GOVERNMENT OF INDIA
DEPARTMENT OF ARCHAEOLOGY
CENTRAL ARCHAEOLOGICAL
LIBRARY

CLASS _____

CALL NO. 731.540954 Hal

D.G.A. 79.

(LA) COMPOSITION PLASTIQUE

DANS

LES RELIEFS DE L'INDE

CENTRAL ARCHAEOLOGICAL
LIBRARY NEW DELHI.
Acc. No.....
Date.....
Call No.....

M. M. HALLADE
DIPLOMÉE DE L'ÉCOLE DU LOUVRE
CHARGÉE DE MISSION AU MUSÉE GUIMET

ÉTUDES D'ART INDIEN

(LA)COMPOSITION PLASTIQUE
DANS
LES RELIEFS DE L'INDE

ART ANCIEN — ART BOUDDHIQUE
GUPTA ET POST-GUPTA

14839

PRÉFACE DE RENÉ GROUSSET
CONSERVATEUR DU MUSÉE CERNUSCHI

CENTRAL ARCHAEOLOGICAL LIBRARY New Delhi

731.540954
Hal

LIBRAIRIE D'AMÉRIQUE ET D'ORIENT
ADRIEN-MAISONNEUVE
11, RUE SAINT-SULPICE, PARIS (VI°)

1393
29-11-49
734.954

CENTRAL ARCHAEOLOGICAL
LIBRARY NEW DELHI.
Acc. No. 1393
Date. 29-11-49
Call No. 734.954

CENTRAL ARCHAEOLOGICAL
LIBRARY, NEW DELHI.
Acc. No 14637
Date 19.8.61
Call No 731. 540.954 / Hal.

TABLE DES MATIÈRES ET DES PLANCHES DE FIGURES AU TRAIT

	Pages.	Planches.
INTRODUCTION	XV	I
PREMIÈRE PARTIE		
PÉRIODE DE L'INDE ANCIENNE : ART PRÉ-GUPTA		
Origines. Énumération des sites	1	
I. *RELIEFS DES ÉDIFICES CONSTRUITS.*		
Le stûpa, son aspect, sa décoration sculptée	3	II
SÂNCHI. Stûpa II	4	
BÂRHUT	6	III à X
BODH-GAYÂ	15	XI à XIII
SÂNCHI : art du Grand Stûpa et du Stûpa III	19	XIV à XVIII
ART GRÉCO-BOUDDHIQUE	26	XIX à XXIX
Stucs de Hadda	41	
ART DE MATHURÂ	45	XXX à XXXV
ART D'AMARÂVATÎ	53	XXXVI à XLIV
II. *RELIEFS DES MONUMENTS RUPESTRES.*		
Généralités. Sites secondaires	66	XLV
BHÂJÂ. Vihâra ancien	68	XLVI et XLVII
ART DE L'ORISSA : KHANDAGIRI, UDAYAGIRI	71	XLVIII et XLIX
Conclusion de la première partie	75	
DEUXIÈME PARTIE		
PÉRIODE GUPTA ET POST-GUPTA : SCULPTURE BOUDDHIQUE		
Évolution parallèle de la sculpture bouddhique et de la sculpture hindouiste pendant cette période	77	
I. *RELIEFS DES ÉDIFICES CONSTRUITS.* — ART DE SÂRNÂTH ET DE NÂLANDÂ	79	L à LIII
II. *RELIEFS DES MONUMENTS RUPESTRES*		LIV à LVIII
Caractères généraux de la sculpture bouddhique rupestre. Évolution d'ensemble	84	
Emplacements, Thèmes et genres divers	88	
Caractères particuliers de la sculpture dans les divers centres bouddhiques :		
BÂGH-KANHERÎ	101	
NÂSIK-AJANTÂ	102	
AURANGÂBÂD ELLORÂ	104	
Conclusion	105	

TABLE DES PLANCHES PHOTOGRAPHIQUES

Pl. 1. — SÂNCHI. Grand Stûpa. Porte Est, façade . . . . . Photo A

Pl. 2. — SÂNCHI. Grand Stûpa. Porte Nord, face arrière . . . . . Photo B

Pl. 3. — SÂNCHI. Grand Stûpa. Porte Ouest, face arrière. . . . . Photo C

Pl. 4. — ART GRÉCO-BOUDDHIQUE.

Pignon de stûpa. . . . . Photo D
Fragment d'une base de stûpa . . . . . Photo E
Dalle décorée. Grand Miracle de Çrâvastî (Musée de Lahore). . . . . Photo F

Pl. 5. — AMARÂVATÎ. Bas-relief représentant un stûpa. . . . . Photo G

Pl. 6. — ART GUPTA. STÈLES.

Buddha debout provenant de Katrâ, Mathurâ (Musée de Lucknow). . . . . Photo H
Buddha debout provenant de Jamalpur, Mathurâ. Musée de Calcutta. . . . . Photo I
Buddha assis, Sârnâth. Musée de Sârnâth . . . . . Photo J

Pl. 7. — AJANTÂ. Façade du caitya XIX. . . . . Photo K
AJANTÂ. Véranda de la cave IV. . . . . Photo L

Pl. 8. — AJANTÂ. Intérieur du caitya XXVI . . . . . Photo M
ELLORÂ. Intérieur du vihâra II . . . . . Photo N

Vignette. — HADDA. Stuc : Les Préparatifs du Grand Départ.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE ET ABRÉVIATIONS UTILISÉES

J. Burgess, *The ancient monuments, temples and sculptures of India.*

L. Bachhofer, *Early Indian Sculpture.* Pegasus Press, Paris. . . . **Bachh. E. I. S.**

W. Cohn, *La Sculpture hindoue.* Crès, Paris . . . . . .

K. de B. Codrington, *L'Inde ancienne* (trad. Locquin). Dorbon aîné, Paris.

G. Combaz, *L'Inde et l'Orient classique.* Geuthner, Paris, 1937. . . **C. I. O.**

A. Coomaraswamy, *History of Indian and Indonesian Art.* Londres, 1927. . . . . **I. I. A.**

Elements of Buddhist iconography.

Symbolism of Buddhist Art.

The Nature of Buddhist Art (Extrait de *Wall Paintings of India, Central Asia and Ceylon*).

Yaksas, Smithsonian Institution, 1928-1929.

Pour comprendre l'art hindou (trad. J. Buhot). Bossard, Paris.

Fergusson et Burgess, *Cave temples of India.* Londres, 1880.

A. Foucher, *L'iconographie bouddhique de l'Inde,* Paris, 1900, 1905.

The Beginnings of Buddhist Art. Londres, 1918 . . . . . **B. B. A.**

R. Grousset, *Les Civilisations de l'Orient.* 4 vol. Crès, Paris, 1930.

Histoire de l'Extrême-Orient. Geuthner, Paris, 1929.

J. Hackin, *Guide-catalogue du Musée Guimet. Les Collections bouddhiques.* **H. G. G.**
Édit. Van Œst, Paris, 1923.

Mythologie asiatique illustrée. Librairie de France, Paris.

V. Smith, *History of Fine Arts in India and Ceylon.* Oxford, 1910.

Revue des Arts asiatiques . . . . . **R. A. A.**

Archæological Survey of India. . . . . **A. S. I.**

Ars asiatica. Paris-Bruxelles. . . . . **A. A.**

A. Cunningham, *The Stupa of Bharhut.* Londres, 1879.

Mahâbodhi, or the Great Buddhist Temple at Buddhagaya. Londres, 1892.

A. Coomaraswamy, *La Sculpture de Bodhgayâ*. A. A., t. XVIII, 1935.

Sir J. H. Marshall, *A Guide to Sanchi*. Calcutta, 1908.

A. Foucher, *L'Art gréco-bouddhique du Gandhâra*. Leroux, Paris, 1905. **A. G. B. G.**

Sir J. H. Marshall, *A guide to Taxila*. Calcutta, 1908. **G. S.**

J. Hackin, *L'Œuvre de la Délégation archéologique française en Afghanistan*. Tôkyô, 1933.

Mémoires de la Délégation archéologique française en Afghanistan. Paris, Van Œst. T. I. : A. Foucher ; T. II : *Bâmiyân*, J. Hackin, A. et Y. Godard ; T. III : *Bâmiyân*, J. Hackin, J. Carl ; T. IV, T. V : *Hadda*, J. Barthoux ; T. VII : *Khair Khaneh*, J. Hackin, J. Carl . . . . . **M. D. A. F. A.**

Ph. Vogel, *La Sculpture de Mathurâ*. A. A. T. XV, 1930. . . . . **A. A. V.**

J. Burgess, *The Buddhist Stûpa of Amarâvatî and Jaggayapeta*. Londres, 1887.

V. Goloubew, *Ajantâ, les peintures de la première grotte*. A. A. X, 1921.

J. Griffiths, *The paintings in the Buddhist cave temples of Ajantâ*. Londres, 1896-1897.

G. Yazdani, *Ajanta*. University Press, Oxford.

S. Kramrisch, *A Survey of Painting in the Deccan*. Londres, 1937.

Sankalia, *The University of Nâlanda*. Madras.

N. B. — Pour les références bibliographiques les abréviations mentionnées ci-dessus ont été adoptées et indiquées en lettres majuscules italiques.

Les **caractères gras** correspondent aux numéros des figures au trait, aux lettres des photos contenues dans cet ouvrage ainsi qu'à leur titre.

ORTHOGRAPHE ET PRONONCIATION

Les lettres longues a et i sont surmontées d'un accent circonflexe.

Les lettres pointées m, n, s, t, sont différenciées par un changement de type des caractères utilisés.

La lettre u se prononce toujours ou ;
le j répond au son dj ;
et le c correspond à la consonnance tch.

(Par exception, pour le site de Sânchi, l'orthographe adoptée par M. Foucher a été conservée.)

PRÉFACE

L'iconographie indienne est une des disciplines orientalistes qui ont, depuis le commencement du siècle, marqué le plus de progrès. Certes, bien des points restent encore obscurs, mais des traités comme ceux de MM. Alfred Foucher, Jouveau-Dubreuil et Gopinatha Rao, pour ne citer que ceux-là, nous montrent dans l'ensemble cette science établie sur des bases presque aussi solides que l'iconographie grecque ou notre iconographie médiévale. Aussi bien était-ce la première tâche à entreprendre car, dans un art avant tout religieux, comment goûter la valeur esthétique de l'œuvre si l'on n'en a pas saisi au préalable la véritable signification ? L'admiration la mieux intentionnée risquerait sans cela de porter à faux en laissant s'interposer entre elle et son objet une série de pieux contre-sens.

Mais aujourd'hui la besogne semble suffisamment avancée pour que l'archéologie proprement dite puisse donner la main à l'histoire de l'art.

C'est dans cet esprit que Mlle Hallade nous présente sur la composition plastique dans les écoles bouddhiques de l'Inde ancienne une étude qui se trouve en réalité le premier chapitre d'une histoire générale de l'art indien. Ce travail, naguère reçu avec mention « très bien » à l'École du Louvre par le président du jury, J. Hackin, avait bénéficié des sûres disciplines du maître ainsi que des conseils d'un autre spécialiste, Philippe Stern. C'est encouragée par eux qu'a été rédigée la présente étude où la critique artistique se modèle rigoureusement sur l'analyse archéologique et l'iconographie.

Avec raison, l'auteur écarte de son examen la « civilisation de l'Indus » qu'un gouffre de quelque vingt-deux siècles — si nos chronologies sont exactes — séparerait de l'art maurya et çunga, et c'est par celui-ci qu'elle débute, étudiant successivement chacun des groupes de la période aniconique, puis de la période kusâna, enfin de la période gupta et post-gupta. Une observation toujours en éveil était ici indispensable car l'évolution de l'art y est loin de présenter une ligne continue. De même que Bârhut accuse une certaine régression technique sur les chapiteaux d'Açoka, nous nous trouvons sans cesse en présence de multiples écoles locales n'ayant profité qu'avec retardement des progrès des écoles voisines. L'Inde n'a jamais eu d'Athènes, je veux dire de centre spirituel susceptible de consacrer et de diriger l'évolution artistique. Souvent on verra coexister dans les mêmes écoles

des pratiques d'âges différents, comme à Mathurâ et à Amarâvati où les épisodes de la vie du Bouddha seront représentés, tantôt, déjà, par des figures, tantôt, encore, par des symboles. Dégager les lignes sinueuses de l'évolution des styles à travers les progrès intermittents de la technique est parfois aussi difficile que de retrouver le fil conducteur de la pensée indienne à travers les fluctuations, les retouches et les apparentes contradictions des *Upanisad*. C'est à quoi Mlle Hallade s'est avec succès appliquée, en marquant, par exemple, scène par scène, les progrès de la « petite sculpture narrative » de Bârhut à travers l'apport des divers groupes d'artisans qui y ont collaboré. Elle met ensuite en lumière « l'appauvrissement du pittoresque », qui coïncide à Bodh-Gayâ avec de nouveaux progrès de la technique, puis l'apogée de cette même technique dans l'art, naguère traité de « primitif », en réalité si savant, de Sânchî. Inversement, elle nous fait voir comment dans l'art du Gandhâra les compositions si harmonieuses du début dégénèrent bientôt en « frises d'icones »; comment aussi, sous l'influence de la métaphysique du mahâyâna, la plastique grecque s'est schématisée pour rendre les conceptions d'une idéologie de plus en plus abstraite. Jugement profondément juste, à condition, comme le fait l'auteur, d'en excepter les coroplathes de Hadda dont les ébauches nous annonçaient presque une aube romane et gothique que les circonstances ont empêchée à jamais de dépasser la ligne d'horizon.

Vient ensuite l'art kusâ*n*a de Mathurâ qui a reçu de toutes mains, — des vieilles écoles aniconiques comme des ateliers gandhâriens —, et qui a donné à tous, — à Amâravâti comme aux ateliers gupta —, art qui est véritablement, dans le temps comme dans l'espace, la plaque tournante de l'esthétique indienne. Passant de là à Amarâvatî, l'auteur y distingue avec raison plusieurs sous-écoles locales : Goli avec son amour du pittoresque et son « ardeur narrative » qui semblent rappeler Sânchî, Nâgârjunikon*d*a où filtre une influence gandharienne, ces divers ateliers amaravatiens étant d'ailleurs soulevés, emportés par l'enthousiasme, l'allégresse, l'extraordinaire rythme dansant qui les caractérisent tous et que nous retrouverons sur les reliefs brahmaniques de Mamallapuram et d'Aihole. J'ajoute qu'aucun archéologue, à ma connaissance, n'aura décrit ces admirables reliefs d'Amarâvatî avec autant de vie, d'intelligence et de charme que Mlle Hallade. Non moins précieuses les harmonies constatées par elle entre les dernières sculptures bouddhiques du Dékhan et les fresques d'Aja*n*tâ.

La leçon qui se dégage de cette minutieuse analyse prend la valeur d'une synthèse. Aussi bien le présent volume n'est-il que le premier d'une série où l'étude des ateliers brahmaniques viendra compléter celle des ateliers bouddhiques. De la partie déjà rédigée une impression se dégage : l'impression que l'art indien, comme l'hindouisme lui-même, est né d'un véritable syncrétisme, mais ici encore d'un syncrétisme dicté par les données permanentes du milieu indien. Dans ce syncrétisme sont venus se juxtaposer, puis se fondre les éléments les plus divers : tout d'abord, « avant tout et après tout », l'éternel naturalisme indien avec cette

intelligence des formes animales liée peut-être au plus antique totémisme préaryen, avec, aussi, ce culte des yaksa et des yaksi où Coomaraswamy discerne le plus immémorial culte indigène, culte que nous voyons affleurer dans l'art, pour tout le reste aniconique, de Sânchî. Le souvenir ne s'en perpétuera-t-il pas d'ailleurs jusque chez les « bouddhas-bodhisattvas » de Mathurâ, détenteurs, comme le montre encore Coomaraswamy, d'une sombre puissance yakchéenne et qu'à ce titre il dresse en rivaux des Bouddhas-Apollons du Nord-Ouest ? La même indianisation recouvrira tous les apports décoratifs étrangers : tout d'abord l'élément persépolitain posthume, survivance de la domination achéménide au Penjâb, puis ces motifs de centaures, de tritons et de harpyes si bien étudiés, notamment à Bodh-Gayâ et à Sânchî, par le regretté Gisbert Combaz et où il m'est personnellement difficile de ne pas pressentir l'influence diffuse de la domination des Démétrios et des Ménandre dans le bassin de l'Indus. Faudrait-il entrevoir enfin une influence parthe chez certains griffons de Mathurâ qui semblent déjà, et bien avant la lettre, échappés de quelque tissu sassanide ou post-sassanide ? Mais tous ces thèmes si divers, l'Inde les a indianisés comme elle a indianisé, « tropicalisé » le Bouddha gandharien lui-même. Tous, le fleuve hindou, après les avoir entourés et submergés, les a entraînés dans son cours, et c'est ce cours que Mlle Hallade nous propose de descendre avec elle depuis les sources maurya jusqu'à l'élargissement du fleuve en bras de mer à l'époque ellorienne. Pour ce voyage à travers le temps il n'est pas, le lecteur s'en convaincra vite, de guide plus sûr et plus averti.

René Grousset.

AVANT-PROPOS

« On a tort, dit Ruel [1], de vouloir exprimer par des mots les idées pittoresques et sculpturales. Ce penchant nous vient de cet amour de la clarté et de la précision qui est inné en nous et qui n'est qu'une forme de notre amour pour la vérité. On veut bien suivre l'artiste dans son vol vers l'idéal, on a même plaisir à l'y suivre, mais pourtant on ne peut s'empêcher au terme du voyage de se demander où l'on est. S'il est vrai que l'on a tort de vouloir traduire par des mots des impressions artistiques, on a raison de vouloir de la clarté et de la précision même dans les œuvres d'art... Or ces mots que nous cherchons pour exprimer ce que nous sentons, lorsque notre âme est émue, ce sont les grands écrivains qui les trouvent. »

Je mesure donc toute la témérité de mon entreprise. Car je n'ai jamais tant apprécié ce qu'il y a de profondément vrai dans ces lignes qu'en essayant moi-même de traduire pour le lecteur ce que les reliefs de l'Inde comportent de beauté dans leur composition. Et sans doute ne l'aurais-je jamais tenté si je n'avais eu le bonheur d'avoir pour premier maître le peintre éminent, l'artiste prestigieux qu'est Louis Biloul à qui je suis heureuse de dire ici toute mon affectueuse gratitude. Ce n'est pas sans émotion que j'évoque le souvenir de ces heures d'atelier où devant nos informes ébauches et nos maladroites esquisses, le maître trouvait prétexte à nous parler des chefs-d'œuvres de tous les temps et à nous faire partager son vibrant amour pour la perfection de la forme et son sens si sûr de la composition. Le pinceau en main, et tout en dispensant généreusement à ses élèves le trésor de ses impressions personnelles, il nous apprenait à « regarder » et à découvrir la beauté inhérente aux choses les plus simples. A aucun moment je n'ai senti aussi profondément la haute valeur de son enseignement.

Mais si je me suis plus particulièrement attachée à l'étude des reliefs de l'Inde, je le dois à M. Philippe Stern qui a su faire partager à ses élèves de l'École du Louvre son admiration enthousiaste pour l'esthétique indienne. Il m'a aidée de ses critiques clairvoyantes et de ses précieux encouragements; il sait combien je les ai sans cesse appréciés et je lui en renouvelle encore l'assurance.

A M. Foucher, dont les leçons si claires à l'École des Hautes Études ont pu, grâce à sa merveilleuse compréhension et à sa longue expérience des choses de l'Inde, rendre intelligible aux non initiés le sens des vieilles pierres de Sânchi;

(1) Ruel, Les Rapports de la Littérature et des Beaux-Arts.

à Joseph Hackin, ce maître incomparable qui nous a toujours entourée de sa bienveillante sollicitude et dont j'évoque aujourd'hui douloureusement la mémoire, je tiens à exprimer ici toute ma respectueuse reconnaissance.

Je remercie enfin tout particulièrement ceux qui, en des circonstances aussi difficiles, ont rendu possible l'édition de cet ouvrage : M. Paul Pelliot, Mlle Jeannine Auboyer, et surtout M. René Grousset qui avec son obligeance coutumière a accepté de présenter au public notre travail et de l'enrichir d'une préface où il retrace en quelques pages brèves mais d'une lumineuse clarté l'évolution de la sculpture dans l'Inde ancienne.

Je voudrais que la nécessité d'analyser, de classer et parfois de séparer un peu arbitrairement les reliefs ne masquât pas trop la souplesse d'évolution de la sculpture hindoue. Si la nature de ce travail revêt parfois un caractère sèchement documentaire, je souhaite qu'il n'ait pas atténué l'aspect vivant de l'œuvre d'art, cet aspect attachant qui conserve un intérêt même aux œuvres secondaires, qui laisse entrevoir un effort de réalisation sincère dans les plus malhabiles médaillons de Bârhut et qui permet de retrouver dans les mornes Buddha des falaises d'Ajantâ avec un reflet des œuvres de Sârnâth, la poursuite toujours émouvante d'une forme idéale dans une matière rebelle.

M. M. Hallade.
Mars 1942.

INTRODUCTION

Les reliefs de l'Inde, pendant la période principale de son évolution artistique, c'est-à-dire depuis les premiers siècles avant l'ère chrétienne jusqu'au VIIIe s. ap. J.-C., ont été l'objet de nombreuses études. De sorte qu'à interpréter à nouveau un art connu, à considérer une fois encore des œuvres déjà si minutieusement analysées par des maîtres éminents, nous nous exposons fatalement à des redites : nous nous en excusons à l'avance et tâcherons d'en limiter le nombre.

Mais le but que nous nous proposons sera tout différent de celui qui fut jusqu'ici le plus souvent poursuivi : délaissant, en effet, l'aspect iconographique sous lequel les œuvres ont été le plus souvent examinées, nous nous attacherons surtout à leur apparence plastique, cherchant à faire saisir l'aspect et la valeur expressive des figurations.

Étudier la composition c'est rechercher la méthode et le rythme qui ordonnent un ensemble. Comme chaque langage organise à sa manière les mots dans une phrase, chaque art groupe les éléments de l'œuvre d'après un ordre, une harmonie et des conventions qui lui sont propres; pour cela chaque art fait appel à un fonds commun de formules et en crée de nouvelles. La composition adoptée répond à la fois au but de l'œuvre, à l'instinct profond d'un peuple, à ses possibilités morales ou matérielles et à l'habileté de sa technique.

En examinant les principales œuvres de la sculpture indienne, nous verrons de quelle manière elles se disposent dans l'architecture et s'adaptent aux thèmes donnés; nous chercherons comment les lignes, les masses s'organisent, comment la proportion et le mouvement des figures, le choix des éléments et la technique concourent à l'aspect général d'un ensemble.

Nous avons divisé notre étude en deux parties se rapportant à deux périodes : celle qui précède et celle qui suit le règne brillant de la dynastie Gupta :

La période de l'Inde ancienne : IIIe s. av. J.-C. — IVe s. ap. J.-C.

La période Gupta et post-Gupta : IVe au VIIIe s. ap. J.-C.

Nous avons adopté cette division parce qu'elle est commode; mais il faut se garder de lui donner un caractère trop strict.

Si pour chaque époque, la différence des tendances et des types peut permettre cette séparation pour les reliefs, en fait l'art hindou doit surtout être considéré comme

un tout. Son évolution reste continue; chaque groupe d'œuvres et chaque école doivent toujours apparaître comme le chaînon d'un ensemble, relié à ce qui précède comme à ce qui suit. Vers le IVe siècle il n'y a pas eu scission dans le développement artistique, mais seulement un renouveau, l'épanouissement de formules plus anciennes, l'adaptation des thèmes et des motifs à des architectures différentes.

Afin de limiter notre travail, nous avons dû, pour la période Gupta et post-Gupta, nous borner à étudier la seule sculpture bouddhique, malgré le caractère un peu arbitraire d'un tel sectionnement. En effet, si la sculpture bouddhique présente son originalité et son développement propres, celui-ci est intimement lié à la progression de la sculpture hindouïste. Du Ve au VIIIe siècle, dans le centre de l'Inde, le même courant artistique qui aboutit aux importantes réalisations d'Ellorâ s'est tour à tour mis au service du bouddhisme et de l'hindouïsme. Isoler trop strictement la sculpture bouddhique serait donc risquer de faire oublier l'ambiance artistique dans laquelle elle s'est formée et qu'elle-même a contribué à créer. C'est pourquoi avant d'étudier dans le détail les manifestations bouddhiques de l'art dit Gupta, nous indiquerons rapidement les tendances générales de cet art entre les IVe et VIIIe siècles, afin de situer, en quelque sorte, les œuvres bouddhiques dans l'évolution d'ensemble à laquelle elles appartiennent.

Il reste à circonscrire le champ de nos investigations, ce qui, en raison même du caractère complexe de l'art hindou, offre quelque difficulté. La sculpture de l'Inde présente, en effet, sous des formes multiples, des genres difficiles à délimiter. Le terme vague de « reliefs » nous permet donc d'englober des œuvres très diverses par leurs dimensions et leur adaptation architecturale, mais assez proches par le caractère dominant de leur technique. En effet, c'est le relief à forte saillie, le « haut-relief », qui a été presque uniformément utilisé dans les œuvres de toutes dimensions et de toutes destinations. Le bas-relief graphique au dessin cerné, tel que l'art égyptien et l'art khmer l'ont connu, n'existe pas dans l'Inde et la statuaire en ronde-bosse est restée un genre assez exceptionnel, sauf dans l'art gréco-bouddhique; la statue isolée demeure d'ailleurs proche, par sa technique, de la figure en très haut-relief adossée à une stèle ou à une paroi.

D'autre part le format, pas plus que la technique, ne favorise une limitation précise ou une classification des genres de la sculpture. Les mêmes sujets sont souvent traités suivant des schémas proches et selon les mêmes principes de composition dans des œuvres de toutes dimensions adaptées à des emplacements divers : les petits reliefs des stûpa ont été souvent les prototypes des grandes figurations des grottes, et celles-ci ont, à leur tour, été reprises par les petites sculptures décoratives Gupta [1]. Il est donc intéressant de suivre une même composition d'un groupe à l'autre.

Cette étude s'étendra ainsi à des reliefs de grandeur et de types très différents. Toutefois, écartant ou rappelant simplement les statues, les stèles et panneaux à figure unique, elle s'attachera plus particulièrement aux *ensembles à figures multiples* et, en

[1] Par exemple : le motif de la figure féminine aspergée par des éléphants se retrouve à toutes les échelles depuis Bârhut jusqu'à Ellorâ.

particulier, aux *reliefs à scènes*. D'autre part, pour chaque époque nous nous attarderons surtout au genre prédominant, c'est-à-dire :

Aux *petits bas-reliefs* pour la *période de l'Inde ancienne ;*

Aux *reliefs rupestres* pour *l'époque Gupta et post-Gupta.*

Dans l'Inde, quel que soit son emplacement, toute pierre semble matière à sculpture : un rocher monolithe isolé dans la nature est devenu, à Dhauli, l'avant-corps d'un éléphant (IIIe s. av. J.-C.); à Mâvalipuram, une faille dans un rocher a paru merveilleusement apte à évoquer la descente de la Gangâ (VIIe s. ap. J.-C.), et des figurations du Buddha se multiplièrent sur les parois avoisinant les grottes d'Ajantâ. Pourtant la sculpture s'est surtout adaptée aux deux grands modes d'architecture que l'Inde semble avoir toujours connus : édifices construits et monuments excavés. Suivant les régions et périodes de prospérité, l'un ou l'autre ont tour à tour prédominé, des caractères particuliers pouvant se révéler dans les sculptures qui se rattachent à chacun de ces deux types. Mais ces différences ne constituent, en général, que des nuances, mêmes thèmes et mêmes schémas de composition se rencontrant partout.

Pour faciliter notre étude, nous avons cependant, pour chaque période, divisé les sculptures en deux groupes :

Celui des *reliefs adaptés à des monuments construits ;*

Celui des *reliefs rupestres.*

Mais il reste entendu que cette classification est assez artificielle et qu'il ne faut jamais perdre de vue la continuité profonde de la sculpture dans l'Inde, non seulement d'une époque à l'autre, mais aussi d'une forme à l'autre, qu'il s'agisse tour à tour de monuments construits ou excavés, inspirés soit par le bouddhisme, soit par l'hindouïsme.

Avant d'examiner les sculptures de l'Inde il apparaît nécessaire de chercher dans quel esprit elles ont été conçues. Leur caractère « d'image mentale », de construction spéculative de l'intelligence a déjà été maintes fois signalé; malgré parfois l'exactitude des détails et le naturel des figures, les représentations ne visent pas à reproduire un ensemble visuellement observé. Sur la surface peinte ou sculptée les formes se disposent comme elles apparaissent dans l'esprit; elles se groupent d'après des rapports compréhensibles et prennent l'importance que la pensée leur accorde : de là le schématisme des compositions, les dimensions et le groupement conventionnels des figures, la faveur attachée au symbolisme.

Fig. 1. — Une image primitive comme celle du **Cakravartin aux sept joyaux de Jaggayapeta** (IIe s. env. av. J.-C.) illustre déjà cette conception de l'œuvre d'art : autour du Cakravartin, agrandi parce qu'il est le personnage principal, sont disposées des formes qui tour à tour permettent de suggérer sa puissance. Si malhabile soit-elle, une figuration de ce type suffit à remplir son but expressif.

Fig. 2. — Les grands reliefs de la sculpture Gupta, les œuvres hindouïstes en particulier (VIe-VIIe) sont conçues de même manière : les représentations de Visnu dans ses divers

avatars, ou de Çiva sous ses aspects multiples, malgré la perfection de leur forme, restent ainsi proches de l'œuvre de Jaggayapeta. Les « Trois pas » de Visnu (**Trivikrama**) en sont un exemple.

En présence de l'œuvre d'art hindoue il faut abandonner le point de vue qui est souvent le nôtre. L'artiste occidental, depuis la Renaissance, nous a souvent habitués à considérer les personnages d'une œuvre d'art comme nous considérons ceux d'un groupe vivant, à les replacer dans un décor plus ou moins réaliste, parfois une architecture, un paysage où s'enfonce le regard attiré par la perspective.

L'œuvre d'art hindoue se présente d'autre manière : les formes surgissent en quelque sorte vers le spectateur, émergent du néant pour se préciser, restent à l'état d'apparence plus ou moins parfaite, mais qui ne cherche pas à donner l'illusion de la réalité. L'image semble sortir de l'inconscient pour entrer dans le conscient un peu à la manière de la forme qui apparaît dans le roc sous le ciseau du sculpteur. En principe, l'art hindou peut ainsi se passer de recherche de profondeur, présenter figures et scènes les unes à côté des autres comme elles se succèdent dans l'esprit sans toujours chercher à faire un tout homogène. Les frises d'Amarâvatî (**233**, **234**) et les fresques d'Ajantâ en sont un exemple bien typique; la composition y est à la fois fragmentaire et continue soit que les scènes se juxtaposent et s'interpénètrent souplement, soit qu'elles changent brusquement de type; leur succession, parfois avec ses lacunes inattendues, rappelle celle des images dans un rêve. Comme l'indique Mlle Stella Kramrisch (*A survey of painting in the Deccan*) : « l'ensemble reste toujours à la même distance » et les épisodes passés et futurs « étant également présents dans l'esprit », ils sont représentés côte à côte.

Une mise au point apparaît toutefois nécessaire :

D'une part, la conception idéologique de l'art n'est pas absolument propre à l'Inde; elle a été, en général, la raison d'être de toutes les œuvres de l'antiquité et elle se retrouve en Occident dans les peintures des primitifs comme dans les sculptures de notre Moyen Age français : les « Christ en Gloire » de nos portails romans s'apparentent tout à fait aux groupes des sanctuaires bouddhiques par la composition hiératique et schématique des ensembles comme par l'esprit qui les a ordonnés.

D'autre part, l'artiste hindou n'est pas toujours strictement resté dans le domaine de l'abstraction. L'exécution de l'œuvre d'art l'a obligé à prendre contact avec des réalités matérielles, et des problèmes techniques se sont posés : pour s'exprimer, les corps ont pris du volume et pour se grouper, les personnages ont eu besoin de profondeur (comme nous le verrons plus loin, la conquête de cette troisième dimension a été poursuivie dans certaines écoles de l'Inde ancienne). En outre, l'imagier s'est parfois efforcé de donner à la figuration des thèmes une forme plus vivante; pour être comprises par les fidèles qu'elles devaient instruire, les représentations de la vie terrestre et des vies antérieures du Buddha ont pris un aspect plus pittoresque et sont devenues plus habiles; la figuration du **Cakravartin aux 7 joyaux** s'est humanisée elle-même à **Amarâvatî** (**221**) (IIe s.

ap. J.-C.) : les figures symboliques sont disposées comme le seraient des personnages dans une scène légendaire.

Cette réserve une fois faite, il reste vrai que la conception idéologique de l'art n'a jamais cessé de dominer dans l'Inde. Elle explique la persistance des conventions aussi bien que le caractère des compositions tantôt souples comme à Amarâvatî, tantôt hiératiques comme dans les groupes des sanctuaires Gupta. Cette façon de comprendre l'œuvre d'art a permis les plus belles réalisations de la sculpture hindoue : l'attitude du Viṣṇu couché sur Ânanta (Mâvalipuram, VIIe s.), la simplicité raffinée de la composition créent une saisissante atmosphère de silence et d'éternité; l'apparence immatérielle du Buddha de Sârnâth (IVe s., **photo J**), par le dépouillement de sa forme et de sa haute spiritualité, atteint un des sommets de l'art auquel la sculpture égyptienne a peut-être seule accédé.

PREMIÈRE PARTIE

PÉRIODE DITE DE L'INDE ANCIENNE

IIIe S. AV. J.-C. AU IVe S. ENV. AP. J.-C.

Les origines de l'art de l'Inde restent assez imprécises. La haute antiquité de la civilisation indienne est attestée mais imparfaitement connue : les trouvailles faites à Mohenjo-Daro (vallée de l'Indus), puis à Pâṭaliputra (région du Gange) ont permis d'entrevoir l'importance prise par ces centres de culture à des dates éloignées : au IIe millénaire, puis au VIe s. av. J.-C.; mais ces indications restent tout à fait fragmentaires.

L'évolution de l'art de l'Inde ne peut être suivie de manière continue que depuis les environs du IIIe s. av. J.-C., moment où les constructions en pierre devenant plus fréquentes, des vestiges nous sont plus régulièrement parvenus. Les plus anciennes sculptures en pierre de cette période marquent déjà un degré d'évolution avancé. Elles ont dû être précédées d'œuvres en matériaux périssables (bois ou ivoire) [1] malheureusement disparues.

Il est difficile de déceler, même dans les anciens reliefs, les caractères qui appartiennent en propre au génie indien, des échanges s'étant toujours établis entre l'Inde et les régions qui l'avoisinaient au Nord-Ouest. La vieille balustrade du stûpa II de Sânchi (IIe s. av. J.-C.), si archaïque soit-elle, présente dans sa décoration des traces d'influences occidentales; celles-ci ont pu ainsi modifier la composition des reliefs les plus anciennement connus.

L'activité artistique de l'Inde fut intense pendant les quelques siècles qui ont précédé ou suivi l'ère chrétienne. Pendant cette période, thèmes, formules et techniques se développèrent dans la sculpture. Le Bouddhisme qui prospérait et prédominait peu à peu attira, vers lui surtout, l'effort des architectes et des sculpteurs; mais tandis que

[1] Sur une porte du Grand Stûpa de Sânchi, une inscription témoigne de l'importance prise pendant cette période par la corporation des ivoiriers. D'autre part, la découverte de nombreux objets d'ivoire en Afghanistan (fouilles de Mme Hackin, à Begram) atteste l'activité de cette industrie durant les premiers siècles après l'ère chrétienne, la similitude des thèmes et des motifs rencontrés avec ceux des reliefs de pierre d'époque proche (Sânchi-Mathurâ) met en évidence la parenté d'inspiration qui dominait les œuvres de techniques différentes. Or, ce qui existait à ce moment avait déjà dû se produire antérieurement.

monuments construits et excavés se multipliaient, la sculpture s'attacha aux uns et négligea les autres. Si, au début du IIe s. av. J.-C., des reliefs décorèrent tour à tour ces deux grands types de l'architecture indienne (sculptures rupestres de Bhâjâ — reliefs des balustrades de Sânchi II et Bârhut), pendant la période de l'Inde ancienne les sculptures rupestres restent rares : avec le Vihâra de BHÂJÂ, les Caves de l'ORISSA seront seules à renfermer des ensembles de quelque importance.

Au contraire, jusqu'au IVe s. ap. J.-C., les reliefs adaptés à des monuments construits se multiplièrent et une abondante sculpture participa à la décoration des stûpa.

Dans ce domaine, l'activité des sculpteurs se poursuivit sans interruption du Nord au Sud de l'Inde, un site, une école d'art prenant par moment la prépondérance.

C'est ainsi que : les sites de BÂRHUT, BODH-GAYÂ et SÂNCHI dominèrent pendant la période Çunga (IIe et Ier s. av. J.-C.);

que les écoles de l'ART dit GRÉCO-BOUDDHIQUE (Gandhâra et Afghanistan) et celle de MATHURÂ prospérèrent sous la dynastie Kusâna et plus tardivement (Ier au IVe s. ap. J.-C.);

et qu'enfin, la Région d'AMARÂVATÎ (Sud-Est de l'Inde) devint un centre important de production sculpturale pendant les siècles qui suivirent l'ère chrétienne.

Les reliefs des édifices construits constituant l'apport sculptural le plus caractéristique de l'Inde ancienne, c'est par eux que nous commencerons notre étude ; les sculptures de chaque grand centre d'art présentant leur originalité, nous examinerons successivement la composition de chacune d'elles.

RELIEFS DES ÉDIFICES CONSTRUITS

L'importance prise par la sculpture dans la décoration des stûpa vient d'être mentionnée, aussi peut-il être utile de rappeler le rôle et l'aspect du stûpa en précisant les emplacements adoptés tour à tour par les reliefs.

Le **Stûpa** était essentiellement un monument commémoratif, renfermant parfois des reliques et autour duquel s'effectuait la procession individuelle ou « pradaksinâ. »

Le Stûpa présentait la forme d'un hémisphère reposant sur un *tambour* circulaire placé sur une *base* ronde et plus tardivement carrée; cet ensemble était dominé par la masse quadrangulaire de la « *harmikâ* » surmontée elle-même d'une corniche bouddhique, puis d'une succession de parasols. Les reproductions de stûpa dans les reliefs de diverses écoles de l'Inde ancienne permettent de discerner la forme du stûpa et ses diverses transformations au cours des siècles (**9, 3, 314, 315 et photo G**). Autour de l'édifice s'élevait en général une balustrade de pierre rappelant les antiques barrières de bois ou « *vedikâ* ». Aux quatre points cardinaux, la balustrade s'interrompait pour laisser place aux entrées souvent encadrées par de grandes portes décoratives, les « *torana* », dont la forme particulière rappelait, elle aussi, des œuvres de bois.

La décoration du stûpa devint de plus en plus complexe et, tour à tour, d'après l'époque ou le site, chaque élément constitutif devint matière à sculpture. Les reliefs qui nous sont parvenus proviennent tantôt de la balustrade (Sânchi II-Bârhut-Amarâvatî), tantôt des « torana » (Sânchi I et III). Plus tardivement, dans l'art gréco-bouddhique et à Amarâvatî la base et le tambour de stûpa furent revêtus de bas-reliefs.

La taille du stûpa elle-même était infiniment variée : Bârhut-Sânchi-Amarâvatî, et de nombreux sites gréco-bouddhiques conservent les vestiges de vastes stûpa, monuments proches de ceux de Ceylan.

Le développement de la vie monastique, dans le Nord-Ouest de l'Inde en particulier, fit à la fois accroître le nombre des stûpa et évoluer leur taille. Dans les chapelles et les cours des monastères (Sanghârâma) se trouvait un de ces édifices dont l'importance était en rapport avec celle de la communauté. D'autre part, à côté de son rôle commémoratif, le stûpa remplit bientôt un but votif; des stûpa en réduction prirent place autour des plus grands, ils devinrent de véritables ex-voto multipliés par la piété des fidèles et reçurent souvent, à leur tour, une décoration imagée.

A côté de leur rôle décoratif, les sculptures des stûpa poursuivaient essentiellement un but édifiant; aussi, pour évoquer le Buddha, ses Grands Miracles et les épisodes de sa vie terrestre ou de ses vies antérieures, la sculpture prit-elle un caractère narratif qui domina toute la production sculpturale et pendant toute la période de l'Inde ancienne, le genre des bas-reliefs à scène se développa.

Toutefois, le stûpa ne resta pas seul à recevoir une décoration sculptée pendant cette période. Des emplacements très divers lui furent parfois attribués dans les monastères, surtout dans les régions du Nord de l'Inde où les bâtiments des communautés se multiplièrent et, comme nous le verrons, dès les premiers siècles de l'ère chrétienne, le genre de la stèle se développa pour orner niches et sanctuaires.

SÂNCHI

BALUSTRADE DU STÛPA II

La balustrade d'un ancien stûpa de Sânchi, le stûpa II, constitue l'ensemble le plus complet parmi les plus anciens de la période archaïque : elle semble remonter au début de l'époque Çunga, à la première moitié du IIe s. av. J.-C. Cette balustrade laisse entrevoir l'importance qui était déjà accordée à la décoration sculptée et elle donne le plan d'ensemble qui fut généralement adopté pour la répartition de celle-ci : sur les montants réunissant les traverses, un médaillon occupe la place centrale entre deux demi-médaillons suivant une disposition qui se retrouve sans cesse (voir Bodh-Gayâ, **59**); sur les piliers d'angle, des panneaux rectangulaires sont superposés. Mais ces piliers, plus exposés, ont été refaits, aussi leurs bas-reliefs datent-ils seulement des environs de l'ère chrétienne quelquefois même des siècles suivants.

L'ensemble de la balustrade permet ainsi d'entrevoir l'évolution poursuivie par la sculpture décorative des stûpa pendant les deux premiers siècles av. J.-C. Dans les médaillons archaïques, à côté de motifs simples, peu variés (rosaces de lotus principalement), des combinaisons ornementales plus compliquées se rencontrent et, ce qui est seul intéressant pour nous, des figurations de personnages et d'animaux mythiques ou réalistes apparaissent ainsi que quelques représentations de symboles rappelant les Grands Miracles du Buddha. Dans ces reliefs, le besoin de varier les sujets, le désir de raconter se font sentir et ainsi s'amorce le mouvement qui aboutit aux figurations plus complexes de symboles et de scènes animées dont les piliers refaits nous offrent des exemples. Mais ces derniers reliefs ne seront pas examinés ici puisqu'ils se rattachent par leur style à l'art du Grand Stûpa de Sânchi d'époque ultérieure.

Les reliefs anciens eux-mêmes arrêteront peu puisqu'ils renferment surtout des motifs ornementaux qui restent en dehors de notre sujet. Mais le remplacement progressif de ces motifs par des représentations animées est toutefois symptomatique et la faveur accordée aux animaux appartenant à la faune de l'Inde, la vérité des détails observés, annoncent l'atmosphère des reliefs de Bârhut : l'éléphant par exemple n'est plus seulement le point de départ d'un bouquet décoratif de lotus, il casse des branches ou s'arrose avec sa trompe; ailleurs il sort de son écurie ou, bien harnaché, il promène un roi ayant en croupe un porte-étendard (cf. Bhâjâ **274** et Bârhut **32**); ailleurs encore l'éléphant, symbole de la Conception, pose négligemment sa trompe sur ses défenses. Ces détails et l'apparition de quelques scènes laissent entrevoir le caractère anecdotique et épisodique que va prendre la sculpture attachée à la décoration des stûpa.

La composition de tous ces reliefs est simple; souvent une seule figure remplit le médaillon ou le demi-médaillon et cherche à s'adapter au format donné; lorsque plusieurs figures se ren-

contrent, elles restent juxtaposées (**6**), sans lien entre elles. Les motifs d'ornementation (rosaces, palmettes, animaux affrontés ou adossés) s'ordonnent symétriquement et leur symétrie libre est déjà celle qui toujours se retrouvera dans l'Inde : les deux côtés d'un même décor n'étant jamais strictement superposables.

L'ensemble de la composition est généralement d'une plénitude caractéristique : les boutons de lotus répartis un peu partout constituant un moyen facile de combler les vides (**6**).

Toutes les figures sont aplaties sur un plan et de multiples naïvetés techniques se relèvent : tels ces raccourcis maladroits déjà signalés par M. Foucher, où le sculpteur consciencieux fait déborder la tête et les flancs d'un animal vu de face (lion ou éléphant) pour montrer les pattes de derrière et n'omet pas de représenter la queue entre les pattes avant.

Des indications conventionnelles qui subsisteront apparaissent déjà : la figuration d'arêtes vives pour indiquer des rochers, la représentation d'un seul poisson pour évoquer l'idée de l'eau, rendre compréhensible l'habitat d'un animal aquatique (**4**).

Dans ces reliefs anciens du stûpa II de Sânchi, un ensemble d'images et de formules a commencé à se constituer et les tailleurs de pierre ont eu l'occasion d'apprendre ou plutôt de réapprendre leur métier puisque les colonnes d'Açoka [1] témoignaient d'une habileté technique qui semble avoir été perdue au début du IIe siècle.

[1] D'après M. Foucher, le poli particulier de ces colonnes attestait d'ailleurs la présence d'ouvriers iraniens dans l'Inde à l'époque Maurya.

BÂRHUT

BAS-RELIEFS DE LA BALUSTRADE DU STÛPA

L'exécution de la balustrade de Bârhut semble remonter au milieu du IIe s. av. J.-C.; M. Bachhofer considère toutefois comme des additions un peu plus tardives, les piliers d'angle et certaines parties de la main-courante (1). Dans la décoration de cette balustrade, la place donnée à l'ornementation pure reste importante (*E. I. S.*, pl. 16, 17); celle-ci tend pourtant à être remplacée par des figurations imagées, par la représentation de scènes de plus en plus complexes. Comme à Sânchi II, les Symboles du Buddha sont conservés pour figurer le Buddha puisque celui-ci n'est jamais représenté. Répétés parfois d'une manière très simple et symétrique ces symboles sont plus souvent entourés de multiples adorateurs, encadrés dans un décor plus varié et plus pittoresque et mêlés à l'action qui les environne. La composition se complique, s'enrichit; les personnages humains prédominent, des groupements s'organisent; les médaillons et panneaux s'encombrent de tout un monde vivant qui se glisse dans tous les coins (*E. I. S.*, pl. 24) et envahit les architectures (têtes humaines apparaissant dans les lucarnes (**18**, **55**), figures aux balcons, masques d'animaux émergeant de cavités dans les paysages de jungle (**56**), etc.). Fréquemment, les épisodes se multiplient, l'action devient de plus en plus compréhensible au regard, de plus en plus clairement exprimée. Pour la première fois, les récits de la vie du Buddha et de ses vies antérieures (les Jâtaka) se trouvent relatés dans la pierre sous une forme imagée; dans ces bas-reliefs de Bârhut tout un art de conteur apparaît, un répertoire de formes est constitué.

Aux artisans de Bârhut revient ainsi le mérite d'avoir innové, d'avoir créé un genre de sculpture narrative qui se développera à Sânchi, au Gandhâra, à Mathurâ et Amarâvatî, mais pour lequel, à notre connaissance, ils n'avaient pas ou peu de modèles auxquels se référer (quelques ivoires ou sculptures sur bois probablement). De là, cette spontanéité, ce caractère d'œuvre indigène et cette saveur de terroir qui caractérisent les bas-reliefs de Bârhut; de là, cet esprit de liberté et de naïve fantaisie avec lequel travaille l'imagier, incapable de s'enfermer dans des lois trop strictes; de là encore, ces gaucheries et maladresses d'exécution, ces ordonnances étranges que l'on rencontre sans cesse et que nous aurons l'occasion de signaler dans l'étude des planches. D'ailleurs, raconter une histoire, être compréhensible, tel était le but principal du tailleur de pierre, souvent plus préoccupé de dire beaucoup que d'organiser harmonieusement un ensemble. L'encombrement des compositions et l'enchevêtrement des scènes résultent de la verve du sculpteur qui multiplie les épisodes et réussit rarement à créer de l'unité. A Bârhut,

(1) Une partie importante de la balustrade de Bârhut est actuellement conservée dans l'Indian Museum de Calcutta; l'ensemble de la porte et du « railing » qui l'environne a même pu y être reconstitué.

certaines anomalies des figurations et des bizarreries de composition étonnent : elles correspondent à la manière la plus simple, la plus facile, trouvée par l'imagier pour s'exprimer, la plupart des formules utilisées se retrouvant d'ailleurs, dans d'autres arts primitifs. Souvent les rapports établis entre les diverses figures semblent étranges (**25, 30**) ; mais pourquoi demander à l'artisan plus qu'il ne peut et ne veut faire ? Le sculpteur reproduit un ensemble de formes pour aider la mémoire, rappeler un épisode connu; il présente les éléments d'une histoire; à l'observateur de les grouper pour reconstituer l'action. Les bas-reliefs de Bârhut se situent entre les figurations pictographiques (où un objet unique suffit à évoquer une idée), et la représentation picturale de scènes pittoresques, où la description visuelle devient plus complète et plus précise. L'art de l'Inde, souvent, ne dépassera pas ce stade. Les figurations ne cherchent pas à créer l'illusion de la vie, mais à évoquer des idées; un lien mental unit les figures, mais elles ne forment pas obligatoirement des groupes observés. Doutant de ses moyens, l'artisan de Bârhut a d'ailleurs eu la prudence d'indiquer par une inscription le sujet des divers bas-reliefs et il fait appel à maintes conventions iconographiques que les études faites par M. Foucher ont permis de discerner (1).

En dépit d'une certaine différence dans la valeur des divers bas-reliefs de Bârhut, ceux-ci peuvent être étudiés dans leur ensemble. L'inégalité des œuvres est due à la fois à l'habileté plus ou moins grande des artisans qui ont participé à l'exécution de la balustrade et à une progression de la technique. (Quelques scènes de la main-courante, un peu plus tardives, se rapprochent davantage de l'art du Grand Stûpa de Sânchi). Cette réserve faite, les caractères dominants des compositions se retrouvent d'une manière plus ou moins accusée dans les divers reliefs, quels que soient leur format ou l'habileté dont ils témoignent.

ÉTUDE DE LA COMPOSITION

RÉPARTITION DES RELIEFS (Pl. III et IV).

Les reliefs de Bârhut (voir *E. I. S.*, pl. 15) s'inscrivent dans des formats nettement délimités, adaptés à des emplacements architecturaux précis :

de grandes figures de divinités et de yaksa sont adossées aux piliers des entrées (**11** et **12**) ;

des figurations de symboles et de scènes occupent des panneaux rectangulaires sur les piliers d'angle des entrées (**16, 17, 18**) ou bien sont réparties dans des médaillons et demi-médaillons sur les montants et traverses (**14**) ;

quelques représentations imagées s'intercalent dans les ondulations d'une guirlande de la main-courante (**15**) ;

et enfin des frises décorent l'architrave des torana (**13**).

(1) Pour l'identification des bas-reliefs et la présentation de multiples scènes, nous renvoyons aux ouvrages déjà parus, principalement à M. Foucher, *Beginnings of Buddhist Art*, et M. Bachhofer, *Early Indian Sculpture*.

Hormis cette répartition ordonnée des reliefs, nulle trace de plan décoratif strict : l'alternance irrégulière des scènes et des figurations ornementales ou géométriques laisse transparaître l'esprit d'improvisation, parfois de négligence, qui se rencontre souvent.

La *fantaisie*, la *volonté d'animer* et le *génie inventif* de Bârhut se discernent dans la subdivision des piliers :

La hauteur des piliers d'angle est, en général, fractionnée en panneaux rectangulaires irréguliers par des bandes horizontales reproduisant la balustrade de bois (**16**).

Mais cette vedikâ n'occupe pas toujours toute la largeur du pilier; afin d'éviter la monotonie et la sécheresse, elle s'interrompt pour laisser place à un motif, souvent un portique par lequel se précipitent des chevaux (**20**), rentrent ou sortent de petits personnages (**17, 18**) ou des éléphants. Ailleurs, la bande horizontale d'une toiture remplit le rôle habituel de la balustrade (**18**).

FORMATS ADOPTÉS POUR LA PRÉSENTATION DES BAS-RELIEFS (Pl. IV).

Fig. **14**. Médaillon.
Fig. **15**. Espace réservé entre les ondulations d'une guirlande.
Fig. **16**. Panneau rectangulaire.

CARACTÈRE NARRATIF DES FIGURATIONS.

Dans l'art de Bârhut les figurations deviennent, en quelque sorte, la traduction picturale d'un texte, d'un récit.

Pour comprendre le progrès qui a été réalisé en ce sens, on peut comparer deux figurations du Grand Miracle de la Conception, l'une provenant de Sânchi II, l'autre de Bârhut :

à Sânchi II, un éléphant, volant de droite à gauche, suffit à lui seul pour évoquer le miracle; à Bârhut (**14**), une véritable scène s'organise : Mâyâ couchée sur un lit, entourée de ses servantes et d'un gardien des Mondes, présente son côté droit à l'éléphanteau; une aiguière et un luminaire complètent la scène et la situent.

