites soufis, de danses indiennes, de nudisme et de métaphysique à terminologie hindoue.

Nous en revenons donc, inévitablement, à l'argument de l'ésotérisme, seul susceptible – du moins aux yeux des disciples de Schuon – d'expliquer ou de justifier l'allure peu musulmane, peu soufie, et même tout à fait « extra-traditionnelle », des peintures de Schuon. Là encore, la clé résiderait dans la nature exceptionnelle et unique de la *tariqa* et de son maître. Si son cadre général était musulman, la spiritualité proposée par Schuon puisait en fait à différentes sources et pouvait même constituer une démarche spirituelle quelque peu indépendante du cadre confessionnel de l'islam. Dans une lettre adressée à un membre de la *tariqa*, sans doute dans les années 1950, Schuon écrivait que la base intellectuelle de sa confrérie était la métaphysique hindoue, autrement dit le Vedânta, qu'il avait largement repris de Guénon, puis la « conscience de l'universalité traditionnelle », exprimée peu à peu par la notion de *sophia* ou de *religio perennis*, et enfin l'« absence d'une croyance religieuse initiale ». ²⁵⁷³ Schuon avait aussi estimé, au vu de l'hostilité de l'Occident moderne à l'égard de l'islam, qu'il ne fallait pas donner à sa *tariqa* l'apparence d'une secte musulmane, et donc qu'il convenait d'effacer quelque peu des signes extérieurs islamiques trop voyants. Par ailleurs, pendant la Seconde Guerre mondiale, Schuon affirmait avoir fait l'expérience d'une pratique du soufisme allégé de la charia, sans pour autant perdre la grâce attachée aux Noms divins invoqués dans la prière. ²⁵⁷⁴ Aussi, dans les années 1940 déjà, Schuon voyait dans sa *tariqa*, certes une confrérie enracinée dans le soufisme maghrébin, mais également un ordre initiatique universaliste, conjuguant des pratiques soufies et la métaphysique védantique. Le caractère « syncrétique » de la *tariqa*, d'ailleurs critiqué par Guénon en 1950, ²⁵⁷⁵ fut encore accentué à Bloomington, comme en témoignent ces propos de Junayd datant des années 1980 :

La raison d'être divinement voulue du Shaykh et de la *Tarîqah* est de toute évidence d'être le véhicule de l'ésotérisme en soi, donc de l'universalité et de la primordialité. Il en ressort que la nature spécifique de la *Tarîqah Maryamiyah* est celle d'une institution sacrée qui, dans ses modalités doctrinales, rituelles et autres, est censée véhiculer l'ésotérisme, l'universalité et la primordialité d'une façon directe, concrète, sans détours ou obstructions, voiles, ou réticences ; de même que le Shaykh lui-même n'est « ni de l'Orient ni de l'Occident », ²⁵⁷⁶ mais « l'instrument humain pour la manifestation de la *Religio perennis* ». ²⁵⁷⁷

²⁵⁷³ Lettre de Schuon à S. Omar à Bâle, non datée, en allemand et en français, p. 2.

²⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 3.

²⁵⁷⁵ Voir notre *Diversité et unité des religions chez René Guénon et Frithjof Schuon*, p. 277-306.

²⁵⁷⁶ Cette formule se réfère à un verset du Coran (XXIV, 35) qui compare la lumière de Dieu à une niche dans laquelle se trouve une lampe, laquelle tire son huile d'un arbre qui ne vient ni de l'Orient ni de l'Occident.

²⁵⁷⁷ *De la nature spécifique de la Tarîqah Maryamiyah*, texte dactylographié photocopie, p. 1.

La *tariqa* Maryamiyyah, dont le caractère occidental et le détachement relatif vis-à-vis d'un climat musulman la différencient plus ou moins profondément des confréries soufies actuellement en activité dans le monde musulman, aurait ainsi le statut exceptionnel de représenter l'ésotérisme en soi, la quintessence métaphysique de toutes les religions, bref d'être le reflet confrérique et contemporain d'une conscience supérieure de l'unité divine des traditions spirituelles de l'humanité. Les peintures de Schuon, représentant et porte-parole de cette *sophia perennis*, trouveraient ainsi leur légitimité, leur fondement et leur sens dans le mystère d'un ésotérisme universaliste suprême. L'ambition ne manque pas, mais l'on peut se demander si tant de mots suffisent à donner une réelle valeur à des peintures vouées à la marginalité dans l'histoire de l'art, et qui témoignent peut-être surtout de la difficulté moderne de trouver un langage pour dire la transcendance, pour transcrire une spiritualité et imaginer un universalisme.