Des scènes multiples sont souvent juxtaposées dans un même ensemble, et parfois l'ensemble d'un récit se poursuit dans plusieurs panneaux superposés : tel le Vidhura Jâtaka qui occupe tout un pilier (*E. I. S.*, p. 25 et pl. 24).

Fig. **18**. Dans un palais, le yaksa Purnaka joue aux dés avec le roi Korava, maître du sage Vidhura; celui-ci constitue l'enjeu de la partie.

Fig. **17**. Le yaksa emporte le sage à travers les airs, puis cherche à le tuer; le sage Vidhura s'informe alors des raisons de ce mauvais traitement et convertit le yaksa (en haut, à gauche).

Deux autres panneaux, superposés à ceux-ci, se rapportent encore à la légende.

Le groupement des scènes suit l'ordre topographique plutôt que chronologique : les épisodes se passant dans un même lieu sont rapprochés dans un même panneau quel que soit le moment où ils aient pris place. (Cette convention se perpétuera : Foucher, Lettre d'Ajantâ. *J. A.*, 1921, p. 203, et *E. I. S.*, p. 25.)

COMPOSITIONS SYMÉTRIQUES (Pl. V).

Un schéma de composition strictement équilibré est adopté pour la figuration des Grands Miracles :

Grand Miracle du Parinirvâna (**19**). De chaque côté du symbole central sont placés des orants et, à la partie supérieure, des kinnara ou gandharva volants. (Cette disposition sera indéfiniment reprise par les arts postérieurs.)

Parfois, un groupe exactement symétrique participe à une scène animée : accompagné de son escorte, le roi Prasênajit visite le Buddha dans le monastère Jêtavana (**20**); ailleurs un

paysage de jungle, élément pittoresque et irrégulier, entoure l'**Adoration du Buddha dans la grotte d'Indrasaila** (**56**).

Dans ces compositions symétriques, le balancement équilibré des masses est, en général, nettement affirmé.

Toutefois, la *symétrie s'accompagne souvent de recherche de fantaisie et de mouvement :*
une figure de dos correspond à une figure de face (**19**);
un défilé de personnages vus de dos qui, en montant, semble s'éloigner s'oppose à un cortège descendant qui se rapproche (**20**).
Ailleurs : (*E. I. S.*, pl. 28) de chaque côté d'un groupe symétrique, un éléphant rentrant sous un portique alterne avec les deux chevaux d'un char qui se précipitent en avant.

Ainsi, dans son désir de créer de la vie, d'animer des schémas monotones, l'imagier a varié les effets; parfois les éléments qui se correspondent sont de types divers, mais plus souvent leur direction s'oppose.

Les mêmes masses tentent ainsi d'établir par leur volume un équilibre que leur direction s'efforce de détruire ou d'atténuer.

COMPOSITIONS ASYMÉTRIQUES (Pl. V).

Influence du cadre sur la composition : la difficulté d'ordonner les scènes dans le format du médaillon apparaît sans cesse.

Les figures suivent la ligne circulaire du médaillon (singes, chevaux alignés, arbres) (**24**, **25**, **43**).

Un personnage brandissant une scie, des ouvriers et une architecture tendent à s'établir parallèlement au cadre (**22**, **24**, **25**); d'autres groupes se disposent perpendiculairement à lui (**24**).

L'absence de ligne de base horizontale entraîne l'abandon de l'axe vertical normal : des figures semblent tomber, les arbres s'inclinent, les architectures paraissent suspendues de biais (**24**, **25**).

Des figures présentées avec une verticalité plus stricte sont ainsi sectionnées par le cadre (**23**).

Dans les panneaux quadrangulaires l'équilibre est en général meilleur : la verticalité des architectures et des figures est plus fréquemment respectée; la régularité des architectures s'adapte mieux au cadre (**17**, **18**) et la simplicité de leurs masses contraste souvent plus heureusement avec l'animation des petites figures.

Encombrement des compositions.

Enchevêtrement des scènes multipliées : par exemple, la **Donation du Jardin Jêtavana**, **25**. Légende : Un riche marchand ayant acheté le jardin Jêtavana pour en faire don au Buddha, le prix de l'achat avait été réglé par un procédé étrange : des pièces de monnaie devaient entièrement recouvrir le terrain.

Le même personnage est répété pour prendre part à des scènes successives :
placé près de l'Arbre (a) qui évoque la présence du Buddha, le marchand (b) en tenant une aiguière rappelle le geste rituel qui accompagnait toujours une donation;
le même marchand (c) surveille les ouvriers (d) qui tour à tour déchargent des pièces de monnaie et en recouvrent le sol (e).
Des sanctuaires rappellent le monastère fondé par le Buddha dans le Jardin Jêtavana.
Les divers éléments semblent répartis comme au hasard, à des hauteurs variées, espacés, entassés ou écrasés (couple de bœufs) (f).

Mahâmagga Jâtaka (**23**). — La présentation est plus claire : les protagonistes de l'épisode sont répartis en 3 groupes distincts, le roi et son épouse accusant les galants enfermés dans des sacs.

Mahâkapi Jâtaka (**26**). Une disposition plus logique et plus heureuse a été adoptée :

les singes qui traversent d'une rive à l'autre, suivent la ligne circulaire du médaillon; l'impression d'un mouvement continu est suggérée, comme en un film au ralenti, par la succession d'attitudes proches; en suivant un demi-cercle, le regard saisit les divers temps de l'action et il est ramené à la dernière figuration du singe-Bodhisattva qui, en conclusion édifiante, sermonne le roi.

CONVENTIONS ADOPTÉES POUR LA FIGURATION DES ÉLÉMENTS (Pl. VII).

Le souci d'être compris et l'inexpérience de l'imagier lui font adopter des conventions commodes, qui donnent souvent un aspect étrange à l'ensemble d'une composition.

Jâtaka de l'antilope, de la tortue et du pivert (**30**). — La tortue, sortant de l'eau, ronge la corde du piège qui retient l'antilope ; le pivert, ami de l'antilope et témoin de la scène (à dr.), va (à g.) retarder par son cri de mauvais augure l'arrivée du chasseur.

La forme et le rôle de chaque personnage, animal ou objet, se discernent clairement; l'ensemble est compréhensible, mais les rapports établis entre les éléments divers sont conventionnels.

Les mêmes formules se retrouvent sans cesse :

Pour être rendus plus nettement apparents,

les *divers éléments sont parfois isolés :* piège, antilope (**30**), arc (**22**); ils sont en général *représentés entiers*, quitte à être considérablement réduits : arbres, architectures (**30**, **57**).

L'aspect le plus caractéristique et le plus facile à exécuter *est choisi :*

les éléments se présentent ainsi de face, de profil ou même en plan :

la vue de profil qui donne une silhouette plus typique est souvent adoptée pour les animaux [1] et pour des attitudes particulières (**27**, **30**) : une femme qui se penche (**29**), des orants agenouillés (**31**); l'eau, la tortue, le piège, un crustacé sont, au contraire, vus du dessus (**27**, **30**).

Le point de vision semble ainsi changer sans cesse : une vue dominante est adoptée lorsqu'elle permet de mieux distinguer le Nâga d'un bassin (**28**) ou les pièces de monnaie qui recouvrent un plateau et le sol du jardin Jêtavana. Pour la même raison, afin de la rendre plus visible, une femme semble relever une natte sur laquelle un enfant est étendu.

Des rapports conventionnels sont établis entre les figures :

la *confusion est fréquente entre le plan horizontal et le plan vertical :* les faces verticales et horizontales du siège du Buddha sont toujours figurées l'une au-dessus de l'autre (**31**, **51**), le sol du Jardin Jêtavana (**25**) et l'eau (**26**, **27**, **30**) sont présentés comme des surfaces verticales;

la *position relative des éléments les uns par rapport aux autres est souvent arbitraire :* le chasseur pour rendre sa scie plus nettement apparente tourne le dos à l'éléphant qu'il va priver de ses défenses (**22**); le trône du Buddha est présenté en avant du temple de Bodh-Gayâ à l'intérieur duquel il devrait figurer (**31**). (Ailleurs (**57**), ce temple de la Bodhi est figuré cependant avec plus d'exactitude.)

la *disproportion des figures est à peu près constante :*

la réduction des éléments correspond à la nécessité d'adapter leur taille à l'espace disponible; les plus volumineux sont ainsi plus sensiblement réduits : architectures, arbres, éléphants.

L'agrandissement d'une figure permet, d'autre part, de suggérer son importance. Tour à tour sont ainsi grossis les éléments dont le rôle est capital pour la compréhension du récit ou bien les personnages hiérarchiquement plus marquants : la

[1] A l'occasion, les mêmes animaux sont toutefois figurés de face, lorsque l'espace qui leur est affecté est trop restreint, par exemple : éléphants (**53**, **20**).

tortue et le piège (**30**) apparaissent plus volumineux que de raison et, par contre, les arbres dont l'intérêt est secondaire sont figurés en miniature (**53**). Mâyâ (**14**) ou l'Arbre du Buddha sont sensiblement agrandis. A Bârhut toutefois, l'opposition est rarement aussi franche que celle qui s'affirme entre les deux groupes d'éléphants montés (**32**) ou entre l'Arbre du Buddha et des végétations rabougries (**58**).

CARACTÈRE DES ATTITUDES (Pl. VIII).

Répétition des mêmes types et recherche de variété d'effet d'ensemble.
Déploiement des figures et des mouvements sur un plan unique.

Attitudes typiques :

Attitude debout, vue de face : ne sachant venir en avant, les deux pieds s'opposent (**35**) (convention de l'attitude royale) ou se suivent (**36**); cette dernière disposition entraîne une faible torsion de la partie inférieure du corps et un léger fléchissement qui rendent l'allure incertaine (**42**).

Attitudes de profil et de trois-quart : les épaules, assez maladroitement figurées sont ramenées en avant, arrondies dans une désarticulation plus ou moins accentuée (**37**, **42**).

Attitudes assises : le buste étant présenté de face, les jambes sont parfois ramenées d'un côté et profilées (**40**); plus souvent, les figures étant vues de face ou de dos, les jambes projetées de chaque côté s'opposent l'une à l'autre en un écartèlement plus ou moins accentué (**40**, **41**, **43**, **47**, **51**, **56**).

Attitude couchée : pour rester sur le même plan unique, les figures sont redressées, plus ou moins inclinées sur le côté (**29**, **45**). La difficulté de placer les pieds subsiste; ceux-ci sont souvent posés l'un au-dessus de l'autre dans le même sens (**14**); Mâyâ est d'ailleurs conçue comme une figure debout, étendue horizontalement de face.

Attitude mains jointes : les mains sont toujours aplaties comme des palettes; dans ce geste, les deux mains étant écrasées sur la poitrine, une seule d'entre elles reste visible (**36**).

Attitudes de danse : le hanchement et l'inclinaison des corps et des mouvements sont très accusés, mais ils se déploient latéralement seulement; les corps ne s'infléchissent jamais, ni vers l'avant, ni vers l'arrière (**33**, **50**).

GROUPEMENT DES FIGURES (Pl. IX).

Les divers modes de groupement utilisés à Bârhut, restent en général assez élémentaires.

La simple *juxtaposition des figures* est fréquente [tels les groupes du sage et du yaksa (**17**) ou les apsaras (**50**)]. Des personnages sont présentés côte à côte sur un plan unique; parfois toutes tournées dans une même direction les figures forment des alignements monotones, telles les rangées superposées de divinités (**49**, **51**, **52**).

Ailleurs, le groupement tend à s'étendre en profondeur :

les figures de l'arrière, comprimées en quelque sorte entre celles de l'avant et le fond, débordent de côté ou plus généralement dans le sens de la hauteur. Ces deux modes de présentation sont parfois simultanément adoptés, dans les quadriges en particulier (**20**, **24**); les têtes de chevaux avancent l'une sur l'autre et se dominent. Toutefois la *superposition des figures à mi-corps*, la disposition en *perspective verticale* est (et restera) la formule habituelle pour exprimer la profondeur : le mouvement ascendant vers l'arrière, et la succession descendante vers l'avant des cortèges du roi Prasênajit illustrent à merveille cette convention (**20**).

Le *groupement en cercle* a été fréquemment essayé :

des figures entourent un symbole (**51**, **56**) ou un personnage : Mâyâ par exemple (**14**); ailleurs des musiciennes sont réunies (**50**).

L'emploi ordonné de toute une variété d'attitudes a été cherché mais bien des maladresses se révèlent; l'intention de l'imagier est souvent trahie par l'inhabileté de l'exécution : si l'adoratrice de l'Arbre (**43**), vue de dos, suggère un groupement en cercle, sa position par rapport au trône est visuellement étrange. La forme circulaire du médaillon a gêné l'imagier, elle l'a entraîné à placer la figure plus haut que le trône du Buddha Kâçyapa.

Pour les groupements comme pour les attitudes, des progrès ont été réalisés dans l'ensemble des bas-reliefs de Bârhut.

Une différence profonde sépare par exemple la juxtaposition sèche, en trois plans distincts des éléphants du *Sad*danta Jâtaka (**22**) ou de la figure **53**, du groupement naturel et harmonieux de trois éléphants de la main-courante (**54**); ici les animaux forment une seule masse, les attitudes s'unissent, se combinent et la superposition devient normale.

RECHERCHE DE PROFONDEUR

La profondeur est rarement exprimée; sa recherche n'entrait d'ailleurs ni dans les intentions de l'imagier ni, en général, dans le caractère des figurations.

Le *nombre des plans est restreint* et ceux-ci sont exprimés surtout par la superposition. Il faut se garder d'ailleurs d'interpréter toujours cette disposition comme une recherche de profondeur; souvent elle est utilisée pour multiplier les figures ou pour remplir entièrement un panneau (**51**, **52**); les têtes intercalées entre les personnages de premier plan jouent le même rôle que celles placées au-dessus du trône (**51**).

Les architectures se présentent toujours d'une manière strictement frontale (**55**, **57**), les avancées et les retraits sont indiqués, mais l'ensemble reste plaqué sur le fond et sans épaisseur.

M. Combaz a noté avec quelle exactitude la forme circulaire du temple de la Bodhi est indiquée, mais une tentative de ce genre est assez exceptionnelle à Bârhut (**31** et *C. I. O.*, pl. 15).

L'uniformité de la technique ne peut d'ailleurs évoquer une variété de plans (**55**). L'épaisseur du relief reste la même pour les figures proches ou éloignées : les personnages assis dans un char se détachent tout autant de la masse de pierre que les chevaux du premier plan ou que les arbres qui les dominent.

Le fond du bas-relief apparaît comme une limite impénétrable; il est encombré par la multitude des figures, bouché, fermé souvent encore par les masses architecturales.

L'effet de profondeur est ainsi à peu près inexistant; les mystérieuses figures qui s'enfoncent ou émergent des portiques des « railings », et le double courant des cortèges de Prasênajit semblent seules le suggérer. Dans ce dernier relief, le désir d'évoquer la pradak*sinâ* a pu entraîner l'imagier; l'effet a été réussi avec habileté ; les figures qui s'enfoncent se masquent en partie : une partie d'épaule, le haut du bonnet du dernier personnage apparaissent seuls (**20**).

LOCALISATION DES SCÈNES. — PAYSAGE (Pl. X).

Nécessaire à la clarté du récit, le problème de la localisation des scènes a fréquemment retenu l'attention de l'imagier.

Les indications destinées à situer un épisode restent pourtant assez vagues et uniformes; les éléments de paysage utilisés sont en nombre réduit et les mêmes se répètent

identiquement d'un relief à l'autre : des arbres, des rochers, parfois une hutte d'ascète, des architectures et de l'eau.

Les arbres jouent souvent un rôle important : si leur forme générale en boule se retrouve sans cesse, la diversité des espèces est nettement indiquée par l'aspect particulier des floraisons; chaque variété contribue à différencier les épisodes de la vie du Buddha, principalement en rappelant les sites où ils se sont déroulés.

La légende du roi Elapâtra (**58**). La surface du panneau a été divisée en trois zones distinctes : deux parties d'eau séparées par une bande de terre où se dressent de minuscules arbres. Ainsi sont tour à tour évoqués les trois principaux épisodes du récit : l'attente des Nâga dans le Gange, le voyage du roi Nâga sous forme de serpent et l'adoration du Buddha par le même roi qui, cette fois, a pris l'apparence humaine.

La notation de lieu reste imprécise, deux arbres rabougris suffisent pour indiquer la terre ferme sur laquelle le Nâga a abordé.

Le *schématisme de l'ensemble* s'allie à la vérité pittoresque et à la *précision minutieuse de détails* (fleurs, feuilles et boutons de lotus qui émergent de l'eau).

Un sens précis est attaché à des lignes conventionnelles ou à des groupements de formes connues : une bande en U renversé évoque une grotte (**56**); des blocs plus ou moins schématiques sont synonymes de rochers, parfois de montagnes (**47**, **16**); des lignes onduleuses entremêlées de fleurs, de poissons et parfois de canards évoquent l'eau (**26**, **27**). Des blocages parmi lesquels s'ébattent des singes ou bien apparaissent des têtes de serpents et de fauves constituent un paysage de jungle typique (**56**).

Ces formules deviennent des « clichés » indéfiniment répétés.

Ainsi, dès Bârhut, le décor qui accompagnera désormais les scènes est constitué. Les grandes tendances du paysage de l'Inde sont nettement fixées; les éléments conventionnels du paysage sont rapprochés d'une manière compréhensible avec une logique de primitif mais sans souci de naturel, sans recherche d'illusion ou d'effet de « trompe l'œil ».

La valeur artistique et l'importance de l'œuvre de Bârhut restent à préciser.

Au cours de cette étude, des inexpériences et des gaucheries multiples ont été signalées. A s'y attarder, on risque de faire apparaître seulement la rudesse, le caractère primitif de cet art. Cependant un progrès important a été réalisé dans cet ensemble de Bârhut; d'ébauche en ébauche, les imagiers ont perfectionné leur formule et leur technique, appris à établir une composition. Aux figurations sèches, grossières, linéaires et schématiques des médaillons les plus archaïques ont succédé des représentations plus habiles et plus harmonieuses.

D'autre part, en dépit de ses conventions, de son formalisme et de ses maladresses, cet art apparaît souvent extrêmement vivant et capable de remplir le but qu'il se propose. La composition, en variant les effets, s'adapte parfois avec logique au sujet et prend ainsi une réelle valeur expressive. Dans l'épisode de la **Visite d'Indra** (**56**), le calme équilibré du motif central correspond à l'adoration respectueuse de l'assistance et contraste avec le pittoresque irrégulier du paysage de jungle. Deux compositions issues d'un même schéma sont d'un effet tout à fait différent : la régularité monotone de la **Prédication dans le ciel Tusita** (**51**) reflète l'attention solennelle des divinités, tandis que le désordre et la confusion évoquent la joyeuse animation de l'Annonciation (**34**). Cet art sait ainsi, à l'occasion, exprimer avec force et clarté ce qu'il veut dire : si la figuration du malheureux Vidhura, gauchement suspendu la tête en bas, reste froide et

conventionnelle (**17**), la représentation du Mahâkapi Jâtaka (**26**) est d'une toute autre portée : le vide réservé au-dessous du singe-Bodhisattva, entre les masses verticales des arbres et les figures, crée la sensation de profondeur, évoque la chute possible dans l'abîme et rend sensible l'aspect dramatique de l'épisode. L'art de Sânchi ne fera pas aussi bien (**87**).

Ces trouvailles instinctives, le sens de la vie, la volonté d'animer et la spontanéité qui se rencontrent sans cesse, constituent le charme des bas-reliefs de Bârhut. L'exactitude des détails dénote des qualités d'observation et, en dépit de l'intention édifiante de l'œuvre, un naïf amour de la nature et du monde proche transparaît dans les multiples notations pittoresques [voir, par exemple : la précision des détails vestimentaires et de quelques attitudes, entre autres celle des éléphants qui mâchonnent des branches (**16**)].

Dans l'ensemble de l'art de l'Inde, la place occupée par l'œuvre de Bârhut est très importante : cet art novateur est déjà le reflet du génie indien et il apparaît, en quelque sorte, comme le point de base d'où partira l'évolution de la sculpture postérieure.

Différant des motifs décoratifs, souvent si marqués d'influences venues du Nord-Ouest, les bas-reliefs s'avèrent plus nettement indigènes, plus originaux. Dans ce domaine de la sculpture imagée, l'artisan a été laissé davantage à ses seules ressources. Peut-être parce qu'elles étaient ainsi dès leur origine en accord profond avec le caractère propre de la race, les tendances de la composition se sont perpétuées : la plénitude des compositions, le formalisme de quelques schémas, le déploiement en largeur des attitudes et des groupements, la superposition des plans se retrouveront sans cesse. Dès Bârhut apparaît un peu cette complexité étrange de l'art indien attiré par les extrêmes, et qui, souvent, semble avoir oscillé entre ces pôles opposés : le dynamisme et la placidité, la recherche et la rupture de l'équilibre, le schématisme et la fantaisie.

Dans l'art de cette terre de l'Inde si peu avide de changement, des conventions commodes et des formules adoptées dès Bârhut ont pris valeur de tradition. A des siècles de distance et parfois dans des arts lointains issus de l'art indien, en présence des mêmes problèmes des solutions identiques ont été utilisées.

La même persistance se retrouve pour des thèmes et des motifs rencontrés à Bârhut; quelques-uns se perpétueront sous une forme très proche [Mâyâ entre les éléphants, Songe de Mâyâ (**228, 270**), Symboles entre orants (**93**), Divinité féminine à l'arbre], d'autres se transformeront; des détails iconographiques seront répétés (harpiste de la visite d'Indra **60, 89, 127, 173, 178**), des groupements épisodiques, ici tout à fait accessoires, prendront par la suite valeur de motifs indépendants (voir par exemple l'importance donnée, plus tardivement, aux figures au balcon).

Créateur de thèmes et de formules, l'art de Bârhut a surtout innové un genre : celui de la petite sculpture narrative qui se développera et prendra une place prépondérante dans l'art de l'Inde jusqu'au IVe s. de l'ère chrétienne. Pendant cette période, la composition et la technique évolueront; mais, profitant de l'expérience de Bârhut, elles dériveront directement des bas-reliefs qui viennent d'être examinés.

BODH-GAYÂ

BAS-RELIEFS DE LA BALUSTRADE

Dans l'important site de Bodh-Gayâ, où le Buddha atteint à l'Illumination, de multiples monuments furent successivement érigés. Dès l'époque Çunga (IIe et Ier s. av. J.-C.), une vedikâ de pierre entourait un ancien temple de la Bodhi; après la reconstruction du grand temple actuel à l'époque kusâna, les piliers de cette primitive enceinte furent réemployés — à une date incertaine — pour la construction d'une nouvelle balustrade; celle-ci aujourd'hui enserre encore le temple de trois côtés. Les éléments anciens de cette vedikâ intéressent seuls notre étude et parmi ceux-ci deux groupes peuvent encore être distingués : des *montants d'époque Çunga*, et quelques *piliers d'angle* datant seulement des environs de l'ère chrétienne et ornés de panneaux superposés. (Ces dernières œuvres seront examinées seulement à la fin du chapitre.)

D'après MM. Bachhofer et Marshall, l'exécution de la balustrade ancienne remonterait au premier quart du Ier s. av. l'ère chrétienne; M. Coomaraswamy, rapprochant avec vraisemblance ces reliefs de ceux de Bârhut, propose une date un peu antérieure : la période comprise entre 125 et 75 av. J.-C.

L'ordonnance de l'ensemble de la balustrade est plus régulière et décorative qu'à Bârhut, mais les figurations imagées sont proportionnellement peu nombreuses. Le même programme se retrouve. Toutefois, tandis qu'à Bârhut les épisodes étaient multipliés, ici la concision du récit est de règle: un seul épisode est figuré dans chaque demi-médaillon et celui-ci est rappelé sous une forme abrégée par le minimum de personnages et de détails possible. Le laconisme de Bodh-Gayâ s'oppose à la verve de Bârhut. Bodh-Gayâ semble ainsi marquer un recul dans le développement des thèmes; la brièveté de la figuration accuse le rôle mnémotechnique attaché à la forme par l'importance donnée au « laksana », au motif convenu (personnage ou objet) qui suffit à lui seul à évoquer un épisode. Si l'amour du pittoresque, l'esprit nouveau de Bârhut ne se sont pas propagés dans les reliefs de Bodh-Gayâ, l'habileté de quelques attitudes et la liberté plus grande de certaines figurations indiquent pourtant qu'un progrès a été réalisé.

ÉTUDE DE LA COMPOSITION DES BAS-RELIEFS

RÉPARTITION DES BAS-RELIEFS (Pl. XI).

Une *ordonnance régulière* a été adoptée pour la répartition des motifs dans l'ensemble de la balustrade :

Fig. 59. Les demi-médaillons supérieurs des montants renferment seuls des figurations

de symboles ou de scènes; les médaillons et demi-médaillons inférieurs conservent le traditionnel décor des rosaces de lotus; (un animal mythique, une tête ou très exceptionnellement un couple assis (**71**), occupent toutefois le centre des médaillons).

Pour faciliter la présentation des scènes le format des demi-médaillons est modifié : sa forme générale est allongée et souvent la courbe inférieure est sectionnée par une ligne droite (**65**), par la figuration d'une balustrade (**64**) ou par quelque autre artifice (**63**).

Ainsi, la surface à décorer devenant rectangulaire, l'axe des figures et des architectures est plus aisément maintenu.

ASPECT GÉNÉRAL DE LA COMPOSITION.

Caractère « aéré » des compositions :

L'espacement des éléments sur un fond uni différencie l'œuvre de Bodh-Gayâ parmi celle des sites d'époque proche.

Sobriété des ensembles :

Un seul épisode est figuré dans chaque panneau et le nombre des éléments est réduit au minimum; la comparaison des mêmes thèmes à Bodh-Gayâ et à Bârhut (**25**, **56**) fait sentir la différence profonde qui sépare la composition des reliefs dans ces deux sites :

Donation du Jardin Jêtavana (**66**). Les détails de la légende ayant été fixés par la représentation de Bârhut, l'épisode le plus caractéristique a seul été conservé : les pièces de monnaie dont les ouvriers recouvrent le sol rappellent le prix demandé pour le terrain.

Importance du « laksana » :

Visite d'Indra au Buddha (**60**). Placé auprès de la grotte, le Gandharva musicien, messager d'Indra, permet d'identifier la scène.

Première méditation du Buddha (**65**). Le laboureur conduisant sa charrue fixe le sens de la figuration en rappelant les circonstances qui accompagnèrent l'épisode.

Double tendance des compositions : *Symétrie stricte des figurations de symboles et d'architectures* (**61-62**). Une simplicité archaïque est conservée, souvent les personnages anecdotiques et les orants mêmes font défaut (voir encore **75**, **76**, **79**).

Asymétrie complète des scènes : (**63**, **64**) le symbole ou l'élément principal étant reportés à une extrémité du panneau, le centre reste vide.

PRÉSENTATION CONVENTIONNELLE DES ÉLÉMENTS.

Les rapports entre les divers éléments d'une scène restent parfois encore étranges, erronés : (**66**). Le sol du Jardin Jêtavana est redressé verticalement comme à Bârhut (**25**). La surface du jeu de dés se présente de même (**70**).

Adoration de l'Arbre du Buddha (**67**). La muraille qui devait entourer le symbole est placée sur le côté, mais elle est interrompue pour laisser voir le siège du Buddha et le roi en adoration.

La taille des divers éléments reste encore conventionnelle et subordonnée à la place disponible : architectures, arbres (**60**, **66**, **72**).

La simplicité des figurations diminue toutefois le nombre des difficultés à résoudre; souvent les conventions sont moins grossières qu'à Bârhut. Un progrès semble avoir été réalisé : par exemple, le redressement du plan horizontal des sièges est moins accusé (**69**, **72**).

ATTITUDES. — GROUPEMENTS (Pl. XII).

Le traitement des attitudes se perfectionne :

la raideur, l'aplatissement des figures de Bârhut tendent à disparaître : un personnage est plus souplement agenouillé (**67**); cf. Bârhut (**58**); les mains ne sont plus aplaties sur la poitrine (**63**). Dans l'attitude debout les deux pieds se suivent moins uniformément, ceux

de Mâyâ sont normalement posés sur le lotus (**73**); la marche reste encore un glissement de côté, sans profondeur (**63**); toutefois les corps essaient de tourner sur eux-mêmes : le mouvement de la yaksinî à tête de cheval reste raide et saccadé mais il est hardi (**68**).

L'attitude assise se déploie encore en largeur : elle prend l'aspect caractéristique qu'elle conservera souvent dans l'Inde : les jambes sont profilées, de chaque côté en général (**69**, **70**, **71**, **72**, **74**), la figure **70** à droite paraît extraordinairement libre).

Le *sens du naturel* apparaît : les ouvriers du Jardin Jêtavana restent gauchement accroupis (**66**) mais leur attitude est plus habile que celles de Bârhut (**25**) et le geste du porteur de panier dénote des qualités d'observation.

La simplicité des groupements est en rapport avec le petit nombre des figures : les personnages sont souvent isolés, juxtaposés côte à côte (**63**, **66**), parfois pourtant un geste les unit (**68**, **71**), les deux figures d'un couple assis forment un ensemble (**74**); enfin le groupement du laboureur et des bœufs est empreint de naturel (**65**).

PERSPECTIVE. — PROFONDEUR.

Les architectures sont présentées d'une manière strictement linéaire : figurées en élévation géométrale, parfois en coupe, elles apparaissent sans épaisseur (**75**, **79**).

Les architectures des piliers d'angle conservent la même frontalité, mais un certain relief est sensible; au pilier d'angle S.-O., les symboles visibles à travers la grande baie apparaissent nettement placés à l'intérieur de l'édifice. — (Voir *Bachh.*, pl. 44).

Dans la figuration d'un stûpa (**77**), la ligne courbe de la balustrade précise la forme ronde du monument.

La *vision dominante* reste adoptée : elle se rencontre pour la figuration des sièges (**75**) et de la balustrade entourant l'arbre (**76**).

La recherche de profondeur est presque nulle : quelques plans sont évoqués par la superposition des éléphants (**80**) ou celle des deux rangées de murailles (**67**).

Le paysage compte peu ou se réduit à quelques éléments simples et conventionnels : l'eau est évoquée par des lotus (**81**).

Dans un panneau plus complexe (**78**), une vedikâ devait enclore des colonnes à balustrades mais l'ensemble reste confus et rappelle le désordre de certaines figurations de Bârhut.

Dans ces reliefs simples, le fond n'est pas bouché, encombré comme à Bârhut; il reste dégagé et constitue une surface unie qui n'arrête pas, ne limite pas sèchement la figuration.

COMPOSITION DES PILIERS D'ANGLE

D'après M. Bachhofer, ces piliers auraient été refaits pendant la dernière moitié du 1er s. av. J.-C. Le modelé des figures et la disposition adoptée pour certaines compositions les placent nettement après les torana du Grand Stûpa de Sânchi.

La *clarté* reste la qualité dominante de la composition, malgré la plus grande complexité et parfois l'encombrement des ensembles.

Figuration du Char de Sûrya (**82**).

Transcription décorative d'un motif. — Équilibre parfait des masses et des lignes symétriquement réparties de chaque côté d'un axe central affirmé.

La stabilité de l'axe central s'oppose au dynamisme des chevaux, à l'arrachement des figures qui, disposées en oblique et superposées, s'éloignent du centre. Cette composition peut se comparer à celle des motifs décoratifs des portes du Grand Stûpa de Sânchi; là des figures s'éloignent de même d'un axe nettement vertical (**107**) ou bien un petit personnage prend place entre deux chevaux cabrés.

Dans la figuration des couples la juxtaposition des figures devient naturelle, harmonieuse (**83**). Dans la **Scène de gynécée** (**84**) un personnage cherche à retenir une figure féminine par son écharpe. Le visage d'une servante apparaît dans l'ondulation d'un rideau. Dans l'art gréco-bouddhique, souvent une draperie formera de même le fond souple d'une scène ou d'un groupement (**119**).

L'art de Bodh-Gayâ se révèle ainsi avec son originalité propre; par la clarté de ses compositions et l'esprit de simplification qui le domine il se différencie nettement, s'isole même parmi les œuvres de l'Inde ancienne. S'il apparaît moins riche, plus dénué d'invention et d'une sève moins ardente que l'art de Bârhut ou de Sânchi, il dénote souvent plus de raffinement et d'élégance.

SÂNCHI

BAS-RELIEFS DES PORTES DU GRAND STÛPA

Pendant le 1er s. av. l'ère chrétienne, de nouveaux monuments s'élevèrent sur le plateau de Sânchi; un ancien stûpa fut considérablement agrandi, entouré d'une balustrade interrompue par quatre portes ou « torana » (le *Stûpa I* dit Grand Stûpa); puis un autre monument du même type fut édifié, mais celui-là avec une seule entrée (le *Stûpa III*).

Les diverses portes furent élevées un peu après l'édification des stûpa pendant la dernière moitié du 1er s. av. J.-C.; elles furent exécutées successivement, à des dates assez rapprochées et d'après Sir J. Marshall (*G. S.* p. 37) et M. Foucher dans l'ordre suivant pour le *Grand Stûpa* :

Torana Sud, Nord, Est, Ouest, celui-ci suivi de près par la Porte du *Stûpa III*.

Ces torana reçurent une décoration sculptée d'une richesse surabondante dont les bas-reliefs répartis sur les linteaux et montants constituent l'élément principal. Dans ces bas-reliefs se retrouvent le programme et les tendances de Bârhut, mais amplifiés, perfectionnés; le caractère édifiant de l'œuvre subsiste; les Grands Miracles, les épisodes de la vie du Buddha et des Jâtaka restent les thèmes en faveur, mais la plus vaste dimension des reliefs et l'habileté plus savante des sculpteurs ont permis de développer plus largement les figurations, de multiplier épisodes et personnages et d'étaler de longs défilés. Au souci de raconter, l'imagier de Sânchi a joint, d'autre part, une autre préoccupation : celle d'organiser plastiquement la composition, d'équilibrer les masses et d'ordonner l'ensemble en vue d'un effet décoratif. Cette recherche finira même par dominer aux dépens de la clarté du récit (par ex. *Sad*danta Jâtaka, porte Ouest, **97**). Répondant à ces deux tendances, la composition apparaît tour à tour complètement asymétrique et animée ou régulière et stabilisée; une grande variété de types se rencontre ainsi dans l'ensemble de Sânchi, beaucoup d'œuvres oscillant entre ces formules extrêmes (quelques-unes de celles-ci ont été groupées ici sous l'appellation de compositions « centrées »).

Une certaine homogénéité unit les reliefs des diverses portes; toutefois une évolution est sensible; elle apparaît en comparant les linteaux des portes Sud et Ouest, ceux de cette dernière présentant à la fois les figurations les plus habiles et les plus monotones. Après le bel effort créateur que représente l'ensemble du Grand Stûpa, l'esprit d'invention s'est éclipsé; la porte du Stûpa III, la dernière du groupe, ne présente guère que des redites, souvent ternes et sans originalité. En conséquence, l'étude de la composition que nous allons poursuivre comportera principalement l'examen de reliefs appartenant au Stûpa I, centre vital de l'art de Sânchi; mais il reste entendu que les sculptures du Stûpa III comme celles des piliers refaits du Stûpa II, un peu plus tardives, présentent des tendances proches.

RÉPARTITION DES RELIEFS SUR LES TORAṆA (Voir **Photos A et B**).

La décoration des portes comporte à la fois :
des sculptures adaptées aux diverses parties architecturales du toraṇa
et des motifs indépendants surajoutés en quelque sorte aux éléments de valeur structurale (animaux en ronde-bosse, yakṣinī à l'arbre, motifs symboliques). La porte N. et la porte E. ont conservé la plupart de ces motifs, aussi présentent-elles plus fidèlement leur aspect primitif.

La *répartition des reliefs répond à un plan d'ensemble;* à chaque élément d'architecture correspond un type de sculpture ou une variété de thème différents :
des groupes en haut-relief proches de la ronde-bosse [nains (« gaṇa »), ou éléphants montés] tiennent lieu de chapiteaux,
des animaux adossés, en assez haut relief, décorent les faux chapiteaux des linteaux,
des figurations des Grands Miracles ornent les dés entre les linteaux,
enfin des bas-reliefs (représentations symboliques et scènes) sont disposés sur les linteaux et dans les panneaux superposés sur les jambages des portes.

Une certaine diversité de technique apparaît ainsi dans l'ensemble de Sânchi. On peut noter le curieux traitement des cavaliers et éléphants montés, entre les potelets; véritables bas-reliefs découpés, ils présentent le même aspect sur les deux faces (Voir **photo B**.).

ÉTUDE DES BAS-RELIEFS

ASPECT GÉNÉRAL DE LA COMPOSITION : Porte Nord, face arrière (Photo B).

Plénitude de la composition : l'absence de vide est absolue et l'entassement des figures est poussé à l'extrême. Cf. Bârhut et surtout relever la différence avec Bodh-Gayâ.

La répartition des masses présente deux tendances : le plus souvent, de petits éléments sont juxtaposés. La subdivision extrême de la surface, jointe à l'épaisseur du relief, amène une alternance de courtes ombres et lumières et donne une impression de papillotement animé, parfois confus, qui est propre à l'art de Sânchi.
(Voir : linteaux inf. et médian, porte N. et **92**, **99**.)
Dans d'autres reliefs, des éléments plus importants et plus simples viennent clarifier, organiser la composition. Parfois, ces masses plus marquantes fixent un centre (temple de Bodh-Gayâ, linteau inf., Porte E.), scandent la composition (stûpa, lint. sup. Photo **A**) ou accusent une tendance décorative, équilibrée (éléphants, lint. sup. Photo **B**). Une harmonie plus calme est ainsi créée.

Caractère de *stabilité des ensembles :* l'axe vertical des éléments est nettement affirmé; les lignes obliques, toujours courtes, comptent peu.

Les tendances opposées de l'art de Sânchi apparaissent dans les trois linteaux de la face arrière de la Porte N. :
au linteau supérieur, **Saddanta Jâtaka**, la disposition est nettement symétrique, l'effet décoratif est cherché;
dans les autres linteaux, **Tentation de Mâra**,
puis, **Viçvantara Jâtaka**, l'asymétrie est complète, la recherche de pittoresque domine.

COMPOSITIONS ASYMÉTRIQUES (Pl. XIV).

Développement des tendances narratives de Bârhut :
Les épisodes multipliés s'enchevêtrent ou se succèdent :

Çyâma Jâtaka (85). Fils unique d'un ermite et de sa femme (a et b), Çyâma, sa cruche sur l'épaule, se dirige vers la rivière pour y puiser de l'eau (c); occupé à chasser dans ce lieu, le roi de Bénarès tire sur Çyâma par méprise (d); le roi contemple avec peine le résultat de son erreur (e) et se repent (f); sur la prière du roi (g), Indra intervient (h) et permet la guérison de Çyâma et de son père qui recouvre la vue (i).

Retour du Buddha à Kapilavastu (86).

A la partie supérieure du panneau (a), le motif typique de la Conception du Buddha permet de localiser la scène à Kapilavastu (groupe de l'éléphanteau volant vers Mâyâ).

Au-dessous, le cortège du roi Çuddhodana, après avoir traversé les rues de la ville (b), sort des portes de la cité (c) pour rencontrer le Buddha revenant à Kapilavastu.

Plus bas, le roi et ses suivants contemplent le Miracle du Buddha marchant dans les airs (d); ce prodige est évoqué par la dalle horizontale (*cankrama*) (e).

Parfois, aucun ordre apparent ne guide la succession des scènes : ex. : **Mahâkapi Jâtaka (87)** [cf. Bârhut (**26**)].

Ici (**86**), la succession des épisodes s'organise dans un *mouvement d'ensemble harmonieux :* les masses et lignes d'architectures séparent les groupes, évitent la confusion sans briser la cohésion qui unit les diverses parties de la composition. Et surtout, par une gradation continue, en suivant la succession onduleuse des groupes, l'attention est progressivement amenée à s'immobiliser, à se concentrer sur le point essentiel de la composition, la dalle symbolique (e) dont l'importance est encore renforcée par la reprise de régularité qui l'entoure. (Dans l'ensemble asymétrique, les masses régulières des arbres isolent le « *cankrama* » et semblent créer une atmosphère de silence, de solennité autour du Buddha.)

Cette représentation réunit en une seule figuration deux thèmes présentés à la Porte N. en divers panneaux : le Miracle du Buddha marchant dans les airs et la Sortie de divers rois allant visiter le Buddha.

Le mouvement général du cortège royal descendant en S est le développement et l'heureuse reprise d'une sortie de roi de la Porte N. [pilier dr., face interne, **111**]. Cette formule, adoptée après de moins habiles essais, avait déjà été ébauchée pour les défilés de soldats de la porte O. [Guerre des reliques (**98** et **100**)].

Le groupe du roi contemplant le miracle du Buddha peut encore être comparé à celui des frères Kâçyapa (**90** en bas).

Le Retour du Buddha à Kapilavastu apparaît ainsi comme l'*aboutissement de réalisations successives* au cours desquelles les imagiers ont peu à peu perfectionné leur technique et leurs formules.

Porte Ouest, face arrière.

Linteau supérieur : **Retour des reliques.**
Linteau médian : **Guerre des reliques.**

Reprise d'un thème et de motifs déjà rencontrés; *absence d'imagination* (Cf. : linteau, Guerre des reliques, porte Sud).

La même composition se retrouve presque identiquement répétée sur deux linteaux de la même porte; d'autre part, dans la Guerre des reliques, la ville entourée de remparts est une redite (cf. **Grand Départ, Photo B**) et le groupe d'un char suivi de deux éléphants, à l'extrémité droite, copie servilement le même groupe occupant le même emplacement à la porte Sud (**100**).

Recherche de dynamisme : dans cette Guerre des reliques de la porte O., la composition

traduit l'intensité de l'action : l'unité de direction de l'ensemble, l'emploi de courtes obliques (parasols penchés, etc.), l'inclinaison de quelques figures et la confusion des groupes expriment la vivacité de l'élan des armées vers Kuçinagara.

Pour mieux sentir le progrès réalisé dans la recherche du mouvement, on peut opposer à cet ensemble la composition trop équilibrée, trop stable, de la Guerre des reliques de la porte Sud. Là, la double direction et la descente en lacets des armées, la juxtaposition de figures bien droites évoquent la lenteur de l'attaque et le déploiement de forces massives (**98**, **100**).

COMPOSITIONS CENTRÉES

Porte Ouest, face arrière (Photo C).

Linteau inférieur : **La Tentation du Buddha.**

Composition divisée en deux parties distinctes par un motif central (le temple de Bodh-Gayâ).

En vue d'un effet décoratif d'ensemble, le *centre de nombreux linteaux est nettement indiqué :* son importance est assez variée.

1° Parfois, le motif central apparaît simplement surajouté à un ensemble asymétrique : dans le **Grand Départ** (**photo A**) et le **Saddanta Jâtaka** (**91**) l'arbre central n'interrompt pas le déroulement des épisodes successifs, ce motif ne s'intègre pas à la composition qu'il modifie peu.

2° Ailleurs, le centre divise la composition en deux parties nettement distinctes; souvent, l'opposition des tendances de chaque partie rend sensible le double aspect ou deux moments d'un récit : dans la Visite d'Açoka à Bodh-Gayâ (**photo A**) et dans la Tentation du Buddha (**photo C et 106**); le cortège royal animé et la déroute de Mâra contrastent avec l'assemblée disciplinée des dévots et musiciens et avec la calme réunion des dêva.

3° Dans les compositions décoratives, le motif central unit au contraire l'ensemble; il domine l'ordonnance générale et vers lui convergent les figures (**Photo B** et **92**.).

COMPOSITIONS CENTRÉES. RECHERCHE DE RÉGULARITÉ (Pl. XV).

Dans de multiples bas-reliefs *les thèmes tendent à devenir de plus en plus schématiquement représentés;* un effet décoratif est cherché, souvent aux dépens du caractère narratif de l'œuvre.

Miracle du Feu (**88**).

Malgré la régularité de la partie supérieure du panneau, l'ensemble reste encore pittoresque.

Miracle de l'eau (**90**).

Des tendances opposées se juxtaposent : les masses des arbres sont symétriquement réparties sur les côtés tandis que les groupes plus vivants des frères Kâçyapa occupent le centre du panneau : les trois frères traversent dans une barque la rivière débordée puis contemplent le miracle du Buddha marchant sur les eaux.

Visite d'Indra au Buddha (**89**).

Monotonie schématique de l'ensemble.

Les deux rangées uniformes du cortège d'Indra et le paysage de jungle sont sèchement séparés.

Le joueur de harpe, Pañcaçikha, personnage typique et pittoresque de Bârhut et Bodh-Gayâ, disparaît parmi les adorateurs anonymes.

Adoration de l'Arbre de la Bodhi par le peuple des animaux (**92**).

Équilibre marqué des deux groupes se faisant face.

COMPOSITIONS SYMÉTRIQUES ET DÉCORATIVES (Pl. XVI).

La *recherche d'effet d'ensemble et le souci de l'harmonie des masses* prédominent dans toute une série d'œuvres.

Un schéma strictement symétrique reste adopté pour les **figurations de Grands Miracles** : celles-ci deviennent souvent de beaux motifs décoratifs, parfois assez complexes; les symboles sont entourés d'orants multipliés : **Parinirvâna** (**93**), **Illumination** (**94**).

La symétrie domine, de même, les **figurations des Sept Buddha** dont les symboles sont régulièrement juxtaposés (stûpa et arbre alternant en général, **photo A**).

(Ce thème, peut-être en raison de sa valeur décorative, a été fréquemment répété à Sânchi; il occupe le linteau supérieur de chaque porte; aux torana N. et E. il est reproduit une seconde fois et réparti sur deux linteaux du stûpa III).

Une régularité stricte est cherchée dans d'autres représentations : les scènes d'adoration s'y plient facilement (sermon du Buddha dans le ciel Tusita, requête des dieux, adoration dans le bosquet de bambous **95**).

Des récits adoptent eux-mêmes cette tendance : tel **l'hommage du roi Çuddhodana au Buddha**, **99**.

Saddanta Jâtaka (**97**). Les masses s'équilibrent et convergent vers un centre affirmé; l'épisode devient un beau motif décoratif : la figuration d'un éléphant à six défenses permet seule d'identifier le sujet. Le chasseur qui se dissimulait à l'extrémité du linteau de la porte S. (**91**) a disparu, les détails anecdotiques sont rejetés de chaque côté (bain des éléphants, éléphant broutant des branches). L'ensemble tend à devenir une scène d'adoration anonyme. Mêmes caractéristiques dans le *Sa*ddanta Jâtaka, porte N. (**photo B**).

Même tendance dans de multiples panneaux, par ex. le **Jêtavana de Çrâvastî** (**96**). Des orants entourent les trois sanctuaires du Buddha; une bande de pièces de monnaie (à la partie inférieure) rappelle seule les circonstances de la donation du monastère (Marshall, p. 58). Cf. Bârhut (**25**) et Bodh-Gayâ (**66**) où les pièces de monnaies occupaient en grande partie le fond du relief.

La représentation des sujets a perdu en pittoresque, par contre un rythme harmonieux a été créé dans tous ces ensembles.

L'équilibre s'allie à la variété des masses, le sens de l'ensemble s'associe à la finesse du détail, la rectitude des lignes droites compense heureusement les courbes multipliées qui s'appellent, se correspondent (kinnara, hémisphère du stûpa et attitude des orantes agenouillées, bambous).

REPRÉSENTATION DES DIVERS ÉLÉMENTS.

L'habileté acquise par les artisans de Sânchi leur a permis d'abandonner ou d'atténuer de multiples conventions rencontrées à Bârhut.

Les *diverses figures ne s'isolent pas* (ou plus rarement, **89**).

Au cours des diverses figurations, un progrès a été réalisé dans ce sens : les soldats et les éléphants de la porte Sud restent encore assez distincts les uns des autres et les armes diverses sont présentées bien en évidence (**98**); les troupes de la porte Ouest forment, au contraire, des groupes compacts, les éléphants sont masqués en grande partie par l'enchevêtrement des figures (**photo C**).

La figuration du plan horizontal reste une difficulté : si l'horizontalité des sièges des divinités des Six Paradis (porte E.) et celle de la dalle de la promenade aérienne du Buddha est nettement affirmée (**86**), *la représentation de l'eau reste conventionnelle.*

La rivière du Mahâkapi Jâtaka (**87**), les ondulations qui remplissent le fond du Miracle de l'eau (**90**) constituent une surface verticale. Dans un panneau refait de Sânchi II, l'eau présentera plus d'horizontalité, l'éléphant et un personnage émergeant plus normalement de sa surface (**113**). L'eau du *Sa*ddanta Jâtaka marque déjà

un progrès dans ce sens (**97**); les fleurs sont aplaties sur les lignes onduleuses ou bien se dressent au-dessus d'elles, mais la masse de l'eau reste schématiquement isolée.

La disproportion constatée à Bârhut entre les divers éléments persiste : les arbres et architectures, toujours présentés entiers, restent considérablement réduits.

ATTITUDES.

Perfection, variété et souplesse de nombreuses attitudes (**102**). Habileté des multiples figurations de trois-quarts.

Dans le traitement des attitudes une évolution marquée se discerne dans l'ensemble de Sânchi : les soldats de la porte S., sont fréquemment présentés de face, très droits et restent en partie écrasés, aplatis; au contraire, les figures de la porte O. sont, en général, vues de biais, inclinées et elles sont modelées avec plus de rondeur (Cf. Mêmes groupes, **100 et photo C**.).

Le *naturel des attitudes* devient de plus en plus accusé, une observation alerte se révèle, le conducteur d'un char raidit ses bras et s'arc-boute pour maîtriser ses chevaux (**111**); les figures aux balcons s'animent, les orantes agenouillées s'inclinent avec ardeur (**93, 104**), les visages eux-mêmes prennent une expression de vive gaieté.

La *recherche de mouvement augmente progressivement :* de prestes figures semblent s'élancer (**107**), les groupes eux-mêmes perdent peu à peu leur fixité et leur juxtaposition verticale pour s'incliner, s'enchevêtrer et présenter l'imprévu de la vie. [Comparer par ex. la lente progression du Grand Départ (**photo A**), la stabilité des figures dans la Tentation, porte N. (**photo B** et fig. **105**) avec le désordre mouvementé de la Déroute de Mâra, porte O. (**106**)].

PROFONDEUR. ÉLÉMENTS DE LOCALISATION. PAYSAGE (**Pl. XVIII**).

La *recherche de profondeur* est beaucoup *plus sensible* qu'à Bârhut.

La complexité plus grande des compositions, l'accroissement constant du nombre des figurants et la prédilection pour les défilés entraînent la *multiplication des plans :* ceux-ci s'expriment par la superposition plus ou moins accentuée des figures (**109**) et par l'avancée presque normale de quelques éléments [chevaux, éléphants (**100**)].

Le mouvement d'ensemble d'un cortège, qui venant de l'arrière ondule dans la composition, exprime par lui-même surtout la profondeur, le besoin d'espace.

Les architectures conservent, le plus souvent, leur frontalité, leur aspect linéaire et leur platitude primitive (**89, 93, 94**); les avancées et retraits sont pourtant plus nettement indiqués; quelques pavillons légers et surtout quelques portes de villes se présentent de biais (**111**).

Parfois une recherche de perspective semble apparaître : la forme ronde d'un stûpa ou d'un sanctuaire est indiquée (**109 et 88**); les côtés d'une balustrade de stûpa et l'aspect du temple de Bodh-Gayâ sont rendus avec clarté (**104 et photo A et C**).

D'autre part, dans de nombreux panneaux, le *centre de l'intérêt*, l'élément essentiel d'une composition est *reporté vers la profondeur* (**109**); par ex. le stûpa occupant le haut du panneau est conventionnellement repoussé à un plan arrière par les deux rangées de figures placées à la partie inférieure et par l'attitude même des personnages vus de dos et de profil. (Voir encore **99 et 95**; dans les linteaux, au contraire, l'importance du premier plan et de la ligne de base reste plus constante, **97, 92 et photos A, B, C**).

L'*importance du paysage progresse;* les scènes sont présentées dans un décor plus complexe. Le choix des divers éléments du paysage, leur aspect et leur groupement restent cependant conventionnels : l'eau n'est même souvent évoquée que par des lotus (**110**). Les éléphants se baignent au milieu d'une végétation abondante et les fossés des remparts sont suggérés par une bande de lotus (**108**).

En dépit de ce schématisme, le pittoresque de quelques présentations, l'exactitude et la minutie des détails créent une impression de vie : l'irrégularité des éléments, leur surabondance évoquent la jungle, l'enchevêtrement des architectures et des groupes rappellent le resserrement des rues encombrées par de fastueux défilés.

Dans la recherche de réalisme, dans le désir de donner l'illusion, l'art de l'Inde ne dépassera jamais ce point.

L'examen de ces quelques reliefs a laissé apparaître à la fois la parenté étroite qui unit l'œuvre de Sânchi à celui de Bârhut et le développement d'un esprit nouveau qui les différencie. L'ampleur des progrès techniques réalisés pendant moins d'un siècle et dans l'ensemble même du Grand Stûpa a été constatée; le **Retour à Kapilavastu** (**86**) a laissé voir avec quel acharnement thèmes et formules étaient repris et perfectionnés. Grâce à cet effort, un sommet important de la petite sculpture de l'Inde ancienne a été atteint. L'habileté, la variété des attitudes, le naturel de quelques groupements ont permis d'intensifier le mouvement des figures et compositions, de créer cette atmosphère vivante, cette ambiance de bonhomie, de simplicité et de naturel qui caractérisent les œuvres de Sânchi et en font tout le charme. (Voir par ex. : le roi Açoka descendant d'éléphant et s'inclinant humblement devant le Buddha, (**photo A**), l'écuyer revenant mélancoliquement après les adieux du Grand Départ (**photo A**), les couples d'ermites assis devant leur hutte, conversant ou soignant le feu (**110**); mille détails pourraient être cités).

D'autre part le souci intense d'organiser la composition et d'en faire un tout a amené la réalisation de beaux effets décoratifs : l'ensemble des Six Paradis (pilier dr., porte N.), le calme équilibre du *Sad*danta Jâtaka (porte N. et O. **93**) répondent à un besoin de lucidité, de logique et de clarté qui se retrouvera rarement dans l'Inde avec cette intensité. (Voir encore : Stûpa de Râmagrâma porte E. et linteau supérieur (**photo B**). L'armature symétrique de la composition, sensible au premier coup d'œil s'adapte à l'ensemble architectural à laquelle l'œuvre appartient. Mais avec ces compositions décoratives (**93**, **94**, **95**), nous sommes déjà en présence d'un art trop savant, d'ouvrages trop bien faits à la limite du « poncif » et de thèmes répétés d'où la vie disparaît peu à peu.

ART GRÉCO-BOUDDHIQUE

L'Art gréco-bouddhique s'est développé dans l'Est de l'Afghanistan (Bactriane-Kâpiça) et dans le Nord-Ouest de l'Inde (province du Gandhâra principalement et régions avoisinantes : Udiyâna et Penjâb).

Cet Art — dit aussi du Gandhâra — s'est constitué dans les pays où, après la conquête d'Alexandre le Grand (325 ans av. J.-C.), les dynastes grecs s'étaient installés en introduisant avec eux une civilisation empreinte d'hellénisme. Malgré le remplacement de ces petits souverains par des princes Çaka (Ier s. av. J.-C.) puis, de manière plus durable par la dynastie Kusâna, les traditions artistiques implantées furent conservées. Après l'introduction du bouddhisme propagé dès le IIe s. av. J.-C., l'art hellénistique attardé dans ces provinces fut appelé à donner forme à des thèmes de cette religion (1).

L'apparition de l'art gréco-bouddhique a pu remonter au Ier s. av. J.-C.; mais son développement correspond surtout au règne de Kaniska au Ier s. puis au IIe s. ap. J.-C., moment où le bouddhisme prospérant grâce à la bienveillance royale, la production architecturale et sculpturale fut particulièrement intense. La vitalité de cet art se poursuivit pendant les IIIe et IVe siècles pour être interrompue au milieu du Ve siècle par les invasions des Huns Hephtalites. Les traditions gandhâriennes persistèrent ainsi très longuement; mais une évolution, parfois même le renouvellement des tendances s'accusent dans les reliefs des sites où la production artistique se prolongea jusqu'au Ve siècle. TAXILA (Penjâb) (2). HADDA (Kâpiça).

L'étude de l'art gréco-bouddhique nous amène ainsi à franchir les frontières actuelles de l'Inde et à examiner, dans son ensemble, la production sculpturale d'une vaste région qui s'étend du Nord de Kâboul au delà des rives de l'Indus.

L'importance du mouvement gréco-bouddhique est en rapport avec sa longue durée dans le temps, avec l'étendue de son aire d'épanouissement et avec le nombre considérable des sites où la ferveur bouddhique fit multiplier les fondations monastiques (sanghârâma) dès le Ier s. ap. l'ère chrétienne. Parmi les sites principaux nous nommerons SAHRI BAHLOL (3), TAKHT-I-BAHAI (4), LORIYAN-TANGAI, SIKRI.

Les monastères de ces régions froides comportaient des constructions importantes

(1) Les récentes trouvailles faites par la Délégation archéologique française en Afghanistan (fouilles de Kunduz, 1937) ont permis à M. Hackin de situer dans ce pays, en Bactriane en particulier, l'importante « rencontre de l'hellénisme et du bouddhisme » d'où naquit l'art gréco-bouddhique. Celui-ci, suivant la fortune de la dynastie Kusâna se propagea dans l'Inde, domina au Gandhâra (dont souvent il a emprunté le nom) et étendit son influence directe jusqu'à Mathurâ.

(2) Bibl. *A. S. I.*, Annual Reports, 1912-13, 1914-15, 1915-16, 1917-18, 1919-20, 1926-27 et jusqu'à 1934.

(3) Bibl. *A. S. I.*, Annual Reports 1906-07 et 1909-10.

(4) Bibl. *A. S. I.*, Annual Reports, 1907-08, 1910-11, 1919-20, 1921-22.

et variées offrant des espaces divers à la décoration sculptée. Cependant, ici encore, le stûpa est resté l'élément principal des ensembles, l'âme, et peut-être même la raison d'être de la communauté; celle-ci groupa ses bâtiments auprès ou autour des grands stûpa, installa des moyens stûpa dans les cours et les chapelles, les entourant eux-mêmes de petits stûpa votifs multipliés.

Pour les grands stûpa, une ornementation purement architecturale fut d'abord préférée : moulures, pilastres, niches (*A. G. B. G.*, fig. 18), mais peu à peu d'importants reliefs furent intercalés (figures du Buddha principalement). Les moyens et petits stûpa reçurent, au contraire, dès l'origine, une riche décoration sculptée (bas-reliefs principalement) qui constitue l'apport principal de l'école. Quelques sculptures occupèrent toutefois d'autres parties des monastères : les chapelles, les niches, parfois les parois murales furent ornées de statues adossées, quelquefois de groupes. L'emplacement primitif de très nombreux reliefs reste d'ailleurs difficile à préciser. Par suite de leur destination différente, l'échelle des sculptures gréco-bouddhiques est extrêmement variée et la diversité des genres utilisés semble avoir été beaucoup plus grande qu'en aucune autre région de l'Inde ancienne. Dès les premiers siècles de l'ère chrétienne, la formule hellénistique de la statue était en faveur, celle de la figure isolée supportée par un socle décoré et toutes les formes intermédiaires entre le bas-relief et la ronde-bosse ont tour à tour été essayées : les stèles, dalles dressées, grands reliefs en offrent des exemples.

Pour ces œuvres diverses deux matières ont été principalement employées :

Le Schiste bleu, pierre dure à grain fin originaire du Gandhâra, adopté en général pour les bas-reliefs, stèles et statues;

et *le Stuc* utilisé en particulier pour les grandes figures qui revêtaient les stûpa ou les parois murales et parfois pour les œuvres de toutes dimensions, surtout dans les sites où la pierre était rare (en Afghanistan principalement : Ha*dda*).

L'art gréco-bouddhique se caractérise par un renouvellement iconographique et plastique. Deux faits iconographiques l'ont surtout dominé : le développement des figurations de la vie du Buddha, et la représentation du Buddha sous l'aspect humain.

Dans les bas-reliefs l'effort narratif de Bârhut et Sânchi s'est poursuivi; mais délaissant les vieux thèmes des « Jâtaka » l'imagier gandhârien s'est, au contraire, attaché à chaque moment de la vie du Buddha. Suivant fidèlement les textes il a ainsi exposé en pierre le récit complet de la légende avec une précision et une diversité d'épisodes que l'Inde ne maintiendra pas [1].

L'apparence humaine donnée à la personne du Buddha a modifié l'aspect de la composition. Le Buddha, désormais, participe à l'action, s'unit à elle, la dirige. Plus expressive que les anciens symboles, la figure du Maître tend par elle-même à différencier la scène, et déjà s'ébauche la valeur du geste le plus habituel, celui qui, répété pour tel ou tel Miracle ou épisode, deviendra traditionnel, créera la convention de la « mudrâ ».

[1] Le long déroulement de tous les événements de la vie du Buddha ne se retrouvera guère qu'à Boro-Budur (Java, VIIIe siècle).

D'autre part, dans un ensemble, la représentation du Buddha concentre de plus en plus l'intérêt vers elle. Dans toute une série d'œuvres, son importance semble grandir progressivement jusqu'au moment où elle deviendra l'Image de la divinité, celle qui, entourée ou non de figures accessoires, compte seule ou presque seule. Ainsi l'évolution iconographique a entraîné celle de la composition : elle a favorisé le développement de types de sculptures (stèles, statues) que l'art Gupta reprendra.

Dans le vaste ensemble de la production gréco-bouddhique, nous étudierons principalement la composition des bas-reliefs puis, plus rapidement, celle des reliefs de plus vaste dimension qui décoraient les grands stûpa et les chapelles. Malgré le nombre et la diversité des œuvres, une étude d'ensemble reste possible, car les mêmes tendances se retrouvent sans cesse : la prédominance des frises, la clarté simple des ordonnances, le rythme mesuré des figures comme des groupements et souvent l'uniformité quelque peu monotone des compositions. Les différences qui se décèlent suivant les sites et les époques restent souvent subtiles, difficiles à classer.

Pourtant, en raison de sa durée et surtout de l'étendue de son rayon d'épanouissement, l'art gréco-bouddhique s'est trouvé en contact avec des civilisations et des formes d'art diverses (indiennes au Sud-Est, iraniennes au Nord-Ouest) ; des échanges se sont produits, modifiant les tendances hellénisantes souvent dénaturées déjà par la plus ou moins grande utilisation de la main-d'œuvre indigène. L'apport indien accentué dans les sites un peu plus tardifs ou plus proches de l'Indus gagna l'Afghanistan où, à partir du IIIe siècle, les influences venues de l'Iran dominèrent (à Bâmiyân en particulier) et peu à peu se propagèrent à leur tour en direction du S.-O. Dans une partie annexe, à la fin de cette étude sur l'art gréco-bouddhique, nous essaierons de discerner dans quelle mesure la composition se modifia plus tardivement au Ve siècle dans le site de Hadda.

ÉTUDE DES BAS-RELIEFS

RÉPARTITION DES BAS-RELIEFS.

Les bas-reliefs étaient destinés à la décoration des *socles de statues*, parfois des *contre-marches d'escaliers*, et surtout *des petits et moyens stûpa*. Exécutées sur des dalles de schiste indépendantes, les sculptures étaient installées, ensuite assemblées suivant la forme architecturale qu'elles devaient revêtir. La dimension des bas-reliefs était généralement réduite : quelques-uns n'ont qu'une dizaine de centimètres, les plus grands atteignent un peu plus d'un mètre.

Décoration des moyens et petits stûpa.

La répartition des bas-reliefs sur les petits stûpa votifs permet de retrouver celle qui était adoptée pour les moyens stûpa (**114**).

Trois parties offraient des formats précis aux sculptures : *la base carrée et le tambour circulaire*, ornés de frises souvent superposées, puis le *pignon de stûpa*, motif architectural composé d'une base pyramidale surmontée d'une arcade trilobée et placé sur chaque face à la partie supérieure du tambour (**114**, **115**).

La *décoration des frises* répond à des types variés qui parfois alternent dans les diverses rangées d'un même ensemble :

des figures isolées et plus ou moins espacées se répètent régulièrement (Buddha, **119**, ou êtres légendaires, **122**, atlantes, **121**, etc.);

des groupes s'ordonnent de manière décorative (suite de divinités, scènes bachiques, scènes de cour, **124**),

et plus souvent, des scènes rappelant la vie du Buddha sont juxtaposées (**photo E**).

Les bases des petits stûpa votifs présentent, en général, les 4 ou 8 Grands Miracles du Buddha.

Le souvenir de la décoration purement architecturale des grands stûpa se retrouve dans les stûpa plus petits : des pilastres et colonnes séparent habituellement les panneaux (**photo D et 141**); souvent des arcatures arrondies ou trapézoïdales — parfois les deux combinées — encadrent les figures isolées (**122**, **123**), parfois les scènes mêmes.

Toutefois, la *faveur attachée à la représentation humaine* transparaît :

des Buddha ou des personnages décoratifs sont figurés sur la face des pilastres (**127**), parfois les remplacent;

des figures se mêlent à la floraison des chapiteaux, animent les décors d'architecture (arcades ou balcons) (**123**).

Division des pignons de stûpa.

La partie supérieure des pignons de stûpa est divisée par des lignes cintrées en un tympan surmonté d'un ou deux panneaux en forme de croissant (**115**).

Cette division rappelle celle des fenêtres et tympans des portes en fer à cheval d'édifices rupestres : à Bhâjâ (IIe ou Ier s. env. av. J.-C.) comme à Nâsik ou Kârlî (Ier s. env. ap. J.-C.); cette disposition rappelle encore celle des architectures en bois.

(La décoration des panneaux en croissant de Loriyân-Tangai se retrouve à Mathurâ : l'importance des échanges entre les deux écoles est ainsi attestée).

Parfois la partie inférieure trapézoïdale renferme une seule grande figuration. (Voir Loriyân-Tangai *A. G. B. G.*, fig. 47).

Ailleurs la disposition est plus complexe : des bandes verticales sont elles-mêmes divisées en panneaux quadrangulaires superposés (**photo D** et *A. G. B. G.*, fig. 225).

La répartition d'ensemble des compositions est toujours régulière, stable et équilibrée.

COMPOSITION DES SOCLES DE STATUES.

La statue gréco-bouddhique est en général placée sur un socle décoré d'un groupe de figures en bas-relief.

La formule la plus en faveur est simple, monotone, elle constitue un « *cliché* » *répété à l'infini :*

un symbole ou plus souvent un Buddha assis occupe le centre et de chaque côté sont répartis symétriquement quelques donateurs et orants placés côte à côte, vus de face ou légèrement tournés vers le centre (**116** et *A. G. B. G.* fig. 211, 344, 417, 418).

En général toutes les figures occupent la hauteur totale du panneau. Parfois la taille des figures décroît à chaque extrémité (**116**); le débordement des chapiteaux rendait quelquefois cette disposition obligatoire (*A. G. B. G.*, fig. 346, 349, 137); Dans le groupement plus exceptionnel de Charsâdda (**117**) la décroissance est devenue un schéma décoratif voulu; elle vaut d'être notée car elle se retrouve dans un certain nombre de bas-reliefs à scènes (*A. G. B. G.*, fig. 198, 256, 263, 208).

Dans quelques œuvres, à côté de ce dispositif régulier qui occupe toute une partie du socle prend place le « laksana »; dans une statue rappelant la première méditation du Buddha

(*A. G. B. G.*, fig. 413), l'attitude du Buddha assis en méditation et la présence du pommier-rose permettraient déjà l'identification; mais la figuration sur le socle du groupe caractéristique d'un laboureur conduisant une charrue précise encore la signification de l'ensemble.

De véritables scènes animées prennent exceptionnellement place sur le socle; par exemple, un épisode survenu avant la scène de l'Illumination accompagne la statue d'un Buddha en méditation (*A. G. B. G.*, fig. 385, 440).

La composition du socle reste en général nettement distincte de la statue : parfois les deux parties tendent à se relier : un morceau du vêtement drapé du Buddha retombe en partie sur le socle ou même le recouvre entièrement (**117**).

FRISES DES CONTRE-MARCHES D'ESCALIER.

Quelques contre-marches retrouvées sont décorées de scènes animées : sur l'une d'elles est représenté le **Viçvantara Jâtaka** (**118**) :

Les épisodes sont juxtaposés et séparés sans sécheresse, souvent comme ici, par un arbre; les personnages s'espacent et les plans sont peu nombreux.

M. Foucher (*A. G. B. G.*, p. 280) a déjà signalé la différence qui oppose cette composition aérée, nettement gandhârienne, aux compositions enchevêtrées et surchargées de l'Inde ancienne (Cf. linteau inférieur, **photo 2**).

On peut noter la formule plus simple qui a été adoptée pour représenter le char : une seule roue est figurée, le cheval du 2e plan est à peine indiqué et d'une manière tout à fait graphique (Cf. les indications de chars de Bârhut et Sânchi).

FRISES DÉCORATIVES A THÈMES ANIMÉS (Pl. XX).

Toute une série de frises à thèmes animés se rencontre parmi les bandes décoratives des stûpa. M. Foucher les ayant longuement étudiées en indiquant l'indianisation progressive des motifs, nous renvoyons surtout à son travail (*A. G. B. G.*, t. I, p. 255 et suiv.).

Ces frises nous intéressent malgré leur simplicité car les divers types de composition qui s'y rencontrent resteront à la base des figurations plus complexes des panneaux quadrangulaires à scènes.

I. — Une composition dite paratactique est adoptée pour des alignements de divinités, d'atlantes (**121**), des scènes bachiques : les figures juxtaposées occupent toute la hauteur du bas-relief et régulièrement espacées, elles se tournent l'une vers l'autre avec aisance. Cette disposition à la fois équilibrée et souple se rencontre surtout dans des œuvres de tradition hellénistique où les attitudes sont plus naturelles et habiles.

Ce principe d'alternance dans la direction des figures se retrouve dans une frise où de plus grandes images s'encadrent par des arcatures et elle se reverra dans la succession des épisodes de la vie du Buddha, lorsque le Maître étant figuré debout, il se tournera régulièrement tantôt vers la droite et tantôt vers la gauche (*A. G. B. G.*, p. 604 et fig. 256).

II. — M. Foucher indique d'autre part (*A. G. B. G.*, p. 258) comment ces compositions harmonieuses dégénèrent progressivement en frise d'icones où les figures se juxtaposent dans une frontalité stricte infiniment monotone : suite de Buddha et de Bodhisattva qui seront répétées indéfiniment. Parfois des têtes émergent entre les figures juxtaposées suivant une disposition que Bârhut avait indiquée de manière plus graphique (**120**) (cf. Bârhut, **39**). Dans un plus grand relief de Sikri (**119**), la composition est plus complexe : à la partie supérieure, de petits personnages apparaissent au-dessus de la ligne onduleuse d'une draperie qu'elles supportent; ce détail pittoresque et la variété des attitudes conservent un reflet des tendances hellénistiques.

Quelquefois les figures, Buddha ou génies, sont espacées entre des pilastres associés

à un motif architectural (**122**); ce dispositif est celui qui sera adopté dans les grands stûpa.

III. — Dans des scènes de cour, indianisées elles aussi, un Nâgarâja est assis entre des musiciens (**124**); les plus proches se tournent vers lui; les figures sont juxtaposées mais les instruments et écharpes qui débordent, les relient les unes aux autres. Cette fois nous sommes en présence d'une composition centrée du type le plus généralement adopté dans la plupart des bas-reliefs gandhâriens.

Dans toutes ces frises, l'*isocéphalie* est de règle : toutes les têtes sont placées à la même hauteur.

COMPOSITION DES PANNEAUX QUADRANGULAIRES A SCÈNES (Pl. XXI à XXIII).

Ces panneaux, de format plus ou moins allongé, sont en général *juxtaposés en frise sur les bases carrées et tambours des stûpa*. Parfois encore, ils sont *superposés à la partie inférieure des pignons de stûpa* (**photo D**) ou sur les dalles dressées.

Dans ces panneaux sont figurés les épisodes divers de la vie du Buddha, très exceptionnellement des Jâtaka.

Contrairement aux formules utilisées dans l'Inde, en général chaque figuration est réservée à un seul épisode (**photo E**); les scènes se succèdent chronologiquement et sont réparties de droite à gauche selon la coutume de la pradaksinâ.

La *clarté* et l'*unité* dominent les ensembles.

Recherche de symétrie.

Une prédilection marquée pour les ordonnances simples et régulières s'affirme sans cesse.

Un schéma symétrique est indéfiniment répété avec quelques variantes. Le centre est occupé par la figure agrandie du Buddha, assis ou debout au premier plan; des figures tournées vers le Buddha sont juxtaposées régulièrement et en nombre égal sur chaque côté (**125 à 128**).

Cette formule, déjà rencontrée pour les figurations symboliques des Grands Miracles à Bârhut et Sânchi reste encore très proche de celle utilisée sur les socles gréco-bouddhiques (cf. **116**, **117**).

La composition tend ainsi à devenir uniforme, schématique, immobilisée.

Pourtant chaque figuration poursuit un but narratif puisqu'elle se réfère à un moment précis de la vie du Buddha : l'attitude du Buddha, la présence de personnages typiques, un symbole, un accessoire ou un élément de paysage particulier suffisent à différencier les épisodes. Les divinités apportant quatre bols rappellent un incident de l'Illumination du Buddha (**125**). La présence du serpent sur un socle évoque l'hommage du Nâga Elâpatra (**126**). Dans la **Visite d'Indra** (**127**), la grotte et la présence du harpiste Pañcaçikha permettent d'identifier la scène.

Attentat de Mâra, fig. 128. Des scènes où l'action devrait être intense, violente même, se disciplinent dans le même schéma.

Parfois, exceptionnellement d'ailleurs, la symétrie assez stricte n'entrave pas l'aspect vivant d'un épisode, elle s'accompagne de pittoresque et de naturel dans le Bain du Bodhisattva (coll. Mardan).

Importance du centre de la composition gandhârienne.

Le Buddha ou le personnage principal occupent en général le centre de la composition (Mâyâ par exemple, **133**). Cette disposition est maintenue même dans des scènes plus com-

plexes, dans des épisodes où le mouvement s'accuse : **Grand Départ** (**131**) et Adieux de Kanthaka (*A. G. B. G.*, fig. 184) et dans les scènes assez asymétriques du **Sommeil des femmes** (**129** et *A. G. B. G.*, fig. 447, 179) et de l'hommage du Nâga Kâlika par exemple (*A. G. B. G.*, fig. 195).

Dans les scènes où le Buddha debout est représenté en marche, dans les épisodes de rencontre par exemple et dans le Grand Départ, le Maître se trouve parfois légèrement reporté sur le côté; le *centre* reste néanmoins le *point principal de l'intérêt;* il est suggéré par les figures qui se tournent vers lui (*A. G. B. G.*, 266) et il reste même souvent indiqué par la main bénisseuse du Buddha qui se place juste dans l'axe central (**130** : **Hommage du Nâga Kâlika** et *A. G. B. G.*, fig. 199, 197).

Une composition franchement désaxée comme celle de la Visite d'Indra de Sikri (*A. G. B. G.*, fig. 247) reste tout à fait exceptionnelle.

L'*indication de deux directions convergeant vers un axe de symétrie* est une règle presque constante de la composition gandhârienne.

A défaut de symétrie stricte, l'équilibre des masses et le balancement des mouvements sont recherchés; les ensembles sont concentrés, limités par la direction des figures des extrémités qui en se tournant vers le centre semblent stabiliser, arrêter la composition.

Épisode du Grand Départ (**131**). Le mouvement du cheval vers l'extérieur est interrompu par l'importance de la figure qui se dresse en direction opposée; il est encore enrayé par le schéma ferme, vaguement triangulaire des grandes lignes. (Voir aussi *A. G. B. G.*, fig. 182.)

L'action du **Guet-apens de Dêvadatta** (**145**) s'immobilise de même.

Dans quelques compositions, les figures se dirigent toutes dans un sens unique, mais cette disposition est réservée à un petit nombre de sujets où l'idée de déplacement dans l'espace a entraîné l'imagier et surtout dans des bas-reliefs de petites dimensions où il n'était guère possible de surajouter des figures pour caler la composition. [Voir *A. G. B. G.*, Retour du Parc Lumbini, Transport des reliques (fig. 157, 158), Entrée à Râjagriha (fig. 297)].

SYMÉTRIE DU DÉCOR ARCHITECTURAL.

Des figures isolées ou des épisodes s'insèrent parfois dans un encadrement architectural d'une régularité et d'une symétrie parfaites.

Un décor de ce type est généralement adopté pour situer des scènes à l'intérieur d'un palais : les éléments d'architecture sont ceux que les frises décoratives peuvent révéler (cf. **123** et **129**); la combinaison d'arcs de types divers, leur répétition ou leur alternance donnent lieu à des effets harmonieux et variés et souvent des groupes animés peuplent les balcons (**134**).

L'encadrement architectural permet ainsi d'équilibrer les scènes moins symétriques : l'épisode du **Prince Siddhârtha dans le gynécée** (**134** et **photo D**), celui du **Sommeil des femmes** (**129**) ou celui de l'**Enlèvement de Nanda** (**139**).

Une certaine vie, une irrégularité plus fantaisiste anime la partie centrale de l'œuvre; la rigidité des lignes, la régularité des figures extrêmes qui se correspondent en général stabilisent l'ensemble, lui redonnent son équilibre, sa fixité.

Dans un autre panneau du Sommeil des femmes, deux lampadaires remplissent le même rôle (**137**).

Le Grand Départ s'encadre parfois de même dans la porte symétrique de Râjagriha lorsque le cheval est vu sortant de face (*A. G. B. G.*, fig. 183).

Un décor de muraille extrêmement régulier est encore adopté pour des scènes se rapportant aux reliques du Buddha (ex. **135**. Voir *A. G. B. G.*, fig. 288, 289, 292).

La même schématisation symétrique s'accuse pour la figuration de l'arbre qui domine le Buddha, dans celle des grottes ou des huttes d'ascètes dans lesquelles le Maître est parfois figuré assis (Voir par ex., la **Victoire sur le serpent Kâçyapa** (**136**), la **Visite d'Indra** (Loriyân-Tangai) (**14** et *A. G. B. G.*, fig. 224, 225, 226).

Ce souci de régularité semble d'ailleurs vouloir marquer l'importance du personnage : lorsque les huttes d'ascètes ne servent pas au Buddha, leur présentation est plus irrégulière, plus réaliste.

Grandeur des figures, disposition en plans.

Toute la hauteur des bas-reliefs est généralement occupée par les figures : du vide est rarement ménagé au-dessus d'elles et la grandeur du bas-relief règle en partie la superposition des personnages.

Dans les très petits bas-reliefs (parfois d'une hauteur d'une dizaine de centimètres seulement) une seule file de figures occupe toute la hauteur du panneau (**photo E**, *A. G. B. G.*, fig. 158, 171); dans les plus grands bas-reliefs au contraire, plusieurs alignements se superposent : à Loriyân-Tangai, par exemple, de multiples personnages s'étagent en quatre ou même cinq rangées (*A. G. B. G.*, fig. 277).

La disposition en deux plans est principalement adoptée : parfois des figures agenouillées ou assises, sont dominées par des personnages debout en arrière d'elles (**126**, **139**); ailleurs, des figures émergeant à mi-corps s'intercalent avec celles du premier plan : toutes les têtes restent à la même hauteur ou bien elles se disposent en deux rangées par la superposition modérée des figures du second plan (**127**, **128**).

(A Sikri, une disposition particulière est adoptée en général (**125**, **138**), les dêva dominent les orants de toute leur hauteur).

L'importance attachée au premier plan est à peu près constante.

Le trône du Buddha assis, le Maître debout et les principaux protagonistes d'une scène occupent le premier plan (**132**, **129**, etc.).

Sur le trône du Buddha ou à la base de la grotte d'Indrasaila sont parfois figurés quelques éléments indispensables : un Nâga (**126**), une table pour les scènes de repas, l'éléphant d'Indra (**127**), mais dans ce cas l'indication reste linéaire sans épaisseur.

Dans les scènes du **Sommeil des femmes** et du **Parinirvâna**, le Buddha paraît exceptionnellement reporté au deuxième plan; ici les exigences du sujet et de la composition sont intervenues : la nécessité de figurer assises ou étendues à terre les compagnes du prince Siddhârta (**137**) et l'obligation esthétique de « meubler » la partie inférieure du lit (**143**). Mais dans le Parinirvâna, les moines en lamentations, assis, agenouillés ou accroupis à terre sont souvent traités comme des figures secondaires; aplatis, sans reliefs, ils comptent peu dans la composition et laissent nettement au premier plan la couche funèbre du Buddha.

L'exception la plus importante à la règle habituelle se voit dans une Première Méditation de Sikri où la nécessité d'introduire le lakṣaṇa a fait placer au premier plan le groupe du laboureur conduisant sa charrue. (Le format du panneau a pu influencer l'imagier, ailleurs à Sanghao (*A. G. B. G.*, fig. 176) dans un relief allongé, le motif du laboureur est reporté sur le côté).

Variété d'échelle des éléments de la composition.

Agrandissement de la taille du Buddha et des figures principales.

La croyance à la taille surhumaine du Maître rapportée par Hiuan-tsang a pu intervenir pour faire accepter cette convention; l'explication semble vraisemblable dans de nombreux bas-reliefs où l'accroissement est peu sensible. (Voir Foucher, *A. G. B. G.*, p. 523 et figuration de l'épisode, fig. 251 et 256.)

Plus généralement, comme déjà à Bârhut et Sânchi, l'agrandissement est recherché pour signaler l'importance morale et spirituelle du Buddha (**130**, **132**, **138**), parfois le rôle

prépondérant joué par Mâyâ (**133**) ou encore le grade hiérarchique d'une figure : Nâgarâja (*A. G. B. G.*, 271).

La taille du Buddha n'égale celle des autres figures que dans quelques petits bas-reliefs, souvent à plan unique où toutes les figures occupent la hauteur totale du panneau : parfois dans les socles. (Voir *A. G. B. G.*, 239).

La prédilection pour la disposition des figures sur deux plans, celles de l'arrière étant légèrement superposées, semble s'expliquer par le désir d'agrandir la figure du Buddha tout en remplissant entièrement le panneau (**126, 128**).

Souvent l'agrandissement de la figure du Buddha reste assez faible, quelquefois il est plus accusé (**141** et voir Loriyân-Tangai, Parinirvâna, *A. G. B. G.*, fig. 277). La figure du Buddha prend ailleurs par sa taille une place si importante dans la composition qu'elle s'isole, tend à devenir l'image du culte, l' « icone » qui compte presque seule — l'épisode devenant de plus en plus secondaire. Cette conception est plus apparente dans les œuvres de plus grande dimension (*A. G. B. G.*, fig. 210, 212), elle domine dans toute une série de reliefs de Sikri (**125,138**) et dans les dalles cintrées et stèles,elle prendra toute sa valeur (**160, 161**).

Réduction des figures secondaires et des éléments les plus volumineux.

La disproportion est souvent moins accusée qu'à Bârhut et Sânchi mais elle subsiste : voir l'éléphant furieux (**142**), les huttes d'ascètes (**136**), la grotte (**127**), les architectures, murailles et portes de ville (**135, 139**).

Cependant les monuments ne sont plus figurés entiers comme précédemment : une porte et une partie de muraille crénelée suffisent pour figurer Râjagriha ou Kuçinagara (**135**); une porte et un balcon suggèrent une demeure : Enlèvement de Nanda (**139**), Dîpankara Jâtaka (**141**).

DÉCOR. PAYSAGE.

Dans l'art du Gandhâra la figure humaine absorbe tout l'intérêt et le *décor pittoresque disparaît* ou reste en général extrêmement réduit.

Les attitudes des personnages, leur type, leur costume suffisent parfois à identifier la scène, à la localiser sans le secours d'éléments caractéristiques. Après M. Foucher (*A. G. B. G.*, fig. 239), nous rappellerons la figuration si sobre de la donation du Jardin Jêtavana où l'épisode est évoqué seulement par le geste rituel qui accompagnait toute donation, celui de verser quelques gouttes d'eau. (A Bârhut ce geste ne constituait qu'un des épisodes du récit imagé, **25**).

Ailleurs, quelques éléments simples strictement nécessaires et conventionnels aident à situer la scène de façon plus précise : les deux arbres çâla entourent le Parinirvâna (**143**), trois marches formant piédestal remplacent l'escalier qui à Bârhut et Sânchi suggéra la descente du ciel des Trente-trois divinités; quelques huttes d'ascètes, la grotte d'Indra, le puits de la Mâtangî, le bassin des Nâga apparaissent encore (**130**).

Le paysage s'est considérablement appauvri; deux grandes dalles cintrées donnent encore une large place à la jungle traitée à la manière de Bârhut et Sânchi, mais ces représentations restent exceptionnelles. En général, la faune qui constituait l'élément vivant du paysage a disparu; les arbres sont sans caractère (**118**) : on peut leur opposer les masses décoratives aux floraisons diverses de Bârhut et Sânchi.

La représentation de l'eau, élément pittoresque des anciens reliefs, est habituellement écartée : les Nâga émergent seulement d'un bassin conventionnel (**130**). Une bande d'eau reste exceptionnellement figurée dans le Grand Miracle de Çrâvastî pour évoquer l'Océan : deux petites figures émergent des ondulations courbes empreintes de préciosité parmi lesquelles circulent encore des poissons et se dressent des lotus (**photo F**).

A leur tour, les figurations des cités animées de l'art de Sânchi ont disparu : la même porte se retrouve, sans cesse flanquée de murailles crénelées et toute une série de reliefs

rappelant des épisodes de la guerre des reliques répète inlassablement le même motif (**135**).

Seules, les combinaisons d'arcatures du décor architectural des scènes d'intérieur présentent quelque diversité; mais ce décor reste très schématique.

Exceptionnellement, dans une figuration du Sommeil des femmes, les arcatures révèlent un esprit d'observation : les caissons de la voûte sont figurés et la profondeur est même évoquée par la perspective fuyante nettement indiquée par la disposition des caissons (**129**).

PROFONDEUR. ESPACE.

La recherche de profondeur apparaît rarement dans l'art gréco-bouddhique : les plans sont peu nombreux; les mouvements, très limités, sont dirigés vers l'avant ou vers le côté; les architectures sont presque toujours frontalement disposées. (Nous venons de signaler comment exceptionnellement la profondeur d'une voûte était exprimée avec exactitude).

L'habileté de la technique crée pourtant jusqu'à un certain point l'impression d'espace : ici, en effet, les figures ne sont plus aplaties comme elles l'étaient à Bârhut parfois même à Sânchi; elles semblent pouvoir tourner librement.

D'autre part, si le fond se dresse parfois encore comme un mur derrière les figures, souvent il perd son caractère d'impénétrabilité; des personnages, des draperies se fondent avec lui, les épaules fuyantes y disparaissent.

Le fond devient ainsi, en quelque sorte une matière malléable, vivante, dans laquelle se perd la partie inférieure des figures du deuxième plan. Grâce à la douceur, à la subtilité du modelé, une impression d'illimité est créée.

Exceptionnellement un effet d'espace est obtenu dans le **Guet-apens de Dêvadatta**; une « couche d'air » semble séparer les deux groupes du Buddha et de Dêvadatta dont les directions sont franchement opposées et une figure de dos du deuxième plan semble encore s'enfoncer dans la profondeur (**146**).

DIVERSITÉ DES TENDANCES ET DE LA VALEUR ARTISTIQUE DES BAS-RELIEFS.

Dans le vaste ensemble un peu monotone des œuvres gréco-bouddhiques des différences se relèvent malgré la reprise constante des mêmes thèmes et des mêmes schémas de composition.

Dans les œuvres où l'influence hellénistique apparaît plus directe, les compositions sont plus souples, l'exécution plus nuancée et subtile : une impression de vie harmonisée, idéalisée, se dégage de tout un ensemble de panneaux superposés (**photo D**). D'autres bas-reliefs, quoique plus indianisés déjà, conservent le reflet de naturel des œuvres plus purement hellénistiques (**129**, **134** à cp. avec **photo D**). On peut noter l'ordonnance calme mais vivante, l'aisance d'attitudes de ces scènes se rapportant au **Sommeil des femmes** ou à la **Vie de gynécée**. (Voir aussi **137**). Dans l'Aumône de la poignée de poussière (*A. G. B. G.*, fig. 256), une joyeuse animation apparaît. Dans l'**Enlèvement de Nanda** (**139**), malgré l'austérité du décor architectural, une aimable frivolité et de l'enjouement se dégagent du groupe irrégulier des femmes à leur toilette; la recherche du naturel et du pittoresque gagne le groupe désaxé du Buddha et de Nanda. On pourrait citer encore la simplicité expressive du groupe de la légende de la Mâtangî (*A. G. B. G.*, fig. 250), l'animation des scènes qui entourent la Présentation aux trois Kâçyapa du serpent dans le bol (*A. G. B. G.*, fig. 277), l'élégance et l'accent de jeunesse de figures appartenant à des scènes précédant l'Illumination. Dans le thème si typiquement indien de la **Visite d'Indra au Buddha** un motif nouveau est introduit à Taxila : des divinités volantes harmo-

nieusement réparties laissent tomber une pluie de fleurs sur la grotte traditionnelle (**140**).

Si les mêmes grandes tendances se rencontrent sans cesse dans la production gréco-bouddhique, quelques différences se retrouvent d'une école à l'autre. Il serait intéressant de les rechercher; ici nous en noterons quelques-unes seulement.

Les compositions de SIKRI sont calmes et régulières; les figures d'une verticalité accusée sont souvent espacées, très peu nombreuses, et réparties sur un seul ou deux plans : en ce dernier cas, les figures se superposent entièrement. Les mouvements sont en général très sobres, parfois gravement expressifs, tels les Nâga tournés vers le Buddha et répétant l'añjali (**130**, **125**, **136**, **138**).

La comparaison de deux reliefs du même sujet (Invitation à la prédication), l'un à Sikri et l'autre à Loriyân-Tangai (*A. G. B. G.*, fig. 212 et 213), permet de discerner les caractères opposés des deux écoles probablement d'époque proche (IIe s. ap. J.-C. d'après M. Foucher, *A. G. B. G.*, p. 550).

A LORIYÂN-TANGAI dans des bas-reliefs d'ailleurs plus élevés (0 m. 40), les figures multipliées et serrées, se superposent en rangées plus multiples (3 et parfois 4); les personnages, même les figures de remplissage, sont animés, tels les moines, laïcs et divinités du Parinirvâna qui lèvent les bras, se lamentent, joignent les mains ou jettent des fleurs (*A. G. B. G.*, fig. 213, 220, 277). L'influence indienne s'accuse : dans la descente du ciel des Trayastrimças la triple échelle de l'Inde ancienne de Bârhut (**52**) et Sânchi se retrouve de préférence à l'escalier-piédestal de trois marches de la nouvelle iconographie. Dans un tympan, le paysage typique de la jungle indienne se relève à côté d'un Buddha encore classique par ses cheveux en ondes et le drapé du vêtement monastique.

Les plus beaux bas-reliefs semblent appartenir au Ier s. ap. J.-C., parfois au IIe s. et les œuvres plus tardives ne sont en général que des répétitions alourdies.

ATTITUDES (**Photos pl. 4** et **fig. pl. XXV et XXVI**).

Les attitudes rencontrées dans les bas-reliefs gréco-bouddhiques se différencient de celles de l'Inde ancienne par l'*habileté technique*, la *connaissance du corps humain* et le *sens des proportions* qu'elles révèlent.

La rondeur des corps et leur volume sont exprimés avec exactitude.

Dans l'attitude assise, les jambes savent à l'occasion venir en avant (**147**, **149**); et pour les figures de trois-quarts une épaule est habilement rejetée en arrière. La présentation de trois-quarts est d'ailleurs très généralement adoptée; les figures de dos sont au contraire assez rares; même lorsque le sujet les réclame elles semblent introduites avec parcimonie (voir Guet-apens de Dêvadatta, *A. G. B. G.*, 266); souvent même, dans le Parinirvâna, les moines du premier plan au lieu de se retourner vers le Buddha se présentent comme au théâtre de face ou de profil (*A. G. B. G.*, fig. 278).

En général, les attitudes sont empreintes de *naturel*, d'esprit d'observation; les épisodes de la Vie dans le gynécée et du Sommeil des femmes prêtent à la recherche de positions variées, détendues, souvent harmonieuses (**137**).

L'attitude du Buddha assis est celle du yoga (**155**), malgré sa frontalité stricte elle est simple, exacte et souvent elle reste souple : le Maître est prêt à converser avec les disciples qui l'entourent (**photo E**). L'attitude du Buddha debout est encore plus naturelle, pour indiquer la marche un genou se replie, la figure se tourne avec douceur vers son interlocuteur, la main droite se lève dans un geste d'accueil (même photo, à dr. et **157**).

La *modération* est un caractère à peu près constant; le hanchement des figures féminines est peu accentué (**133**). La violence de la prosternation du jeune étudiant dans le

Dîpankara Jâtaka reste très exceptionnelle et elle se retrouve dans toutes les figurations de cet épisode (**141** et **158**).

Les *mouvements* apparaissent *ralentis* et leur amplitude reste faible : les personnages en action eux-mêmes ont leurs deux pieds posés à terre (l'un un peu en retrait).

L'*absence de mouvements d'ensemble* est à peu près constante : les directions se contrebalancent trop ; les attitudes de lutte s'immobilisent ainsi par la direction strictement latérale des mouvements trop compensés (**145**). La symétrie de l'ensemble qui fixe définitivement la place des personnages, éloigne l'idée de déplacement, la suggestion d'un mouvement qui va se faire. (Voir aussi, **131**).

La *verticalité des figures* les stabilise encore : les dêva volants de Sikri, raides et à peine inclinés sont suspendus en l'air mais ne se déplacent pas (**125**) ; les suppôts de Mâra, tous bien droits et régulièrement serrés apparaissent inoffensifs malgré leur aspect grotesque (**144**) ; tout dynamisme est exclu par le calme de la composition.

Des tendances diverses se décèlent dans la figuration des attitudes et une évolution est sensible :

Dans les œuvres les plus belles, l'influence hellénistique se manifeste par la variété nuancée de l'exécution, l'aisance des mouvements, la torsion souple des corps, la douce inclinaison des têtes, l'harmonie et le naturel des draperies (**photo D**).

Dans les reliefs moins habiles, l'aspect est modifié par l'apparition de traditions plus indianisées et l'emploi de la main-d'œuvre locale : les figures s'alourdissent, se figent, les drapés se dessèchent, les attitudes plus maladroites deviennent conventionnelles.

Le Buddha couché du Parinirvâna (**143**) reste conçu comme une figure debout placée horizontalement, telle la Mâyâ de Bârhut (**14**) ; les deux pieds sont parallèles et le drapé ne s'accorde pas avec l'attitude. L'esprit de tradition et la recherche de hiératisme ont pu intervenir pour fixer définitivement cette pose du Buddha, qui par sa raideur contraste avec la souplesse des figures féminines étendues (**137**).

La Mâyâ de la Conception (**150**) suit une autre tradition indienne, la torsion accusée de son corps est celle de Sânchi (**86**, en haut) et celle qui se retrouvera à Amarâvatî.

Dans toute une série d'œuvres plus tardives se référant au Grand Miracle de Çrâvastî, des tendances particulières se révèlent : l'outrance de l'attitude inutilement mouvementée des Bodhisattva assis, l'étrange croisement de leurs pieds (**154**), ou l'irréelle position d'une jambe suspendue en l'air (**151**, **152**) se retrouvent sans cesse (**153**, **163** et **photo E**).

On peut suivre dans ces figures l'exagération, la schématisation, selon une tendance indienne, d'une attitude observée (Cf. avec **photo D** et **148**). Ces mêmes attitudes se retrouvent en Asie Centrale, en Chine et au Japon (Hôryûji). (Voir par ex. : Relief de Tumsuq, Musée du Louvre.)

COMPOSITION DES GRANDES DALLES ET DES STÈLES

Dans toute une série de grandes dalles qui constituaient pour la plupart la partie inférieure de grands pignons de stûpa, une formule nouvelle a été adoptée : la *figure du Buddha considérablement agrandie est traitée comme une statue adossée à un fond* et de multiples petites figures l'accompagnent.

I. — Dans quelques œuvres, l'image participe à un épisode animé de la vie du Buddha et le caractère anecdotique de l'épisode est en partie maintenu.

Visite d'Indra au Buddha (*A. G. B. G.*, fig. 246). Un grand Buddha est assis dans la grotte dont la forme schématisée à l'extrême s'adapte parfaitement au format

cintré de l'ensemble : la superposition des figures et l'ordonnance du paysage suivent la tradition des reliefs de l'Inde : la jungle de Sânchi reparaît, l'ensemble reste pittoresque (Cf. avec une autre grande dalle de la Visite d'Indra, *A. S. I.*, 1928-29, pl. LVIII).

Ailleurs, dans une réunion des Parâya*n*as, provenant de Ta*kh*t-i-Bahai (*A. G. B. G.*, fig. 432), le même contraste entre la grande image et les petites figures se retrouve; les mêmes éléments typiquement indiens sont réunis sans ordre.

II. — Dans un autre groupe d'œuvres, l'ensemble de la composition est plus schématique et régulier.

Grand Miracle de Çrâvastî. Photo F. (*A. G. B. G.*, fig. 79 et 459). La grande figure du Buddha assise sur le lotus issant est dominée par des dêva volants soutenant la couronne et le parasol. De chaque côté du motif central sont symétriquement disposés des Bodhisattva et des divinités multiples juxtaposées et superposées.

Tout caractère épisodique a disparu; l'œuvre entre dans le domaine de l'idéologie : les divinités du panthéon mahâyânique sont groupées d'après le rapprochement de la pensée, elles forment en quelque sorte une « somme des croyances ».

Dans ces deux groupes d'œuvres apparaissent des tendances qui se retrouveront dans l'art de l'Asie Centrale :

d'une part, le thème de la Visite d'Indra sera le motif prédominant des sanctuaires de Qïzïl (vi[e] s.); à la paroi du fond, la niche enserrera la Grande Image du Buddha sculpté comme elle le fait à Loriyân-Tangay et Pañcaçikha sera figuré en peinture à côté d'elle;

d'autre part, la composition des fresques d'Asie Centrale (Qïzïl) prendra le caractère schématique et abstrait qui apparaît déjà dans la figuration du Miracle de Çrâvastî.

STÈLES A GRANDE IMAGE (pl. XXVII).

Dans des dalles de revêtement et des stèles, les figures sont beaucoup moins nombreuses et l'importance proportionnelle du Buddha devient de plus en plus considérable.

La formule de la Grande Image qui compte seule ou presque seule se précise; dans l'art gréco-bouddhique, elle se présente sous trois aspects divers, la symétrie de l'ensemble et la frontalité d'attitude de la divinité restant toujours de règle.

I. — Dans une stèle (**160**) *l'Image principale, Buddha ou Bodhisattva s'entoure de petites figures :*

deux Bodhisattva prennent place de chaque côté de l'Image centrale, de minuscules Buddha debout s'enfoncent dans l'épaisseur du relief et de petits Buddha assis occupent la partie supérieure de la stèle.

M. Foucher a interprêté cet ensemble comme une représentation du Grand Miracle de Çrâvastî (le même détail des quatre Buddha debout obliquement présentés se retrouve dans un autre miracle de Çrâvastî (**photo F**), ils entourent là deux Buddha assis à chaque extrémité de l'ensemble qui semblent les reflets du Buddha primordial.

II. — La *formule de la triade* est fréquemment utilisée (**161**, **163**) : Brahmâ et Indra prennent place de chaque côté du Buddha assis sur le lotus issant (Grand Miracle de Çrâvastî).

L'ensemble s'encadre dans un décor architectural parfois complexe. De minuscules figures apparaissent par place; des orants, des « figures au balcon », parfois des Bodhisattva sous des arcatures; quelquefois encore, à la partie inférieure, des Nâga rappellent le Monde des Eaux d'où émerge le lotus.

Il serait intéressant de pouvoir dater avec certitude ces divers reliefs; l'ensemble de Loriyân-Tangai a sûrement précédé les divers Miracle de Çrâvastî. Les Buddha assis (*A. G. B. G.*, fig. 246 et **160**) suivent la tradition primitive (cheveux en ondes, vêtement recouvrant les deux épaules).

Les autres Buddha des divers Miracle de Çrâvastî (**photo F. 161, 163**) sauf dans une stèle (*A. G. B. G.*, fig. 77) sont d'un type plus évolué; schématisé de même manière, le vêtement laisse apparaître une épaule nue; la chevelure est tour à tour en ondes, en boucles (**161**) ou symétriquement répartie suivant une disposition qui se retrouve en Asie Centrale. Ces deux aspects du Buddha se juxtaposent dans quelques stèles (**photo F**) : les Buddha secondaires appartenant au type le plus ancien.

III. — *La stèle à grande Image prédominante apparaît :*

Une évolution de la technique de la statue se discerne. Dans l'ensemble de l'art gréco-bouddhique, de plus en plus l'attitude et l'ensemble de la figure se développent en largeur; la tête s'adosse à une auréole, des pans d'étoffes débordent en s'aplatissant de côté et encadrent la figure comme le ferait la dalle d'une stèle : ex. : Bodhisattva de Shâhbâz-Garhî, Musée du Louvre (*A. G. B. G.*, fig. 420, de même fig. 416 et 417).

L'indianisation s'accentue encore; la statue tend à être remplacée par la stèle à grande Image, formule plus typiquement indienne : le Buddha de Paitava (Musée Guimet) en fournit un exemple.

Le Buddha en demi ronde-bosse s'encastre dans la dalle qui lui sert de fond; de petites figures en bas-relief prennent place autour d'elle : Bodhisattva, figures volantes, minuscules orants dont la présence accentue le gigantisme de la grande figure, accusent sa prééminence.

Ces stèles, quel que soit leur type, répondent aux tendances générales de l'art de l'Inde; elles semblent se rattacher à une période d'évolution avancée de l'art gréco-bouddhique; développées probablement sous l'influence des écoles de Mathurâ, elles annoncent déjà les œuvres de l'époque Gupta.

Un genre de relief assez particulier se rencontre dans l'art gréco-bouddhique : une grande figure en ronde-bosse, complètement détachée ou parfois encore partiellement rattachée à un support formant fond est accompagnée de minuscules personnages. Ceux-ci par leur action épisodique précisent le rôle de la grande Image, fixent le sens de la scène suggérée.

Sahri-Bahlol. Gautama (Buddha), scène proche de l'Illumination (162).

L'ascète Gautama, le futur Buddha, présente aux frères Kâçyapa le serpent conquis. Trois groupes du même type se rencontrent à Ta*kht*-i Bahai; cf. *A. S. I.*, 1922-23, pl. X et un autre relief de Kot, district de Peshawar. Les groupes de Pâñcika et Hâritî sont en général conçus de manière proche (*A. G. B. G.*, fig. 374, 375).

DÉCORATION DES GRANDS STÛPA ET DES MONASTÈRES

De grandes figures et parfois des groupes décoraient diverses parties des monastères : ces œuvres de plus grande dimension étaient exécutées en *stuc*. La dimension de certaines figures pouvait atteindre 20 mètres. (Pour la technique de ces sculptures voir *A. G. B. G.*, p. 194 et suiv. et *H. G. G.*, p. 25).

TAXILA. Frise de Buddha décorant le stûpa de Jauliân, début du Ve s. (170).

Le dessin de cette frise permet de voir l'épaisseur du relief qui était adopté pour le traitement des figures : les corps en très haut relief étaient aplatis, appliqués sur le fond; les têtes se détachaient entièrement en ronde-bosse.

La polychromie jouait un rôle important dans la décoration. La peinture était souvent

l'associée indispensable de la sculpture : à Bâmiyân même, sur une voûte de la grotte G, tandis que les trois figures centrales d'un groupe hiératique étaient exécutées en relief de stuc, de chaque côté une figure peinte complétait l'ensemble.

DÉCORATION DES GRANDS ET MOYENS STÛPA.

Sur la base et le tambour des plus grands stûpa se superposaient des frises multiples séparées les unes des autres par des corniches débordantes. (La dimension des stûpa était assez diverse; à Hadda par ex. la largeur des bases varie de 1 m. 50 à 12 mètres.)

Des éléments d'architecture (arcs et pilastres) décoraient seuls les plus anciens stûpa. Dans les monuments plus tardifs l'ornementation reste sobre tout en devenant plus complexe : des Buddha isolés ou groupés côte à côte s'espacent entre des pilastres et parfois s'encadrent sous des arcatures de formes diverses. Des combinaisons multiples de ces éléments simples ont tour à tour été essayées : nous en groupons quelques-unes d'après les schémas établis par M. Barthoux (**165** à **168**).

Un même esprit de hiératisme domine les ensembles. Les figures sont juxtaposées, parfois superposées, et dans les ensembles plus complexes le Buddha, placé dans une stricte frontalité au centre du groupe, est considérablement agrandi et prend figure d'icone.

Taxila. Sirkap. Base du stûpa de l'Aigle bicéphale, fig. **164**.

Cette base d'un type tout à fait différent est sobrement ornée de pilastres et de niches; celles-ci affectent tour à tour la forme d'un torana, d'une porte à arcade en fer à cheval ou d'une entrée à fronton classique. Les éléments d'origine hellénistique voisinent ainsi avec ceux qui sont plus typiquement indiens : leur réunion rend tangible l'importance des échanges de motifs qui se faisaient entre les ateliers du N.-O. et l'Inde gangétique dès le 1er s. de l'ère chrétienne, date approximative de l'érection de ce stûpa.

Taxila. Groupe hiératique décorant un panneau du stûpa de Mohrâ Morâdu (fin du IVe s.) (**169**).

La surface du stûpa était entièrement couverte de sculptures; des groupes de Buddha et de Bodhisattva occupaient les panneaux encadrés de pilastres jusqu'en haut du tambour.

Le groupement rappelle à la fois les triades gréco-bouddhiques (**161**), les stèles de l'art de Mathurâ (**215**) et de manière plus proche, les groupes de Hadda (**166**). La disposition est celle qui sera sans cesse répétée et deviendra le schéma-type des compositions de l'art Gupta et post-Gupta.

Seules, les figures qui apparaissent à mi-corps sont plus typiquement gréco-bouddhiques selon l'expression de Sir J. Marshall, elles « semblent émerger des nuages ».

Décoration des monastères (**Pl. XXIX**).

Diverses parties du monastère étaient revêtues de sculptures :

Des rangées de Buddha debout ou des panneaux décoraient les parois; ceux-ci groupaient de multiples figures autour d'un grand Buddha central. Des figures isolées étaient placées dans les sanctuaires où, peu à peu, l'Image a tendance à accompagner, puis à remplacer le stûpa (**171**). Des groupes prenaient place dans les niches : l'ordonnance hiératique d'un groupe de Jauliân (début du Ve s.) est celle qui sera indéfiniment répétée (**172**); la manière dont Vajrapâni émerge à mi-corps reste typiquement gréco-bouddhique.

PETITS RELIEFS DE STUC. ART DE HADDA (IIIe-Ve siècles).

M. Foucher a signalé l'importance que la décoration en stuc avait prise au Gandhâra même, sur des monuments de toutes dimensions. La multitude des fragments retrouvés dans le site de Hadda affirme la faveur accordée aux sculptures de ce genre dans cet ensemble tardif, éloigné des grandes carrières de schiste. Ces pièces, exécutées sur place, présentent des caractères différents de ceux que nous avons relevés dans les bas-reliefs de pierre; leur diversité tient à la fois à la souplesse de la technique du stuc et à un renouvellement des traditions; leur aspect vivant provient de la liberté du procédé (le modelage) et de l'habileté, de l'esprit d'observation de l'artiste. Un rajeunissement des thèmes est sensible dans les œuvres; elles appartiennent à une forme d'art dérivée de l'art gréco-bouddhique mais qui possède son originalité propre.

Malheureusement des têtes seulement sont parvenues en général; les ensembles sont donc tout à fait exceptionnels : un fragment du Musée Guimet (Offrande des quatre bols au Buddha) reprend un schéma gandhârien; une autre pièce, parvenue presque intacte et se référant aux Préparatifs du Grand Départ, est d'une originalité plus marquée ; elle laisse entrevoir l'ampleur et le caractère de l'évolution réalisée par l'art de Hadda dans le domaine de la composition.

Préparatifs du Grand Départ (Musée Guimet). **(Vignette).**

Cette œuvre reprend un thème fréquemment rencontré dans l'art gréco-bouddhique et répète même une partie des groupements (cf. **129** et **photo D**) mais le *caractère abrégé de la présentation* peut frapper dès l'abord : la scène est évoquée par trois personnages seulement et sur ces trois figures, deux sont représentées à mi-corps. La sobriété est poussée à l'extrême : tout décor architectural et tout accessoire pittoresque servant à localiser la scène sont écartés : le turban, l'objet essentiel qui fixe le moment précis de l'action est seul conservé. Ainsi l'épisode n'est plus considéré comme un événement plus ou moins spectaculaire, mais comme un drame profondément humain, psychologique, évoqué merveilleusement par les seules attitudes et expressions des trois personnages : le Buddha assis avec quelque élégance dans la posture du délassement, légèrement incliné et prêt à agir; Gopâ impassible, alourdie par le sommeil; et l'écuyer actif, animé, d'un aspect rude, et plus populaire.

L'action, le caractère moral et le rang de chaque figure s'affirment ainsi avec maîtrise.

Le *renouvellement des formules gréco-bouddhiques* se révèle dans la présentation de ces quelques êlêments. L'*ensemble est complètement irrégulier, asymétrique* et désaxé : la figure du Buddha occupe plus de la moitié de la composition, tandis que Gopâ et ses coussins puis Chandaka et le casque se serrent dans l'autre moitié. Les masses de la composition sont ainsi irrégulièrement réparties et présentent une diversité d'importance.

Des *contrastes*, des *oppositions* jouent un rôle dans la composition contrairement à la tendance gréco-bouddhique qui recherchait plus d'égalité : une verticalité assouplie est conservée pour la figure du Buddha, mais l'ensemble devient vivant, mouvementé par l'inclinaison variée des personnages.

La *vacuité du centre* s'oppose encore aux principes gandhâriens; les figures se disposent non pour occuper, mais pour encadrer le centre autour duquel leur ligne d'axe semble tourner.

Cette évolution reste pourtant limitée : les trois personnages se tournent l'un vers l'autre et ainsi vers un axe central près duquel se place la coiffure du Buddha, objet important pour la compréhension de l'épisode. (Dans les compositions gréco-bouddhiques transmises à Amarâvatî, la transformation sera plus intense : à la concentration des mouvements succédera leur dispersion).

L'*absence d'axe vertical et de lignes droites est à peu près totale* (seul le rebord horizontal de la couche entrevu de place en place assure la stabilité des figures).

Au contraire, les *courbes apparaissent cherchées avec prédilection* et leur abondance entraîne un certain maniérisme de la composition : l'axe du corps du Buddha s'infléchit, le rebord

sinueux de l'écharpe d'épaule, les amples replis du drapé du vêtement inférieur du Buddha et de celui de Gopâ, le bonnet de Chandaka, la coiffure en ondes larges de Gopâ affirment des courbes précises et coulantes. De la préciosité et du schématisme apparaissent dans la coiffure de Gopâ et surtout dans la surabondance des ondulations serpentines de la draperie qui retombe en plis conventionnels. La recherche des lignes souples, voulues en vue d'un effet décoratif se retrouvera dans les peintures d'Asie Centrale, elle s'accusera dans des reliefs plus tardifs de l'Afghanistan, dans ceux de Fondukistan (roi Nâga par exemple).

De la variété se relève dans le traitement du drapé : l'épaisseur et le linéarisme de l'ensemble du vêtement contraste avec la finesse du tissu qui adhère et laisse transparaître les genoux du Buddha et surtout avec la draperie souple et légère de Chandaka qui plus mobile et plus naturelle reste unie au corps.

La *recherche de rondeur s'affirme* dans les volumes, dans le torse un peu mou du Buddha, la bouffissure du visage, les yeux globuleux, les seins volumineux de Gopâ, dans ce léger empâtement déjà central-asiatique.

La très grande *épaisseur du relief* est caractéristique : certaines parties sont traitées en ronde-bosse ou presque et les jambes et les genoux du Buddha débordent très sensiblement en avant de son torse et de l'ensemble des figures. Chaque personnage est traité en plans multiples : le buste de Chandaka se dispose en profondeur par la direction des épaules, l'une d'elle disparaissant dans le fond sans contour précis.

Cette petite évocation de Chandaka pourrait à elle seule révéler la maîtrise de l'artiste de Ha*dda*, son sens de la forme et sa virtuosité. De la variété se relève dans le traitement des figures : l'uniformité impassible, la simplicité lourde et sans caractère de Gopâ s'oppose au modelé vivant, tout en bosselures et à la finesse de touches du visage de Chandaka. Le stuc a fourni à l'artiste une matière propice à la recherche de ces nuances.

Il est malheureusement impossible de généraliser des caractères rencontrés dans une seule pièce. Ce bas-relief des Préparatifs du Grand Départ laisse cependant entrevoir les grandes directives qui ont modifié la composition des œuvres de stuc assez tardives de Ha*dda* : la recherche de variété, l'asymétrie, l'animation du groupement et des figures semblent avoir succédé à la régularité souvent un peu froide, à la verticalité dominante et à l'impersonnalité fréquente des ensembles gréco-bouddhiques. Un étrange démon (Mâra probablement) semble à lui seul confirmer ces tendances : l'inclinaison accentuée de la figure prouve qu'elle appartenait à un ensemble où la stricte verticalité n'était plus de règle et l'expressivité de sa forme paraît correspondre à des recherches nouvelles : le dynamisme contenu de l'attitude, le mystère inquiétant qui dissimule la forme puis la laisse deviner peu à peu, le contraste qui oppose l'imprécision du corps et l'expression éclatante du visage rendent cette figure beaucoup plus menaçante et terrible que les démons gréco-bouddhiques aux hideurs étalées.

L'importance de l'apport gréco-bouddhique a été considérable.

En développant l'iconographie, les artisans gandhâriens ont souvent fixé l'aspect définitif de certains thèmes, aspect sous lequel ils se présenteront désormais à des époques et dans des régions diverses. L'influence de l'art gréco-bouddhique s'est directement exercée sur l'Asie Centrale et sur l'art de Mathurâ; elle s'est propagée jusqu'à Amarâvatî et dans l'art Gupta de Sârnâth; dans l'Insulinde l'art javanais de Boro-Bu*dur* en conserve encore le reflet (VIIIe s. ap. J.-C.).

Pendant la longue période de la production gréco-bouddhique, une évolution très sensible se manifeste dans la composition. Nous avons pu voir comment l'équilibre harmonieux, souple et nuancé des œuvres de tradition hellénistique plus directe (**photo D**)

a fait peu à peu place, dans les bas-reliefs plus indianisés, à une symétrie plus lourde, plus grossièrement apparente. Celle-ci, à son tour, aboutit au schématisme typique de quelques stèles et des grands reliefs de Taxila ou bien, dans les petits stucs de Hadda (ve siècle), devint plus libre ou même fit place à une asymétrie totale.

Une autre évolution se discerne également dans la sculpture. Au 1er s. de l'ère chrétienne deux genres nettement délimités, la statuaire et le bas-relief, ont été tour à tour utilisés. Nous avons vu comment l'indianisation progressive des tendances et en particulier l'agrandissement de la figure du Buddha dans la composition ont fait naître d'autres variétés de sculpture. La statue s'est adossée à une dalle, la figure en ronde-bosse et le bas-relief associés ont pris place dans un même ensemble (l'influence de l'art contemporain de Mathurâ a dû d'ailleurs favoriser l'apparition de ces nouvelles formules).

Mais entre les bas-reliefs et les stèles il y a plus qu'une différence de forme, plus qu'un enrichissement des types de la sculpture, il y a une profonde différence d'inspiration, de conception de l'œuvre.

Après avoir multiplié les aspects humains du Buddha, l'avoir présenté tour à tour comme le prince Siddhârta, l'ascète Gautama ou le moine Çâkya-muni, l'art gréco-bouddhique le transforme, fait de lui le Buddha du Grand Miracle de Çrâvastî, l' « Eveillé », l'Être qui domine les Mondes (1). Les petits bas-reliefs révèlent l'être humain appelé à la bodhicité, celui qui reçoit avec une douce émotion les adieux de son cheval ou prêche avec bonhomie parmi ses disciples (**photo E**). Dans les stèles, l'évolution de la forme et la composition évoquent, au contraire, le Buddha, entité métaphysique, qui s'isole des figures qui l'entourent par son attitude impassible, sa grandeur et son haut-relief, la technique qui lui est affectée contrastant avec le faible relief des minuscules figures (**photo F**).

Ce changement d'effet de la sculpture reflète la transformation qui s'est opérée dans la pensée bouddhique aux premiers siècles après l'ère chrétienne. Au moment où les croyances du Hînayâna ont été de plus en plus supplantées par les dogmes du Mahâyâna, où l'aspect métaphysique des théories s'est superposé à l'élément moral des croyances, l'évolution de la composition a suivi celle des doctrines. Et si « l'hommage d'Indra » de Loriyân-Tangai conserve encore le souvenir d'un épisode légendaire et s'entoure de pittoresque, le « Grand Miracle de Çrâvastî » du Musée de Lahore (**photo F**) est d'une tout autre portée : dans un ensemble schématique le Buddha, centre de l'Univers, se reflète sous l'apparence des multiples Bodhisattva dont le panthéon mahâyânique s'est enrichi.

En somme, l'art gréco-bouddhique, parti d'une origine purement hellénistique, a d'abord été l'expression grecque d'une religion hindoue. Une indianisation devait tout naturellement se produire, simple assimilation d'éléments artistiques nouveaux par des sculpteurs hindous, utilisant dans l'apport hellénistique la forme et non l'esprit. Mais

(1) Voir pour le symbolisme de ce Grand Miracle : *Symbolism of Buddhist art*, Coomaraswamy.

cette évolution naturelle s'est profondément accentuée par l'évolution de la métaphysique. L'art gréco-bouddhique ayant de plus en plus à représenter des abstractions adopte des formules plus schématiques et hiératiques, simples ou complexes, et ainsi retrouve entièrement la conception strictement idéologique vers laquelle a toujours tendu l'art indien.

ART DE MATHURÂ

L'étude de cet art nous ramène vers le centre de l'Inde du Nord, au Nord-Ouest du bassin gangétique où la ville de Mathurâ fut pendant une longue période un centre important d'activité artistique. Quelques œuvres parvenues sont contemporaines de Bârhut et Sânchi; mais l'appellation d'Art de Mathurâ reste réservée aux sculptures plus multiples et de tendances particulières qui furent exécutées pendant les premiers siècles après l'ère chrétienne, moment où la prospérité de la dynastie Kusâna entraîna celle des ateliers de sculpteurs (Ier au IIIe s. de l'ère chrétienne). Cette appellation peut s'étendre aux œuvres de régions voisines où les mêmes tendances ont été transmises (Sânchi-Sârnâth); la production tardive de Mathurâ se rattache, au contraire, à l'art Gupta dont elle a emprunté l'apparence. L'art de Mathurâ s'est ainsi développé parallèlement à celui du Gandhâra, province proche : de l'un à l'autre, thèmes et formules ont été échangés.

Grâce à l'éclectisme du roi Kaniska, des cultes divers se développèrent côte à côte dans la ville de Mathurâ. Leur coexistence se reflète dans l'art : si la majorité de la production sculpturale reste affectée au bouddhisme, quelques œuvres sont d'origine jaïna, et d'autres encore attestent la vitalité de croyances populaires locales (Culte des Yaksa et Nâga).

L'activité des ateliers de Mathurâ s'est poursuivie dans divers domaines : la production en *bas-reliefs* est restée abondante mais surtout l'exécution des plus grands reliefs a marqué un progrès important : les *figures adossées* aux piliers laissent loin en arrière leurs prototypes de Bârhut, les *statues*, particulièrement nombreuses, sont souvent d'une qualité exceptionnelle et pendant cette période le genre de la *stèle* à grande image s'est développé.

L'art de Mathurâ présente son originalité, sa physionomie propre : la matière même dans laquelle sont exécutées les sculptures, un fin grès rouge, leur confère déjà un aspect particulier. L'art de Mathurâ peut toutefois apparaître comme un art de transition, comme un trait d'union entre des écoles d'époque et de localisation différentes (1). Des tendances diverses se décèlent dans l'ensemble des œuvres qui montrent tour à tour : *la survivance de traditions anciennes* continuant l'effort de Bârhut et Sânchi; *l'assimilation d'influences gréco-bouddhiques* directes; enfin, *l'élaboration de tendances nouvelles* qui relient les reliefs d'une part à l'art Gupta qu'elles préparent et d'autre part, à l'art presque contemporain d'Amarâvatî (IIe au IVe siècle) en dépit des différences profondes qui les séparent.

(1) La position géographique de la ville la rendait merveilleusement apte à servir de lien entre les écoles d'art du N.-O. de l'Inde (Gandhâra) et celles du S.-O. (Amarâvatî).

Si les bas-reliefs n'ont pas toujours la valeur esthétique des grandes figures, ils constituent néanmoins une étape importante dans l'évolution de la petite sculpture de l'Inde ancienne. Ce sont eux encore que nous étudierons surtout. Deux courants d'influences se juxtaposent dans ces bas-reliefs qui, tour à tour, font suite à ceux de Bârhut et Sânchi ou bien à ceux du Gandhâra. Cette dualité apparaît déjà dans le choix des thèmes et dans l'iconographie adoptée : les Jâtaka retrouvent leur faveur à côté des épisodes de la vie du Buddha; d'autre part, les grands Symboles reprennent place sur des tympans et linteaux de torana, mais ces représentations aniconiques voisinent avec des figurations du Buddha ou des saints jaïna sous l'aspect humain; parfois les deux iconographies se rencontrent dans les mêmes pièces. La présentation gandhârienne est plus fidèlement suivie dans les scènes des panneaux quadrangulaires, mais le nombre des épisodes est considérablement réduit.

L'art de Mathurâ est dominé par un caractère de sobriété qui lui est particulier. Ni recherche de pittoresque, ni détails inutiles : un récit souvent clair (scènes des piliers de Bhutesar) souvent aussi monotone à force d'avoir été répété et sans brio. Par ailleurs, l'expérience acquise et un reflet de l'influence hellénistique ont amené une habileté et une perfection de technique que seules les dernières œuvres de Sânchi faisaient entrevoir : la beauté harmonieuse de certains linteaux où des préoccupations décoratives se décèlent, reste alors remarquable.

COMPOSITION DES BAS-RELIEFS

FORMATS. ADAPTATION SCULPTURALE DES BAS-RELIEFS.

La répartition des bas-reliefs obéit à des traditions diverses.

I. — Pour les *balustrades de stûpa* le programme décoratif reste le même qu'à Bârhut ou Sânchi. Une balustrade décorative et monolithe, d'époque Kusâna (*A. A.*, pl. XIII) reproduit exactement l'ordonnance des grandes vedikâ Çunga. Des formats connus se rencontrent ainsi dans les sculptures de Mathurâ : des médaillons, des linteaux de torana et des panneaux quadrangulaires.

Les *tympans des portes cintrées* (*A. A.*, LV, LVI, LVII) rappellent l'ordonnance des tympans de l'architecture du bois que les édifices rupestres ont répétée (Nâsik par exemple).

II. — Les *socles de statues* (*A. A.*, XXVI, XXVII) et les *tambours de stûpa* sont des emprunts directs faits à l'art du Gandhâra.

III. — Quelques formes nouvelles apparaissent : celle des *tablettes d'hommage* et surtout celle des *linteaux et jambages de portes* des édifices construits (*A. A.*, pl. XXII et XXXVI). (La décoration des portes présente déjà la disposition et les thèmes qui seront adoptés à l'époque Gupta : des panneaux renfermant des couples se superposent de chaque côté et des divinités formant frise occupent le linteau).

Aspect général de la composition.

Sobriété des compositions clairement ordonnées, parfois pleines, mais jamais surchargées — des vides sont, en général, ménagés entre les figures.

Le nombre des plans reste très réduit;
la frontalité est adoptée pour les objets et architectures;
l'axe assez strictement vertical des éléments et parfois l'indication de lignes horizontales donnent aux ensembles un aspect calme et équilibré.

Nous avons divisé l'ensemble des compositions en deux groupes, d'après leur format et la variété de leur composition : les panneaux allongés à tendances décoratives et les panneaux quadrangulaires où la recherche narrative domine plus souvent.

PANNEAUX ALLONGÉS. COMPOSITION EN FRISE (Pl. XXX et XXXI).

Linteaux des tora*na* et des portes.
Panneaux en forme de croissant des tympans cintrés.
Socles.

Les œuvres de ces divers formats sont toujours décorées par une succession de figures juxtaposées qui occupent toute la hauteur du panneau. (Le chevauchement des figures l'une sur l'autre est très exceptionnel).

La *recherche de régularité* domine.

Une même ordonnance simple et symétrique se retrouve surtout : autour d'un motif central, des figures sont disposées côte à côte (**173**, **184**, **185**) ou bien ailleurs elles convergent vers le centre en deux défilés (**174**, **176**, **182** et **183**).

Lorsque les figures se dirigent exceptionnellement dans une même direction, l'égalité des masses maintient encore en partie l'équilibre (**186**).

La régularité est parfois absolue; dans la décoration d'un linteau de porte (**185**), l'alignement des Buddha assis rappelle celui de quelques frises gréco-bouddhiques et déjà apparaît la disposition habituellement adoptée pour les linteaux Gupta.

La *répétition des mêmes éléments* traduit une extrême paresse d'invention, parfois elle concourt à la recherche d'effets d'ensemble. Tout un linteau est occupé par une succession d'arcades identiquement répétées de chaque côté d'un temple central (**175**). Près de la grotte d'Indra, trois orants sont accroupis dans la même attitude (**178**). Et surtout, les mêmes divinités masculines et féminines à grande écharpe se retrouvent à tous propos (*A. A. V.*, pl. VII, LX). L'attitude de ces figures reste d'une uniformité extrême : parfois, elles joignent les mains (**173**), plus souvent elles portent des bouquets. De chaque côté du temple de Bodh-Gayâ, elles sont multipliées sur tout un linteau de tora*na* (**184**).

Poncif poétique, ces divinités constituent un ensemble harmonieux et décoratif lorsque l'exécution est parfaite; plus souvent elles ne sont que des redites lourdes et sans attrait (**178**).

L'*action apparaît à peu près nulle*, et les thèmes sont peu variés.

Visite d'Indra (**173**, **178**). — La grotte du Buddha et le personnage caractéristique Pañcaçikha occupent une place réduite dans tout l'ensemble : Indra lui-même est peu différencié des divinités à écharpes qui remplissent le panneau.

Procession (**186**). — Le mouvement esquissé par les attitudes est immobilisé par la rectitude uniforme des figures.

Deux défilés de chars dans un tympan cintré (**181**, **183**) (*A. A.*, pl. LVII) présentent seuls un caractère plus épisodique, plus animé; cependant les chars se répètent et ils constituent encore une redite : le même thème de pèlerinage apparaissant sur un autre linteau (*A. A. V.*, pl. VIII *b*).

L'*effet décoratif* habituellement recherché est souvent atteint avec succès.

Dans l'**Adoration d'un stûpa** (**174**), la symétrie est stricte, le mouvement répété par les centaures et l'égal espacement des arbres en boule scandent régulièrement la composition.

Le costume même des divinités à écharpes se prête à des combinaisons décoratives : les bords relevés des vêtements inscrivent des lignes harmonieuses enveloppantes (178), les pans des étoffes, les guirlandes pendantes et les bouquets des divinités qui accompagnent le temple de Bodh-Gayâ, rythment régulièrement l'ensemble (**184** et **173**); ailleurs, l'envol des écharpes encadre les figures volantes, crée un motif sinueux qui évoque les ondulations d'une guirlande et l'effet décoratif est complété par les petites masses de fleurs qui meublent les vides (**182**).

Cf. Bârhut, **39**; les divinités juxtaposées du quartier Est du ciel, peuvent apparaître le prototype de celles de Mathurâ, mais à Bârhut le traitement naturel de la draperie fine (pan d'écharpe relevé) ne lui laisse jouer aucun rôle dans la composition.

Ces divinités à bouquets sont un « leit motiv » fréquent des compositions gréco-bouddhiques; elles se retrouvent d'une scène à l'autre, parmi les orants, figures au balcon, personnages secondaires mais elles se répètent rarement dans une même œuvre. Dans la frise décorative et régulière du British Museum (**124**), le porteur de bouquet se distingue des figures qui l'entourent; chacune d'elles s'individualise, l'ensemble est ordonné mais reste vivant. A Mathurâ comme dans les œuvres gandhâriennes tardives, la symétrie est plus rigide, le motif est stéréotypé.

PANNEAUX QUADRANGULAIRES A SCÈNES (Pl. XXXII et XXXIII).

Panneaux superposés sur les montants des balustrades et torana ou sur les jambages des portes.

Panneaux juxtaposés sur les tambours des stûpa.

Tablettes d'hommage.

Ces reliefs conservent souvent un but narratif, mais l'ardeur et le génie inventif semblent avoir disparu. La place accordée aux reliefs imagés est d'ailleurs plus restreinte; ceux-ci s'espacent sur les piliers, leur nombre étant diminué par l'importance du remplissage architectural ajouté à la balustrade qui sépare les panneaux (**198** et *A. A. V.*, pl. XX, XXII).

Tour à tour se décèlent dans la composition :

(I) l'influence directe de l'art gandhârien ou bien

(II) la reprise d'une inspiration plus typiquement indigène.

I. — **Grands Miracles de la Vie du Buddha** (**187**). La parenté avec les prototypes gandhâriens est frappante, mais le choix restreint des motifs et leur schématisation annoncent la tendance qui se manifestera désormais : évoqués par quelques figures et surtout par l'attitude typique et le geste conventionnel (mudrâ) de Mâyâ ou du Buddha, les miracles sont rappelés plutôt que représentés.

La formule adoptée est déjà presque celle qui se retrouvera sur les stèles Gupta; toutefois quelques miracles secondaires viennent se joindre aux quatre principaux et des figures pittoresques subsistent (Mâra tire de l'arc, un démon s'enfuit, les moines se lamentent).

Dans cet ensemble, le motif de la triple échelle, survivance de Bârhut (**52**) et Sânchi a été conservé pour la descente du Buddha du ciel Tusita, de préférence aux trois marches de l'art gréco-bouddhique).

Des répétitions plus proches encore des compositions gréco-bouddhiques se retrouvent : voir par exemple le tambour de stûpa (*A. A. V.*, pl. VI).

Parinirvâna (**189**). — L'ordonnance générale et les détails épisodiques des figurations du même thème exécutées au Gandhâra sont conservés. (Cf. **143** et voir *A. G. B. G.* fig. 278 : les arbres çâla à chaque extrémité, le moine se lamentant bras levés, les moines assis à terre, tournés de face).

Les **Adieux de Kanthaka** (**188**). — Au moment de quitter le Buddha après le Grand Départ, le cheval Kanthaka lèche les pieds de son maître.

La représentation de l'épisode, comme celle de l'Adoration des Nâga (**190**), rappelle celles des œuvres gandhâriennes, mais elles ne constituent que des rééditions simplifiées, appauvries; la forme est alourdie. (Cf. **photo E** et **130**).

II. — D'autres bas-reliefs sont d'une originalité plus marquée : une ambiance plus indienne est créée. (Bachh., pl. 94, 95, 99).

Ces compositions sont asymétriques, irrégulières, simples.

L'influence assimilée des tendances gréco-bouddhiques se relève peut-être dans la *clarté*, l'*unité des ensembles*, le caractère limité des compositions où les mouvements se compensent; mais déjà les compositions de Bodh-Gayâ avaient présenté des tendances proches.

Chaque panneau renferme un épisode unique.

Çibi Jâtaka (**193**). — Le Bodhisattva, roi des Çibi, obtient la délivrance d'une colombe menacée par un corbeau; toutefois il est obligé de proposer en échange une partie de sa propre chair égale au poids de la colombe (**194**). Le râja se prépare à accomplir sa promesse. Un sens de l'équilibre apparaît dans l'ensemble des deux panneaux : la masse dominante (le roi sur son trône) est placée tantôt à droite, tantôt à gauche. L'impression d'harmonie balancée obtenue rappelle l'alternance adoptée pour la direction du Buddha debout dans les panneaux successifs de l'art gréco-bouddhique.

Épisode de l'Éléphant furieux (**198**, **199**). — La recherche de simplicité s'affirme : deux personnages et surtout l'attitude de l'éléphant suffisent pour évoquer deux scènes successives de l'épisode; l'avant-train de l'animal est seulement figuré : la tête levée ou inclinée, les pattes qui se dressent ou se replient suggèrent tour à tour l'éléphant menaçant (**199**) ou repentant, apaisé (**198**).

L'esprit de clarté de l'art de Mathurâ s'accuse encore par la sobriété du décor : un pan de mur sert de fond uni aux deux scènes; il relègue à la partie supérieure du panneau la joie bruyante des spectateurs de la soumission de l'éléphant. En évitant ainsi la confusion, la valeur expressive de l'attitude des personnages principaux est mise en valeur, l'ensemble reste d'une gravité émue.

Dans le Çibi-jâtaka (**194**), les arbres émergent de même au-dessus d'un mur et ainsi meublent la composition sans se mêler au groupe important du premier plan.

Deux panneaux renferment des scènes d'un caractère particulier (*A. A. V.*, pl. XVI); peut-être ont-elles un sens narratif précis, mais celui-ci reste incertain : l'une d'elles (**200**, épisode de toilette) peut se rattacher à la légende de Nanda (**134**). Par la vérité des attitudes familières, l'ambiance qui s'en dégage, ces œuvres constituent de véritables scènes de genre.

ATTITUDE DES FIGURES (Pl. XXXIV).

Grâce à l'habileté technique acquise et probablement à l'influence gréco-bouddhique, le traitement des figures marque un sensible progrès.

Le *sens du modelé et de la proportion* se retrouve sans cesse.

Beaucoup d'attitudes possèdent l'harmonie, l'élasticité, l'élégance des meilleures *œuvres gandhâriennes* dont elles semblent s'inspirer; le naturel et la souplesse des figures de trois-quarts est remarquable, les corps savent profiter de l'épaisseur du relief pour se développer normalement en profondeur, tourner sur eux-mêmes (**200**, **201**, **202**).

Des *tendances plus nettement indigènes* s'affirment pourtant :

les traits caractéristiques de la beauté féminine indienne s'accusent (amincissement de la taille, élargissement des hanches, opulence des poitrines);

les attitudes typiques s'accentuent : la triple flexion (**207**) (tribhanga) [1] entraîne l'inclinaison prononcée et opposée des épaules et des hanches; les jambes se croisent; les mouvements sont anguleux; les genoux et les coudes sont fortement écartés (**194**, **210**); leur direction s'oppose franchement, parfois, par exemple, un bras est replié au-dessus de la tête, tandis que l'autre est ramené vers la hanche (**197** et **211**, attitude de danse);

la frontalité des figures, le développement en largeur des attitudes se retrouvent sans

[1] Le « tribhanga » est une attitude caractéristique de l'Inde; elle demande une inflexion différente de la tête, du buste et des jambes.

cesse; dans la pose du délassement royal, dans celles de la danse, les jambes et les bras s'aplatissent sur le plan des épaules (**210**, **211**); le vol reste latéral (**176**, **177**). Le mouvement demeure sans profondeur.

Les tendances déjà apparues à Bârhut, Sânchi et Bodh-Gayâ sont ainsi plus nettement affirmées ici; le répertoire des attitudes caractéristiques de l'Inde apparaît définitivement constitué. (La persistance des mêmes formules dans l'Inde peut se discerner dans la scène de ballet qui semble une réédition de celle de Bârhut, **30**).

Même lorsque l'attitude elle-même n'est pas nettement indianisée, souvent dans l'art de Mathurâ le type ethnique est franchement accusé (**207**).

Le mouvement dans les compositions de Mathurâ.

Le calme des schémas utilisés à Mathurâ donne aux compositions un aspect statique et les attitudes immobilisées semblent, à première vue, prédominer.

Toutefois, l'habileté, la vérité des attitudes leur confère de la vie; ainsi l'immobilité n'apparaît pas définitive, elle donne au contraire l'impression d'être transitoire, de précéder ou de suivre une action, jamais l'impassibilité totale n'est cherchée : l'immobilité des princes assis dans l'attitude du délassement reste attentive (**195**, **206**), la figure féminine assise (**208**) prend un repos passager mais elle est prête à agir.

Les mouvements d'ensemble sont rares dans les compositions de Mathurâ et lorsqu'ils existent, la verticalité des figures ralentit leur allure (**186**).

Cependant, la science du mouvement et la recherche d'instantanéité apparaissent dès que la nécessité l'exige : beaucoup de figures se déplacent avec vivacité (**180**, **201** à **204**), les petites figures des marchands s'agrippent avec force au cheval ailé (**196**),

l'élan rapide des figures volantes fortement inclinées est renforcé par l'envol des écharpes (**176**, **177**, **182**),

les porteurs des guirlandes décoratives prennent vie (**179**),

enfin le contournement des figures féminines près d'un stûpa (**197**) a déjà l'outrance d'attitude qui se retrouvera à Amarâvatî.

Déjà la liberté, la fougue qui dominent dans les mouvements de l'école du S.-E. de l'Inde apparaissent çà et là; et cet aspect assez exceptionnel de l'art de Mathurâ le relie à celui d'Amarâvatî, comme à celui de l'Orissa (env. 1er s. de l'ère chrétienne. Cf. plus loin Kha*nda*giri, **275**, **279**).

PROFONDEUR. ESPACE. PAYSAGE.

Sauf pour les figures qui savent à l'occasion se déployer normalement en épaisseur, la recherche de profondeur existe peu dans les compositions de Mathurâ : aucune ligne, aucun mouvement ne la suggère.

Le fond apparaît souvent fermé, bouché par des figures, par une muraille (**198**, **199**), des lignes d'eau (**196**) ou un amoncellement de rochers (**209**). Aucune figure ne s'y enfonce.

Les sièges et le trône du Buddha (**193**) sont toujours présentés avec simplicité et de manière frontale.

Les architectures sont souvent sans volume :

le temple et les arcades (**175**), le stûpa et son escalier (**197**) paraissent écrasés; la rampe est aplatie de chaque côté des marches; un effet de perspective est pourtant esquissé : en s'éloignant l'escalier se resserre.

Ailleurs, la forme circulaire d'un stûpa (**174**) et celle d'une tour (**195**) sont indiquées; les retraits du temple de Bodh-Gayâ nettement signalés restent cependant étranges (**184**); l'ensemble est moins compréhensible qu'à Sânchi.

Le paysage est réduit au minimum, souvent même aucun élément ne localise la scène, à peine peut-on citer : la grotte d'Indra (**173**, **178**) et un ensemble de ville (**186**), froid reflet

des pittoresques enchevêtrements de Sânchi et d'où les menues figures ont été exclues (Cf. Sânchi, **photo C**).

FIGURES EN HAUT-RELIEF. STATUAIRE

L'art de Mathurâ semble avoir attaché une importance considérable aux sculptures de plus grande échelle. Quelques exemples permettront d'indiquer la diversité des genres qui furent utilisés par lui.

GRANDES FIGURES DES MONTANTS DE BALUSTRADES.

A côté des figures diverses (Buddha debout en particulier) le motif des figures féminines est surtout repris pour décorer des montants de balustrades et des consoles de tora*na* (*A. A. V.*, pl. XVII, XIX, XII, le thème de la yaksi*nî* à l'arbre se retrouve). Une tradition de l'Inde ancienne est ainsi suivie et les figures féminines de Bhutesar comme celles de Bârhut dominent des nains accroupis (**212**). Mais la rondeur, le sens du volume, la liberté des attitudes qui cherchent à se dégager de leur support montrent l'importance du progrès technique qui a été réalisé. (Une figure vue de profil semble même devenir indépendante du pilier qui la supporte.) (*E. I. S.*, pl. 96).

STATUES.

Le genre de la statue, de la figure tout à fait isolée a été fréquemment adopté par l'art de Mathurâ. De nombreuses images du Buddha, des Bodhisattva et même des effigies de personnages historiques (figures royales) ont été conservées.

Deux tendances dominent toutes les œuvres : celle de présenter les figures debout ou assises dans une frontalité stricte et celle d'aplatir l'ensemble : toutes les figures sont développées normalement sur deux dimensions, leur profondeur restant au contraire atténuée; la vue de profil d'une statue de roi assis (*A. A. V.*, pl. II) est caractéristique : la poitrine est aplatie, l'avancée des genoux atténuée.

La statue reste ainsi assez proche de la figure adossée.

Statue assise de Vima Kadphisès (**213**) (hauteur 2 m. 08). — L'attitude, dite « assise à l'européenne », sera parfois adoptée dans les grands reliefs Gupta pour le Buddha, concurremment avec celle « assise à l'indienne » (accroupie sur les deux genoux repliés). Le Buddha assis de Mathurâ conserve encore cette dernière attitude (**215**).

Buddha colossal (**214**) (hauteur 2 m. 65) (Musée de Lucknow). — Cette statue tardive marque un acheminement vers le style Gupta (vêtements collants). Vogel (*A. S. I.*, 1906, 1907, p. 149) considère les minuscules figures qui encadrent les pieds de la statue comme faisant suite à celles qui décoraient précédemment les bases; au centre, Maitreya entre deux orants, un moine et un laïc. La présence des figures minuscules accuse le gigantisme de la divinité.

STÈLES.

Ce genre a été principalement adopté par l'art indien : la dalle contre laquelle les figures sont retenues favorise le *développement en largeur de l'attitude;* suivant la tendance indienne, l'ensemble se déploie ainsi surtout en deux dimensions. Des Images de Nâga (*A. A. V.*, pl. XLI) sont conçues comme des stèles à figure unique. Les ondulations du corps de serpent et l'auréole des têtes encadrent la forme humaine du Nâga comme le ferait une dalle.

14839

Buddha de Katrâ (215).
Formule de transition entre la figure isolée et le groupe.
Variété de traitement des diverses parties; toute une gamme d'épaisseurs diverses est obtenue, depuis le haut-relief proche de la ronde-bosse du Buddha et le faible relief des feuillages. (Disposition en plans successifs, effet de profondeur, signalés par Bachhofer).
Variété d'échelle des différentes figures : la prééminence du Buddha étant ainsi nettement affirmée.
Stabilité et symétrie parfaite de l'ensemble : de chaque côté du Buddha, l'inclinaison des porteurs de chasse-mouche s'oppose.
Simplicité de la forme du Buddha et sobriété du vêtement qui adhère au corps. (Le drapé plus épais et plus naturel de l'art gréco-bouddhique s'oppose souvent à cette tendance.)

La sculpture Gupta reprendra sans cesse cette même disposition: ainsi apparaît définitivement constituée la formule de composition qui sera le plus généralement adoptée pour la présentation du Buddha et des Bodhisattva.

D'après le nombre des pièces parvenues, la grande sculpture semble avoir principalement absorbé l'effort de l'école de Mathurâ. La figuration du Buddha sous la forme humaine a donné à l'art de Mathurâ, comme à l'art du Gandhâra, des possibilités nouvelles; elle explique en partie [1] la faveur accordée à la grande Image, statue ou stèle, qui désormais concentre l'intérêt, puisqu'elle peut à elle seule suffire pour évoquer l'aspect surhumain, divin même, sous lequel le Buddha est désormais considéré.

Malgré la faveur accordée à d'autres genres de la sculpture, l'art gréco-bouddhique avait conservé et même développé celui du bas-relief; Mathurâ semble, au contraire, l'avoir relégué à un plan subalterne. L'évolution de la petite sculpture imagée que nous avons poursuivie depuis Bârhut s'est continuée à Mathurâ mais le sens dramatique a fait place à l'amour de la forme. L'habile emploi de formules décoratives a remplacé l'imagination; aussi le pittoresque de Sânchi a-t-il disparu. L'habileté de la technique sauve pourtant souvent les bas-reliefs de la froideur; la grâce des divinités à écharpes leur confère parfois de la vie, et, si l'intérêt du décor et la diversité des éléments ne se retrouvent pas, un pittoresque humain émane de quelques scènes. La variété des types (adolescents, esclaves difformes, etc.), le naturel des attitudes, l'importance donnée aux costumes et à quelques menus détails prêtent un accent particulier, une « couleur locale » à ces « tableaux de genre » qui reflètent le raffinement de l'existence journalière (**200**). Ces œuvres semblent exalter l'amour de la vie proche, élégante mais un peu matérielle; la même impression se dégage des visages aux bouches souriantes et charnues des personnages en ronde-bosse, comme des opulentes figures féminines des piliers, un peu sensuelles, richement parées et accompagnées de volumineuses étoffes (**212**).

Ainsi l'art de Mathurâ reste encore profondément éloigné de l'atmosphère de spiritualité et d'idéalisme de l'art Gupta qu'il précède et qu'il semble pourtant annoncer par la sobriété de la forme et de la composition, comme par la variété des types de sculptures qu'il a développés.

[1] Nous ajoutons « en partie » puisque des effigies de princes se rencontrent parmi les pièces conservées.

ART D'AMARÂVATÎ

Quittant la région du Gange et le N.-O. de l'Inde où nous avons suivi le développement de la sculpture pendant les premiers siècles de l'ère chrétienne, nous examinerons maintenant les œuvres de l'école, dite d'Amarâvatî, qui s'est développée dans l'Est du Dekhan sous la dynastie Andhra.

Si quelques œuvres anciennes révèlent déjà dès l'époque de Bârhut, IIe s. av. J.-C., l'existence sur les rives de la Kistna d'une certaine activité artistique, c'est surtout à la fin du Ier s. ap. J.-C. que celle-ci s'est intensifiée pour se poursuivre probablement jusqu'au IVe siècle.

Les sculptures les plus anciennes nous arrêteront peu car leur nombre est assez réduit; d'autre part, elles s'apparentent aux œuvres qui leur sont contemporaines et celles-ci ont déjà été examinées. Vers la fin du Ier s. ap. J.-C., au contraire, la construction ou l'agrandissement de stûpa importants, celui d'Amarâvatî en particulier, a fourni une ample commande aux imagiers et c'est alors que l'originalité des reliefs s'est accentuée. Si AMARÂVATÎ a été le centre principal de la production artistique beaucoup d'autres noms de sites proches peuvent être mentionnés, entre autres ceux de GHANTASALA et surtout de GOLI et NÂGÂRJUNIKONDA [1]. Une évolution de style se manifeste dans les œuvres de la ville d'Amarâvatî; d'autre part dans chacune des petites villes environnantes la production artistique a revêtu des caractères particuliers.

Les œuvres d'Amarâvatî apparaissent, en général, plus harmonieuses, plus savantes. M. Bachhofer date la plupart des bas-reliefs du milieu du IIe siècle; il place quelques-uns d'entre eux, plus simples et dont la forme est plus pleine, au début du IIe siècle et au contraire il en rejette quelques autres dont la forme est plus tourmentée à la fin du même siècle. Les reliefs de Goli et Nâgârjunikonda apparaissent d'un style plus rude, plus grossier et souvent nettement indigène. L'amour du pittoresque, l'ardeur narrative, la saveur de terroir de Bârhut se retrouvent dans les figurations de Goli, qui semblent aussi faire suite à celles de Sânchi, mais dans un style moins policé. A Nâgârjunikonda les éléments pittoresques ont disparu; les compositions plus délimitées et mieux centrées semblent plus souvent s'être inspirées de modèles gandhâriens mais avec des naïvetés, des maladresses, une absence de mesure très éloignée du calme gréco-bouddhique.

Malgré ces différences, nous étudierons l'art d'Amarâvatî dans son ensemble, nous attachant surtout à discerner les grandes tendances de la composition telles qu'elles se révèlent dans la production plus parfaite et plus évoluée d'Amarâvatî même.

Les bas-reliefs de l'école d'Amarâvatî reprennent le programme de ceux de l'Inde ancienne; adaptés uniquement à la décoration des stûpa ils devaient rappeler aux fidèles

[1] Bibl. *A. S. I.*, Annual Reports 1927 à 1934.

la vie du Buddha ou les Jâtaka. Tour à tour, les thèmes du Gandhâra ou de Bârhut et Sânchi se retrouvent et souvent sont développés; parfois des thèmes nouveaux apparaissent [celui du Cakravartin par exemple se rencontre au IIe s. av. J.-C. et se répète à diverses reprises à Amarâvatî et à Nâgârjunikonda où il s'est développé avec ampleur (1)]. Côte à côte se rencontrent les deux iconographies dont nous avons déjà parlé; parfois même, dans les diverses parties d'une dalle unique, le Buddha est tantôt représenté sous sa forme humaine tantôt simplement suggéré par un symbole.

A peine postérieur à l'art de Mathurâ et à celui du Gandhâra, l'art d'Amarâvatî s'est développé parallèlement à eux. Comme nous le verrons, sa production est d'un esprit tout différent : à Amarâvatî la pondération, la retenue et le calme font place à l'exubérance, à la prolixité et à l'enthousiasme frénétique; la composition devient ainsi tout autre. Les influences extérieures venues du Nord et tout à fait assimilées comptent peu et l'ensemble des œuvres est marqué d'une très profonde originalité. Le désir d'ordonner harmonieusement les ensembles s'est souvent ajouté au souci de raconter beaucoup qui était déjà la préoccupation de l'ancien imagier de Bârhut.

ART D'AMARÂVATÎ (Époque ancienne)

Parmi les œuvres les plus anciennes retrouvées dans la région d'Amarâvatî, on peut surtout retenir un groupe de reliefs trouvés à Jaggayapeta et un fragment de balustrade provenant d'Amarâvatî.

I. — Reliefs de Jaggayapeta.

Ces reliefs sont datés par M. Bachhofer du milieu du IIe s. av. J.-C.; ils s'apparentent aux sculptures de l'époque Çunga : une Adoration du trône (Bachh., pl. 107) reste proche des œuvres de Bârhut (Voir de même une scène du Parinirvâna d'Amarâvatî, *R. A. A.*, V, 4).

Dans le **Cakravartin aux sept joyaux fig. 1**, le sujet apparaît plus original et des particularités s'accusent : l'agrandissement accentué de la figure principale, l'importance des vides dans l'ensemble du panneau, la platitude du relief et le caractère acéré de la ligne, l'aspect anguleux du contour (coudes, genoux, pieds), enfin l'allongement extrême des figures aux proportions étranges (raccourcissement du buste, longueur démesurée des jambes).

L'ensemble se différencie des reliefs de l'Inde gangétique malgré les conventions qui les rapprochent.

II. — Frise décorative (216, 217, 218).

Ces fragments, provenant d'Amarâvatî, décoraient la rampe d'une balustrade.

M. Bachhofer date cette frise de 100 à 50 av. J.-C. et la rapproche de celle de la balustrade de Bodh-Gayâ.

La composition reste aérée, sans surcharge; la douceur du relief et la souplesse des lignes créent l'harmonie de l'ensemble : toutefois le traitement incisif et anguleux de quelques figures rappelle l'œuvre de Jaggayapeta, accuse la persistance de mêmes tendances et la vivacité de l'ensemble laisse déjà apparaître la recherche du mouvement accéléré qui s'accusera dans les œuvres postérieures.

(1) Voir *A. S. I.*, pl. XXXIX et XL, 1929-30.

ART D'AMARÂVATÎ (Ier - IVe s.)

RÉPARTITION DES BAS-RELIEFS.

Les représentations de stûpa sur divers bas-reliefs nous permettent de comprendre de quelle manière les sculptures s'ordonnaient sur le monument même ou sur la balustrade qui l'entourait; elle laisse entrevoir la richesse et l'importance de la décoration sculptée dans les ensembles (**Photo G**).

A côté des motifs d'ornementation, les bas-reliefs imagés étaient multipliés :
deux rangées de grands panneaux revêtaient le tambour même du stûpa et d'autres devaient décorer la plinthe;
une frise renfermant des scènes juxtaposées ornait la main-courante vers l'intérieur;
pour les piliers, l'ancienne répartition des demi-médaillons et médaillons était conservée; ces derniers seuls renfermaient une décoration imagée, mais des panneaux s'intercalaient entre les médaillons et demi-médaillons.
Sur le tambour du stûpa, en face de chaque entrée prenait place encore une grande Image du Buddha ou bien la figuration symbolique d'un Grand Miracle.
Ainsi, dans le stûpa d'Amarâvatî la sculpture tend à envahir la masse entière de l'édifice.

Importance de la décoration imagée.

Une véritable prolifération de figures et de scènes occupe tous les espaces disponibles et modifie même les formes ornementales et architecturales.

Dans la **Guirlande de la main-courante** (**219**), figures, scènes et motifs symboliques relèguent les ondulations de la guirlande à un rôle subalterne.

Pilier supportant la Roue de la Loi (**220** et **photo G**).

La faveur accordée par l'art d'Amarâvatî aux formes animées et le développement du symbolisme font multiplier les figures et les éléments iconographiques; ainsi la colonne perd son aspect architectural : le Buddha (trône vide) est le support de la Loi, il remplace ici la base du pilier dont le fût est morcelé par les figures symboliques.

La structure architectonique semble se désagréger au profit du symbolisme et de la fantaisie décorative. Il nous semble intéressant d'insister sur cette tendance : ici elle reste toute graphique, mais elle annonce le programme qui sera réalisé dans la même région plusieurs siècles plus tard pour les édifices mêmes. Comme elle le fait déjà pour ce petit pilier de la Roue, la prolifération des sculptures fera disparaître les grandes lignes des architectures dravidiennes.

(De même les formes symboliques et ornementales déjà utilisées à Amarâvatî, seront transcrites en ronde-bosse à une échelle monumentale. Les éléphants surmontés d'orants se présentent ici déjà comme les groupes des portes d'Angkor-Thom (art khmer) et les orants émergeant au-dessus des corniches domineront les édifices de l'Inde du Sud et du Campâ.)

COMPOSITION DES BAS-RELIEFS

ASPECT GÉNÉRAL DE LA COMPOSITION (Pl. XXXVII).

Des caractéristiques marquées dominent l'ensemble des œuvres d'Amarâvatî et ces tendances s'opposent souvent à celles des autres écoles d'art de l'Inde.

La complexité, la plénitude sans lourdeur, *le morcellement extrême de la surface et l'animation* un peu tourbillonnante de l'ensemble sont les caractères qui frappent dès l'abord.

Compositions typiques : Scène non identifiée (**223**) et **Miracle de l'Éléphant furieux** (**225**).

Les compositions comportent un grand nombre de personnages, répartis sur des plans multiples.

L' « horreur du vide » est sensible; pourtant la composition n'a pas l'opacité, la plénitude dense, surabondante, de celle de Sânchi; de petits vides sont ménagés, de l'air circule entre les figures.

L'absence de grandes masses est presque générale; la figure humaine prévaut, lorsque des architectures apparaissent, elles restent de dimension très réduite et leur surface est très subdivisée (**233**, **234**).

(Cette tendance au morcellement en petits éléments se retrouve dans la décoration elle-même; par ex. dans les rangées multipliées des rosaces de lotus aux pétales minuscules, *E. I. A.*, pl. 111, 114).

La *recherche de variété* s'affirme; elle apparaît dans l'irrégularité fréquente de l'ensemble, surtout dans l'imprévu des groupements et l'extrême indépendance des figures entre elles : chaque personnage semble avoir sa vie propre, s'ingénier à adopter une attitude différente de celle de ses voisins; les figures d'un même groupe et l'ensemble des groupes s'orientent dans des directions variées; le lien qui unit les figures apparaît ainsi fragile et passager (**223**).

Les compositions n'apparaissent pas strictement limitées, enfermées par le cadre; elles s'opposent par là à une tendance qui domine dans l'art du Gandhâra et qui se retrouve souvent à Mathurâ.

Une force centrifuge, un élan d'expansion, de dispersion, semble sans cesse entraîner les figures vers l'extérieur (**224**, **268**) : la course des éléphants est brusquement arrêtée par les lignes de l'encadrement (**237**) et celles-ci ne peuvent contenir le galop impétueux des chevaux d'un Assaut de Mâra (**234**); ici la composition déborde et envahit la bande unie de la frise.

Ainsi le cadre ne paraît plus toujours définitivement établi, il ne paraît plus obligatoirement en rapport avec la composition, ses limites pourraient souvent être rapprochées ou éloignées. Les limites du panneau se présentent comme une baie ouverte qui laisse entrevoir une action transitoire, des groupes qui passent et vont se disperser : elles ne fixent pas définitivement les groupements.

PERSISTANCE ET ÉVOLUTION D'ANCIENS SCHÉMAS DE COMPOSITION (Pl. XXXVIII).

De nombreux reliefs de l'école d'Amarâvatî apparaissent nettement inspirés d'œuvres de l'Inde ancienne ou du Gandhâra : à cette catégorie appartiennent surtout les reliefs se rapportant à la figuration symbolique des Grands Miracles et à celle d'épisodes de la Vie du Buddha.

Le schéma régulier et simple des compositions antérieures a été plus ou moins fidèlement suivi : encadré de figures secondaires, le symbole ou le Buddha occupent au premier plan le centre de la composition (**229**, **230**, **226**). Toute une série de reliefs de Nâgârjunikonḍa, nettement délimités et exactement centrés, semblent à ce titre suivre la tradition gandhârienne (**239**).

Dans de multiples œuvres, la composition gréco-bouddhique est conservée dans son ensemble, mais elle tend à être incomprise, à se désorganiser; des tendances nouvelles s'insinuent, s'accentuent jusqu'au moment où le style complètement transformé fait oublier les prototypes.

Tentation du Buddha (**226**) et **Grand Départ** (**227**). — La composition reste proche des modèles gandhâriens, l'équilibre de l'ensemble est conservé, mais suivant le penchant de l'art d'Amarâvatî, les filles de Mâra semblent prêtes à se disperser (voir encore **232**) et le défilé du Grand Départ traverse le panneau dans un sens unique (cf. art gréco-bouddhique, **131**).

Dans d'autres scènes le symbole ou la figure principale sont repoussés vers l'arrière : dans une petite scène symétrique (**photo G**, en haut), le trône occupe le second plan.

Parfois l'habitude gandhârienne de placer le Buddha en marche légèrement sur le côté est exagérée (**231**) ; ailleurs même, il est nettement rejeté à l'extrémité de la composition (**240**) et l'équilibre est rompu par des figures qui occupent toute une partie de la composition.

Même lorsque la symétrie subsiste, le calme de la composition gréco-bouddhique est détruit par la gesticulation des figures onduleuses ou parfois anguleuses qui mouvementent la scène, par exemple dans les multiples compositions de Nâgârjunikonda (**239**), où le Buddha seul conserve une attitude simple (et voir *A. S. I.*, 1928-29, pl. XLVIII à L).

Au milieu des ensembles de plus en plus tumultueux, une *reprise de calme n'apparaît que pour la figuration du Buddha ou de son symbole.*

Dans la **Scène d'adoration** (**233**), l'axe du motif symbolique est strictement maintenu au milieu d'un ensemble mouvementé; la frontalité est conservée pour le trône et le tabouret dans un entourage d'architectures présentées de biais.

Assaut et déroute de l'armée de Mâra (**234**). — Le temple de Bodh-Gayâ insérant l'arbre et le trône symbolique reste d'une symétrie et d'une stabilité parfaites entre deux scènes tumultueuses. Les droites affirmées des architectures rétablissent l'ordre dans un ensemble tourmenté, confus.

Dans ces compositions deux tendances artistiques opposées se juxtaposent : l'imagination débordante et novatrice de l'art d'Amarâvatî voisine avec le hiératisme traditionnel des reliefs anciens et celui-ci est conservé avec respect pour évoquer le Maître. Un contraste profond s'affirme ainsi entre la régularité du motif central et la sinuosité, l'enchevêtrement, la mobilité extrême des groupes et des figures.

Cette opposition de deux principes de composition paraît infiniment expressive; elle suit l'esprit de la légende : d'après celle-ci les sarcasmes de Mâra et les forces déchaînées de son armée n'atteignent pas la calme résolution du Buddha et le laissent impassible; ici de même, l'élan des groupes déchaînés passe à côté du motif symbolique sans modifier la stabilité, la fixité parfaite de sa composition.

COMPOSITIONS IRRÉGULIÈRES A TENDANCES NARRATIVES PRÉDOMINANTES (Pl. XL).

L'effort narratif poursuivi à Bârhut et à Sânchi, puis au Gandhâra, a été repris par l'art d'Amarâvatî. Les mêmes thèmes ont été répétés, parfois sous une forme proche : les œuvres de Goli semblent souvent faire directement suite à celles de Sânchi (**235**, **267**) ; ailleurs le développement et le renouvellement de la présentation reflètent l'ardeur inventive de l'art d'Amarâvatî (**236**, **237**).

Le sculpteur semble avoir essentiellement recherché le pittoresque, l'animation des groupes et l'intensité de l'action scénique dans de nombreuses compositions; celles qui se rapportent à ce genre se rencontrent principalement sur les rampes de la balustrade (**237**), parfois dans quelques médaillons (**236**) et dans les petits panneaux insérés sur les piliers (**241**).

Diverses formules ont été adoptées pour la présentation des scènes :

I. — Suivant la tradition de Bârhut et Sânchi, les multiples épisodes d'une légende s'enchevêtrent.

Dans le *Sad*danta Jâtaka (**236**), par exemple, les mêmes figures se retrouvent sans cesse. L'éléphant à six défenses se promène en compagnie d'une éléphante qui l'abrite avec une large feuille formant parasol (a), sa compagne en conçoit une jalousie si profonde (b) qu'elle se précipite de rage contre des rochers (c). L'éléphant

poursuit sa vie dans la jungle et se baigne dans l'étang où poussent les lotus (d). Devenue reine de Bénarès, l'éléphante jalouse envoie, pour se venger, un chasseur couper les défenses de son ancien compagnon; celui-ci débonnaire s'agenouille et se laisse faire (e). Le chasseur emporte les défenses (f) à la reine de Bénarès.

A Goli, où la même légende se retrouve (**235**), quelques épisodes sont encore groupés, mais ils sont parfois plus distincts; entre deux motifs d'architecture une dernière scène est ajoutée : lorsque le chasseur présente les défenses à la reine de Bénarès, celle-ci s'évanouit d'émotion (g).

II. — Parfois les scènes sont nettement séparées les unes des autres; un seul épisode est figuré dans un espace nettement délimité.

Épisode du **Partage des reliques** (**237**).

Les épisodes devant être situés à l'intérieur de Kuçinagara sont encadrés par des lignes précises : les danses des funérailles sont figurées à la partie inférieure, le partage des reliques entre les princes Malla et une autre scène prennent place au-dessus d'elles. A g., le cortège des princes Malla chargés de reliquaires quitte la ville.

Les scènes de Nâgârjunikon*da* et parfois celles de Goli sont nettement séparées (**235**) par des colonnes ou des éléments d'architecture.

III. — Souvent une formule plus souple et pour cela plus conforme à la libre fantaisie de l'art d'Amarâvatî est adoptée. Remplaçant la ligne verticale, nette, qui apparaît parfois, une séparation plus pittoresque et plus subtile est trouvée : à la fois elle isole et réunit les scènes successives : une porte de ville vue de biais clôt un épisode, arrête un défilé qui en sort ou s'y engouffre (**237**); l'architecture d'un pavillon ouvert encadre des scènes d'intérieur sans former clôture hermétique (**233**); un tora*na* remplit l'office de séparation tout en laissant circuler les figures d'une scène à l'autre (**233**, **234**), parfois un arbre accentue la coupure (**233**).

Les scènes sont ainsi séparées les unes des autres avec clarté mais elles se succèdent sans heurt; elles sont à la fois isolées et réunies. L'ensemble de Goli semble déjà avoir ébauché cette ordonnance souple et harmonieuse (**267**) dont les fresques d'Aja*ntâ* tireront de si heureux effets.

Dans ces compositions où la recherche narrative se poursuit, les tendances originales de l'art d'Amarâvatî s'accusent nettement : l'aspect transitoire des groupements, la recherche de profondeur, l'extrême mobilité des figures tournées en tous sens, rarement absorbées dans un mouvement général. L'élan de certaines compositions est pourtant extrême; l'impression de ruée qui se dégage des scènes de combats et de la fuite des armées de Mâra a été rarement égalée (**238**, **234**).

COMPOSITIONS A TENDANCES DÉCORATIVES.

Dans quelques compositions, le souci de l'effet d'ensemble, *la symétrie et l'équilibre voisinent avec l'enchevêtrement des figures et le sens du mouvement.*

Cette recherche décorative apparaît parfois dans les scènes allongées des frises mais elle se rencontre plus souvent dans le format plus propice des *médaillons.*

Malgré la variété des compositions, les mêmes directives se retrouvent; comme nous allons le voir (**242**, **244**), une symétrie sans rigueur ordonne les ensembles et le schéma qui dispose les figures s'accorde avec les lignes du cadre et la forme d'un élément important.

Épisode des dieux emportant la coiffure du Buddha. Nâgârjunikon*da* (**242**).

Les figures principales sont réparties de chaque côté d'un axe central; la courbe du rebord inférieur du plateau est reprise par les divinités qui le soutiennent, puis une seconde fois par l'attitude générale des deux figures à terre qui élèvent les bras. Le format intervient à son tour : disposées en alignement horizontal, des

têtes répètent la ligne supérieure du cadre tandis qu'à chaque extrémité l'attitude d'une figure accuse l'aspect rectangulaire de l'ensemble. (La reprise d'un axe vertical pour la figure de gauche est d'autant plus symptomatique que de ce côté la limite de la scène n'est pas rigidement fixée par une ligne; c'est l'attitude même de ce personnage bras levés qui la crée.)

Les mêmes principes président à l'ordonnance de plusieurs médaillons. Dans celui de la fig. **244** le motif du trône dominé par l'arbre constitue l'axe de symétrie : des personnages assis ou debout suivent le rebord circulaire du cadre et d'autres figures se disposent d'après les grandes lignes affirmées du trône. (Voir aussi **245**).

Ailleurs, dans la fig. **246** par exemple, les courbes d'un dossier et d'un parasol interviennent : toute une rangée de têtes les suit et parfois les prolonge.

Parfois la recherche de symétrie s'accuse par la correspondance des lignes architecturales simples (**243**); mais plus généralement l'équilibre est obtenu par la concordance des groupes et des seules figures humaines.

Adoration du pâtra (**247**). Cet ensemble développe à l'extrême les tendances de l'œuvre de Nâgârjunik*onda* (**242**).

Entraînées dans une danse extatique, les divinités supportent et entourent le bol à aumônes du Buddha. L'axe de symétrie de l'ensemble est indiqué par le pâtra placé très haut dans la composition, et, très souplement, par la figure aux bras écartés soulevant la vasque qui le supporte. L'élan frénétique des figures semble poussé au paroxysme et cependant celles-ci s'ordonnent en trois zones courbes parallèles au rebord de la coupe. Les attitudes apparaissent spontanées, imprévues, mais d'un côté à l'autre du médaillon elles se correspondent : de place en place les mêmes bras dressés, la même inclinaison se retrouvent; la ligne d'un bras tendu est répétée à l'autre extrémité du médaillon par celle d'une écharpe qui vole.

Une impression de liberté absolue et de rapidité hallucinante se dégage de l'ensemble dominé cependant par une volonté clairvoyante, une discipline rigoureuse qui, en dépit de l'apparente fantaisie, ordonne les éléments.

Les exemples pourraient être multipliés.

Adoration des reliques du Buddha par les Nâga (**246**). La correspondance de lignes souples se relève : un hanchement correspond à un autre hanchement; à la partie inférieure de l'ensemble les attitudes variées de trois figures prosternées s'organisent en une masse centrale triangulaire.

Des détails, secondaires en apparence (draperies par exemple), en rappelant d'autres lignes, contribuent à créer l'harmonie de l'œuvre.

La recherche d'un effet décoratif dominait déjà dans tout un groupe de compositions de Sânchi : à Amarâvatî, cette préoccupation se manifeste dans un esprit assez différent. A Sânchi, la symétrie s'obtenait par l'équilibre de figures stables et de masses plus volumineuses (arbres, animaux, parfois architectures), la composition reflétait ainsi un caractère arrêté, définitif(Voir Sânchi, **photo B** et **pl. XVI**). A Amarâvatî au contraire, la symétrie s'acquiert par la correspondance d'éléments plus minuscules (figures humaines) et plus mobiles; l'élan des personnages subsiste, l'action se poursuit, le groupement n'apparaît pas immuable. La symétrie de Sânchi est plus élémentaire, plus directement apparente, celle d'Amarâvatî apparaît plus subtile. Au lieu de créer un schéma fixe, rigide, elle crée une harmonie, un rythme dans la composition.

A Amarâvatî, la recherche d'effet décoratif semble avoir été poursuivie parallèlement à celle du dynamisme et du pittoresque.

Les œuvres où domine l'une ou l'autre tendance (narrative ou décorative), doivent être de même époque : parmi les épisodes variés du Partage des reliques (**237**) se rencontre

une scène de danse conçue suivant les tendances originales d'Amarâvatî et un peu à la manière de l'œuvre de Nâgârjunikonda (**242**) : de la symétrie est établie dans le groupement et elle unit les figures que leur direction tend à disperser.

D'autre part, le caractère de la forme, l'allongement des figures de l'Adoration du pâtra et la rapidité des mouvements restent semblables à ceux que l'on rencontre dans des compositions irrégulières (cf. par exemple **223** et **247**).

Ces bas-reliefs malgré leur diversité de composition semblent appartenir à la période où l'école était en pleine possession de ses moyens, au moment de son apogée, c'est-à-dire au milieu du IIe s. ap. J.-C., d'après Bachhofer.

ATTITUDES (**Pl. XLIII et photo G**).

L'originalité de l'art d'Amarâvatî est due en grande partie à l'aspect particulier des attitudes que l'on y rencontre. Nous avons vu dans l'art gréco-bouddhique la verticalité des figures contribuer au calme des compositions; ici, nous verrons de même l'inclinaison, la torsion et la rapidité des mouvements concourir à l'animation des compositions.

Le *caractère complexe des attitudes* frappe dès l'abord :

Peu d'unité en général dans l'ensemble du mouvement individuel, chaque partie du corps semble agir indépendamment des autres parties : les têtes s'inclinent, se retournent, les genoux ploient, les bras s'opposent (**248**, **250**); de là une multiplicité d'axes divers, un morcellement de la figure.

Le « *tribhanga* » ou pose à trois flexions est profondément *accusé*. Cette attitude typiquement indienne se présente à Amarâvatî sous un aspect un peu particulier. En général, dans l'Inde ancienne, le « tribhanga » se réalise sur un plan unique : les yaksinî des torana de Sânchi montrent parfaitement cet aplatissement du mouvement, vues de profil elles conservent un même aplomb vertical (**photo A-**). A Goli (**249**, **250**), la même disposition est conservée, les figures semblent se hancher le long d'un mur. A Amarâvatî, au contraire, le tribhanga s'accompagne d'une torsion du corps, d'un déploiement en profondeur du mouvement (**259**).

La direction d'une figure est rarement unique; la torsion particulière au « tribhanga » d'Amarâvatî se retrouve plus ou moins accusée dans de multiples attitudes (elle devient de règle dans l'épisode de la Conception, à Amarâvatî (**228** et **254**), comme à Nâgârjunikonda (*A. S. I.*, 1929-30, pl. XXXIX). Le corps tourne sur lui-même et parfois se retourne à nouveau; lorsque les épaules se dirigent vers la droite, les hanches et souvent la tête s'orientent vers la gauche ou inversement (**256**).

Des attitudes complexes où plusieurs mouvements se combinent apparaissent ainsi, telles les figures à terre de la fig. **242**; des divinités volantes s'éloignent du Bodhisattva-éléphanteau, mais se retournent pour l'adorer (**269**); ailleurs (**256** et **225**), dans l'épisode de l'Eléphant furieux, une figure féminine s'enfuit, se réfugie dans les bras de son compagnon mais se retourne pour regarder la scène. Trois moments successifs d'une action semblent ainsi réunis en une seule attitude. (Cette torsion des corps est celle que l'on retrouve dans les œuvres ardentes, tourmentées, dans celles d'un Michel-Ange par exemple.)

Déjà apparaissent des tendances que les fresques d'Ajantâ reprendront, l'alliance de mouvements qui se contrarient, l'incertitude, l'hésitation de la figure qui à la fois cherche à s'éloigner et à se rapprocher. De nouveau s'aperçoit ainsi l'attirante complexité de l'art hindou, sa force qui cherche à atteindre les extrêmes et à réunir ce qui s'oppose.

La recherche de profondeur dans le déploiement des attitudes est sensible; surtout dans les œuvres d'Amarâvatî même, les figures se présentent de préférence de trois-quarts (**223**, **259**, **264**). Les figures traversent obliquement la scène, c'est-à-dire vers la largeur et aussi vers la profondeur et dans les poses immobilisées les deux pieds ne portent plus uniformément sur la ligne de base (cf. Mathurâ) mais l'un d'eux est ramené en arrière dans une perspective fuyante (**232**).

A Nâgârjunik*onda* une certaine maladresse se relève souvent (**266**); au contraire, à Amarâvatî, l'habileté des raccourcis est remarquable et trouve sans cesse l'occasion de se manifester : les scènes de gynécée et celles du Sommeil des femmes en fournissent de remarquables exemples; sauf le personnage principal (Buddha ou prince) de multiples personnages sont assis en biais par rapport au cadre (**244**). L'attitude du délassement royal prête à toute une variété d'interprétations (**261, 262**) : la jambe pendante vient en avant du trône avec une franchise que les indications linéaires des fresques d'Aj*antâ* retrouveront.

Recherche du mouvement.

La tendance à exagérer, à outrer les attitudes se rencontre sans cesse : l'effort, le mouvement semblent souvent plus grands que l'action ne le nécessite : dans la figuration du Cakravartin aux Sept Joyaux (**221**), les figures présentent l'animation qu'elles auraient dans une scène d'action (cf. **1**, art ancien); les orants, les porteurs de chasse-mouches ou de parasols ne sont plus des spectateurs impassibles (**230**, **233**).

Une prodigalité d'énergie est dépensée et la distension des figures est poussée au paroxysme : la surprise des compagnons du Buddha assistant à la soumission de l'éléphant furieux devient véhémente (**225** et **240**); l'*a*njali prend une allure extatique, le corps se tend vers la hauteur, les bras se raidissent pour joindre les mains bien au-dessus de la tête (**246**, **258**) et dans les attitudes prosternées, l'inclinaison atteint son point ultime (**252**, **263**).

La recherche de vivacité, de célérité, d'instantanéité s'accuse (elle a d'ailleurs été déjà mentionnée); prêtes à s'élancer, les figures ne touchent souvent le sol que de la pointe du pied, le rythme accéléré des porteurs de guirlandes et des éléphants adorant un symbole les différencient de leurs prototypes; la précipitation des figures d'un Grand Départ est extrême (**268**); enfin on ne saurait assez insister sur la déroute effrénée des fils de Mâra qui dévalent au galop vertigineux de leurs montures (**234**).

Un tel *effet de dynamisme* a été rarement atteint : nous semblons assister à un déchaînement des forces de la nature que rien ne peut contenir : la vitesse atteint celle d'une rafale, d'un ouragan.

L'habileté de la technique a rendu possibles de telles réussites.

CARACTÈRE DE LA FORME.

La qualité des représentations d'attitudes est très variée : à Amarâvatî même, elles sont souvent d'une beauté et d'une harmonie parfaites; à Goli et Nâgârjunik*onda* elles restent plus fréquemment rudes et primitives (**266**).

Dans l'ensemble de l'art d'Amarâvatî les figures se présentent tour à tour sous deux aspects nettement opposés. Tantôt trapues, rondes et charnues, elles apparaissent d'une inspiration plus réaliste (**225**, **230**); tantôt allongées, anguleuses et d'un accent plus nerveux, elles sont parfois plus élégantes et parfois plus irréelles (**223**, **247**).

Ainsi d'un groupe à l'autre la proportion des personnages et le caractère de la forme changent complètement.

Le type des figures allongées prédomine et est plus particulier à l'art d'Amarâvatî.

Déjà les figures de Jaggayap*eta* (**1**) et celles d'une frise ancienne (**216** et suiv.) présentaient des proportions étranges et l'aspect anguleux que l'on retrouve très accusé dans les personnages de Nâgârjunik*onda* et souvent de Goli (**235**). Malgré l'assouplissement des attitudes, les figures d'Amarâvatî se présentent sous le même aspect (**246**, **247**, etc.); celui-ci d'ailleurs correspondait peut-être à un type ethnique.

L'art d'Amarâvatî a d'autre part tiré un heureux parti de ce type; il en a souvent exagéré le caractère et il a même parfois cherché à le donner à des figures plus trapues : dans un souci d'élégance les deux genoux sont souvent rapprochés pour accuser la sveltesse des figures masculines debout et pour donner aux figures féminines un aspect fuselé (**250**, **259**). Après M. Stern nous pouvons signaler combien cette attitude met en valeur la beauté fémi-

nine telle que l'Inde l'a conçue : la minceur de la partie inférieure du corps accusant la largeur des hanches et de la poitrine par opposition avec la minceur des jambes (**249**).

Dans quelques scènes l'étirement de la figure devient extrême : les corps amenuisés se désincarnent; abandonnant toute précision, toute exactitude anatomique, ils semblent devenir immatériels et ainsi apparaissent ces êtres étranges de l'Adoration du pâtra (**247**), ces masses étirées, parfois informes qui volent au-dessus et autour du bol à aumônes, corps aux attitudes irréelles qui débordant les lois de la pesanteur, s'inclinent, perdent toute stabilité. Un élan mystique semble avoir entraîné l'imagier et par la recherche d'une expressivité suraiguë il a atteint la démesure d'un Greco.

L'évolution de la forme dans ce sens semble aboutir à une sorte de désagrégation de la figure qui apparaît dans une Tentation de Mâra, probablement plus tardive.

Les figures d'un type plus charnu apparaissent d'un esprit différent; après les êtres de rêve que nous venons d'entrevoir elles ramènent à un sens plus réaliste de la forme ; l'esprit d'observation et le sens de la matière se révèlent dans le magnifique modelé des chairs souples, grasses et musclées comme dans le rendu des joyaux qui s'appliquent sur les corps ou des orfèvreries aux lignes nettes et aiguës (**225**, **230**) ; l'amour de la forme vivante et bien humaine se décèle.

Nous inclinons à croire cette transformation due à des influences venues du Nord : le Buddha d'Amarâvatî au visage arrondi semble garder le souvenir de celui de Mathurâ; d'autre part, l'amour de la forme plantureuse se révélait déjà dans les œuvres de Mathurâ qui elles aussi s'attachaient au rendu des joyaux et dans les Yak*sinî* des consoles de Sânchi; celles-ci présentaient le naturel et l'harmonie de la Madrî de Goli (**267**) qui, dans une ambiance familière, apporte de la nourriture à un ascète. On ne saurait trop admirer la recherche de grâce de l'attitude et même la finesse d'expression du doux visage aux yeux baissés et rapprocher l'atmosphère de cette œuvre de celle d'un linteau de Sânchi présentant même sujet : Viçvantara Jâtaka (**112**).

M. Bachhofer date du début du IIe siècle les ensembles d'Amarâvatî même où les formes sont plus vigoureuses et plantureuses, et il place au milieu du IIe siècle les œuvres où l'allongement est plus sensible; nous acceptons volontiers ce classement : après avoir été plus directement influencé par les tendances des écoles proches, l'art d'Amarâvatî a repris les formes qui lui étaient plus particulières et parfois il a poussé à l'extrême leur originalité. Comme il a déjà été proposé, un alourdissement de la forme a-t-il de nouveau été provoqué par des influences plus lointaines (influences romaines venues directement par la voie des mers)? Le tassement des figures dans quelques reliefs du Musée Guimet se rapportant à la Vie de Gynécée et au Sommeil des femmes est en effet assez particulier et l'explication proposée reste vraisemblable.

LOCALISATION DES SCÈNES. PAYSAGE.

Dans l'ensemble de l'art d'Amarâvatî deux tendances se discernent : d'une part, la recherche du décor pittoresque subsiste et progresse même; d'autre part, elle régresse et tend à disparaître. Cette dernière tendance domine en général.

I. — A Goli en particulier reparaît l'amour de la nature déjà rencontré à Sânchi : les mêmes éléments conventionnels sont infiniment répétés, les personnages du Viçvantara Jâtaka, comme ceux des linteaux de Sânchi circulent entre des rochers et des arbres et sont accompagnés d'une faune vivante et animée (**267**); le même paysage de jungle (**236**) et les mêmes portes de ville se retrouvent (**237**).

Cependant, les petits arbres en boule de l'art d'Amarâvatî n'ont pas la richesse décorative de ceux de Sânchi et le pittoresque enchevêtrement des maisons d'une cité ne réapparaît pas (cf. le Grand Départ et la Guerre des reliques à Sânchi, **photo A** et **C** avec Amarâvatî **237**).

Par contre, la variété du décor architectural se relève parfois, dans les scènes de cour. Les édifices sont souvent encore présentés entiers et réduits (**233**), toutefois leur échelle tend à se modifier, à devenir plus en rapport avec celle des figures humaines.

II. — Dans la plupart des œuvres d'Amarâvatî, comme de Nâgârjunikonda, les éléments de localisation disparaissent et les seules figures humaines remplissent tout l'espace du médaillon — elles concentrent seules désormais l'intérêt aux dépens des détails pittoresques raréfiés ou supprimés.

Déjà apparaît la tendance de la sculpture postérieure où les éléments de paysage et même la faune familière des anciens bas-reliefs disparaîtront. L'atmosphère idyllique de la scène de Madri ne se retrouvera plus que dans les fresques d'Ajantâ.

PROFONDEUR. EFFET D'ESPACE.

La recherche de profondeur reste encore peu sensible à Goli et Nâgârjunikonda. A Amarâvatî au contraire elle est prépondérante et cette tendance oppose la composition d'Amarâvatî à celle de Mathurâ.

La présentation et le choix des sujets impliquent sans cesse la profondeur : dans les scènes de cour et les scènes d'Adoration (**223**, **246**) une importante zone d'espace est suggérée par le déploiement des figures et des groupes multipliés; d'autre part, la disposition en cercle des assemblées (**244**) ou bien la direction oblique des grands mouvements d'une composition impliquent l'idée de profondeur (**225**). (On peut imaginer ce que donneraient en plan l'ensemble de la fig. **223** et celui de l'épisode de l'Eléphant où des figures se sauvent vers la profondeur tandis que le Buddha et des moines en surgissent.)

Le personnage principal d'une composition est reporté à l'arrière, les figures multipliées en avant de lui jalonnent l'espace (**222**, **243**, **244**); souvent par leur attitude, vues de dos, elles semblent conduire de plan en plan le regard et diriger l'intérêt vers ce protagoniste qu'elles observent ou saluent (M. Bachhofer a déjà noté cette disposition).

Dans certaines compositions l'effet d'espace est ainsi réalisé par le groupement approprié des figures.

Ailleurs, les architectures jouent un rôle prépondérant : les édifices morcellent l'étendue et la rendent en quelque sorte mesurable; les lignes structurales obliques (**243**), les toitures et torana vus en perspective (**223**, **233**) dirigent à leur tour l'attention vers le fond.

L'absence de limite précise est sans cesse préférée : le choix et la disposition des architectures sont significatifs. Une aversion se décèle pour tout ce qui arrête et crée l'impression d'un espace clos : les pavillons légers et les torana ont la faveur (**233**, **234**); des fenêtres et des portes s'ouvrent dans les fonds (**225**, **270**); les architectures sont présentées de biais pour ne pas former barrière (opposer Bârhut). (Une seule fois à notre connaissance, une architecture se présente frontalement au centre et au fond d'un médaillon, mais sa disposition elle-même implique la profondeur et elle est flanquée de deux torana. Bach., fig. 116.)

Dans la recherche de profondeur les *plans sont exprimés*, selon la coutume de l'Inde, *par superposition*.

Cette superposition prend à Amarâvatî toute sa valeur; ailleurs (à Sânchi par exemple) elle correspond souvent au désir de remplir tout un panneau, à « l'horreur du vide » de l'art indien. Ici, elle répond principalement au désir d'étendue et au point de vision choisi par l'imagier : la vue dominante est adoptée pour presque toutes les architectures (**234**), pour de nombreuses tables, sièges et tabourets (**237**, **270**) et les raccourcis habiles des mains et des figures indiquent le même parti (**252**, **266**).

La perspective des œuvres d'Amarâvatî apparaît souvent savante et parfois elle semble se rapprocher de notre conception occidentale : les lignes de fuite s'efforcent à converger vers la profondeur, vers un point d'horizon haut placé dans la composition (**243**); parfois des parties d'architecture plus éloignées sont diminuées et dans le défilé des chefs Malla (**237**)

les éléphants de l'arrière sont de taille plus petite. Mais cette nuance reste tout à fait exceptionnelle.

La technique dans quelques reliefs contribue à donner l'idée de profondeur : soit par l'épaisseur même du relief qui permet le libre déploiement des corps traités presque en ronde-bosse; soit ailleurs, par la souplesse de la ligne, le fondu du modelé qui glisse dans le fond. Un jeu d'ombres et de lumières plus ou moins vives accentue la suggestion de profondeur.

L'extrême mobilité, l'instantanéité des attitudes concourent encore à l'effet d'espace tel qu'il est obtenu dans l'art d'Amarâvatî : les divinités volantes qui entourent l'éléphanteau-Bodhisattva (**269**) comme les figures dont la course légère précède le Grand Départ (**268**) créent une impression de fluidité et d'atmosphère. Par ces êtres qui sans cesse tendent vers l'au-delà, l'artiste en créant du momentané a créé de l'illimité.

Dans l'art d'Amarâvatî un effet d'espace a ainsi été obtenu par des voies différentes : parfois par le décor, la succession précise des plans, la présentation des architectures et des groupes qui semblent permettre de mesurer l'étendue; ailleurs, sans éléments de localisation par l'attitude des figures qui à elle seule évoque l'infini.

Les sculptures d'Amarâvatî constituent un ensemble profondément original dont il est à peine besoin de signaler la valeur artistique.

Comme nous avons pu le voir, la composition s'est attachée à des effets divers : effets de mouvement d'un dynamisme rarement égalé (**234**), effets d'harmonie dont nous retrouverions difficilement l'équivalence ailleurs (**242** à **247**). Ainsi la composition a contribué à exprimer avec intensité les sentiments les plus divers : l'amour de la nature, l'attirance pour la vie brillante, le mysticisme le plus aigu. A Goli (**267**), dans le Viçvantara Jâtaka où les personnages, les animaux et les arbres s'entassent et s'enchevêtrent, nous retrouvons, avec le même type de composition qu'à Sânchi et Bârhut, cet amour de la nature si particulier à l'Inde, sympathie profonde pour tout ce qui est vivant et égalité parfaite entre toutes créatures. Ce sentiment a permis les plus belles réalisations de Bârhut ou Sânchi, comme les plus poétiques évocations de la littérature : le prince Viçvantara et son épouse errant dans la jungle rappellent ce passage de l'histoire légendaire d'Udayana : « tout le monde, y compris les bêtes, les accompagna en pleurant jusqu'à la lisière du bois de l'ermitage ». Dans d'autres œuvres les figures, les groupes multiples s'animent, se dispersent, et aussitôt, même sans le secours d'un décor d'architecture précieuse, l'atsmosphère des scènes de cour est évoquée, toute l'agitation d'un monde brillant et superficiel semble apparaître (E. I. S., fig. 117). Ailleurs encore, (**242**, **247**), dans un élan magnifique les personnages se concentrent autour d'un symbole qu'ils élèvent, exprimant ainsi dans une atmosphère de mysticisme ardent la valeur exaltante d'une idée. Ainsi, dans ces bas-reliefs aux modestes dimensions, l'âme hindoue a su s'exprimer peu à peu comme plus jamais elle ne le fera en sculpture.

En effet, les reliefs d'Amarâvatî semblent marquer le terme de cette évolution de la petite sculpture que nous avons suivie depuis les premiers médaillons de Sânchi. De multiples petits bas-reliefs orneront encore les édifices de l'art Gupta mais ils seront d'une toute autre inspiration, beaucoup moins personnelle et surtout beaucoup moins pittoresque. Les tendances de l'art d'Amarâvatî survivront, mais dans des domaines

différents : les compositions et les attitudes des fresques d'Ajanta en conserveront le reflet direct; la mobilité des grands génies de Mâvalipuram ou d'Aihole rappellera celle des figures volantes d'Amarâvatî et son dynamisme renaîtra en quelque sorte dans l'outrance des attitudes de l'art dravidien. Mais plus jamais dans l'art de l'Inde l'esprit anecdotique ne se présentera sous une forme aussi charmante et aussi spontanée.

RELIEFS DES MONUMENTS RUPESTRES DE L'INDE ANCIENNE

IIe s. av. au IVe s. ap. J.-C.

Le plan adopté d'étudier isolément la sculpture des édifices construits de l'Inde ancienne, puis celle des monuments rupestres, bien que commode, reste assez arbitraire. Cette division risque, en effet, de troubler un aperçu chronologique d'ensemble car les sculptures de Bhâjâ sont à peu près contemporaines de celles de Bârhut et c'est un point qu'il ne faut pas perdre de vue. A part celles de Bhâjâ, les sculptures des monuments rupestres s'inspirent de très près des décorations de monuments construits. Des motifs rencontrés dans la sculpture des stûpa se retrouvent dans les parois des grottes avec une disposition, des tendances de composition souvent très proches, les dimensions étant simplement adaptées à l'échelle du monument (tympan de Mânmodi).

Si nous exceptons les grottes de l'Orissa à l'Est, les reliefs sont rares dans les monuments rupestres de l'Inde. Dans les grands caitya et vihâra bouddhiques de la région centrale de l'Ouest de l'Inde à Kondâne, Bhâjâ, Nâsik, Bedsâ et Ajantâ (caves VIII à XII), la sculpture est presque inexistante. Véritables copies de monuments construits en bois, les grottes demandent à l'architecture du bois les seuls éléments de leur décoration[1]. Il existe pourtant quelques exceptions à cette règle de dépouillement, de sobriété toute linéaire : quelques figures humaines se mêlent aux chapiteaux à animaux de BEDSÂ et de KÀRLÎ (Ier s. ap. J.-C. environ), elles occupent un écoinçon ou encadrent la pointe du grand arc à l'entrée de MÂNMODI. A peine peut-on citer à LOMAS-RISHI (IIIe s. av. J.-C.) une procession d'éléphants régulièrement espacés; ailleurs à KONDÂNE, des couples s'intercalent dans les panneaux d'entrelacs formant frise de chaque côté de l'entrée. D'autres grands couples plus intéressants flanquent les entrées du grand caitya de KÂRLÎ et d'un vihâra de KUDA. A KANHERÎ (IIe s. ap. J.-C.) deux importants panneaux avec chacun quatre grandes figures de donateurs sont disposés sur les parois de la façade.

Parfois, enfin, le traditionnel décor de la balustrade bouddhique ornant la partie supérieure des parois intérieures entre les portes prête à quelques fantaisies; à côté de réductions de stûpa et d'arcs de caitya apparaissent quelques figures (en général, adorateurs qui semblent ébaucher une scène : TULJA LENA DE HUNNÂR).

La décoration du tympan surmontant l'entrée du grand caitya de MÂNMODI (Ier s. av. J.-C. env.), quoique bien plus importante, reste exceptionnelle (**271**). Le demi-

[1] Les façades imitent les lignes de poutrages, les arcs des caitya, les entrelacs des pièces de bois, les solivages et auvents des charpentes.

cercle du tympan est divisé en compartiments qui prennent la forme des pétales de lotus et dans chacun d'eux nous retrouvons agrandies à l'échelle monumentale les diverses figures du thème si répandu de la naissance du Buddha : Mâyâ encadrée de deux éléphants trompe levée, et de porteurs de guirlandes à l'attitude fortement hanchée.

Parfois, dans les caves plus tardives, des emprunts sont faits aux éléments structuraux des grands stûpa; c'est ainsi qu'à NÂSIK une porte du vihâra III (IIe s. ap. J.-C. env.) est encadrée du motif de tora*n*a du type de Sânchi (IIIe siècle) qui transpose dans la pierre son habituelle décoration symbolique et imagée (272). Contrairement aux reliefs de BHÂJÂ et aux nombreux ensembles de l'ORISSA ces figurations animées sont trop peu importantes pour que nous nous y attardions plus longuement.

Malgré l'importance de la construction rupestre pendant cette longue période, la place secondaire laissée à la sculpture peut surprendre. Cette défaveur s'explique peut-être par la prépondérance que la peinture a dû prendre dans la décoration des caves pendant cette même époque, les vestiges relevés à Aja*n*tâ, cave IX (Ier s. av. J.-C.) et cave X (IIe s. ap. J.-C.), tendant à le faire supposer. Dans ces caves, les épisodes de la vie du Buddha et des Jâtaka sont inscrits sur la paroi murale peinte comme ils l'étaient dans les panneaux sculptés des stûpa : le *Sa*ddanta Jâtaka y figure exactement dans la même forme que sur un linteau de Sânchi. Il est donc vraisemblable que dans les autres grottes les peintures murales remplissaient, comme à Aja*n*tâ, le rôle réservé à la sculpture dans les stûpa.

BHÂJÂ

Parmi les reliefs les plus archaïques de l'Inde ancienne se placent ceux d'un ancien vihâra de Bhâjâ. Diverses sculptures se rencontrent dans cette grotte (de grandes figures et une petite frise) mais ici nous nous intéresserons seulement à deux bas-reliefs à figures nombreuses qui occupent la partie droite de la véranda.

Des dates diverses ont été proposées pour ces sculptures : celle de la fin de l'époque Maurya ou du début de l'époque Çunga par M. Coomaraswamy; celle du Ier s. av. J.-C. par Sir John Marshall et M. Bachhofer. A notre avis, malgré la différence de style et d'esprit qui les sépare, ces œuvres doivent surtout être rapprochées de celles de Bârhut et nous les placerions volontiers au début de l'époque Çunga, vers le milieu du IIe s. av. J.-C., sans qu'il soit possible d'arriver à une certitude.

ASPECT GÉNÉRAL DE LA COMPOSITION (273).

Les deux reliefs de Bhâjâ se trouvent répartis de chaque côté d'une porte qu'aucun cadre architectural ne souligne. Se dirigeant vers cette ouverture comme vers un point central, sont figurés, d'après l'identification généralement admise : à droite Indra monté sur l'éléphant Airâvata et à gauche Sûrya dans son char, tous deux accompagnés de figures multiples.

L'intention de former un ensemble apparaît dans la direction convergente des deux groupes; par ailleurs, ceux-ci s'organisent indépendamment l'un de l'autre et n'accusent *aucune recherche d'adaptation architecturale.*

Les reliefs disposés en toute liberté sur la surface de la paroi envahissent la paroi du fond de la véranda et débordent sur le montant d'une baie sans qu'intervienne aucune volonté de limiter ou de créer un cadre décoratif précis. Le relief de Sûrya donne l'impression d'une composition destinée à décorer une surface continue et repliée comme après coup, sans souci du changement de direction des deux parois sur lesquelles elle s'étend : telle figure commencée sur le mur du fond est continuée sur la paroi voisine : un oiseau fantastique, un cervidé, un cheval, ont ainsi leur tête ramenée perpendiculairement à l'axe de leur corps par l'angle droit des deux murs.

Par *l'absence de limitation précise*, par *l'irrégularité de la forme générale* qu'aucun schéma géométrique ne dirige, la composition présente déjà un aspect typiquement indien, aspect que nous retrouverons dans les caves postérieures mais que la décoration des stûpa laisse moins nettement entrevoir.

Le *caractère touffu de la composition* est assez nettement accusé.

Un *contraste* s'affirme violemment *dans l'importance des masses* qui participent à la composition : la grande figure d'Indra s'oppose au pullulement des petites figures et de volumineuses figures volantes accompagnent et supportent le cortège de Sûrya aux proportions réduites. Ces contrastes donnent de la variété à l'ensemble, évitent la monotonie et imposent les figures principales à l'attention.

En général, dans l'Inde, la grandeur proportionnelle des figures indique une gradation hiérarchique. Dès le relief de Jaggayapeta (1) d'époque proche, nous avons vu la grande taille de Cakravartin suggérer son importance. Ici l'opposition est plus

accentuée et la stature d'Indra évoque clairement l'idée de la puissance du personnage : traduction plastique du texte védique rapporté par M. Coomaraswamy : « Indra dépasse en grandeur le ciel, la terre et l'air. » D'autre part, une disposition un peu particulière, assez inhabituelle, a été adoptée : souvent comme à Jaggayapeta encore et dans la plupart des reliefs de l'Inde, les éléments sont juxtaposés, la grande figure s'isole des plus petites ; ici au contraire la grande masse de l'éléphant et d'Indra se détache directement sur un amoncellement de petites figures et d'arbres dont les groupes s'enchevêtrent.

Chaque composition possède son mouvement propre nettement accusé :

Dans le relief d'Indra une direction générale oblique et ascendante est nettement indiquée par l'attitude de l'éléphant et la position respective des deux figures qui le montent.

Dans le relief de Sûrya, presque toutes les figures participent au mouvement général de la composition ; et surtout, les figures monstrueuses supportant le cortège de Sûrya, par leur direction unique, progressivement ascendante, semblent entraîner l'ensemble dans un lent déplacement. Le vide que ces personnages dominent, augmente l'impression de flottement dans l'atmosphère suggérée par leurs attitudes. Ces figures interprétées comme des nuages, évocatrices des forces tumultueuses de la nature, semblent répondre à l'intense besoin de mouvement, au profond désir de représenter des formes qui passent, que l'on retrouve plus tardivement. Ainsi malgré leur aspect caricatural, ces grossières figures semblent être les ancêtres des figures volantes qui flotteront harmonieusement dans les reliefs postérieurs. (Les Kinnara de Bârhut et ceux de Sânchi, prototypes plus directs, apparaissent en général plus immobilisés par la symétrie des compositions.)

Le groupement libre et enchevêtré des petits éléments qui accompagnent Indra est caractéristique ; il correspond à la conception particulière de l'œuvre hindoue que nous avons signalée à la fin de notre introduction : les formes se groupent les unes à côté des autres comme dans une « image mentale » sans recherche d'unité apparente. Après M. Coomaraswamy devons-nous voir dans l'ensemble, la naïve représentation du monde terrestre qu'Indra domine et qu'il se prépare à fouler ? L'arbre que semble broyer Airâvata justifie cette hypothèse. L'ensemble présente de toute manière l'aspect inorganisé du « paysage » hindou tel qu'il se retrouvera souvent et la superposition correspond à la tendance habituelle de développer les compositions aussi librement dans le sens de la hauteur que dans celui de la largeur.

La présentation des divers éléments rappelle celle qui était adoptée à Bârhut. La même conscience de débutant se retrouve, celle qui cherche pour une balustrade, pour un cube à figurer le plus de côtés possible, précise le nombre des roues d'un char et celui des chevaux en figurant toutes les têtes les unes à côté des autres sans omettre de représenter aucune patte.

Les reliefs de Bhâjâ, si voisins dans le temps de ceux de Bârhut et de quelques autres d'époque Çuṅga, si proches d'eux par la naïveté du style, la similitude des éléments représentés et l'inexpérience de la technique en diffèrent cependant par maints caractères qui ne se retrouvent pas dans la sculpture des stûpa. La dissemblance des conditions matérielles (celle de la surface continue des murs par exemple) a pu jouer un rôle dans l'ordonnance des figures de Bhâjâ, permettre par exemple des groupements plus libres. Mais il y a plus ; entre les œuvres de Bhâjâ et celles de même époque, il semble qu'il y ait eu différence d'inspiration, différence d'esprit et d'atmosphère. Bârhut, Bodh-Gayâ et Sânchi nous offrent maints exemples de monarques montés sur un éléphant ou conduisant un char dans des attitudes très proches des figures de Bhâjâ (**10**, **32**) ; tour à tour ces personnages ont été identifiés comme étant le roi Açoka, Bimbisâra ou autre,

parfois même Indra, mais sans que rien ou presque rien ne souligne leur importance. A Bhâjâ, au contraire, grandi par sa proportion et par l'ensemble de la composition, le prince à l'éléphant devient Indra dominant le monde terrestre, tandis qu'accompagné de figures inquiétantes, grondantes, à l'allure hallucinante, le paisible monarque dans son char devient Sûrya traversant l'espace entraîné par des forces déchaînées. L'art un peu plus tardif de Sânchi n'atteindra pas à cette grandeur : malgré leur monstruosité, leur désir de faire peur, les grotesques de la horde de Mâra (**photo 2** et **105**) immobilisés par leur axe vertical sont loin d'atteindre au dynamisme de Bhâjâ.

Peut-on voir dans l'atmosphère plus fabuleuse de ces reliefs de Bhâjâ comme un reflet de traditions védiques, de civilisations indigènes où la force, la terreur et la brutalité avaient leur place et que le bouddhisme a fait disparaître ? Le fait géographique est-il intervenu alors ? Le bouddhisme pacificateur et les influences extérieures ont-elles pénétré plus tardivement dans la région de Bhâjâ au Dekhan (1) ?

Ces bas-reliefs anciens constituent un ensemble d'un grand intérêt; malgré leur rudesse, leur caractère primitif et la grossièreté de leur technique, ils révèlent déjà des caractères propres à l'art hindou que l'art des stûpa laisse moins nettement entrevoir mais qui se retrouveront développés dans les grandes caves de l'art médiéval.

(1) Ainsi que nous l'avons déjà signalé, les œuvres d'art ne diffèrent pas essentiellement d'après les religions auxquelles elles se rapportent et il serait arbitraire de distinguer trop nettement un art bouddhique d'un art hindouïste. Pourtant si ces œuvres de Bhâjâ présentent véritablement le reflet de traditions védiques il peut être curieux de noter le parallélisme d'évolution de l'art et de la religion : la composition des sculptures hindouïstes Gupta retrouvera et développera des formules déjà sensibles à Bhâjâ, comme l'hindouïsme reflètera des croyances antérieures au bouddhisme.

RÉGION DE L'ORISSA : KHA*ND*AGIRI. UDAYAGIRI

Dans la province de l'Orissa, à l'Est de l'Inde, se rencontre un important ensemble de monuments rupestres. Creusées dans les collines de Kha*nd*agiri et d'Udayagiri, ces excavations sont, en général, de dimensions assez réduites; pourtant, des groupes de cellules sont réparties parfois sur deux étages et même à Rânî-kha-nur (Udayagiri) sur les deux côtés d'une cour. Ces grottes, vihâra jaina probablement, n'ont pas l'importance architecturale de celles de l'Ouest de l'Inde, mais par contre, beaucoup d'entre elles renferment une abondante décoration imagée; par là, elles possèdent leur originalité en s'éloignant de la sobre décoration architecturale des grands monuments rupestres de même époque (Kondâ*ne*, Bed*s*â, Bhâjâ, Nâsik).

La datation des grottes de l'Orissa reste à préciser; celles qui renferment des sculptures sont proches de l'ère chrétienne. M. Coomaraswamy les place entre 150 et 50 ans av. l'ère chrétienne; M. Bachhofer répartit la décoration entre le 1er s. av. J.-C. et le début du IIe s. ap. J.-C. Par la comparaison de motifs déjà apparus sur d'autres édifices et par le style des œuvres, ces dernières dates paraissent vraisemblables.

Dans l'ensemble des bas-reliefs de l'Orissa, deux grandes tendances qui semblent s'être succédées se relèvent dans des grottes distinctes :

I. — Dans les grottes d'ÂNANTA à KHA*ND*AGIRI et de JAYA-VIJAYA à UDAYAGIRI, le caractère décoratif et la recherche de symétrie dominent. Les figurations symboliques des anciens stûpa se retrouvent.

II. — Dans les grottes de RÂNÎ-KHA-NUR et de GA*N*EÇA GUMPHA à UDAYAGIRI, la recherche narrative domine, au contraire, dans des compositions complètement asymétriques et mouvementées. Les panneaux successifs de la frise rappellent des épisodes parfois dramatiques tirés des Jâtaka jaina ou de l'histoire locale.

Des différences profondes séparent les œuvres se rapportant à l'une ou l'autre tendance; des dissemblances sont encore très sensibles entre les deux caves de même groupe à Udayagiri. Le style des sculptures de l'Orissa est ainsi assez complexe et il reste dans l'ensemble assez particulier; c'est cette originalité, sensible surtout à Udayagiri, qui rend toute datation difficile. Des comparaisons s'imposent pourtant; elles se multiplient même pour les thèmes de la grotte d'Ânanta; leur nombre fait sentir l'importance des relations qui unissaient les diverses régions de l'Inde ancienne. La situation géographique de l'Orissa était d'ailleurs infiniment propice à l'échange de tendances venant des divers centres artistiques de l'Inde ancienne : dévelopée à proximité de Bodh-Gayâ et presque à égale distance de Bârhut et de Sânchi que de Jaggayape*t*a et d'Amarâvatî, cette école était merveilleusement placée pour recevoir, puis transmettre motifs et influences.

RÉPARTITION DES RELIEFS

Dans les caves de l'Orissa, la décoration imagée se limite à quelques emplacements (à la partie supérieure des parois des diverses vérandas) et elle s'ordonne dans des formats précis adaptés à l'architecture.

Deux dispositifs sont principalement adoptés pour la répartition des sculptures :

A. Dans l'un, la décoration principale s'inscrit dans les *tympans des portes* encadrés par un arc en fer à cheval ornementé; une frise secondaire développée entre les portes complète l'ensemble.

Ce mode est utilisé à KHA*ND*AGIRI : ébauché à Talava Gumpha dans une décoration purement ornementale, il est développé dans la cave d'Ânanta.

(Ce programme décoratif conserve le schéma adopté dans les grandes caves de l'Ouest de l'Inde; mais là les seuls éléments tirés de l'architecture du bois constituaient l'ornementation, Kha*nd*agiri les conserve, mais s'en sert seulement pour encadrer les reliefs.)

B. Une autre disposition est préférée dans les grottes d'UDAYAGIRI : Jaya Vijaya, Rânî-kha-nur, Ga*n*eça-Gumpha; les tympans des portes ayant laissé place à un espace évidé, les *frises* occupant l'intervalle entre les arcs en fronton des portes prennent toute l'importance.

D'autre part, à UDAYAGIRI, à Rânî-kna-nur, deux petits sanctuaires ménagés à chaque extrémité de la véranda sont entièrement recouverts de sculptures interrompues seulement par l'encadrement des portes. Un exemple de bas-reliefs continus, envahissants, est ainsi rencontré.

I. — CAVES D'ÂNANTA (Kha*nd*agiri) et de JAYA VIJAYA (Uda*y*agiri).

Dans ces caves, les divers thèmes se disposent d'une manière nettement décorative; une *recherche de symétrie* s'affirme, elle s'accompagne parfois d'une *recherche de mouvement accéléré* particulière.

Cave d'Ânanta.

La décoration sculpturale de cette cave présente quelque complexité. Successivement se rencontrent :

I. Des figurations symboliques à personnages assez multiples dans les tympans (**276 B**, **277 B**).

II. Un motif décoratif (Course d'animaux et de Génies) inséré dans deux frontons en fer à cheval entourant les tympans (**276 A**, **277 A**).

III. Une frise développée entre les frontons des portes et constituée par la succession de panneaux renfermant chacun une figure volante (**275**, **279**).

Des motifs déjà rencontrés sur les balustrades des stûpa se retrouvent, mais ici affectés au culte jaina, transposés à une échelle plus grande et adaptés à des formats différents.

Dans les tympans se revoient des thèmes connus :

le thème de l'Adoration de l'Arbre; celui de la Divinité féminine entourée de deux éléphants (**276 B**);

enfin une figuration de Sûrya dans son char (**277 B**).

Les deux premiers motifs restent très proches des représentations des mêmes thèmes à Bârhut, Sânchi ou Bodh-Gayâ. A peine peut-on noter les proportions d'une adoratrice de l'Arbre qui se rapprochent de celles des figures de Jaggayape*t*a par le raccourcissement du buste et l'allongement des jambes.

Thème de Sûrya dans son char (277 B).

Ce thème, moins répandu dans la sculpture des stûpa, présente plus de nouveauté. Si l'on compare le tympan de Kha*nd*agiri avec la figuration de Bodh-Gayâ (**82**), des similitudes

se discernent à côté de différences dans la composition et l'iconographie : des figures féminines accompagnent Sûrya comme elles l'accompagnaient paisiblement à Bhâjâ (**273**), mais elles n'apparaissent pas encore comme des tireuses à l'arc (Bodh-Gayâ). Le motif est entouré de figures et de symboles — croissant lunaire et disque solaire — qui en fixent le sens. Le relief de Khaṇḍagiri semble nettement antérieur à celui de Bodh-Gayâ et il apparaît moins harmonieusement équilibré.

Thème de la Course des Génies et des animaux (**276 A** et **277 A**).

Ce motif fréquemment adopté dans les reliefs de l'Inde ancienne est disposé dans l'encadrement en fer à cheval de deux portes.

La souplesse de la ligne, et la vivacité du mouvement rapprochent ces compositions d'Amarâvatî.

Le même motif se rencontre à Bodh-Gayâ, Kuda et à Amarâvatî même (**216**, **217**, **218**); mais dans ces divers sites une aussi grande véhémence de mouvement n'a pas été atteinte.

On peut noter la cohésion établie souplement entre les groupes; d'une figure à l'autre les lignes se succèdent harmonieusement, le mouvement d'ensemble est transmis en formant une sorte d'arabesque sinueuse qui évoque les ondulations du motif de la guirlande. (Cf. le motif des figures volantes qui, dans un cintre de Mathurâ, est arrivé à un effet proche (**182**).

Motif des Figures volantes (**275**, **279**).

Une frise s'étendant entre les portes est formée par la juxtaposition de panneaux; chacun d'eux renferme une figure volante dont la vivacité de mouvement est poussée à l'extrême. Par l'inclinaison accusée des corps, les figures semblent traverser le panneau en diagonal; la vive allure des attitudes est encore renforcée par l'envol des écharpes.

La présence des figures volantes avec cette attitude particulière, à une époque proche de l'ère chrétienne nous a d'abord semblé étrange : aucun exemple à rapprocher ne s'offre à Sânchi, ni à Bodh-Gayâ. Aussi avions-nous pensé que ces figures d'Udayagiri pouvaient être des additions tardives. Quelques reliefs de Mathurâ (**176**, **177**, **182**) reproduisent les mêmes attitudes du vol dans des œuvres datées, en général, de la fin du 1er s. ap. J.-C.; les reliefs de Mathurâ ont-ils répété un modèle utilisé à Khaṇḍagiri ? L'hypothèse apparaît vraisemblable; la tendance à accuser le mouvement relevée dans un groupe de reliefs de Mathurâ a pu apparaître autant par l'influence des caves de l'Orissa que par celle d'Amarâvatî.

La recherche de mouvement s'accuse encore dans l'attitude de course accélérée d'un *Génie porteur d'offrandes* de JAYA-VIJAYA (UDAYAGIRI). Les jambes sont dans la position adoptée pour le vol, mais le torse reste vertical (**278**).

II. — CAVES DE RÂNÎ-KHA-NUR ET DE GAṆEÇA GUMPHA

Dans les sculptures de ces grottes, l'*esprit anecdotique* et la *recherche d'action* dominent.

L'ensemble des bas-reliefs présente une certaine importance :

à Gaṇeça Gumpha ils sont répartis sur la paroi d'une véranda comportant quatre portes;

à Râṇî-kha-nur, plus vaste ensemble, ils se disposent aux vérandas des deux étages et celle de la partie supérieure comporte huit portes; la véranda d'une aile latérale renferme encore des bas-reliefs.

Les mêmes tendances générales se retrouvent dans les deux grottes; les mêmes épisodes sont fixés par les mêmes personnages; mais toutefois une différence apparaît dans le style et les proportions des figures.

La frise de bas-reliefs qui occupe la partie supérieure de la paroi est divisée en panneaux successifs par l'ouverture des portes; dans chacun d'eux est figuré un récit comportant des épisodes juxtaposés. Les figures se succèdent sur la bande horizontale et les cintres des portes coupent souvent des personnages à mi-corps (**280**, **283**).

La composition apparaît sans structure fixe et semble résulter du hasard des groupements. L'*asymétrie*, l'*irrégularité* la plus complète dominent; les groupes se succèdent sans cohésion; les mêmes personnages se retrouvent. Les figures occupent, en général, toute la hauteur du panneau, aussi bien celles qui sont assises que celles debout.

La composition est généralement peu touffue, les figures se succèdent en se chevauchant légèrement, souvent elles s'isolent même : ce traitement en silhouette apparaît nettement dans les scènes du tireur à l'arc (**280**).

L'absence de plans est fréquent, une tentative de groupement en cercle reste exceptionnelle.

Peut-être peut-on voir une recherche d'effet spatial dans le rejet au-dessus de la ligne de base de quelques figures du second plan et dans l'espacement des figures et animaux (**280**), les vides semblant évoquer l'espace nécessaire pour la fuite des animaux. (Cf. l'effet d'espace des scènes de chasse des miniatures persanes).

L'ensemble de la composition se déroule ainsi latéralement et non en profondeur : les attitudes restent aplaties, profilées, plaquées sur le fond. Les mouvements ne savent s'enfoncer et les vues de face abondent (**280**).

Les œuvres souvent grossières et de qualité médiocre présentent des inégalités un peu déconcertantes. Des personnages debout s'inclinent sans raison (**285**); dans une attitude maladroite les deux jambes sont écartées et l'une d'elle est un peu pliée; les jambes s'opposent (tireur à l'arc).

Les proportions des figures de Rânî-kha-Nur principalement sont étranges [largeur du torse et minceur des jambes — minceur squelettique de la taille d'une figure féminine assise de dos (**282**) et d'une guerrière de dos (**281**).] Ces proportions peuvent d'ailleurs se rapprocher parfois de celles de Jaggayapeta et d'Amarâvatî.

Ces gaucheries et ces maladresses de primitifs voisinent avec des figures plus harmonieuses, aux proportions plus normales [yaksinî dans un arbre — tireur à l'arc (**280**)], avec des représentations d'animaux où l'observation de la nature est sensible [cheval, biches et faons (**280**) et cheval aux proportions harmonieuses]. Parfois les mouvements sont vifs et plus naturels.

Une *tendance au mouvement* s'affirme : les combattants de Rânî-kha-Nur (**281**) s'immobilisent encore en un schématisme primitif qui évoque plutôt une danse guerrière qu'une lutte et dans l'épisode de l'enlèvement le ravisseur semble vainement indiquer la précipitation de sa course par ses genoux repliés sans parvenir à détacher les pieds de la ligne de base; par contre, une danseuse et des musisiennes témoignent d'un plus réel sentiment de l'action qui évoque Amarâvatî (**283**). Surtout l'impression de mêlée se dégage avec force dans une scène de combat de Ganeça Gumpha, par la variété des attitudes, l'enchevêtrement des directions, la fuite de l'éléphant portant sur son dos un guerrier retourné pour décocher une flèche (**284**). La composition elle-même est mouvementée (absence de verticales).

Dans l'ensemble des bas-reliefs les *figures humaines prédominent*, les éléments de localisation restent rares : quelques arbres grêles, une hutte avec les animaux et rochers traditionnels de la jungle; ailleurs un hall est évoqué par deux colonnes supportant un balcon (**283**). Naturellement, la proportion de ces éléments reste réduite.

III. — PAROI DES SANCTUAIRES DE RÂNÎ-KHA-NUR

Des reliefs recouvrent les parois dégagées de petits sanctuaires ménagés à chaque extrémité de la véranda.

L'*absence de vide* est complète; les éléments accumulés, juxtaposés et enchevêtrés entraînent l'irrégularité, la fantaisie et la plénitude totale de la composition. Nous avons ici un *ype de sculpture continue sans aucune adaptation architecturale.*

Le traditionnel paysage de jungle se retrouve, mais traité à grande échelle et dans un assez haut relief; les feuillages épais restent d'ailleurs dans la tradition de Sânchi I.

Conclusion.

L'étude des reliefs de l'Inde ancienne se terminant ici, il est intéressant, avant d'aborder l'art Gupta, de dégager quelques conclusions très générales.

En examinant les petits reliefs des stûpa, nous avons vu se développer les thèmes, techniques et composition dans des écoles et des styles divers. Dans cette petite sculpture, l'interprétation de la légende bouddhique a pris une forme anecdotique et pittoresque qu'elle ne conserve pas ultérieurement dans la sculpture de l'Inde. Elle ne se retrouvera plus tard que dans la peinture, à Ajantâ et Bâgh, ou dans les reliefs de l'Inde extérieure, à Java.

D'autre part, à partir du IIe s. ap. J.-C. env., sous l'influence d'une évolution dans la pensée, la philosophie et les dogmes, l'art de Mathurâ et l'art gréco-bouddhique ont délaissé de plus en plus l'aspect légendaire et très humanisé du Buddha et se sont efforcés de lui donner une apparence plus impersonnelle, plus transcendentale; à travers la composition plus schématique et plus dépouillée, on entrevoit toute l'abstraction des dogmes et la complexité du panthéon mahâyânique. Et cet effort restera celui de la sculpture Gupta et se retrouvera dans tout l'art de l'Asie Centrale [1].

Pendant toute cette période de l'Inde ancienne, l'apport de la sculpture rupestre nous a semblé moins considérable. Cette sculpture a surtout emprunté aux stûpa ses thèmes et ses compositions ou bien, comme à Udayagiri, elle a illustré des légendes purement locales qui n'ont pas été reprises. Pourtant l'apport de la sculpture rupestre n'est pas absolument négligeable. En effet, au moment où la construction des caves se ralentissait (vers le IIe s. ap. J.-C.), l'ornementation sculpturale commençait à trouver place dans le décor architectural, ce qui laisse entrevoir la faveur ultérieure accordée à la sculpture dans les caves. Et dans ces quelques reliefs du début de l'ère chrétienne, l'agrandissement des thèmes, la figuration de grands couples ou de grands donateurs a permis à la technique du relief rupestre de se former et de s'affermir; les grands personnages de Kârlî ou de Kanherî ont déjà l'aspect de haut-relief que les sculptures postérieures conserveront.

Ainsi les sculpteurs Gupta, plus favorisés que les modestes imagiers de Bârhut, profiteront d'expériences successives et trouveront à la fois des thèmes préparés et une technique déjà perfectionnée.

[1] On doit noter que l'effort poursuivi dans la sculpture bouddhique, celui de donner à la forme un aspect plus abstrait, ne lui était pas uniquement particulier; il se retrouve dans des œuvres moins typiquement bouddhiques et même hindouïstes. Mathurâ semble avoir été le centre de cette évolution : les figurations d'un Sûrya ou d'un Krisna Govardhana (datées par M. Coomaraswamy de l'époque Kusâna, *I. I. A.*, fig. 102 et 103) sont déjà des formules simplifiées ayant abandonné tout esprit anecdotique.

DEUXIÈME PARTIE

PÉRIODE GUPTA ET POST-GUPTA

SCULPTURE BOUDDHIQUE

Comme nous venons de le faire pressentir, la sculpture bouddhique Gupta et post-Gupta se relie intimement à l'art gréco-bouddhique et à celui de Mathurâ. Elle accentue et amplifie quelques-unes de leurs tendances : évolution des thèmes vers l'abstraction, idéalisation de la forme, prééminence donnée à la figuration du Buddha. Puisant ses thèmes et ses formules dans les écoles antérieures, c'est par des nuances subtiles, par la perfection idéale des formes et par une habileté technique raffinée que la magnifique production Gupta se différencie et manifeste son originalité. Ces caractères se sont exprimés avec intensité dans les stèles de Sârnâth au IVe siècle; c'est là que la figure du Buddha, prenant valeur de symbole, est devenue « comme dans toute image indienne », non pas « le reflet de quoi que ce soit qui ait été vu physiquement, mais une forme intelligible [1] ». Le même effort s'est poursuivi un peu plus tardivement et beaucoup plus longuement, mais avec un succès moins constant, dans la sculpture des grands temples rupestres qui furent excavés dans l'Ouest du Dekhan entre la fin du Ve et le milieu du VIIe siècle.

Mais si la sculpture bouddhique a prédominé jusqu'au Ve siècle l'activité artistique qui s'est déployée pendant toute la brillante période Gupta ne s'est pas seulement attachée au bouddhisme, mais aussi à l'hindouïsme et parfois à la religion jaina. L'époque Gupta, moment d'intense activité, a vu progresser à la fois le bouddhisme mahâyânique et l'hindouïsme sous ses deux formes principales vishnouïte ou çivaïte [2].

A partir du Ve siècle les sanctuaires et monastères rupestres bouddhiques et hindouïstes voisinèrent donc dans les mêmes régions, parfois dans les mêmes sites (Ellorâ), et l'ensemble de la sculpture Gupta comprend les œuvres attachées à l'une ou l'autre religion. Il est difficile d'étudier les unes sans penser aux autres et leurs grands caractères

[1] Coomaraswamy, *Nature of Buddhist Art*, p. 16.

[2] L'hindouïsme était apparu bien antérieurement et ses origines sont difficiles à préciser : reprenant des croyances, des formes de pensée antérieures au bouddhisme, s'attachant à des divinités anciennes (parfois adoptées par le bouddhisme lui-même), l'hindouïsme se développa surtout dès le IIe s. ap. J.-C. parallèlement au Mahâyâna.

se sont développés en commun. Cette époque qui fut celle des grands ensembles bouddhiques d'Ajaṇṭâ et d'Auraṇgâbâd fut aussi celle des grands centres hindouïstes de Bâdâmî, Ellorâ ou Mâvalipuram. Même but et même désir de dégager une idée se retrouvent : à travers les représentations de la Danse de Çiva, des Trois Pas (Trivikrama) (2) ou du sommeil de Viṣṇu (Ranga Nâtha), on entrevoit la puissance des forces cosmiques, l'omniprésence et l'éternité d'un dieu comme on sent dans les sanctuaires bouddhiques le caractère immuable et transcendental du Buddha. Cette élévation des thèmes a imprimé un rare caractère de grandeur aux œuvres de cette époque. Elle explique, d'autre part, les tendances de la composition qui, ébauchées antérieurement, s'affermissent avec intensité : la prédominance de la divinité affirmée par son gigantisme par rapport aux autres personnages, la limitation du nombre de ceux-ci, l'importance attachée au geste, à l'attitude et aux symboles conventionnels, enfin la recherche de perfection, la sobriété et le dépouillement de la forme.

Pourtant, si dans ces deux sculptures bouddhique et hindouïste, le but et la technique sont les mêmes, quelques différences se révèlent de prime abord, qui correspondent intimement au caractère des deux religions. Alors que la divinité bouddhique (Buddha ou Bodhisattva), essentiellement fixe, est toute de contemplation et de repliement sur soi, les divinités hindouïstes sont agissantes, dynamiques et c'est leur élan qui régit l'Univers : la danse de Çiva crée le rythme des Mondes, Viṣṇu fait sortir la Terre des Eaux (Varâha Avâtâra). L'art bouddhique reste donc statique, adopte des schémas symétriques, réguliers, strictement hiératiques; l'art hindouïste emprunte parfois les mêmes schémas ou en conserve le souvenir, mais en général, ses ordonnances sont plus libres et plus mouvementées. Ces différences sont intéressantes à signaler, car dans le courant de l'époque post-Gupta il y a eu échange de tendances, puis réaction d'un art sur l'autre.

Au moment où tous deux se développent parallèlement (pendant le VIe siècle), l'art bouddhique était arrivé à un degré de maturité avancé; encombré de formules, de conventions, il se perdait en redites et apparaissait souvent d'une monotonie assez décevante. L'art hindouïste, au contraire, était au moment de son plein essor, au moment où l'iconographie se forme, où sans recherche de détails pittoresques, quelques figures anecdotiques doivent subsister encore dans un ensemble pour que la signification s'en dégage pleinement. (Voir reliefs de Bâdâmî et d'Aihole). Aussi voyons-nous, dans une première phase, l'art hindouïste emprunter à l'art bouddhique quelques formules et quelques thèmes; au contraire, lorsque son originalité s'est accentuée, c'est lui qui redonne à l'art bouddhique un regain de vitalité, lui transmet ses formes et tend à renouveler sa composition.

Mais n'anticipons pas : avant d'étudier cette évolution d'une manière plus précise nous devons suivre la progression de la sculpture bouddhique Gupta vers le Ve siècle. Dans une première partie nous étudierons les *reliefs des monuments construits*, les stèles de Sârnâth en particulier; dans une seconde partie nous examinerons plus longuement les *sculptures rupestres* des grands sites bouddhiques du Dekhan.

RELIEFS DES ÉDIFICES CONSTRUITS

Art de Sârnâth IVe et Ve s.

Depuis la fin de l'époque Maurya les communautés religieuses multipliées dans la région gangétique avaient eu recours aux imagiers pour décorer monastères et stûpa et diffuser symboles et thèmes. Depuis ce moment BODH-GAYÂ et SÂRNÂTH, comme MATHURÂ et SÂNCHI devinrent et restèrent des centres d'activité artistique. Sous l'impulsion de la dynastie Gupta au IVe siècle, cette activité prit un nouvel essor et reflétant le raffinement de la civilisation, la forme sculptée prit cet aspect de beauté idéale, de pureté parfaite dont nous avons déjà parlé et qui constitue l'originalité de l'œuvre Gupta, de celle de Sârnâth [1] en particulier. Un peu plus tardivement le centre universitaire de NÂLANDÂ [2] prit une importance considérable, mais les sculptures retrouvées dans ses monastères ont été peu nombreuses.

Les vestiges de ces divers sites qui nous sont parvenus consistent surtout en stèles, dalles de revêtement en pierre et à Nâlandâ, en figures et groupes de stuc ayant décoré des niches. Dans les stèles Gupta, l'importance attachée à la grande Image prend toute sa valeur et elle est la caractéristique dominante de la plupart des œuvres; pourtant nous retrouverons la persistance de représentations plus épisodiques dans tout un ensemble de dalles et stèles où les épisodes de la vie du Buddha sont figurés.

Avant d'examiner ces divers reliefs, il nous semble utile d'insister encore sur le rôle prépondérant joué par le centre de Sârnâth dans le développement de la sculpture à l'époque Gupta et de souligner le caractère exceptionnel de ses œuvres. L'évolution des formes artistiques avait abouti aux formes simplifiées des stèles de Mathurâ ou du Gandhâra, aux froids ensembles des niches et panneaux de Hadda et de Taxila; par delà elle devait arriver à la grandeur des ensembles hiératiques des sanctuaires de Nâsik, d'Ajantâ ou d'Ellorâ. Mais par la recherche de proportions parfaites, par la simplicité épurée de la forme et par l'esprit de spiritualité profonde qui s'en dégage, Sârnâth a imprimé à sa production un aspect de raffinement, de subtilité et de perfection qui ne s'est jamais retrouvé aussi intensément ailleurs. Rien ou presque rien ne semble séparer une figure ou un groupe de Sârnâth (**286** et **photo J**) d'une stèle plus ancienne ou même d'une figure contemporaine de Mathurâ (**photo H** et **215**), d'un groupe de Sânchi (**287**), ou d'un ensemble gréco-bouddhique de même époque (**169**); mais entre eux il y a l'abîme qui sépare le chef-d'œuvre d'une production un peu plus matérielle (Mathurâ), plus lourde (Sânchi), parfois plus mécanique (Taxila). Entre les œuvres Gupta de Mathurâ et de Sârnâth, même différence : le Buddha debout de Mathurâ, le plus épuré, le plus

[1] Bibl. *A. S. I.*, Annual Reports, en particulier 1906-07, 1907-08, 1918-19.
[2] Bibl. *A. S. I.*, Annual Reports, en particulier 1925-26 à 1929.

conforme aux conventions Gupta reste froid, plus uniquement intellectuel sans avoir l'immatérialité subtile du plus beau Buddha de Sârnâth (**photo J**) (1).

STÈLES

Parmi les stèles, deux types principaux peuvent être distingués : les stèles à figure unique ou à figure nettement prééminente; les stèles ou dalles sculptées à scènes multiples.

I. — STÈLES A GRANDE IMAGE

Dans l'Inde, la statuaire est restée un genre assez exceptionnel. A la figure isolée en ronde-bosse a été préférée la stèle à grande figure dominante adossée et accompagnée, le plus souvent, de minuscules personnages : l'attitude et le groupement restent déployés en deux dimensions, hauteur et largeur. (La technique de la stèle restera d'ailleurs celle qui dominera dans les reliefs rupestres et influencera leur composition).

Caractère de la forme.

L'idéalisation de la figure du Buddha a été poursuivie dans les stèles Gupta; les volumes harmonieux, les lignes d'une pureté parfaite ne correspondent plus à l'observation directe de la nature, mais elles obéissent à un code, à un canon répondant aux exigences de l'intelligence et aux préoccupations d'une esthétique raffinée : de plus en plus, l'Image devient ainsi une création de l'esprit, un reflet de la pensée.

Attitudes.

L'attitude donnée à la figure unique ou prédominante reste, en général, très simple : la figure debout ou assise [à l'indienne (**287**) ou à l'européenne (**286**)] est toujours strictement verticale et frontale.

L'immobilité parfaite semble un idéal poursuivi : cette fixité correspond au désir d'éloigner toute idée d'action et de vie qui s'opposerait à l'impression du détachement parfait et ramènerait à une conception trop humaine de la figure. La verticalité de la grande Image est adoptée en partie par les figures secondaires; l'ensemble prend ainsi le caractère de stabilité, d'équilibre qui caractérise la sculpture bouddhique et la différencie de l'art hindouiste de même époque.

Importance du geste, de la « mudrâ ».

La différenciation des gestes conventionnels, des diverses « mudrâ », commencée dans les œuvres du Gandhâra, de Mathurâ et d'Amarâvatî se précise dans l'art Gupta. Le geste symbolique devient un véritable langage intelligible aux initiés; joint à l'attitude, il évoque les Grands Miracles ou traduit l'attitude morale du Buddha.

La valeur expressive de la « mudrâ » a eu une importance profonde sur le développement de la sculpture Gupta et post-Gupta : elle a permis la simplification extrême des figurations, la figure pouvant désormais se suffire puisque comme les anciens symboles elle prend par elle-même un sens précis, sans le secours de détails anecdotiques.

Les stèles de Mathurâ et de Sârnâth peuvent être considérées comme les plus mer-

(1) La sculpture a revêtu une forme particulière suivant les époques, parfois suivant les idées religieuses auxquelles elle s'est adaptée, parfois encore suivant les régions où elle s'est développée. Peut-être n'est-ce pas seulement un hasard si la même région a vu se développer tour à tour l'art exceptionnellement sobre et mesuré de Bodh-Gayâ à une époque ancienne, l'art raffiné de Sârnâth à l'époque Gupta et plus tardivement l'art Pâla précieux et distingué. Il semble ainsi naturel qu'au moment où Sârnâth prit une importance prépondérante sous la brillante dynastie Gupta à une période de civilisation particulièrement raffinée, l'art prit dans ce centre, terre d'élection de la pensée bouddhique, un accent d'idéalisme plus accentué. D'ailleurs, si l'art Gupta de Sârnâth a eu une influence prépondérante, il n'a pourtant constitué qu'une réussite momentanée.

veilleuses réalisations de l'art Gupta dont elles affirment les tendances : parmi elles, des différences se discernent toutefois.

Les Buddha debout de Mathurâ (**photos I** et **H**) par l'importance donnée au costume monacal, conservent le souvenir du Buddha Çâkya-muni, personnage historique.

Le **Buddha debout de Sârnâth** (**285**) et quelques autres (*A. S. I.*, 1921-22, pl. XXXIX), par un léger hanchement, par des traces de science anatomique du modelé, restent encore des formes humaines fortement idéalisées.

Le **Buddha assis de Sârnâth** (**photo J**) atteint un degré de spiritualité plus élevé, d'abstraction plus parfaite par la frontalité stricte et la verticalité de l'axe médian de la figure; par l'absence de tout détail de costume, de toute inflexion du contour qui puisse suggérer une musculature. La finesse raffinée de la tête, l'impassibilité parfaite et surtout l'absence d'expression évoquent le détachement le plus absolu, suggèrent l'idée du Buddha idéal, désincarné.

L'importance attachée à la grande Image de la divinité reste la caractéristique de la stèle Gupta ; pourtant, si elle concentre toujours l'intérêt, elle reste rarement tout à fait isolée; des figures secondaires en moindre relief viennent s'y adjoindre. Ces personnages restent parfois très secondaires (**285**), ailleurs ils prennent plus d'importance. Deux dispositions sont alors adoptées principalement :

A) deux Bodhisattva ou deux porteurs de caurî encadrent le Buddha;

B) des figures en réduction par leur présence sur la dalle de fond ou parfois sur le socle viennent compléter la signification de l'Image.

A. Motif du **Buddha accompagné d'assistants et de figures volantes. Stèles de Sârnâth et de Sânchi** (**286** et **287**). La présentation est typique : la grande Image du Buddha, assise ou parfois debout, occupe le centre de l'ensemble; de chaque côté de la grande figure se trouve une divinité debout de taille plus réduite, à la partie supérieure de petites figures volantes convergent vers l'Image; souvent la symétrie de l'ensemble se trouve encore renforcée par le hanchement opposé des figures debout (**291**).

Equilibre, aspect conventionnel et schématique du groupement, frontalité et immobilité complète de la grande Image.

Ce thème iconographique a été le motif dominant de la sculpture Gupta et post-Gupta et il a été multiplié dans les monuments rupestres tout autant que dans les édifices construits [1].

La même formule de la triade se retrouve dans d'autres œuvres de sculpture architecturale :

Chapiteau provenant de Sârnâth (**289** et *A. S. I.*, 1904-05, pl. XXX).

Rappel d'un épisode se plaçant après le miracle de l'Illumination : le Buddha assis en padmâsana entre deux orants est abrité par le serpent Mucalinda. (Sur une autre face du chapiteau : Parinirvâna. Sur un autre chapiteau de même type : figurations du Buddha, puis du Jâtaka du Bodhisattva donnant son corps à manger à une tigresse.)

[1] Peut-être est-il utile de rappeler la lointaine origine de ce motif hiératique qui peut être considéré : 1° comme l'aboutissement de la formule utilisée dans les petits reliefs de l'Inde ancienne depuis Bârhut pour la présentation des Symboles, puis du Buddha, entre des orants et souvent des figures volantes (**19, 77, 993**); 2° comme le résultat de l'évolution discernée dans la conception même de la représentation du Buddha, telle qu'elle apparaît dans les triades gréco-bouddhiques (**161, 163**); 3° enfin comme la répétition de prototypes plus proches : stèles de Mathurâ (**215** et Coom. fig. 84, 85, 87).

Dalle de Sârnâth (**291** et *A. S. I.*, 1907-08, pl. XIII).
Le Buddha descendant du ciel Trâyastrimças entre Indra et Brahmâ. Action ordonnée dans le schéma traditionnel symétrique.

B. L'Image du Buddha est entourée de figures en réduction rappelant les GRANDS MIRACLES de sa vie, parfois le MIRACLE de ÇRÂVASTÎ.

Cette formule reste assez exceptionnelle à Sârnâth; elle tendra, au contraire, à se répandre plus tardivement, et surtout dans l'art Pâla de la région du Bengale.

Stèle d'un Buddha couronné provenant de Bihar (début de l'art Pâla) (**288**).
Dans les ensembles de ce type, la figure principale représente elle-même par son attitude un miracle particulier : le plus souvent comme ici le miracle de l'Illumination indiqué par la « bhumisparça mudrâ ».
Disposés sur la dalle du fond, sept autres groupes ou figures suggèrent les autres Grands Miracles : par souci de symétrie le Buddha couché en Parinirvâna est toujours placé au centre et à la partie supérieure.
L'ensemble reste régulier, sobre et schématique.

Souvent la présentation du Parinirvâna est plus complexe, des détails pittoresques subsistent : les deux arbres « çâla » prennent place de chaque côté et de petits moines en lamentation perpétuent les attitudes et les types créés par l'iconographie gréco-bouddhique.

Dans un fragment de dalle provenant de Sârnâth (*A. S. I.*, 1904-1905, p. 84, fig. 8), la figure du Buddha est encore encadrée dans une sorte de niche (cf. *A. G. B. G.*, Foucher, fig. 246) : de petites figures volantes occupent la bande verticale proche de la niche dominée par le ficus religiosa traditionnel qui accompagne le Buddha de l'Illumination; sur les côtés, à l'extérieur se superposent de petits Buddha.

Grand Miracle de Çrâvasti. Stèle de Sârnâth (**290**).
Disposition proche de celle adoptée sur les stèles pour la figuration des huit Grands Miracles du Buddha.

II. — STÈLES ET DALLES A MULTIPLES PERSONNAGES

Des scènes diverses sont groupées dans des panneaux superposés. La filiation directe avec les œuvres de même type de l'art gréco-bouddhique, des écoles de Mathurâ et même d'Amarâvatî est évidente :

Grands Miracles de la Vie du Buddha. Stèle du Musée de Sârnâth (**292**).
Cf. avec la figuration des mêmes thèmes au Gandhâra, à Mathurâ et à Amarâvatî. Analogie des attitudes du Buddha et de Mâyâ; même manière conventionnelle de figurer le Buddha couché. Similitude des détails du Parinirvâna (**143**, **189**) : trépied, moines se lamentant au premier plan, l'un d'eux étant généralement vu de dos.
Compositions dominées par la recherche d'ordre et de symétrie, habituelle dans les figurations antérieures des Grands Miracles (Cf. **226** et Coom. fig. 140). Ici, agrandissement beaucoup plus accusé de la figure du Buddha. Réunion de plusieurs scènes en un seul groupement : 2e panneau, Illumination — Assaut de Mâra — Tentation des filles de Mâra ; 3e panneau : Miracle de la Prédication ; l'aspect hiératique de l'ensemble se retrouvera dans les grands groupes des niches et sanctuaires rupestres.

Episodes multipliés de la Vie du Buddha. Dalle du Musée de Sârnâth (**293**).
Multiplicité d'épisodes qui rappelle l'iconographie complexe du Gandhâra; reprise des mêmes attitudes (Mâyâ).

DEUXIÈME PARTIE

PÉRIODE GUPTA ET POST-GUPTA

SCULPTURE BOUDDHIQUE

Comme nous venons de le faire pressentir, la sculpture bouddhique Gupta et post-Gupta se relie intimement à l'art gréco-bouddhique et à celui de Mathurâ. Elle accentue et amplifie quelques-unes de leurs tendances : évolution des thèmes vers l'abstraction, idéalisation de la forme, prééminence donnée à la figuration du Buddha. Puisant ses thèmes et ses formules dans les écoles antérieures, c'est par des nuances subtiles, par la perfection idéale des formes et par une habileté technique raffinée que la magnifique production Gupta se différencie et manifeste son originalité. Ces caractères se sont exprimés avec intensité dans les stèles de Sârnâth au IVe siècle ; c'est là que la figure du Buddha, prenant valeur de symbole, est devenue « comme dans toute image indienne », non pas « le reflet de quoi que ce soit qui ait été vu physiquement, mais une forme intelligible [1] ». Le même effort s'est poursuivi un peu plus tardivement et beaucoup plus longuement, mais avec un succès moins constant, dans la sculpture des grands temples rupestres qui furent excavés dans l'Ouest du Dekhan entre la fin du Ve et le milieu du VIIe siècle.

Mais si la sculpture bouddhique a prédominé jusqu'au Ve siècle l'activité artistique qui s'est déployée pendant toute la brillante période Gupta ne s'est pas seulement attachée au bouddhisme, mais aussi à l'hindouïsme et parfois à la religion jaina. L'époque Gupta, moment d'intense activité, a vu progresser à la fois le bouddhisme mahâyânique et l'hindouïsme sous ses deux formes principales vishnouïte ou çivaïte [2].

A partir du Ve siècle les sanctuaires et monastères rupestres bouddhiques et hindouïstes voisinèrent donc dans les mêmes régions, parfois dans les mêmes sites (Ellorâ), et l'ensemble de la sculpture Gupta comprend les œuvres attachées à l'une ou l'autre religion. Il est difficile d'étudier les unes sans penser aux autres et leurs grands caractères

[1] COOMARASWAMY, *Nature of Buddhist Art*, p. 16.

[2] L'hindouïsme était apparu bien antérieurement et ses origines sont difficiles à préciser : reprenant des croyances, des formes de pensée antérieures au bouddhisme, s'attachant à des divinités anciennes (parfois adoptées par le bouddhisme lui-même), l'hindouïsme se développa surtout dès le IIe s. ap. J.-C. parallèlement au Mahâyâna.

se sont développés en commun. Cette époque qui fut celle des grands ensembles bouddhiques d'Aja*ntâ* et d'Aura*ngâbâd* fut aussi celle des grands centres hindouïstes de Bâdâmî, Ellorâ ou Mâvalipuram. Même but et même désir de dégager une idée se retrouvent : à travers les représentations de la Danse de Çiva, des Trois Pas (Trivikrama) (2) ou du sommeil de Vi*s*nu (Ranga Nâtha), on entrevoit la puissance des forces cosmiques, l'omniprésence et l'éternité d'un dieu comme on sent dans les sanctuaires bouddhiques le caractère immuable et transcendental du Buddha. Cette élévation des thèmes a imprimé un rare caractère de grandeur aux œuvres de cette époque. Elle explique, d'autre part, les tendances de la composition qui, ébauchées antérieurement, s'affermissent avec intensité : la prédominance de la divinité affirmée par son gigantisme par rapport aux autres personnages, la limitation du nombre de ceux-ci, l'importance attachée au geste, à l'attitude et aux symboles conventionnels, enfin la recherche de perfection, la sobriété et le dépouillement de la forme.

Pourtant, si dans ces deux sculptures bouddhique et hindouïste, le but et la technique sont les mêmes, quelques différences se révèlent de prime abord, qui correspondent intimement au caractère des deux religions. Alors que la divinité bouddhique (Buddha ou Bodhisattva), essentiellement fixe, est toute de contemplation et de repliement sur soi, les divinités hindouïstes sont agissantes, dynamiques et c'est leur élan qui régit l'Univers : la danse de Çiva crée le rythme des Mondes, Vi*s*nu fait sortir la Terre des Eaux (Varâha Avâtâra). L'art bouddhique reste donc statique, adopte des schémas symétriques, réguliers, strictement hiératiques; l'art hindouïste emprunte parfois les mêmes schémas ou en conserve le souvenir, mais en général, ses ordonnances sont plus libres et plus mouvementées. Ces différences sont intéressantes à signaler, car dans le courant de l'époque post-Gupta il y a eu échange de tendances, puis réaction d'un art sur l'autre.

Au moment où tous deux se développent parallèlement (pendant le VIe siècle), l'art bouddhique était arrivé à un degré de maturité avancé; encombré de formules, de conventions, il se perdait en redites et apparaissait souvent d'une monotonie assez décevante. L'art hindouïste, au contraire, était au moment de son plein essor, au moment où l'iconographie se forme, où sans recherche de détails pittoresques, quelques figures anecdotiques doivent subsister encore dans un ensemble pour que la signification s'en dégage pleinement. (Voir reliefs de Bâdâmî et d'Aihole). Aussi voyons-nous, dans une première phase, l'art hindouïste emprunter à l'art bouddhique quelques formules et quelques thèmes; au contraire, lorsque son originalité s'est accentuée, c'est lui qui redonne à l'art bouddhique un regain de vitalité, lui transmet ses formes et tend à renouveler sa composition.

Mais n'anticipons pas : avant d'étudier cette évolution d'une manière plus précise nous devons suivre la progression de la sculpture bouddhique Gupta vers le Ve siècle. Dans une première partie nous étudierons les *reliefs des monuments construits*, les stèles de Sârnâth en particulier; dans une seconde partie nous examinerons plus longuement les *sculptures rupestres* des grands sites bouddhiques du Dekhan.

Réunion dans la composition de tendances diverses et même opposées :
Panneaux inférieurs : Enchevêtrement des scènes, encombrement de la composition, asymétrie complète rappelant les reliefs de Bârhut et de Sânchi.
Panneau supérieur : Symétrie, hiératisme. Evolution accusée, tendances dominantes des stèles Gupta. Importance prééminente donnée à la figure du Buddha considérablement agrandie; simplicité parfaite de la forme et immobilité complète de l'attitude. Disparition du caractère épisodique : les minuscules figures de Mâra et de sa fille évoquent seules les scènes qui ont précédé l'Illumination sans que l'action soit représentée (Cf. **292** et **294**).

DÉCORATION DES ÉDIFICES CONSTRUITS

Les vestiges sculptés provenant de monastères et stûpa de l'époque Gupta sont assez rares si l'on excepte ceux de Sânchi, Mathurâ ou Sârnâth.

A *MIRPUR KHAS* [1], dans le Sind, les vestiges d'un stûpa de brique ont pourtant été retrouvés : la base carrée, d'une sobriété extrême, rappelle par l'importance des parties restées nues, la sobre ordonnance d'un stûpa plus petit et plus ancien de Taxila. Quelques niches espacées renferment chacune un Buddha assis sur le lotus. Le type du visage du Buddha et le drapé s'apparentent à la fois à l'art gréco-bouddhique et à l'art Gupta; les cheveux sont, en général, arrangés en petites boucles mais sur une figure, ils sont rejetés en arrière en ondes; l'auréole est décorée de motifs proches de ceux de l'art Gupta.

Ce stûpa doit dater au plus tard de 400 ap. J.-C. d'après Coomaraswamy. La figure du Buddha, comme les groupes de Jauliân de même époque appartient à un *style de transition entre l'art gréco-bouddhique et l'art Gupta.*

A partir du IVe siècle, le centre universitaire de NÂLANDÂ prit une importance considérable; il comportait un grand nombre de vastes monastères groupés souvent autour d'immenses stûpa. Mais les reliefs parvenus sont assez peu nombreux; ils se rattachent à une forme tardive de l'art Gupta et plus généralement à l'art Pâla.

Figures et groupes de stuc des niches de Nâlandâ (295, 296, 277).
La persistance des mêmes schémas s'affirme.
Dans les édifices construits (vihâra et stûpa), la décoration monumentale était restée presque identique à celle des monastères gréco-bouddhiques. Des niches de toutes dimensions renfermaient des figures de stuc du *Buddha et des Bodhisattva* (Avalokiteçvara principalement) groupées selon l'ordonnance hiératique habituelle.

[1] *A. S. I.*, AR. 1909-1910, pl. XXVI-XXVII.

RELIEFS DES MONUMENTS RUPESTRES

A partir du IIe s. ap. J.-C., l'évolution du bouddhisme, celle qui fit presque généralement abandonner la forme ancienne du Hînayâna pour celle du Mahâyâna entraîna une longue période de ralentissement dans les excavations.

Au contraire, vers la fin et après le Ve siècle de nombreux édifices rupestres furent creusés et décorés dans le N.-O. du Dekhan et ils se multiplièrent jusqu'au moment où le bouddhisme supplanté par l'hindouïsme disparut du centre de l'Inde, vers le milieu ou la fin du VIIe siècle environ. Cette activité intense ne s'attacha pas seulement à créer de nouvelles fondations mais aussi à agrandir et à décorer des caves plus anciennes. (Voir par ex. frises et panneaux surajoutés des caitya de Kârlî et Kanherî, niches de Nâsik.)

Les sites de NÂSIK, AJAṆṬÂ, KANHERÎ, AURAṆGÂBÂD, ELLORÂ furent les grands centres de développement de la sculpture bouddhique rupestre. Rare et sobrement répartie dans les caves du début du VIe siècle la sculpture tend à partir de ce moment à prendre un rôle de plus en plus important dans les édifices. Si dans l'Inde ancienne elle se limitait, en général, à de petits formats, désormais des espaces de dimensions diverses, des emplacements plus variés lui sont offerts, de grands groupes prennent place dans les sanctuaires, dans les grands panneaux et parallèlement une abondante décoration imagée se développe. Mais il n'y a de variété que dans la répartition des reliefs; à toute échelle on trouve toujours les mêmes thèmes et les mêmes ordonnances.

La sculpture bouddhique rupestre se caractérise, en effet, par sa monotonie et par le formalisme de son aspect.

Le caractère essentiellement religieux de la sculpture, l'esprit même du bouddhisme et l'influence des œuvres Gupta se reflètent dans le hiératisme, le traditionalisme, l'équilibre des ensembles, et ce sont ces tendances sans cesse répétées qui donnent à la sculpture rupestre bouddhique son accent particulier.

La spiritualité des œuvres de Sârnâth s'alourdit, elle devient sobriété, sens de la mesure dans la plupart des œuvres, schématisme desséché dans les plus ternes.

Le but strictement dévotieux ou le rôle décoratif des reliefs expliquent, d'autre part, leur répartition et certains de leurs caractères. L'œuvre est réalisée essentiellement au bénéfice spirituel de celui qui la fait exécuter et de ceux qui la contemplent en dehors de toute recherche de beauté esthétique pour elle-même; une valeur propitiatoire s'attache ainsi aux redites multipliées, aux répétitions inlassables d'un même Buddha ou d'un même thème dans des panneaux de toutes dimensions, répartis sans ordre et sur tous les espaces disponibles. Par là s'explique la médiocrité déconcertante des innom-

brables Buddha et l'étrange superposition de motifs importants similaires, telles les deux grandes figurations presque identiques de la Litanie d'Avalokiteçvara près de la façade d'Ajantâ XXVI.

Par ailleurs, la recherche de l'effet décoratif groupe, au contraire, les panneaux en vue d'une ordonnance régulière adaptée à l'architecture et elle explique à son tour la prédilection marquée pour les schémas strictement symétriques des frises multipliées; la décoration imagée alterne avec l'ornementation et de nombreux panneaux et médaillons sont répartis autour des portes ou incrustés sur les piliers des caves tardives.

Un autre facteur a pu intervenir encore pour modifier le rôle et l'aspect de la sculpture bouddhique : c'est le rôle et l'aspect de la peinture de la même époque. Les fresques importantes conservées à Ajantâ et à Bâgh laissent entrevoir l'importance attachée à la décoration peinte (1). Si dans certaines grottes d'Ajantâ la prédominance appartient tantôt à la sculpture et tantôt à la peinture, souvent les deux arts se sont développés côte à côte (Ajantâ II et XIX), et parfois même ils ont collaboré pour former un ensemble. Pour juger avec exactitude la composition d'un groupe ou la décoration d'un sanctuaire, il faudrait connaître les peintures qui parfois l'accompagnaient et dont quelques rares vestiges sont parvenus (2).

En général pourtant, chaque art a évolué dans un domaine particulier et une différence profonde se relève dans les tendances de chacun d'eux. Si, par la répétition constante de groupes hiératiques, la sculpture reste formaliste et de caractère surtout dévotionnel, la peinture apparaît au contraire, à Ajantâ comme à Bâgh, de caractère beaucoup plus épisodique, empreinte de fantaisie et d'animation; la recherche de grâce mondaine et parfois de préciosité voisine avec des élans de mysticisme. Dans les scènes tirées de la Vie du Buddha, des Jâtaka ou des légendes historiques qui sont déployées sur la paroi, apparaît un renouvellement des thèmes iconographiques, un élan d'imagination, un pittoresque de composition que la sculpture est loin de faire entrevoir; ainsi la peinture conserve vivaces les directives de l'art d'Amarâvatî dont la sculpture s'est, au contraire, éloignée. A la peinture semblent avoir été réservés les sujets plus complexes, ceux qui nécessitaient l'emploi de plus multiples personnages, et ceci en raison de la liberté, de la rapidité d'exécution de cette technique, comme aussi de la maîtrise atteinte grâce à des tentatives antérieures (Ajantâ, Caves IX et X). Ce merveilleux développement de la peinture au VIe siècle et pendant la première moitié du VIIe siècle a sûrement limité le

(1) Les fresques les plus importantes se trouvent à Ajantâ dans les Caves XVI, XVII (vers 500 ap. J.-C.), XIX (550 ap. J.-C.), I et II (600 et 650 ap. J.-C.); à Bâgh dans la Cave IV. Des vestiges sont signalés par Burgess dans de multiples caves d'autres sites; entre autres à Kanherî (VIII) et à Aurangâbâd VI (plafond).

(2) Dans un sanctuaire de la Cave II d'Ajantâ par exemple, des figures volantes peintes au plafond et sur la paroi du fond apportent fleurs et présents à l'image de culte sculptée (ici le groupe de Pâñçika et Hârîtî), tandis que les fresques de donateurs des parois latérales complètent l'ensemble de la décoration. Aux groupes sculptés, qui ailleurs nous paraissent particulièrement simples, étaient peut-être adjointes des figures peintes. (Voir Bâgh II par ex.).

La peinture était d'ailleurs l'associée habituelle de la sculpture qu'elle revêtait et complétait souvent (indication de parures, etc.). De multiples exemples pourraient être cités : les figurations symboliques (gazelles et cakra) généralement sculptées à l'avant du trône du Buddha, sont indiquées en peinture dans la Cave XX d'Ajantâ. Dans la Cave I, pour les soutiens d'entablement du hall, la sculpture est employée pour la face la plus visible tandis que sur l'autre face les mêmes figures sont répétées en peinture.

rôle de la sculpture de même époque, tout au moins dans le site d'Ajantâ. Plus tardivement, après un certain temps d'évolution, des reliefs à figures multiples apparaissent et à partir de ce moment, les mêmes thèmes avec des groupements proches tendent à être réalisés dans les deux techniques. Dans les grottes plus tardives, après le début du VIIe siècle probablement, la sculpture reprend à son tour la prédominance [1] (voir à Ellorâ-Aurangâbâd).

Devant la répétition constante des mêmes compositions sculptées nous avons renoncé à étudier les reliefs site par site. Nous allons indiquer les grandes lignes de l'évolution d'ensemble qui s'est poursuivie dans la sculpture bouddhique rupestre depuis le début du VIe siècle environ jusqu'au milieu ou à la fin du VIIe siècle; puis après avoir précisé les formats et les emplacements multiples qui ont été adoptés pour les reliefs, nous examinerons les grands thèmes et les schèmas de composition qui généralement ou exceptionnellement, se rencontrent. Ensuite, seulement, nous rechercherons l'apport particulier de chaque centre bouddhique et les tendances qui s'y sont affirmées.

La datation précise des œuvres reste difficile à établir; l'époque de l'excavation des grottes est elle-même incertaine et souvent elle ne correspond pas à celle des sculptures qui s'y rencontrent. D'autre part, la grossièreté ou la perfection de la forme ne sont pas un guide sûr, celles-ci obéissant souvent à l'habileté plus ou moins grande du sculpteur, plutôt qu'à la progression générale de la technique [2].

Une évolution d'ensemble de la sculpture bouddhique est pourtant nettement apparente et il semble possible de discerner trois stades successifs qu'il serait très arbitraire de limiter avec trop de précision.

I. — Pendant une période de formation qui peut remonter antérieurement au VIe siècle ou correspond à sa première moitié, la sculpture reste peu abondante dans les grottes; elle se caractérise par la simplicité des ensembles, la rudesse de la forme,

[1] Le Grand Miracle de Çrâvastî est sculpté (Cave VI) et peint (Cave II), la litanie d'Avalokiteçvara est peinte (XVII) ou sculptée (Caves IV-XXVI), de même la Tentation de Mâra se retrouve tour à tour en peinture, et en haut relief (Cave XXVI).

L'importance croissante de la sculpture peut se déceler à Ajantâ même; dans le caitya XIX, des Buddha sont peints sur les parois des ailes, dans le caitya XXVI, plus tardif, les mêmes Buddha sont figurés en haut-relief entre des assistants et des figures volantes. Dans cette même grotte et auprès d'elle se voient de grands reliefs à sujets divers : Tentation de Mâra, Parinirvâna, Litanie d'Avalokiteçvara.

[2] Ordre de succession des caves. Ce tableau que nous avons essayé de dresser reste approximatif et incomplet; les dates sont celles données par Coomaraswamy, *I. I. A.*

Vers 500 ap. J.-C.	Bâgh II				
	Kanherî				
	(vihâra)	Ajantâ	VII	Aurangâbâd	
			VI		
					Ellorâ caves
		—	XVII		
Vers 550	LXVI	—	XIX		bouddhiques — hindouistes
					Râmeçvara
Vers 600		—	II, I.		
		—	XX à XXVI		
				III, I	
					X Viçvakarma
				VI, VII	XI Do Thal
					XII Tin Thal
Milieu du VIIe siècle.					Râvana-kâ-Khai

le petit nombre des thèmes qui s'organisent (thèmes souvent anciens, groupes hiératiques, mais traduits dans des dimensions un peu plus vastes et suivant la technique quelque peu différente du haut-relief rupestre).

II. — Un peu plus tardivement s'accroîssent le nombre des sculptures et la diversité des formats qui leur sont affectés — les thèmes se développant dans les sites de Kanherî et Ajaṇṭâ principalement. Pendant cette période de plein épanouissement, la sculpture bouddhique semble refléter l'esprit ascétique, monastique, d'un bouddhisme assez rigide, et en manifestant les tendances qui lui sont propres (formalisme, traditionalisme), cherche à atteindre le but particulier qu'elle se propose, celui de soutenir la méditation; (c'est à ce moment que la sculpture reste en opposition complète avec la peinture de même époque). Il semble qu'une sorte de détente ensuite apparaisse : le sentiment de la compassion se manifeste dans l'attitude de deux Buddha de la façade d'Ajaṇṭâ XIX (2e moitié du VIe siècle) et surtout dans la faveur accordée au thème des Litanies d'Avalokiteçvara. (Cette faveur sera d'ailleurs conservée dans des grottes plus tardives.)

III. — Dans une nouvelle période d'évolution, de transformation, à partir du VIIe siècle, semble-t-il, l'aspect particulier de la sculpture bouddhique paraît s'atténuer; son développement devient plus nettement parallèle à celui de la sculpture hindouïste qu'elle influence parfois ou dont elle partage à la fois motifs et tendances (voir Ellorâ, Auraṇgâbâd). Bien que les schémas anciens soient conservés, une évolution de la forme devenue plus libre, plus robuste, tend à faire disparaître l'aspect hiératique des œuvres antérieures, parfois à le remplacer par un effet de puissance plus dynamique. Un esprit plus profane se manifeste par le traitement même des figures (Auraṇgâbâd VII et fig. féminines d'Ellorâ) et par l'intrusion de thèmes moins essentiellement religieux (couples multiples de la petite décoration, groupes de petites figures entourant des couples et formant de véritables scènes de cour sur les piliers, frises de gaṇa (Ellorâ, Viçvakarma). Les schémas tendent à devenir plus complexes. Le développement de l'iconographie du Mahâyâna entraîne à la représentation de divinités plus nombreuses, plus variées, parmi lesquelles les figures féminines se multiplient; il suffit de comparer, par exemple, les reliefs d'Ajaṇṭâ XIX ou XXVI avec ceux d'Ellorâ X ou d'Auraṇgâbâd VII pour sentir cette transformation. Rendu possible par les progrès de la technique, l'agrandissement des figures qui deviennent gigantesques [1] s'accompagne d'une prédilection marquée pour les reliefs de grandes dimensions.

A cet agrandissement des figures et des groupes correspond un intérêt marqué pour la petite décoration imagée; celle-ci, multipliée à profusion pendant une première phase d'évolution (Ajaṇṭâ I-II, XXI à XXVI; Auraṇgâbâd I et III), tend plus tardivement à perdre sa faveur. Une réaction même semble apparaître : il est dangereux de parler des dernières caves bouddhiques d'Ellorâ, leur décoration extérieure étant restée

[1] Par ex. cf. les Buddha de dimensions moyennes de la cave X d'Ajaṇṭâ aux rangées de grands Buddha et divinités féminines d'Ellorâ XII.

inachevée (caves XI, XII), leur ensemble paraît pourtant revenir à un idéal d'austère grandeur que la surabondance de la décoration des dernières caves d'Aja*ntâ* et de quelques grottes d'Aura*n*gâbâd ne laissait pas pressentir. Cette tendance apparaît déjà sur la façade de Viçvakarma (Ellorâ X [1]) qui semble témoigner d'un sens de l'équilibre dans la répartition des reliefs complètement étranger à la profusion des petites frises multipliées sur les façades d'Aja*ntâ* XXIV, XXVI.

Mais l'examen sur les planches des motifs de la sculpture rendra plus sensible cette évolution.

FORMATS ET EMPLACEMENTS RÉSERVÉS A LA SCULPTURE DANS LES CAVES BOUDDHIQUES. Photos K. L. M. N.

Les emplacements les plus divers ont été réservés à la sculpture dans les monuments rupestres; cette diversité a entraîné une extrême variété dans la dimension des reliefs.

Nous allons essayer de dresser la liste des principaux genres de reliefs en indiquant leurs emplacements et les sites où ils se rencontrent principalement.

Grandes Images de culte :
placées dans tous les sanctuaires et chapelles;
adjointes aux dâgoba dont elles soulignent la signification :
Aja*ntâ* XIX — XXVI — Ellorâ X.
figurées dans des niches :
Kanherî (véranda du caitya) — Ellorâ — Nâsik.

Grands panneaux répartis :
sur les façades des caitya :
Aja*ntâ* XIX et XXVI — panneaux surajoutés à Kârlî.
sur les parois intérieures des bas-côtés de caitya ou des vérandas ou halls des vihâra :
Kuda — Nâsik — Aja*ntâ* XXVI — Aura*n*gâbâd — Kanherî — Ellorâ.
sur les parois rocheuses entourant les caves : Aja*ntâ* XIX — XXVI.

Frises :
Panneaux juxtaposés entourant l'intérieur des caitya : Aja*ntâ* XIX et XXVI — Ellorâ X
et décorant l'extérieur des caves : mêmes grottes et Kanherî, Kârlî (panneaux surajoutés).
Frises à scènes continues : Façades d'Aja*ntâ* I et d'Ellorâ X. Aura*n*gâbâd II.

Décoration d'architraves :
Voir les entrées des chapelles placées parfois à l'extrémité des vérandas : Aja*ntâ* I — II — XXI à XXV.

Encadrement des portes.
Des petits panneaux sont juxtaposés ou superposés; la décoration tend à devenir de plus en plus complexe, parfois une double ou triple rangée de panneaux entoure la porte.

[1] Le grand vide ménagé de chaque côté des figures volantes encadrant l'arc central peut se comparer aux parois lisses du sanctuaire plus tardif du Kailâsâ; à côté des groupes de figures volantes sculptées, peut-être, comme au Kailâsâ, des nuages étaient-ils peints.

Décoration des piliers.

Dans les soutiens d'entablements, la décoration imagée remplace souvent les motifs ornementaux : Aja*ntâ*, Aura*ngâbâd*.

Dans des caves plus tardives, la sculpture prend une place plus importante dans l'ornementation : Aja*ntâ* I — II — XXI à XXVI. Aura*ngâbâd* I — III.

Des groupes de figures volantes sont parfois librement réparties sur les parois : dâgoba Aja*ntâ* XXVI — façade Ellorâ X mais cette disposition reste exceptionnelle.

THÈMES ET MOTIFS

Le nombre des motifs et des thèmes utilisés par la sculpture bouddhique rupestre est extrêmement restreint; à toute échelle les mêmes compositions se retrouvent et les représentations du Buddha ont été surtout multipliées.

Représentations du Buddha, puis des Bodhisattva.

Les figurations du Buddha ont été le leitmotiv des panneaux de petite dimension de la sculpture architecturale, elles se sont répétées dans les niches réparties sur les parois et forment naturellement le thème des grands panneaux adjoints au dâgoba des caitya et celui des grands ensembles des sanctuaires.

Deux formules principales ont tour à tour été adoptées :

celle de la *figure isolée* et

celle du *groupe hiératique.*

Ces deux dispositions se rencontrent souvent dans les mêmes édifices, parfois elles alternent dans un même ensemble; pourtant suivant l'époque, l'un ou l'autre motif semble avoir eu la faveur : le motif du Buddha isolé domine dans les caves les plus anciennes, tandis que le groupe hiératique a été multiplié dans les caves d'un style plus évolué.

L'uniformité des représentations est souvent d'une lassante monotonie, les attitudes du Buddha sont peu variées et seules quelques différences se relèvent d'un site à l'autre dans le style, le traitement du vêtement et le caractère de la forme.

Aspect et attitude du Buddha debout :

I. — Parfois l'attitude est strictement frontale, symétrique : les deux bras repliés relèvent le rebord du vêtement de chaque côté du corps. Cette disposition reste assez exceptionnelle; elle se rencontre à **Ajantâ XIX** (**dâgoba du caitya**) (**315**).

II. — L'attitude est plus souvent asymétrique : le bras droit étant détendu (en vara mudrâ en général), l'avant-bras gauche replié soulève le rebord du vêtement qui retombe en un pan sur le côté du corps.

L'axe vertical du corps est parfois strictement conservé : ex. : **Ajantâ XIX façade** (**299** *bis*), **et photo K**. Mais, en général, le corps présente un hanchement plus ou moins accusé, harmonieux parfois, souvent maladroit; la tête reste au centre du panneau. Cette attitude est multipliée à **Ajantâ** (voir niches proches des façades des caves IX et X et **façade du caitya XIX-photo K**).

(Parfois de minuscules orants sont ajoutés sur le côté, leur petitesse accuse le gigantisme de la figure principale et laisse l'intérêt se concentrer sur celle-ci.

Ailleurs, des panneaux superposés renfermant chacun un Buddha en réduction sont disposés sur un ou sur chaque côté de la grande figure).

Ex. : **Ajantâ XIX** (**photo K et 298**) schématisation extrême de la draperie qui reste unie et entièrement adhérente au corps — traitement constamment employé à Aja*ntâ*.

Kanherî (**300**)- drapé mouillé, collé au corps, finement plissé sur l'abdomen et les hanches, ondulé entre les jambes et entre le corps et le bras relevé; le rebord inférieur du vêtement est soulevé, la retombée du tissu en ondulations reste naturelle. Souplesse inspirée par l'observation directe : mêmes tendances à Bâgh II (**320**).

Exceptionnellement l'attitude est assouplie, la tête, les épaules et les jambes sont présentées légèrement de trois-quarts, la tête est inclinée : **Ajantâ XIX- grands panneaux de chaque côté de l'entrée de la façade** (**299** et **photo K**).

Détente de l'attitude, expressive, humanisée — Douceur associée à la robustesse de la forme.

Expression de compassion infinie, déjà apparue dans les fresques d'AJANTÂ X cf. Buddha des piliers (V. Smith, *Hry of fine arts*, p. 286).

Attitude du Buddha assis : ex. : **Kârli** (**302**).

L'attitude assise à l'indienne (padmâsana) est plus généralement adoptée; elle domine dans la petite sculpture.

L'attitude assise à l'européenne (pralambapâda âsana), un peu plus rarement utilisée, se rencontre surtout dans les plus grands reliefs (**317**, **321**).

Les gestes (mudrâ) habituellement figurés sont : la dhyâni mudrâ ou « sceau de la méditation » et la dharma cakra mudrâ ou « sceau de la Loi » qui rappelle la Première Prédication.

La présentation de la figure assise est toujours frontale, symétrique, la mûdra seule entraînant quelque déséquilibre entre les avant-bras et les mains.

Motif du groupe hiératique.

Le groupe hiératique du **Buddha entouré d'assistants** présente l'aspect que les stèles ont fixé (**302**, **320**, **321**, cf. **287**).

Kârlî. Panneaux juxtaposés et formant frise, sur la façade du caitya (**302**).

(Une frise très proche a été ajoutée de même sur la façade du caitya de Kanherî).

Symétrie, frontalité.

Ce schéma est resté à la base de compositions plus complexes utilisées pour la figuration dans de grands panneaux de thèmes plus développés : celui du **Grand Miracle de Çrâvastî** (**328 à 330**) et celui des **Litanies d'Avalokiteçvara** (**334**).

Le schéma du groupe hiératique n'a d'ailleurs pas été seulement utilisé pour la représentation du Buddha. Suivant l'évolution des croyances, il a été plus tardivement adopté dans les grands panneaux pour les Bodhisattva (**337**) et pour les Târâ (**325**). D'autre part, l'évolution du style des figures a transformé son aspect; perdant son caractère éminemment hiératique et statique, il est devenu plus contourné et dynamique (**325**).

Dans les caves plus tardives la figuration des Bodhisattva est venue s'adjoindre à celle du Buddha qu'elle tend à remplacer. Comme pour le Buddha, les Bodhisattva sont figurés tantôt isolément, tantôt comme centre d'un groupe ou comme assistants.

L'attitude des Bodhisattva assis ou debout reste souvent proche de celle du Buddha (**323**, **337**), souvent encore une attitude de délassement leur est affectée [une jambe est repliée, l'autre étant détendue (**304**)].

Motif du couple.

Ce motif est venu s'adjoindre et même remplacer les figurations du Buddha dans la sculpture architecturale des caves tardives. Dans ces caves où la décoration abonde (Ajantâ XXVI, Aurangâbâd I et III par ex.), ce motif est répandu à profusion dans les frises, les soutiens d'entablement et médaillons des piliers.

Le motif du couple, un des plus anciennement connu et déjà multiplié dans les pan-

neaux des piliers de l'Inde ancienne, a dû son regain de faveur aux emprunts faits à la décoration des caves hindouïstes dont il constituait le motif le plus répandu.

Son développement dans la sculpture bouddhique rupestre semble aussi correspondre à l'époque où le développement du panthéon mahâyânique met en honneur les formes féminines de la divinité, celle où les Târâ commencent à accompagner les Bodhisattva (ex. **337**).

Deux formules principales sont encore adoptées pour ce motif :

celle du couple simple assis ou debout qui occupe un médaillon ou un panneau (**303**);

et celle du *couple assis entouré d'assistants.* Adaptation de la formule du groupe hiératique, la composition reste équilibrée et centrée; la figure masculine occupant le milieu de l'ensemble entre des figures féminines et des personnages plus ou moins nombreux. Toutes les attitudes du délassement se relèvent (**309**, **313**).

A ce thème, réservé à la sculpture décorative, on peut rattacher le grand panneau du **couple de Nâgarâji** de la cour précédant le **caitya XIX d'Ajantâ** (**305**) et les grandes **Images de Pâncika et Hârîtî** figurées dans quelques chapelles, à Ajantâ II et à **Aurangâbâd III** (**306**).

SCULPTURE ARCHITECTURALE. DÉCORATION IMAGÉE

Evolution. — Le développement progressif de la décoration sculptée et imagée peut être suivi dans les caves du VIe siècle. Il semble que vers la fin du VIe siècle dans la cave XIX d'Ajantâ, un bel équilibre ait été réalisé entre la décoration et l'architecture (**photo K**). Puis la richesse d'ornementation des caves I, II, XXI à XXIV d'Ajantâ annonce la profusion de petits motifs des caves XXIV à XXVII d'Ajantâ (**photo M**) et des caves I et III d'Aurangâbâd. A cet envahissement de la décoration imagée succède ensuite un retour à une sobre simplicité mêlée de grandeur; la façade du caitya X d'Ellorâ (Viçvakarma) en offre un exemple avec ses lignes architecturales simples et ses surfaces unies sur lesquelles se détachent seulement des groupes volants.

Cette évolution peut se poursuivre dans la composition des soutiens d'entablement, dans les frises et en particulier dans les décorations d'architraves.

DÉCORATION DES SOUTIENS D'ENTABLEMENT

Ex. **Ajantâ XIX** (**307**). **Ajantâ I** (**308**). **Ajantâ XIX** (**309**).

Le panneau central est orné d'un motif symétrique, centré et statique. De chaque côté, les corbeaux sont décorés de figures volantes ou d'animaux fantastiques bondissant et s'éloignant du centre. Contraste marqué entre l'immobilité de la figure ou du groupe central et la mobilité extrême des figures des corbeaux.

Evolution de la composition : *complexité plus grande des motifs plus tardifs*, avec accumulation de petits éléments; cette tendance apparaît déjà dans quelques panneaux d'**Ajantâ XIX** (**309**).

Utilisation des thèmes habituels. Motif du Buddha isolé, groupe hiératique et couple royal. Parfois survivance de motifs anciens : scènes d'adoration, vase de prospérité, stûpa (Kanherî III, Ajantâ I, Aurangâbâd VII).

FRISES

Des frises multiples se rencontrent dans les édifices rupestres; elles se superposent surtout sur les façades des vihâra et des caitya ou bien formant décoration d'architrave, elles entourent la nef des caitya ou exceptionnellement ornent le hall d'un vihâra.

Deux dispositions sont adoptées pour la décoration des frises : celle des *frises composées de panneaux juxtaposés*, celle des *frises continues.*

Dans les frises composées de panneaux juxtaposés les thèmes habituels se retrouvent :

Les *représentations du Buddha isolé ou accompagné d'assistants* se sont multipliées sur les façades de Kârlî (**302**), Kanherî, Ajaṇṭâ XIX et XXVI, Ellorâ IX et X et à l'intérieur des caitya d'Ajaṇṭâ XIX et XXVI, d'Ellorâ X (voir plus loin : décoration d'architraves).

Le *motif du couple* se rencontre dans les caves d'un style plus évolué : à Ellorâ X (Viçvakarma), il se répète sur deux frises de la façade et à l'intérieur dans la tribune (**303**).

Des motifs plus inédits se relèvent parfois :

Succession de « gaṇa » (nains obèses) à Ellorâ X. Dans ce caitya ce motif est même répété deux fois : il occupe une frise entourant la nef (au-dessous d'une frise plus importante faite de panneaux insérant le motif du Buddha assis entre des assistants); puis il se retrouve dans un linteau de porte au 1er étage de la façade. Cf. avec les petits personnages difformes de l'épisode de la Tentation du Buddha à Amarâvatî (partie supérieure **photo G**) et surtout avec les mêmes files de « gaṇa » dans les caves hindouïstes : Bâdâmî I (plinthe de la façade) et avec les groupes de nains placés sous de grands panneaux : Bâdâmî I et II, Ellorâ XXI (Râmeçvara au-dessous du groupe de Çiva et Pârvatî).

Un motif de chasse est développé dans une longue frise décorant l'avant-cour du Viçvakarma à Ellorâ.

Les représentations de caractère anecdotique restent tout à fait exceptionnelles :

à Ajaṇṭâ, des scènes de la légende du Buddha se succèdent sur la façade du vihâra I;

à Auraṇgâbâd III, sur une frise décorant l'architrave du hall se déroule une série d'épisodes animés : scènes dans un palais, paysage d'arbres, scène de combat (Dessin donné par Burgess, pl. XLVIII; A. S. of Bihar and Western India).

Quelques exemples peuvent mettre en valeur la qualité de la décoration architecturale imagée et la variété qui a pu être apportée dans la répétition de motifs simples :

AJAṆṬÂ XIX (**311**).

Séparés par des bandes ornementales, des panneaux carrés ou allongés alternent; ils renferment chacun soit un Buddha assis, soit un Buddha debout.

Grandeur simple de la sobre ordonnance; effet de contraste entre la richesse de la décoration ornementale et la simplicité austère des figures; opposition entre le faible relief, l'effet de ciselure de l'ornementation et le haut-relief des Buddha qui ainsi comptent seuls; harmonieuses proportions des figures et valeur expressive du silence, du calme qui les entourent.

AJAṆṬÂ XXVI (**312 et photo M**).

La disposition est plus complexe; des groupes plus divers alternent; une recherche de variété s'accuse encore dans les effets multipliés de retrait et d'avancée; l'habileté d'invention est plus marquée, mais la surabondance des petits éléments disperse l'intérêt et nuit à la clarté de l'ensemble.

Les mêmes tendances se relèvent dans toute la décoration des caves tardives d'Ajaṇṭâ.

Une ordonnance proche se retrouve à Ellorâ X (Viçvakarma).

ENTRÉE DE CHAPELLE : **AJAṆṬÂ XXI** (**Extrémité à g. de la véranda**) (**313**).

Trois panneaux sont juxtaposés; la même disposition se rencontre dans les vihârâ tardifs d'Ajaṇṭâ I, II, XXI, XXIII, XXIV et dans le caitya XXVI.

Le motif du couple royal occupe le panneau central et pour lui la symétrie est conservée.

Ailleurs dans les caves I, II, la symétrie est moins stricte, mais un équilibre est maintenu; parfois les groupements sont plus compacts.

SCULPTURE ADJOINTE AU DÂGOBA DES CAITYA

Tous les caitya de l'Inde ancienne inséraient un « dâgoba » ou stupâ, monument symbolique et objet du culte. Au dâgoba sobre, dépouillé de toute décoration, de l'Inde ancienne succèdent des formes plus évoluées : la figuration du Buddha vient s'adjoindre au monument, sa forme structurale se complique et elle tend à être masquée par l'importance croissante de la sculpture.

KANHERÎ. Dâgoba d'une cave à g. du caitya (314).
Buddha isolé assis dans une niche centrale; sur le tambour, succession de représentations du Buddha debout. Importance secondaire de la sculpture dans l'ensemble du monument.

AJANTÂ XIX (315).
Grand Buddha debout dans un arc à makara. Grandeur de la figure par rapport à l'ensemble du monument. Sobriété de la décoration sculptée.

AJANTÂ XXVI (316).
Dans la niche centrale : Buddha assis sur le trône aux lions. Tambour décoré de deux rangées de niches renfermant chacune un Buddha debout. Sur le dôme : groupes de figures volantes non inscrites dans un cadre. (Même dispositif à Ellorâ : façade de Viçvakarma et parois du sanctuaire du Kailâsâ).
Abondance de la décoration sculptée. Maintien de l'équilibre entre la proportion des figures et l'architecture.

ELLORÂ X — VIÇVAKARMA (317).
Buddha colossal assis entre deux Bodhisattva et surmonté par un arc sur lequel se superposent des couples volants (Cf. le motif des couples volants qui se succèdent aux figurations d'Ellorâ et de Mâvalipuram, Descente de la Gangâ).
Disproportion entre la décoration sculptée et la forme architecturale. Gigantisme du Buddha assis, caractère qui se retrouve pour les Images de culte des sanctuaires d'Ajantâ I et II et d'Ellorâ.

RELIEFS DES NICHES ET GRANDS PANNEAUX

RÉPARTITION DES SCULPTURES SUR LES PAROIS DES GROTTES

Les reliefs sont parfois répartis sans ordre pré-établi :

Nâsik XVI. ve siècle ? **(318).**
A la partie supérieure d'une paroi écroulée des sculptures simples sont juxtaposées. La technique est grossière : le Buddha est représenté assis à l'européenne, seul ou entre des porteurs de caurî, puis couché en parinirvâna.
Sur les parois rocheuses entourant les anciennes caves d'Ajantâ (IX et X, principalement) des figures et groupes ont été ainsi surajoutés au hasard.

Aurangâbâd II (327). Multiplication de panneaux insérant des Buddha; aucune recherche d'effet d'ensemble n'apparaît.

Ailleurs, un effet décoratif est, au contraire, cherché :

KUDA VI, Paroi gauche du hall (319). Œuvre tardive d'après M. Foucher. Des panneaux semblables sont juxtaposés suivant un plan voulu et au-dessus d'eux des figures isolées se répètent pour former une frise (D'autres panneaux isolés sont surajoutés au hasard).

AJANTÂ VI. Véranda (310). Niches décorant la paroi et encadrant chacune un Buddha assis.

Disposition régulière des niches en rangées superposées. Recherche de composition : alternance des mudrâ d'une niche à l'autre et d'une rangée à l'autre; agrandissement du format des niches de la rangée centrale.

AJANTÂ VII. Véranda (301).

Multiplication de panneaux de toutes dimensions renfermant chacun un Buddha.

Sur le montant de la porte, alternance régulière d'un Buddha assis et d'un Buddha debout.

Dans les grands panneaux, la diversité des gestes, et parfois un élément ajouté, permettent d'évoquer divers épisodes de la vie du Buddha comme le faisaient les symboles et les scènes dans les reliefs de l'Inde ancienne : le Buddha assis sur le Nâga aux têtes dressées rappelle le miracle de l'Illumination; ailleurs, le geste évoque une attitude morale du Buddha : par exemple, le geste qui rassure, l'abhaya mudrâ ou « sceau de l'absence de crainte ».

Formats des niches et des panneaux.

Les reliefs sont présentés dans des niches et panneaux de types divers dont la paroi de Kuda offre la plupart des exemples. Tour à tour on distingue :

des niches de forme rectangulaire simple ou présentant un exhaussement en demi-cercle de la partie supérieure centrale (**310**);

des panneaux séparés par une colonne ou un pilastre et groupés en frise; des niches trilobées; des niches surmontées par un arc à makara reposant sur des pilastres (**300**).

D'autres niches rectangulaires dont les angles supérieurs sont occupés par des figures volantes se rencontrent fréquemment à Kanherî, Ajan*tâ* (**298**). Les figures volantes traitées en très haut-relief prennent la place et la forme de corbeaux; ainsi elles encadrent la tête de la grande Image.

Thèmes et motifs.

Sur la paroi de Kuda et sur celle d'Aura*n*gâbâd se voient déjà les thèmes principaux qui ont été multipliés dans les grands panneaux : celui du Buddha figure unique et celui du Buddha accompagné de porteurs de caurî et de figures volantes.

A ce groupe principal d'autres motifs viennent parfois s'adjoindre : les symboles de la Prédication entourés d'orants; le motif des Gandharva tenant la tiare du Buddha; les Nâga soutenant le lotus issant qui accompagne le Grand Miracle de Çrâvastî.

Après avoir examiné l'évolution de la formule du groupe hiératique telle qu'elle est multipliée dans les panneaux et dans les sanctuaires, les thèmes plus exceptionnels seront étudiés : représentations du Grand Miracle de Çrâvastî et des Litanies d'Avalokiteçvara, figurations plus inusitées encore du Parinirvâ*n*a et surtout de l'Assaut de Mâra.

GROUPES HIÉRATIQUES DES NICHES

Le groupe hiératique est, en général, conforme au type rencontré sur les stèles : le Buddha assis ou debout est entouré de porteurs de caurî et souvent de figures volantes :

BAGH. Cave II. (320). Buddha debout encadré de porteurs de caurî.

Le groupe sculpté pouvait être complété par des figures volantes peintes sur la paroi

du fond (à Ajantâ II des figures volantes étaient peintes sur le mur, en arrière du grand groupe de Pâñcika et Hâritî).

Le tribangha opposé des porteurs de chasse-mouches équilibre l'ensemble.

Caractère particulier de la draperie adhérente au corps, mais qui conserve sa vie propre, reste mouvante et suit une tradition différente de celle d'Ajantâ. L'étoffe retombe du bras avec naturel; les mêmes tendances se retrouvent dans un autre groupe de la même cave et dans des Buddha debout d'un vihâra de Kanherî.

NÂSIK (VIe siècle) (321). Groupe d'une niche profonde.

La disposition adoptée dans cette niche est inlassablement répétée avec la même proportion des diverses figures, à :

NÂSIK II — XVI — XXIII.

AJANTÂ IV (panneau près de l'entrée de la véranda, avec amincissement de la figure). Voir encore cave XXVII et une grande niche-chapelle entre IX et X.

ELLORÂ II — V (**Photo N**).

Verticalité stricte du Buddha.

Variété de la technique : traitement en très haut relief de la figure du Buddha, en fort relief des assistants et en moindre relief des figures volantes et surtout des détails du trône. Parfois, comme ici, les figures volantes prennent place sur une masse débordante formant corbeau.

A Nâsik, comme à Ajantâ, simplicité extrême du modelé; une ligne indique seule le rebord du vêtement. La profondeur de l'attitude reste toujours atténuée.

Parfois, à la partie supérieure de chaque côté, des Bodhisattva assis remplacent les Gandharva volants (voir partie centrale **334**).

Évolution du motif.

Ellorâ IV (337). Padmapâni entre deux figures féminines (aile transversale précédant le sanctuaire). VIIe siècle.

Groupe hiératique d'un type plus évolué : un Bodhisattva occupe la place prééminente, des divinités féminines l'accompagnent (La même disposition se rencontre à Aurangâbâd et à Ellorâ X, chapelle du 1er étage).

Caractéristiques propres à Ellorâ :

La symétrie de l'ensemble est plus approximative; la réduction de taille des assistants accuse par opposition le gigantisme de la figure principale.

Les proportions de la figure principale sont différentes de celles d'Ajantâ ou de Nâsik : le buste est plus allongé.

La robustesse, la force contenue des figures des caves hindouistes se retrouve.

Mêmes tendances dans les groupes de Târâ et Sarasvatî des niches de la cave VI d'Ellorâ.

Évolution tardive du groupe hiératique.

AURANGÂBÂD VII. Panneau proche de l'entrée du sanctuaire. VIIe siècle (325).

Triade de figures féminines entre lesquelles des nains sont intercalés.

Evolution de la forme : le hanchement accentué, la torsion onduleuse des corps, l'opulence des formes féminines et la puissance du modelé apparentent ces figures à l'art robuste d'Ellorâ et d'Elephanta et les éloignent de la sobriété formaliste d'Ajantâ ou de Nâsik.

Transformation de l'aspect d'ensemble malgré la persistance du schéma habituel : les courbes larges, amples et le sens des volumes remplacent le puritanisme des lignes, les contours simples et le relief uniforme de la plupart des ensembles bouddhiques.

A l'impersonnalité des visages succèdent la rudesse sauvage et l'exubérance des chevelures.

Le *motif du nain « gana »* introduit dans le groupe est caractéristique : il se retrouve dans un groupe de divinités masculines et féminines du sanctuaire d'Aura*n*gâbâd VII.

A Bâdâmî I, Ellorâ (Dhumar Le*n*â), Elephanta (Noces de Çiva et Pârvatî) des nains s'intercalent de même près des grandes figures.

A Bâdâmî III et Ellorâ (Râmeçvara), ils prennent place près des figures féminines des consoles de piliers. Le motif du nain semble être un emprunt fait aux caves hindouïstes; il se rencontre seulement dans les caves bouddhiques tardives.

Autre aspect tardif du groupe hiératique : Bodhisattva-dvârapâla entouré de personnages masculins ou féminins beaucoup plus petits et de figures volantes. Des groupes de ce type sont placés de chaque côté de la porte du sanctuaire à Ellorâ VII et un autre groupe du même type se retrouve dans la véranda d'Aura*n*gâbâd VII.

Le thème des Bodhisattva qui encadrent l'entrée du sanctuaire (tels les beaux Bodhisattva peints d'Aja*n*tâ I) semble se confondre avec celui des grands dvârapâla des caves hindouïstes proches (Cf. Ellorâ, Râmeçvara et Dhumar-Le*n*â). Même gigantisme, même aspect de force de la figure principale, même dynamisme latent. L'aspect statique du groupe a disparu.

IMAGES DE CULTE ET GRANDS ENSEMBLES DES SANCTUAIRES

Pour la représentation du Buddha dans les sanctuaires, la formule hiératique habituelle se retrouve sans cesse; devant la paroi du fond prend place un grand groupe du type qui a été multiplié dans les niches-chapelles de Nâsik (**321**). Souvent la composition de l'ensemble devient plus complexe et, dans les caves plus tardives, le Buddha tend à devenir de plus en plus colossal.

AJA*N*TÂ XVII. Groupe du sanctuaire (**322**).

Deux orants porteurs d'offrandes sont adjoints au groupe principal; traités en ronde-bosse, ils se rattachent seulement à l'angle du trône. Le groupe se développe ainsi en plans successifs.

Les symboles de la Prédication sont sculptés sur la base. (Ailleurs, ils sont seulement indiqués en peinture : Aja*n*tâ XX).

Des variantes apparaissent; les ensembles et la décoration des sanctuaires s'amplifient :

Le groupe symbolique de la Prédication (Roue et gazelles) est figuré en ronde-bosse, en avant du trône comme à Ellorâ XII, Véranda (**338**).

Ailleurs, toujours en avant du groupe hiératique, le motif de la Roue entre les gazelles est entouré de minuscules orants : AJA*N*TÂ I — II — IV et GHATOTCHACH.

Les porteurs de caurî deviennent des Bodhisattva plus nettement différenciés : Avalokiteçvara, Mañjuçrî, Vajrapâ*n*i et plus tardivement des divinités féminines. Le nombre des figures augmente et elles prennent place sur les parois latérales du sanctuaire (1).

ELLORÂ II. Paroi latérale du sanctuaire (**323**).

Un Avalokiteçvara sculpté est placé sur la paroi au delà de la divinité féminine qui accompagne le Buddha; un minuscule orant est agenouillé dans chaque angle.

A ELLORÂ VI, sont figurées des rangées de Buddha assis et des orants.

A ELLORÂ XI et XII (Do Thal et Tin Thal) l'ordonnance est plus complexe encore

(1) Déjà par les fresques des parois latérales d'autres figures étaient adjointes à l'Image de culte : groupes peints sur la paroi avoisinant le groupe hiératique (d'après Burgess).

et elle atteint une réelle grandeur : les parois latérales sont occupées par des Bodhisattva debout surmontés de figurations des sept Buddha du passé.

D'autres variantes se relèvent encore :

AURANGÂBÂD III et VI (324). Groupes du sanctuaire.
Des orants agenouillés, mains croisées en añjali, sont répartis en deux groupes tournés vers le Buddha. Ces figures sont traitées en très haut relief, les têtes étant complètement détachées de la paroi.
Importance prise par le motif des orants. Intensité d'expression des visages tendus, pesanteur massive des formes, naturel du groupement.

AURANGÂBÂD VII. Scène de danse figurée sur la paroi latérale du sanctuaire (325).
Un grand panneau est sculpté sur chaque paroi latérale du sanctuaire. Sujet plus exceptionnel : une danseuse entourée de musiciens est figurée sur l'un d'eux. La disposition reste symétrique, les attitudes sont ordonnées en vue de l'harmonie générale.
Le bel équilibre de l'attitude de danse se retrouve dans celle du Çiva dansant de la cave de Râmeçvara, à Ellorâ. Cf. d'autre part, avec les groupes de Bâdâmî; même modération dans les attitudes et proportions.

RELIEFS DES GRANDS PANNEAUX

Quelques thèmes plus exceptionnels donnent lieu à des compositions plus complexes.

THÈME DU GRAND MIRACLE DE ÇRÂVASTÎ

Ce thème est évoqué par le *motif du Buddha assis sur le Lotus issant* et esquissant le geste de la prédication. D'autres Buddha et dêva sont disposés de chaque côté sur des lotus.

Cette présentation simple du thème se rencontre à **NÂSIK II**.
Le motif avait déjà été répandu dans l'art gréco-bouddhique.

Une formule plus complète est généralement adoptée :

Deux nâga anthropomorphes soutiennent la tige du lotus issant sur lequel est assis le Buddha.

Voir : **KUDA VI (319)** et **AURANGÂBÂD II groupe I (327)**.

Des compositions plus complexes se rencontrent :

KÂRLÎ. Façade du caitya (328).
Plusieurs thèmes sont réunis en un seul ensemble : à celui du Grand Miracle de Çrâvastî sont adjoints les Symboles de la Prédication et le motif des Gandharva apportant la tiare du Buddha.
Développement en hauteur de la composition faite de registres superposés.

KANHERÎ XXXV (329).
Multiplication du nombre des figures.
Développement en hauteur et en largeur.

KANHERÎ LVI (?) (330).
Répétition de la figure du Buddha assis. Petits Buddha debout superposés. Recherche de régularité.

Compositions essentiellement symétriques :

l'importance prédominante est donnée à l'axe central;
les directions verticale et horizontale sont nettement affirmées;
la figure du Buddha est présentée d'une manière strictement frontale et statique;
l'absence d'action est absolue.

Ajantâ VII (331). Paroi de la véranda.
Une ordonnance un peu différente a été adoptée. Par le dépouillement extrême de la forme, par la régularité parfaite et la monotonie même de la composition, la sculpture bouddhique semble atteindre dans une œuvre comme celle-ci le but qui lui était prescrit et vers lequel elle tend dans son ensemble. Le relief d'Ajantâ paraît éminemment propre à préparer l'esprit à la concentration, aucune fantaisie ne venant distraire la méditation ou réveiller les passions, l'équilibre parfait de l'ensemble disposant au contraire à l'apaisement et par lui au détachement.

THÈME DE LA LITANIE D'AVALOKITEÇVARA

Le Bodhisattva AVALOKITEÇVARA debout au centre de la composition est figuré soit isolément : AJANTÂ IV — XXVI — AURANGÂBÂD VII, soit entouré par des Târâ et des Dhyâni-Buddha : KANHERÎ LXVI ; de chaque côté, disposés en registres plus ou moins nettement indiqués, des groupes de quelques figures se superposent. Celles-ci sont destinées à évoquer les miracles que le « Tout-Compatissant » est toujours prêt à réaliser : de pauvres humains implorant la divinité sont figurés menacés par des dangers déterminés.

A KANHERÎ et à AURANGÂBÂD un Gandharva, secourable émissaire d'Avalokiteçvara, vole vers chaque groupe.

Principales figurations de ce thème :

AJANTÂ. Grotte IV (Véranda 322 et photo L) et Paroi rocheuse près du caitya XXVI (333). Deux panneaux superposés renferment des figurations presque identiques de ce thème.

KANHERÎ XXI et LXVI (334).

AURANGÂBÂD VII et III.

ELLORÂ II III.

Cf : fresque AJANTÂ XVII où le même thème est figuré.
La composition est développée de schèmas simples déjà connus :
celui de la grande figure entourée de registres superposés (voir : Musée de Mathurâ : Krsna Govardhana, *I. I. A.* pl. XXIX)
et celui du groupe hiératique.
La régularité d'ensemble recherchée exprime l'impassibilité.
Contraste entre le caractère hiératique et statique de la grande figure ou du groupe central et l'animation, l'aspect vivant et expressif des petites figures.
Division de la composition en 3 parties dans le sens de la largeur : partage nettement indiqué à Ajantâ IV, plus souplement suggéré ailleurs.
Une zone de calme semble ainsi isoler la divinité, rejeter loin d'elle l'agitation des humains; (la même tendance est sensible dans de nombreuses sculptures hindouïstes, tandis qu'une disposition tout à fait opposée est, au contraire, adoptée dans les figurations des « beaux Bodhisattva » peints d'Ajantâ I qui se détachent directement sur des groupes de figures mobiles et animées).

THÈME DU PARINIRVÂNA

Comme nous avons eu l'occasion de le signaler, ce thème a été fréquemment représenté

dans les petits reliefs gréco-bouddhiques, et rappelé sous une forme simplifiée mais suivant la même tradition parmi les figurations de Grands Miracles dans l'art de Mathurâ (**189**) et dans l'art Gupta.

D'autre part, une image colossale du Parinirvâṇa de Kasiâ a été signalée par Hiuan-tsang (*I. I. A.*, p. 74).

La figuration de ce thème reste assez rare dans les édifices rupestres.

On le trouve pourtant :

à **NÂSIK XVI** (Buddha couché, figure isolée) et XVII (Burgess).

à **AJANTÂ XXVI, Intérieur du Caitya** (Grand groupe).

à **DHAMNAR** (Burgess — Cave tardive).

à **AURANGÂBÂD IX** (Burgess : « Buddha couché... avec Padmapâṇi à 4 bras »).

et à **ELLORÂ, Tin Thal** (Burgess).

Relief d'**AJANTÂ XXVI** (**335** et **photo M**). Représentation la plus importante de ce thème.

La composition est divisée en trois zones distinctes, nettement délimitées, différentes de relief et de technique et qui se superposent :

I. — A l'avant du lit du Buddha et à la partie inférieure de l'ensemble prennent place des moines en lamentation et deux orants (figures peu détachées de la paroi du lit).

II. — Un Buddha colossal est couché dans l'attitude conventionnelle entre deux arbres çâla, le fidèle Ânanda étant debout aux pieds du Maître (technique du très haut relief).

III. — A la partie supérieure du relief, des figures de dêva volent vers la tête du Buddha en jouant de la musique et en lançant fleurs et encens.

Tradition iconographique proche des prototypes gréco-bouddhiques : cf. Loriyân-Tangai.

Composition schématique conventionnelle.

Réunion d'éléments divers assez grossièrement rapprochés : ordonnance qui semble hésiter entre l'asymétrie et la symétrie [équilibre des deux arbres ; indication du centre (tambour céleste) dans un ensemble par ailleurs irrégulier].

Effet de contraste entre l'immobilité complète du Buddha et la vivacité des figures volantes ; cf. Mâvalipuram : Visnu couché sur Ânanta, là l'opposition est plus subtile. Prolifération de figures volantes en réduction occupant le sommet — disposition fréquemment employée dans les reliefs rupestres Gupta des caves hindouistes. Ce déroulement de figures volantes est déjà visible à Amarâvatî.

Opposition violente entre la petitesse des dêva et des moines et le gigantisme du Buddha. L'impression du colossal est recherchée.

Cf. avec les figurations multipliées de ce thème peintes et sculptées dans les édifices rupestres et construits de l'Asie centrale : Qizil — Qumtura — Sorcuq — Bezeklik ; la même tendance vers la recherche du colossal s'affirme.

THÈME DE LA TENTATION DE MÂRA

Ce thème a été fréquemment représenté dans les petits reliefs de l'art gréco-bouddhique (pl. **XXX**) et de l'art d'Amarâvatî (**226**, **232**, **234**) ;
il fût repris dans quelques petites sculptures Gupta du Musée de Sârnâth, pl. **LII**
mais très exceptionnellement représenté dans un grand relief

à **AJANTÂ XXVI. Intérieur du Caitya** (336).

La composition du relief semble se diviser en trois parties différentes, mais étroitement

associées qui se réfèrent à des moments successifs de l'épisode et se rattachent à des conceptions esthétiques diverses.

I. — Dans un motif central, le Buddha est assis en « bhûmisparça mudrâ » sous l'arbre de la Bodhi dominé lui-même par un immense tambour frappé par deux Gandharva. A la symétrie de l'ensemble s'ajoute le formalisme et le dépouillement de la figure du Buddha pour maintenir ce groupe dans la *tradition de l'art bouddhique d'Ajantâ*.

II. — Deux groupes répartis à la partie supérieure, de chaque côté du motif central représentent tour à tour, la chevauchée des hordes de Mâra et leur déroute. L'intensité du mouvement se trouve accélérée par la direction unique des deux groupes qui semblent traverser en biais la composition. Le *dynamisme de l'art d'Amarâvatî* semble renaître. (La parenté de la peinture d'Ajantâ et de l'art d'Amarâvatî est souvent nettement apparente).

III. — Enfin, à la partie inférieure du panneau, trois groupes souplement juxtaposés évoquent successivement les provocations ironiques de Mâra, les tentatives de séduction de ses filles et la désolation du dieu après son échec. Ici domine *l'influence de la peinture et celle de la sculpture contemporaine des caves hindouïstes*. (Cf. par ex. les figures féminines qui entourent un Çiva dansant à Ellorâ, Râmeçvara).

Ainsi, autour de la sobre figure bouddhique sont venues s'adjoindre des figures agissantes, élégantes ou grotesques, et elles laissent apparaître des tendances différentes de celles de la sculpture bouddhique habituelle.

Ces groupes, ceux de la partie inférieure principalement, semblent se juxtaposer au gré de la fantaisie; mais si aucune organisation nettement préétablie n'apparaît au premier abord, une volonté subtile préside pourtant à l'agencement des diverses parties. Chaque figure concourt à l'aspect d'ensemble, à l'opposition des masses, à l'arabesque générale; essayer de supprimer l'une d'elles serait détruire l'harmonie générale. La composition n'est plus dirigée par un esprit de symétrie trop apparent mais par un sens de l'équilibre, du rythme, par le sentiment des formes qui s'appellent ou s'opposent, par la fantaisie d'une imagination qui cherche la variété : le groupement n'obéit plus à la rigidité d'un cadre géométrique, il rappelle plutôt l'harmonieuse prolifération du monde végétal.

Dans le panneau d'Ajantâ XXVI, un effet de contraste domine tout l'ensemble; il n'est plus obtenu, comme dans le Parinirvâna, par l'agrandissement démesuré de la figure du Buddha — il réside dans l'antithèse même des tendances qui tour à tour organisent la composition. La stabilité parfaite, la simplicité extrême, le caractère cerné de la forme du Buddha s'opposent à la mobilité insinuante ou à la précipitation violente des autres groupes, à la souplesse onduleuse des hanchements, et même au déploiement en biais des attitudes.

Cet effet de contraste donne à cette sculpture toute sa valeur expressive. L'immobilité saisissante du Buddha en retrait dans sa niche, l'isole, semble le rendre invulnérable aux sarcasmes comme au déchaînement de forces qui passent en avant de lui mais ne sauraient l'atteindre; par la composition même deux principes semblent s'opposer; le fugace voisine l'Immuable.

A cette œuvre peut être comparée une fresque de même sujet : la **Tentation de Mâra. Ajantâ I.**

Le même sentiment domine la composition : la fixité du Buddha s'oppose à la mobilité des figures et la peinture donne plus de fluidité, plus d'immatérialité aux formes. Si un même esprit se retrouve dans l'une et l'autre composition, elles restent toutefois nettement différentes et la fresque n'a pas servi de modèle direct à la sculpture.

Du grand relief d'Ajantâ XXVI peut encore être rapproché un bas-relief de Nâgârjunikonda (*A. S. I.*, 1928-29, pl. XLIX). Le thème de la Tentation de Mâra y est figuré sous une forme très proche. De chaque côté d'un Buddha central, deux éléphants semblent de même traverser le panneau, l'un

d'eux amenant Mâra menaçant, l'autre l'emportant repentant, humblement tourné, mains jointes, vers le Buddha. A la partie inférieure, les filles de Mâra entourent le Buddha. Mais l'équilibre de l'œuvre d'Ajaṇṭâ et la subtile ordonnance des groupes n'apparaissent pas encore; l'ensemble et le Buddha lui-même ont encore l'instabilité, l'aspect mouvant des œuvres de l'école d'Amarâvatî.

Caractères particuliers des reliefs des divers centres bouddhiques.

A côté des différences inhérentes à la date d'exécution des œuvres et au stade de l'évolution d'ensemble auquel elles appartiennent, des tendances particulières se relèvent dans les reliefs des divers sites archéologiques. La plupart ont déjà été signalées mais nous allons essayer de les résumer et de préciser l'apport de chaque site, la place que sa production occupe.

BÂGH. — La décoration sculptée reste rare dans les caves de Bâgh dont certaines peuvent être datées du ve siècle d'après les inscriptions qu'elles renferment. La peinture a joué un rôle important dans leur ornementation et la cave IV en particulier renfermait de nombreuses peintures; quelques-unes décoraient encore les caves V et VI. Dans la cave II se voient deux groupes dont l'un est reproduit (**320**); la figure du Buddha est moins schématisée qu'à Ajaṇṭâ : l'attitude, la vérité du modelé et la draperie mouvante conservent un certain naturel et la tête des Buddha semble s'apparenter encore au type gréco-bouddhique. La sobriété du décor de la porte principale de la cave IV paraît indiquer pour cette cave une date relativement ancienne fixée par M. Coomaraswamy vers 500 ap. J.-C.

KANHERÎ. — Les grottes de Kanherî constituent un des plus vastes ensembles bouddhiques; la plupart d'entre elles furent excavées et décorées pendant toute la période Gupta et post-Gupta, moment où des reliefs furent encore surajoutés dans des caves plus anciennes. (Au caitya, des frises furent placées au-dessus des groupes de donateurs et de grands Buddha occupèrent chaque extrémité de la véranda, au vi^e^ siècle env.)

Les très nombreuses sculptures [1] dispersées dans les multiples vihâra paraissent se rattacher surtout à la période de plein développement de la sculpture bouddhique, vers la fin du vi^e^ et le début du viie siècle peut-être. L'extension de l'iconographie du bouddhisme du Mahâyâna est sensible à Kanherî; quelques thèmes paraissent avoir atteint là leur entier développement : celui du Grand Miracle de Çrâvastî (**329, 330**) et celui des Litanies d'Avalokiteçvara (cave LXVI) (**334**). Ces sculptures restent proches de celles d'Ajaṇṭâ (période d'Ajaṇṭâ XIX et période un peu postérieure) par le hiératisme des ensembles et la simplicité des attitudes; mais avec un aspect moins dépouillé de la draperie. Pourtant quelques légers indices annonçent l'évolution plus tardive de

[1] Des vestiges de fresques sont par ailleurs signalés par Burgess, notamment dans le vihâra XXI.

la sculpture, telle qu'elle apparaîtra à Aurangâbâd : la présence des Târâ par exemple.

Une date un peu antérieure à celle de ces ensembles peut-elle être assignée à toute une série de figurations du Buddha debout, visible dans un vihâra (**300**) ? L'attitude incertaine du corps, qui ne pose pas complètement sur une jambe, le rebord du vêtement aux sinuosités irrégulières et aux plis multiples, enfin les ondulations du tissu semblent marquer un stade où la schématisation Gupta était moins avancée. Ces reliefs paraissent ainsi appartenir à une période de transition un peu en dehors de la tradition de Sârnâth ; si certaines têtes s'apparentent au type gréco-bouddhique, d'autres sont pourtant plus typiquement Gupta. Les Buddha gigantesques de la véranda du caitya restent encore non nettement hanchés et le repli en ondes est maintenu, mais la régularité plus grande, plus schématique du drapé et la dimension même de chaque figure semblent leur assigner une date plus récente.

NÂSIK.— La production de Nâsik consiste principalement en groupes hiératiques occupant de nombreuses niches et chapelles des grottes II-XVI (ancienne cave recreusée) et XXIII (**321**). Ces œuvres présentent peu de particularités, elles se rattachent à la grande tradition bien établie de la sculpture bouddhique rupestre de la fin du VIe siècle probablement. Le schéma-type habituel du groupe hiératique est pleinement développé ; le caractère simplifié de la forme obéit à un canon nettement fixé ; la décoration des trônes est déjà évoluée. Ces œuvres peuvent se comparer aux groupes des sanctuaires d'Ajantâ, en particulier à l'ensemble hiératique d'une chapelle creusée dans le roc à gauche de la façade d'Ajantâ IX.

AJANTÂ (**Photos K. L. M.**). — Les vingt-sept grottes d'Ajantâ constituent l'ensemble bouddhique le plus important de cette période.

Malgré la prédominance de la peinture et sa qualité artistique, malgré aussi le petit nombre de reliefs de grande valeur, la sculpture par son abondance et son aspect typique reste éminemment représentative de l'art bouddhique pendant la période qui s'étend du VIe siècle aux premières décades du VIIe siècle probablement. C'est à Ajantâ et à Kanherî que les caractères particuliers de la sculpture bouddhique apparaissent avec le plus de force et de pureté ; c'est là surtout qu'elle s'est adaptée le plus parfaitement à ses fins religieuses, celles de soutenir la méditation, la contemplation (**301**, **310**, **322**, **331**, **332**).

L'abondance des Buddha sculptés, la qualité souvent moyenne des œuvres (**298**), l'envahissement des reliefs sur les parois rocheuses avoisinant les caves affirment le caractère essentiellement dévotieux de l'œuvre qui a été déjà signalé. La prédilection pour les schémas de composition les plus simples, l'absence absolue de pittoresque, et le dépouillement le plus strict de la forme donnent aux ensembles le caractère d'abstraction que nous avons relevé et mettent la sculpture au service de la pensée bouddhique,

présentée sous son aspect le plus ascétique, le plus conforme encore, semble-t-il, à l'ancien esprit du Hînayâna ; un caractère de modération domine, en effet, les œuvres d'Ajantâ.

L'aspect du Buddha d'Ajantâ suit la conception de la forme Gupta telle que le Buddha assis de Sârnâth nous l'a révélée, avec ici souvent moins de beauté, moins d'élégance dans les proportions (**322**). Enserré dans un contour d'une simplicité rigide, schématisé en volumes presque géométriques, fixé dans des proportions assez courtes, tassées, le Buddha d'Ajantâ paraît à son tour tout à fait apte à donner forme à une entité abstraite (1). Dans les plus belles réalisations, dans la frise d'Ajantâ XIX (par ex. **311**), cette figure devient hautement expressive : « cette concentration spirituelle, cette tension intérieure,... ce tronc ramassé comme celui d'un lion, sans accents anatomiques, consciemment désincarné », expriment le pur idéal bouddhique de l'Inde. La sobriété de ce type du Buddha a été conservée même dans les reliefs les plus tardifs (cave XXVI) (**336**), malgré l'apparition de tendances différentes dans la réalisation d'autres figures.

Les grottes bouddhiques d'Ajantâ ont été excavées pendant une assez longue période; commencées dès avant l'ère chrétienne, après un moment de ralentissement les excavations se sont de nouveau multipliées, à partir du VIe siècle probablement; l'évolution de la sculpture rupestre peut donc être suivie dans ce site, mais nulle part son développement ne rejoint le stade atteint à Ellorâ et dans les caves tardives d'Aurangâbâd.

A un premier groupe peuvent se rattacher dans leur ensemble les sculptures des caves VI-VII et les nombreux Buddha assis ou debout ajoutés aux façades et parois proches des anciens caitya IX, X, et XII; la forme de ceux-ci apparaît parfois rude, grossière et les attitudes hésitantes [cf. les Buddha debout des parois près de IX à ceux plus évolués, proches de XIX (**298**)], les schémas de composition restent simples (**310**).

Le caractère évolué du groupe accompagnant l'Image de culte du sanctuaire de XVII (**322**) a déjà été signalé, l'ensemble conserve l'aspect de sobriété habituel.

Les nombreuses sculptures de la cave XIX et de l'avant-cour qui la précède semblent atteindre un degré d'évolution un peu plus marqué. Dans ce caitya le rôle décoratif accordé à la sculpture dans l'architecture est important mais un merveilleux équilibre a été maintenu entre les deux arts. L'heureuse répartition des grands reliefs et des petits panneaux sur la façade (**photo K**), se retrouve encore dans l'alternance et le contraste des Buddha et de l'ornementation dans la frise intérieure (**311**). Les grandes lignes simples sont maintenues, les schémas restent sobres et en subordonnant l'épaisseur variée des reliefs à l'effet d'ensemble, une impression de belle ordonnance a été atteinte telle qu'elle a été rarement réalisée dans l'Inde. On peut noter encore la valeur sculpturale des grands Kubera debout de chaque côté du grand arc de la façade (**photo K**) et nous avons signalé la valeur expressive des deux grands Bodhisattva encadrant l'en-

(1) Certains caractères du Buddha sculpté apparaissent déjà dans le Buddha peint; dans les figures peintes d'Ajantâ XVII, mêmes proportions tassées et même plénitude de la forme inscrite dans un contour simple. Voir aussi Grotte I.

trée (**299**) : ces figures conservent une belle sobriété de forme, mais par une heureuse détente de l'attitude ils évoquent éloquemment la profonde compassion bouddhique; mêlée à plus de grandeur, ils possèdent déjà l'infinie douceur des meilleurs Buddha javanais.

A une époque un peu postérieure peuvent se rattacher les sculptures des grottes I et II et peut-être les deux grands panneaux de la véranda IV (**332**); plus tardivement encore se placent les reliefs des caves XX à XXVII; l'ordre de succession des caves et leur datation précise restent toutefois difficiles à établir. Les figures tendent à se multiplier dans des groupements plus libres sur les architraves des entrées de chapelles (**313**) et la décoration imagée devient abondante; dans le vihâra I sur une frise de la façade se voit exceptionnellement le déroulement de scènes. Une tendance vers plus de complexité se fait sentir; elle est particulièrement visible si l'on compare la sculpture architecturale des façades de XIX et XXVI et les frises d'architrave de la nef dans les mêmes caves (**311**, **312**, et **photo M**): le programme décoratif reste proche mais l'effet d'ensemble disparaît dans le caitya XXVI par la surabondance des petits éléments et la surcharge des frises qui créent une impression de papillotement et de dispersion. De grands panneaux d'une importance exceptionnelle se rencontrent dans la cave XXVI, nous en avons déjà souligné l'intérêt (**333**, **335**, et **336**).

AURANGÀBÂD. — Une évolution plus avancée qu'à Aja*ntâ* se relève dans l'ensemble des œuvres d'Aura*ng*âbâd. Elle se marque par l'abondance de la décoration imagée dans les caves I et III (cf. les mêmes tendances à Aja*ntâ* II, puis I à V et dans les grottes XXI à XXVII), par une transformation de l'iconographie (faveur accordée aux effigies d'Avalokiteçvara, des Târâ et des divinités féminines multipliées), enfin par une transformation de la forme et par l'apparition de grands motifs nouveaux.

Si le hiératisme est conservé pour le Buddha des sanctuaires et la grande figure d'Avalokiteçvara (Litanie d'Avalokiteçvara, véranda de la grotte VII) d'autres groupes présentent comme nous l'avons vu des tendances tout à fait différentes, telles ces triades de divinités masculines et féminines qui encadrent l'entrée des sanctuaires de la cave VII (**325**). L'amour de la vie que révélaient les plantureuses formes féminines de l'art de Mathurâ semble réapparaître, mais joint à plus d'âpreté; des tendances développées dans les reliefs hindouïstes se révèlent, un sens de la puissance, une impression de déchaînement de forces que le bouddhisme avait par ailleurs ignorés.

Dans ces caves d'Aura*ng*âbâd des motifs nouveaux apparaissent : des groupes de grands orants agenouillés prennent place dans les sanctuaires III et VI (**324**) et nous avons déjà mentionné la belle réalisation d'une scène de danse dans un panneau du sanctuaire VII (**326**). La persistance des traditions hiératiques que l'on retrouve dans les thèmes habituels (**327**) voisine et contraste avec l'accent de vie et d'ardeur qui se dégage des réalisations nouvelles.

ELLORÂ (**Photo N**). — Le site d'Ellorâ comporte un important ensemble de caves bouddhiques (I à XII) groupées au S.-E. des caves hindouïstes. Aucune d'elles n'appa-

raît antérieure au VIe siècle et beaucoup, au contraire, se rattachent à la toute dernière période de ferveur bouddhique dans le centre de l'Inde, c'est-à-dire au VIIe siècle. Le caitya de Viçvakarma et les importants vihâra de Do Thal et Tin Thal restés inachevés se placent ainsi parmi les grottes bouddhiques les plus récentes; elles renferment de nombreux reliefs.

L'évolution tardive de la sculpture se manifeste à Ellorâ, par la robustesse particulière de la forme et le développement des types de composition traditionnels, par un développement iconographique plus avancé même qu'à Aurangâbâd et par l'apparition de motifs nouveaux souvent empruntés aux caves hindouïstes toutes proches.

Les figures de grandes tailles sont multipliées dans les caves. Le Buddha et les Bodhisattva restent présentés dans une stricte frontalité mais souvent reflètent un dynamisme contenu (Padmapâni -cave IV) (**337**) qui s'accuse dans les groupes de la cave VI où les Bodhisattva remplissent le rôle et prennent l'aspect des dvârapâla des caves hindouïstes. Le panthéon mahâyânique apparaît considérablement accru, les Bodhisattva et formes féminines de la divinité sont multipliés et certains se présentent avec des bras nombreux. (D'après Burgess, il en est de même à Aurangâbâd VII).

La décoration des sanctuaires devient plus complexe; à côté de l'Image de culte traditionnelle prennent place des rangées superposées de Buddha assis (cave VI) ou de grandes figures de Bodhisattva (caves XI et XII).

Comme dans les caves tardives d'Ajantâ des motifs plus exceptionnels, parfois d'esprit plus profane et moins spécifiquement bouddhique sont introduits : telles ces frises de musiciens, couples multiples et de « gana » alignés du caitya de Viçvakarma. Les mêmes thèmes se répètent ainsi dans les caves bouddhistes ou hindouïstes d'Ellorâ.

La période de faveur accordée à la petite décoration imagée (dans les caves tardives d'Ajantâ et d'Aurangâbâd I et III) semble ici dépassée; la prédilection s'attache au contraire aux grandes figures (**photo N**) et celles-ci sont multipliées dans les importants ensembles de la grotte de Tin Thal (**338**). Suivant une disposition tout à fait inusitée de longues rangées de grands Buddha assis à l'indienne, puis de Târâ (attitude proche de **304**), se détachent en très haut relief de la paroi des galeries transversales de l'étage supérieur. La sobriété des attitudes, l'uniformité et l'impersonnalité des figures produisent un effet d'austère grandeur et créent une atmosphère de solennité imposante. Les tendances particulières à l'art d'Ellorâ prennent ici toute leur valeur.

CONCLUSION

Dans cette étude, nous avons ainsi examiné la composition des reliefs de l'Inde et nous l'avons vu revêtir des aspects divers suivant les régions et les époques successives.

D'une part, nous avons suivi le développement de la petite sculpture anecdotique depuis son apparition dans diverses régions dès le début de l'époque Çunga à Bârhut et à

Sânchi II jusqu'au IVe s. ap. J.-C. et malgré le rôle désormais effacé de ce genre, nous l'avons retrouvé dans quelques stèles Gupta et quelques frises exceptionnelles de l'époque post-Gupta (à Ajantâ I, façade — à Ellorâ X, façade — à Aurangâbâd II, hall). Tour à tour nous avons vu la composition présenter un aspect d'enchevêtrement (Bârhut) ou d'ordre (Gandhâra), de libre fantaisie ou d'harmonie recherchée (Sânchi, Amarâvatî). De ces reliefs se dégage le plus souvent une atmosphère de vie idéalisée, transposée, mais qui reste une évocation de la nature.

D'autre part, nous avons vu dès l'origine la composition des représentations symboliques des Grands Miracles adopter une disposition simple, régulière, déjà hiératique, jusqu'au moment où, l'Image remplaçant le Symbole mais jouant le même rôle, la même disposition a été reprise, agrandie, répétée à l'infini dans les stèles, les niches, les frises de toutes dimensions; les mêmes schémas de composition dominant ainsi tout l'ensemble de la sculpture bouddhique Gupta et post-Gupta.

Avant de disparaître cette sculpture bouddhique a pris dans les caves tardives, deux aspects : à Tin Thal (Ellorâ), la sobre ordonnance des groupes et des rangées de Buddha apparaît, par sa grandeur et l'impassibilité hiératiques de ses statues, comme l'aboutissement des tendances typiquement bouddhiques (**338**). Au contraire, à Aurangâbâd VII, malgré le maintien d'un traditionnel schéma de composition, certains groupes reflètent l'esprit de la sculpture hindouïste par le dynamisme profond bien que contenu et l'ardeur intense de leurs figures (**325**). Ces deux aspects réunis, mais moins accentués, s'étaient déjà rencontrés dans une Tentation de Mâra, à Ajantâ XXVI (**336**).

Nous voudrions, au terme de cette étude, avoir réussi à mettre en relief tout ce qui fait l'unité de l'art hindou malgré ses aspects souvent contradictoires; avoir fait entrevoir la continuité de son développement onduleux, dominé tour à tour par un esprit de tradition tyrannique ou par des élans spontanés d'ardeur et de fantaisie. Nous avons vu sans cesse des reprises de thèmes apparaître et à son point ultime la sculpture bouddhique rejoint ses origines : la volonté d'ordre qui a disposé les Grands Buddha de Tin Thal (Ellorâ) (**338**) est celle qui juxtaposait les Buddha de Taxila (**170**) et même les Symboles des linteaux de Sânchi (**photo I**); les figures féminines d'Aurangâbâd rappellent les Yaksinî de Mathurâ (**212**), même de Bârhut; enfin, à Ajantâ, dans la Tentation de Mâra, le Buddha impassible s'oppose aux groupes agités qui l'entourent, exactement comme le font certains Symboles à Amarâvatî (**233**, **234**) ou encore à Bârhut (**20**).

Cette continuité relevée dans la composition se retrouve dans la technique. Malgré l'apparition d'œuvres plus parfaites (à l'époque Gupta principalement), il n'y a pas eu, dans l'Inde, progression constante de l'habileté; à côté des figures, des groupes Gupta les plus beaux, réapparaissent des formes rudes et grossières. Il semble que sans cesse le sculpteur ait eu à refaire son expérience personnelle, à retrouver en présence des mêmes problèmes des solutions identiques; des maladresses, des inexpériences décelées à Bârhut se sont ainsi perpétuées. Nous avons vu enfin un même caractère dominer les ensembles : en général, figures et groupes se juxtaposent et se déploient sur un seul

plan et ainsi le Cakravartin de Jaggayapeta (IIe s. av. J.-C.) (I) a pu se comparer au Trivikrama de Mâvalipuram (VIIe s. ap. J.-C.) (II).

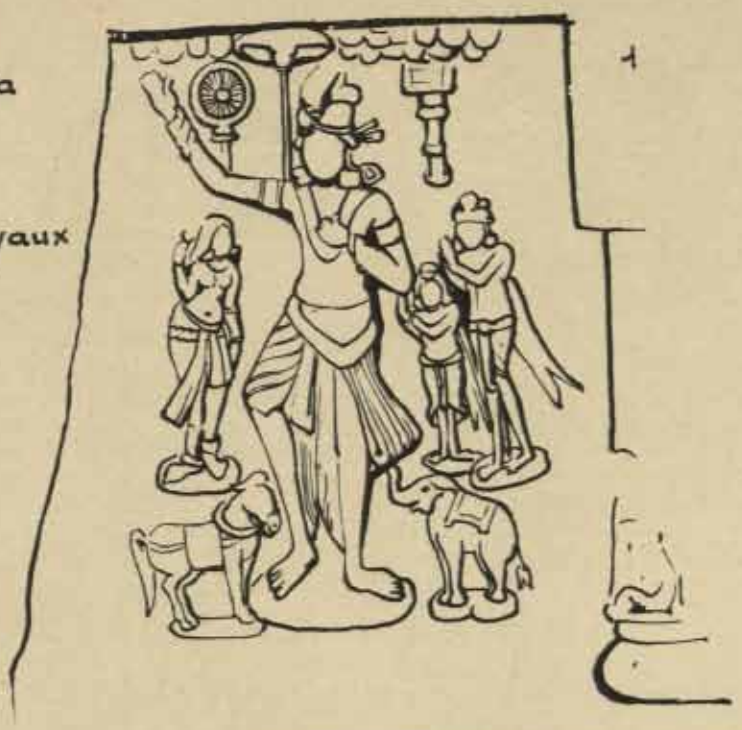
Après avoir résumé tous ces caractères de la sculpture bouddhique il est utile de la situer dans l'ensemble de la production artistique de l'Inde en rappelant qu'elle n'a pas épuisé à elle seule toutes les possibilités de l'art hindou. L'examen de reliefs hindouïstes ferait découvrir des compositions plus libres, irrégulières et souvent plus dynamiques où se retrouveraient amplifiés et sous une forme plus parfaite l'esprit de grandeur, parfois l'atmosphère d'épopée qui déjà transparaissaient dans l'œuvre grossière et rude de Bhâjâ.

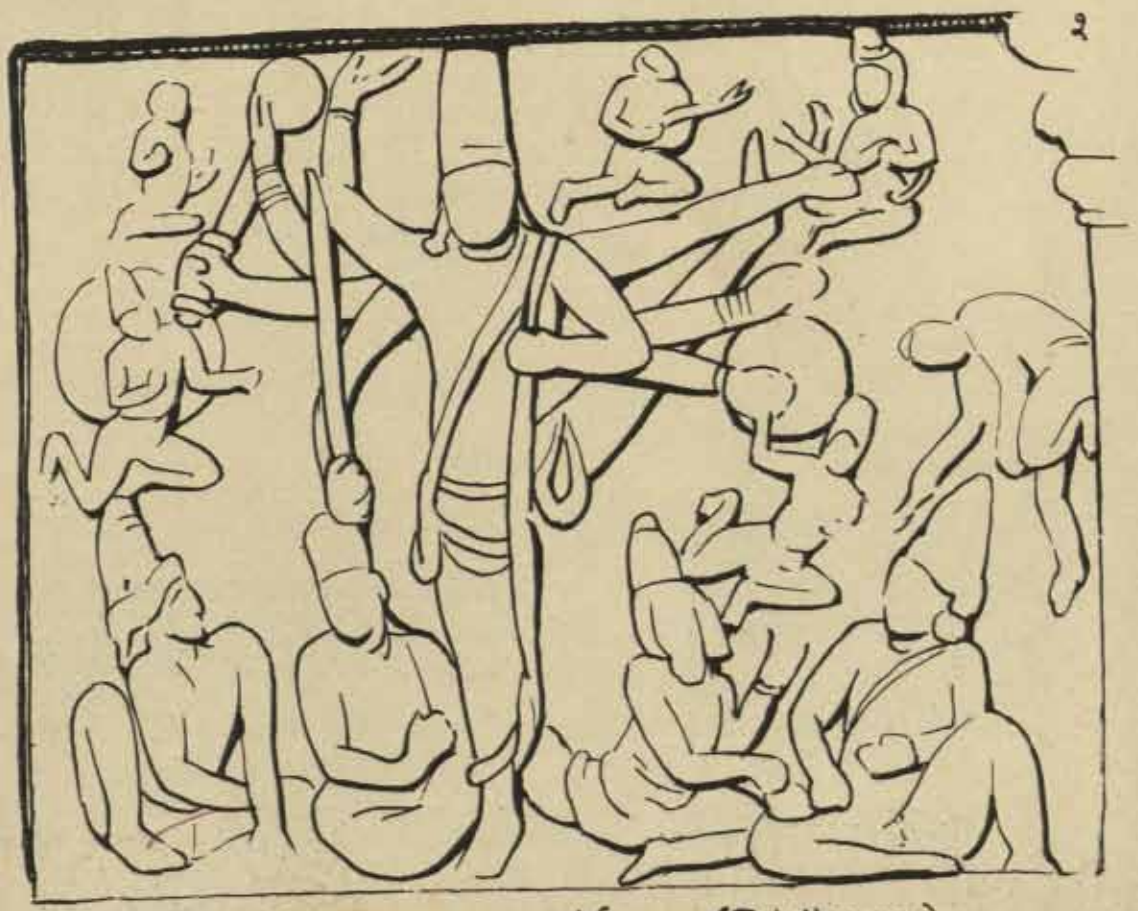
Dépôt légal effectué le 5 juin 1942, conformément à la loi du 17 septembre 1941. (*Journal Officiel du 14 novembre 1941.*)

42-9151. — Arrault et Cie - Maîtres Imprimeurs - Tours (France).

Yaggayapeta

Cakravartin
aux sept Joyaux

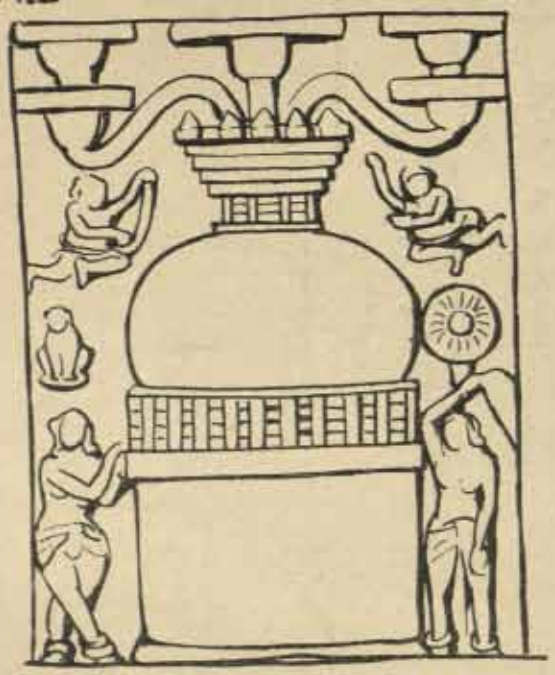




Māvalipuram – Viṣṇu (Trivikrama)

Pl. II

3



Nāsik. Cave III

4

Sānchi
Stūpa II

5

6

7

Besnagar — Fragment d'une rampe de balustrade —

Adoration du Stūpa de Rāmagrāma

← Sārnāth —

↓

9

A.S.I. 1904-05

10

Reliefs des piliers de toraṇa

11

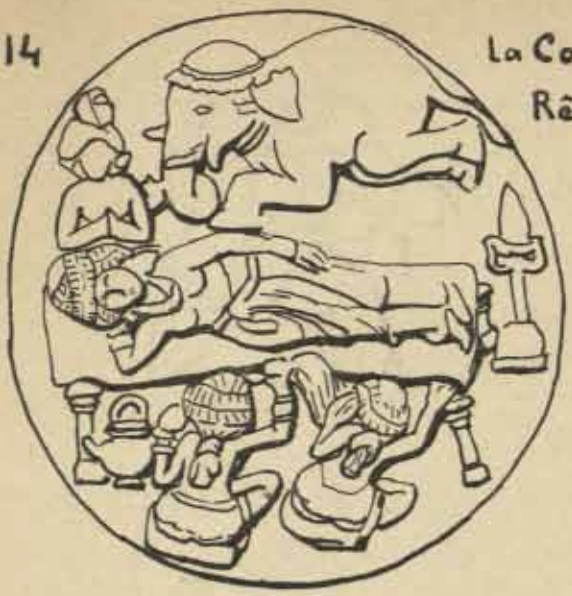
12

Culakoka Devatā

13

Pl. IV -

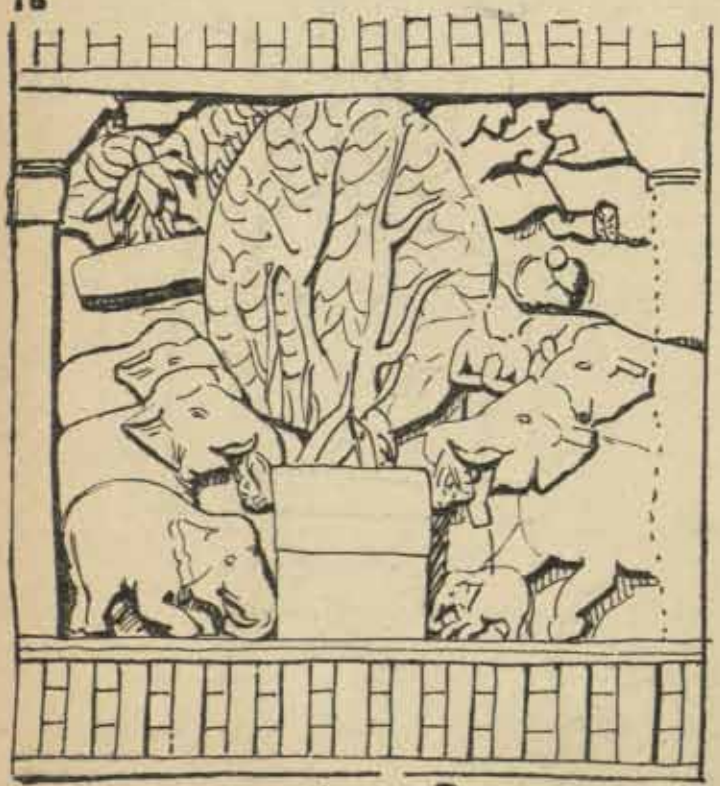
14



La Conception ou
Rêve de Māyā —

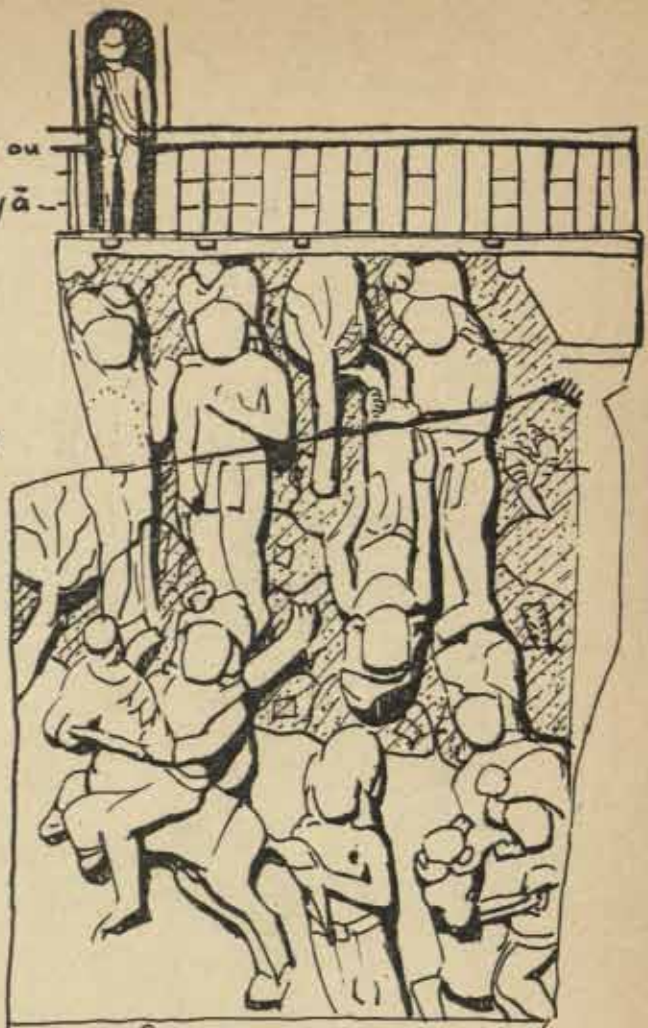
15 Rampe de la balustrade

16

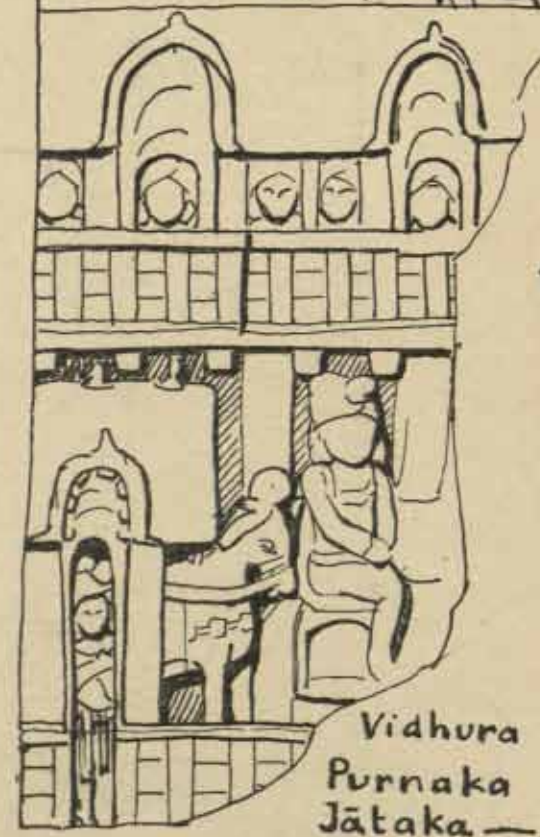


Adoration de l'Arbre Bahuhastika

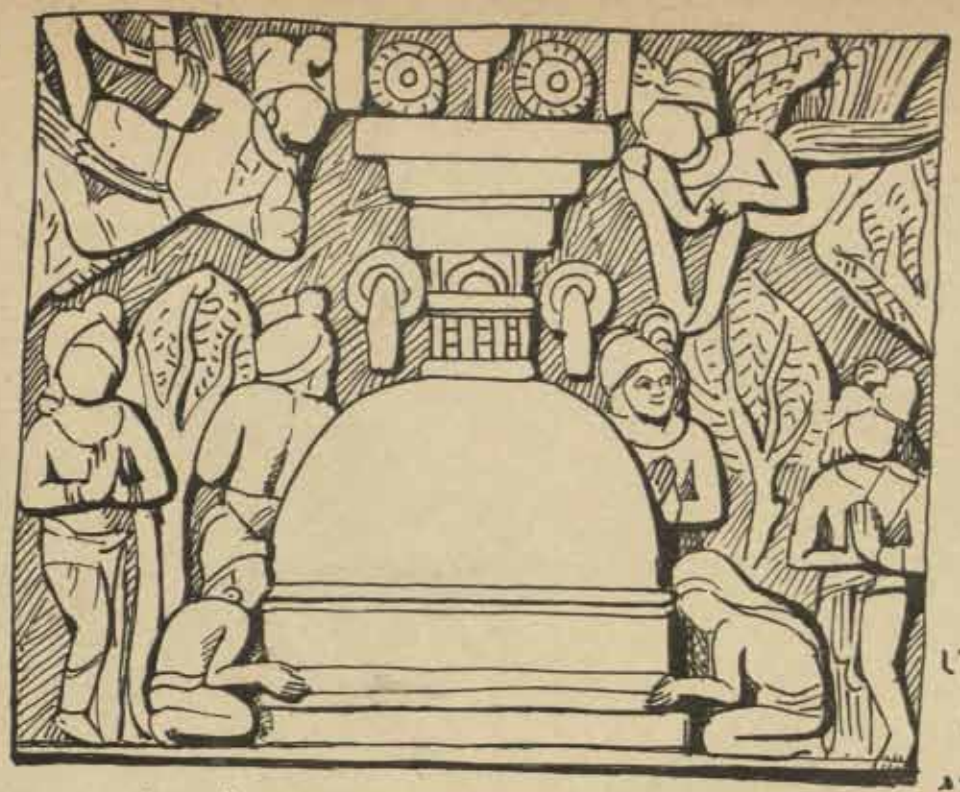
17



18

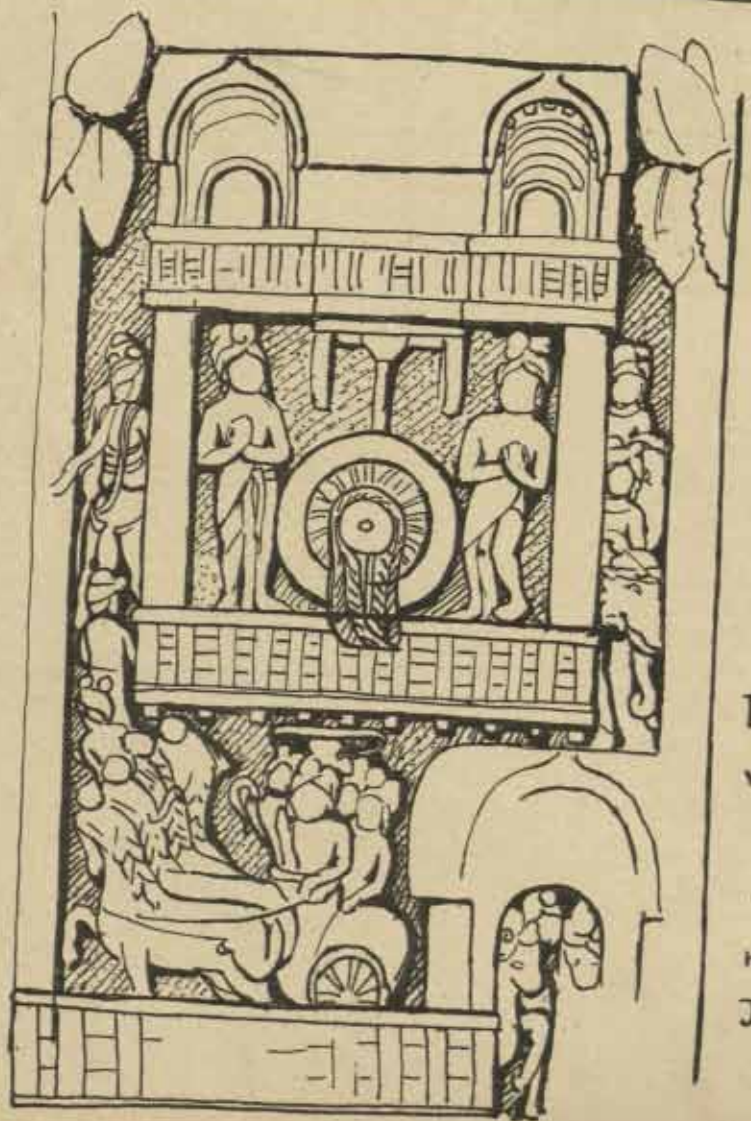


Vidhura
Purnaka
Jātaka —



l'Adoration du Buddha symbolisé par le Stūpa.

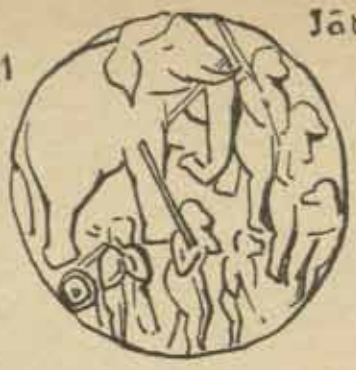
20



Le roi Prasēnajit visite le Buddha dans le monastère Jētavana.

Pl VI

21



Jātaka de l'Eléphant et des Singes

Jātaka du fils du roi de Bénarès.

Sad danta Jātaka.

↓

22

24

23

Mahāmagga Jātaka.

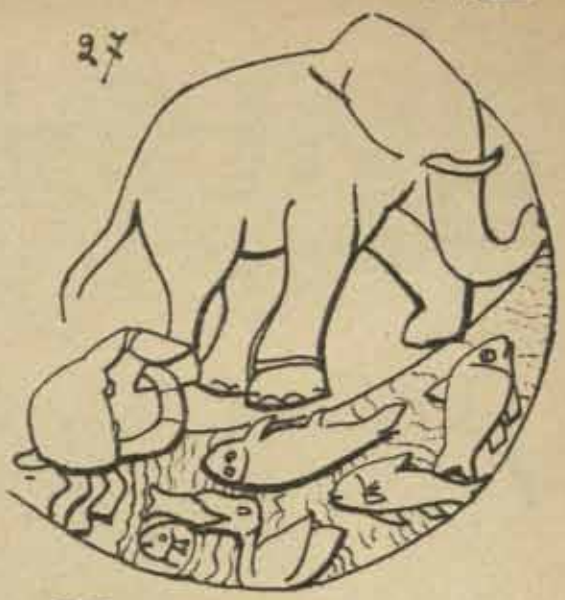
25

Donation du Jardin de Jētavana.

26

Mahākapi Jātaka-

27



28

29

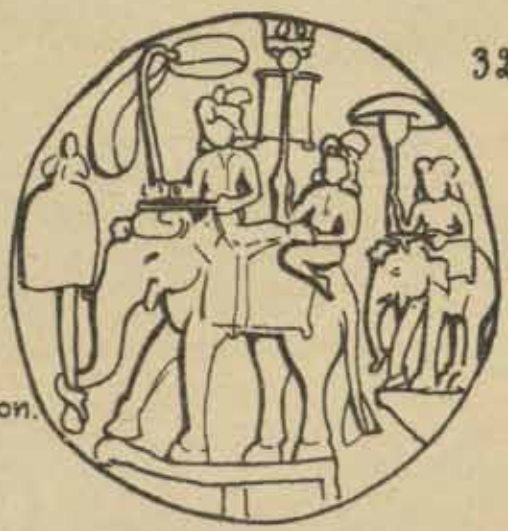
30

Kuruagamiga Jātaka-

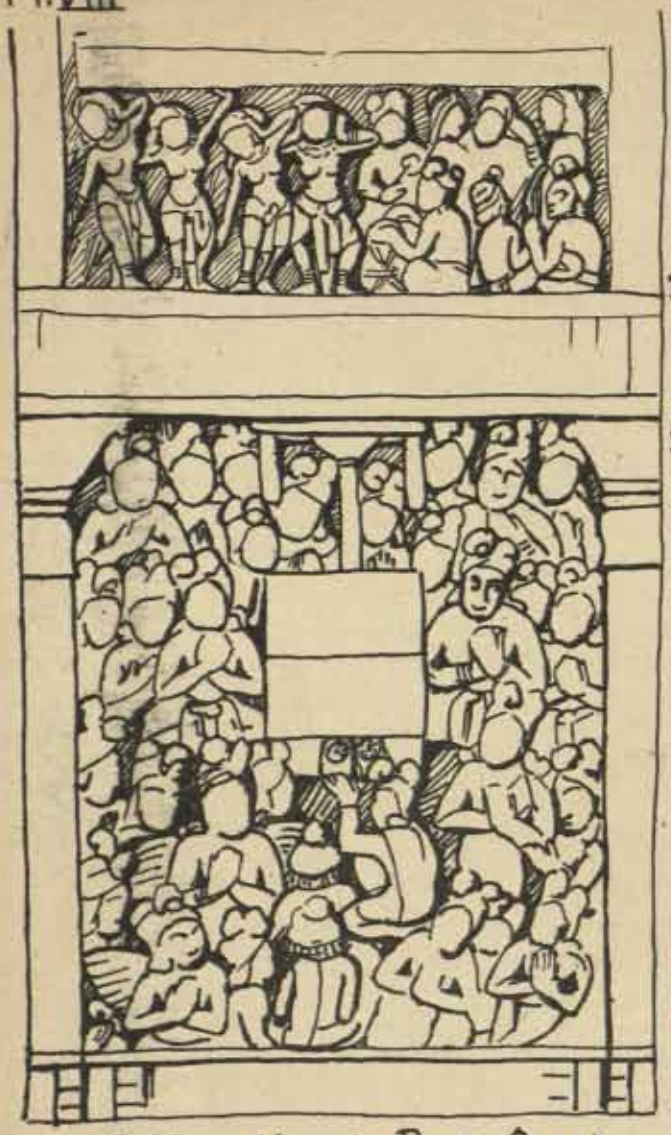
31

Adoration de l'Arbre de la Bodhi - Miracle de l'Illumination.

32

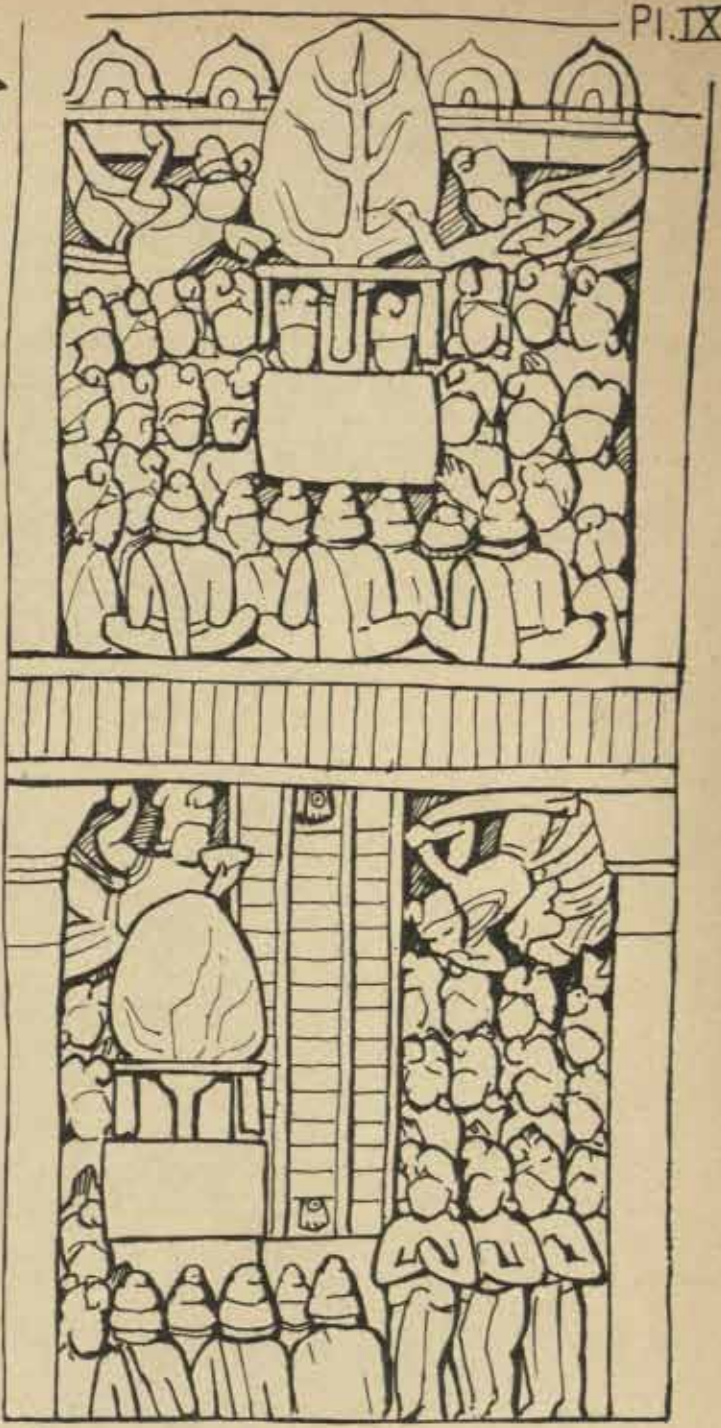


Pl. VIII

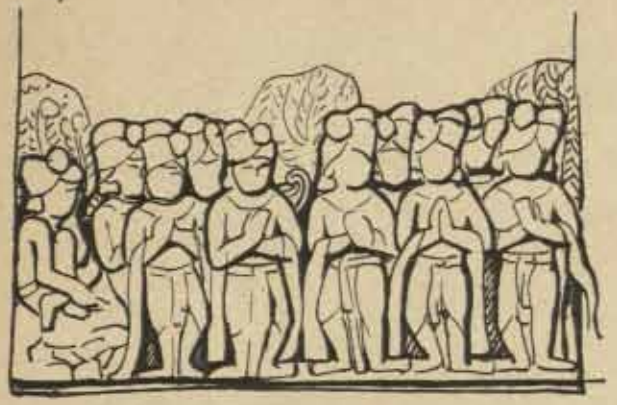


Pilier d'angle Porte Ouest

Prédication du Buddha
dans le ciel Tuṣita →
51

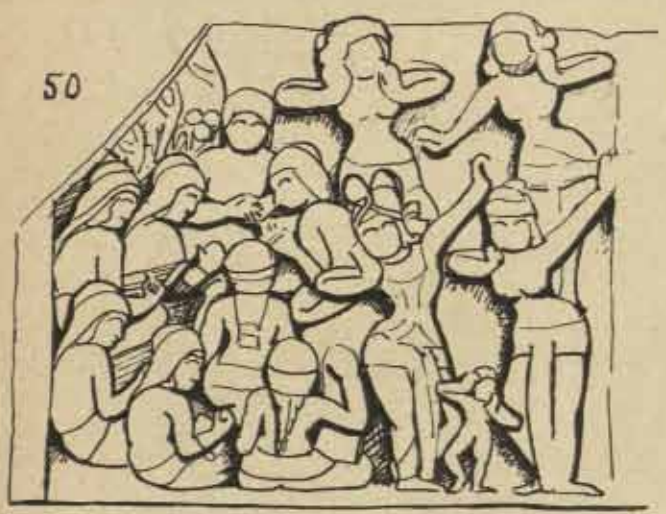


49



Divinités du quartier Est du ciel

50

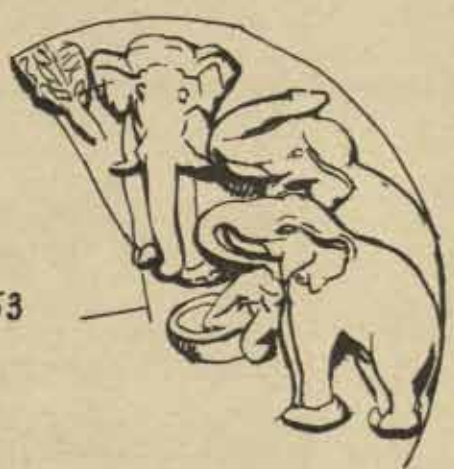


Danse des Apsaras

52

Descente du Buddha du ciel Tuṣita

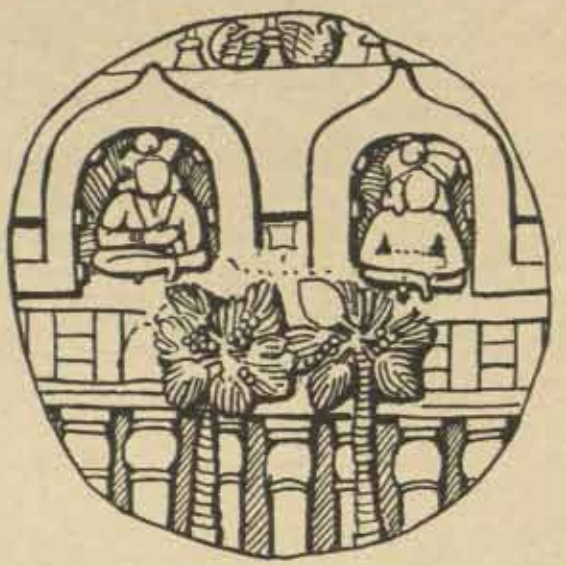
53



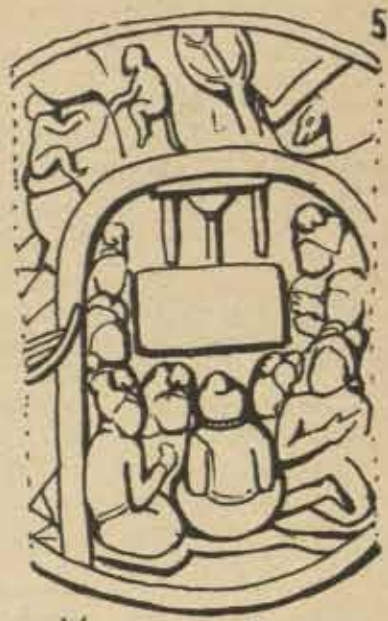
54

Pl.X

55



56

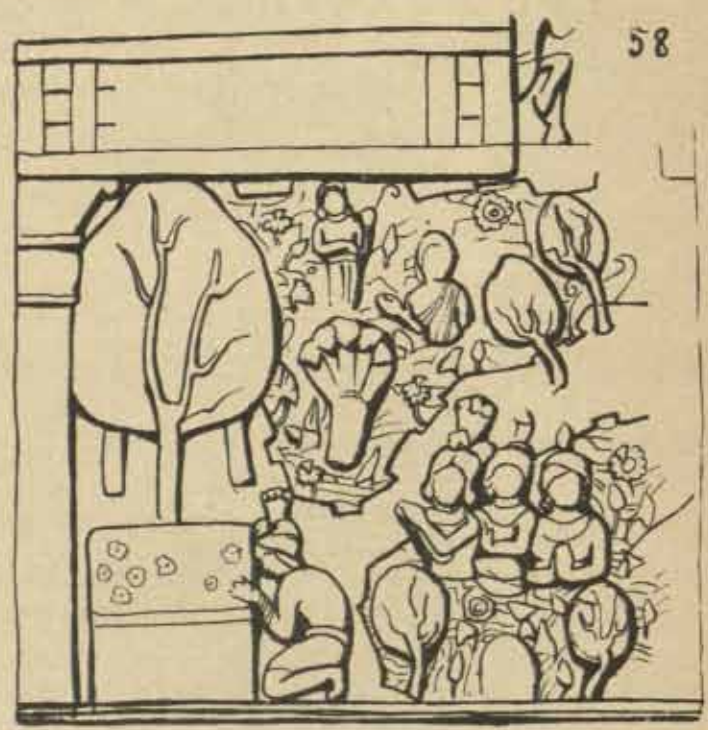


Visite d'Indra
à Indrasaila

57

Temple de la Bodhi –

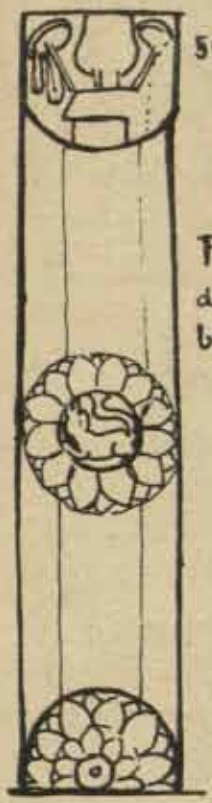
58



Légende du roi nāga Elāpatra

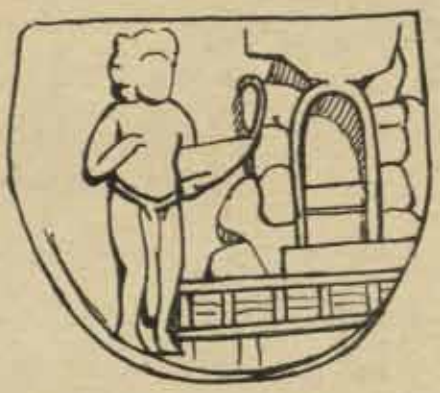
Visite d'Indra au Buddha -

59

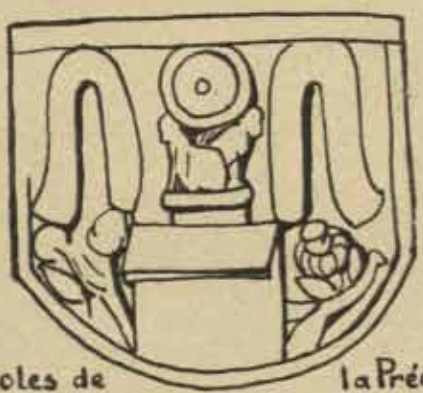


Pilier de la balustrade

60



61



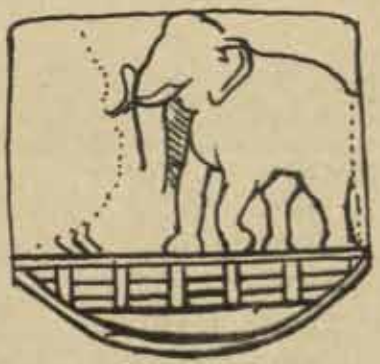
62

Symboles de la Prédication du Buddha -

63

Visite à la grotte de l'Ombre du Buddha -

64



Ṣaḍdanta Jātaka -

65

Première Méditation du Buddha -

Pl. XII

Donation du Jardin Jētavana.

66

Adoration du Buddha

67

68

Pada Kusala Manava Jātaka.

69

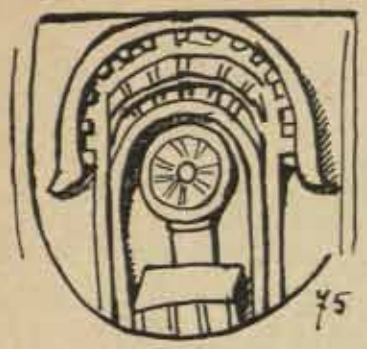
70

71

72

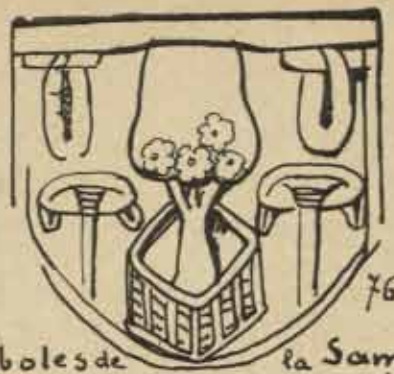
73

74



75

Première Prédication.

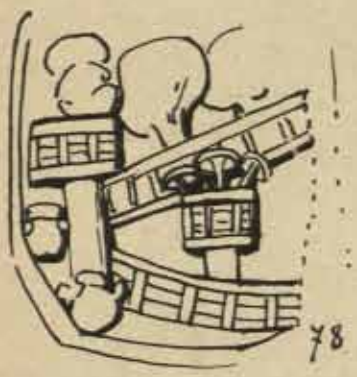


76

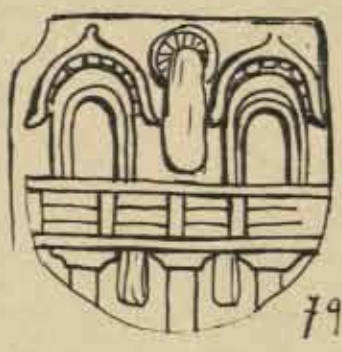
Symboles de la Sambodhi
Miracle de l'Illumination.

77

Parinirvāṇa.



78



79

80

81

Miracle de la Marche sur l'eau.

83

82 Sūrya.

84

Panneau d'un pilier d'angle

Pl. XIV

Porte Ouest

Çyāma Jātaka. 85

Porte Ouest

87

Mahākapi-Jātaka.

Porte Est-
Pilier droit-Face intérieure

86

Le Rêve de Māyā
Retour du Buddha
à Kapilavastu

Porte Est

88

Miracle du Feu

Miracle de l'Eau.

Porte Nord

89

Visite d'Indra

90

Porte Est.

91 Porte Sud -

Ṣaḍdanta Jātaka -

Porte Ouest

92

Adoration de l'Arbre de la Bodhi par le peuple des animaux

PIXVI

Porte Est

93 Le Parinirvāṇa

94

L'Illumination —

Le bosquet de bambous ou Le Venuvana à Rājagṛiha

95

Porte Nord

Le Jētavana à Çrāvastī

96

Porte Nord

Porte Ouest

97

Ṣaḍdanta Jātaka.

98 Porte Sud -

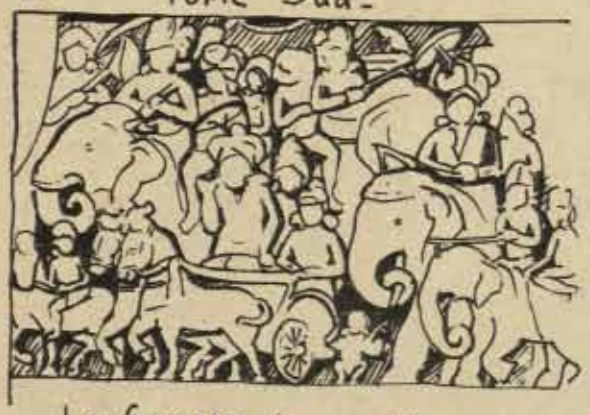
La Guerre des reliques

Porte Est -

99

l'Hommage du roi Çuddhodana

100 Porte Sud -



La Guerre des reliques

101 102

103

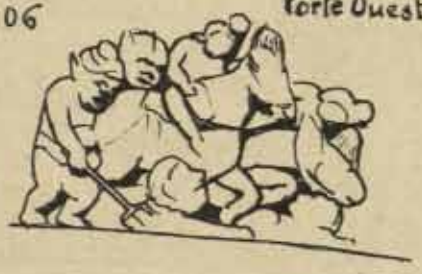
104

Porte Sud

105

106

Porte Ouest



107

Armée de Māra

Pl. XVIII

108 Porte Sud.

La Guerre des reliques

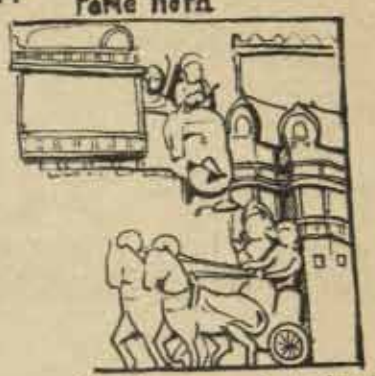
109 Porte Nord

Consécration d'un stūpa

110

↖ Viçvantara Jātaka ↙

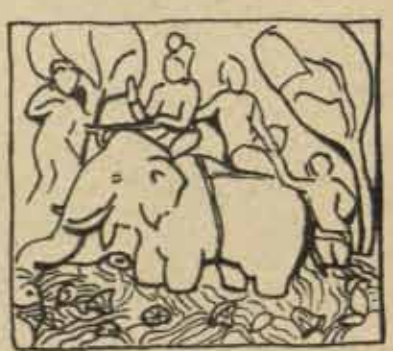
111 Porte Nord



Cortège royal sortant d'une ville -

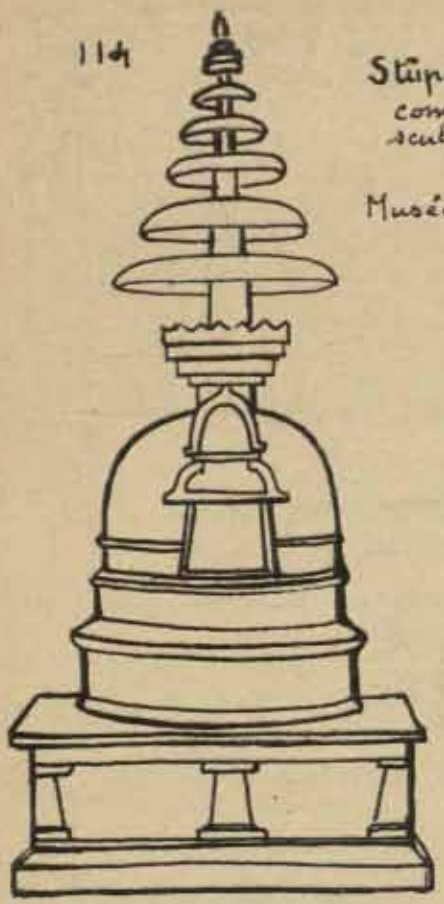
112

SĀNCHI II →



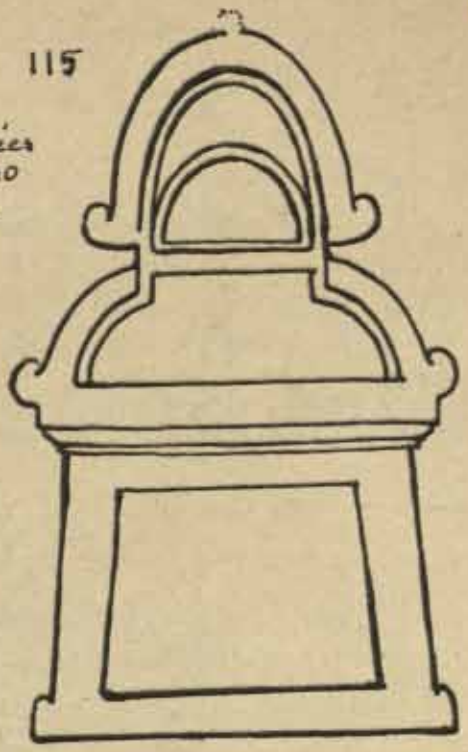
113

114



Stūpa votif
composé de pierres
sculptées et assemblées
Hauteur 1m.40
Musée de Calcutta
d'après
AGBG. fig. 71

115



Arche trifoliée : pignon de stūpa
Musée de Lahore Haut. 0,54

116

Socle provenant de
Takht-i-Bāhai

117

Socle provenant de Chāsardda –

118

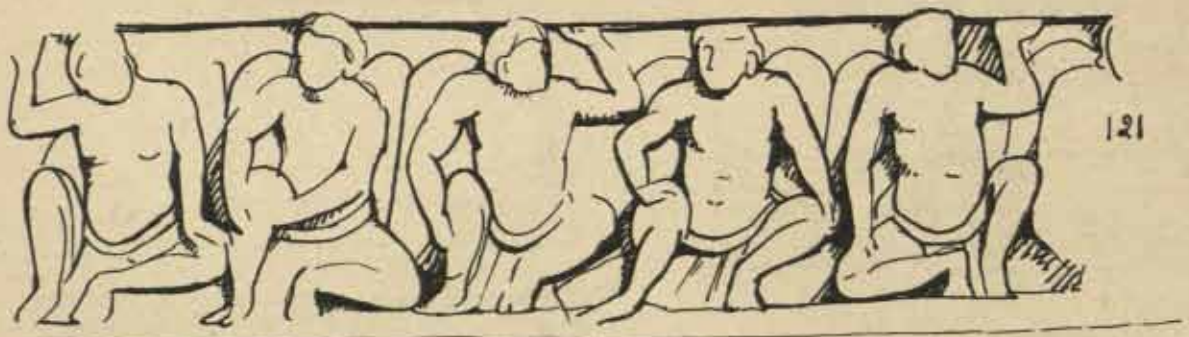
Vigvantara Jātaka

119

Frise
Buddha
et assistants
Stūpa de
Sikri

120

Frise (Musée Guimet)



121

Frise - Atlantes -

122 Frise avec petits génies -

123

124

Nāgarāja et musiciens

125

Offrande des quatre bols Haut. 0,33

(Musée du Louvre) Stūpa de Sikri –

126

Visite du Nāga Elāpatra

Provenant de Sahri Bahlol –

AGBG 317.

127

Indra visite le Buddha.

128 Assaut de Māra

Pl. XXII

129

Le Sommeil des Femmes –

130

Stūpa de Sikri

L'Hommage du Nāga Kālika

(Musée du Louvre)

131

Le Grand Départ

132

Adolescence du Buddha –

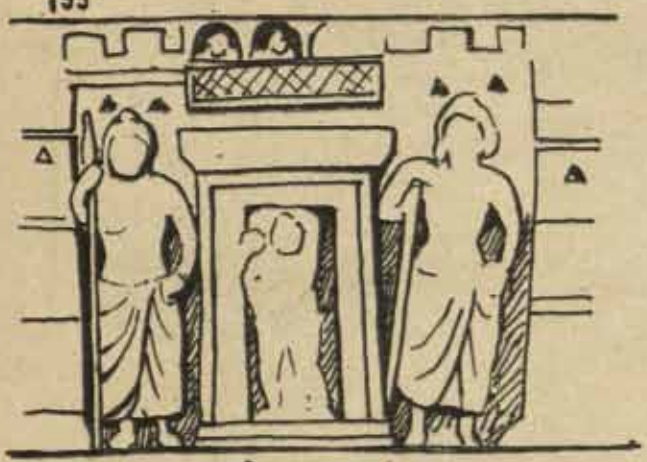
133

Naissance du Buddha

134 Le prince Siddhārtha dans son palais.

British Museum.

135



Rentrée des reliques à Kuşinagara

136

Victoire sur le serpent de Kāśyapa (Sikri)

137

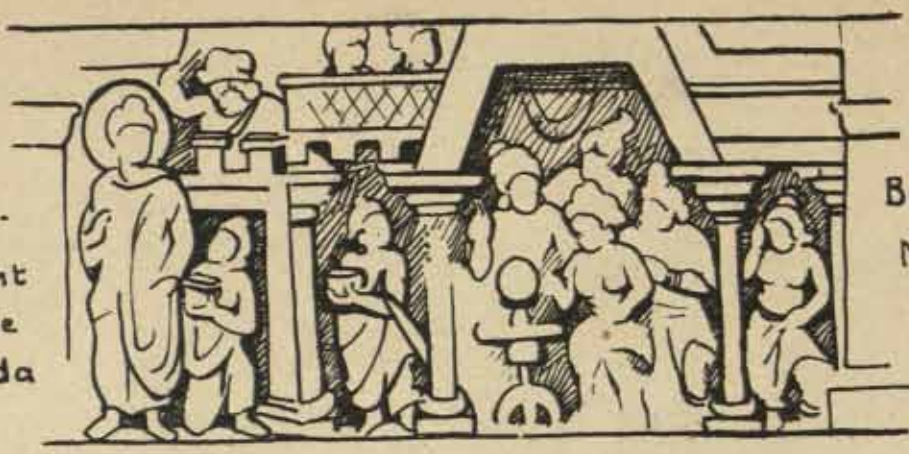
Le Sommeil des femmes
British Museum

138

Première Méditation du Bodhisattva — (Sikri)

PIXXIV

139



L'Enlèvement de Nanda

British Museum

140

141

Dīpaṅkara Jātaka - Stūpa de Sikri

Buddha assis dans la grotte d'Indrasaila

Taxila - Monastère D. Giri

142

Soumission de l'éléphant furieux -

143

Le Parinirvāna

Calcutta. Indian Museum

144

Armée de Māra. Musée de Lahore

145

Lutteurs. Musée de Calcutta.

146

Guet-apens de Devadatta. Musée de Calcutta AGBG fig 302

Pl. XXVI

147

148

Nāga

155

Buddha

156

Bodhisattva –

149

150

La Conception

Buddha debout

157

151

Bodhisattva

152

Miracle de Çrāvastī.

153

Taxila.

Dharmarajika Stūpa –

154

(Musée de Peshawar.)

(Musée de Peshawar)

158

Dīpaṅkara Jātaka

159

Dipaṅkara Jātaka.

160

A.S.I. 1907 08

161

British Museum – Haut. 0,38

Grand Miracle de Çrāvastī ↑↓

162

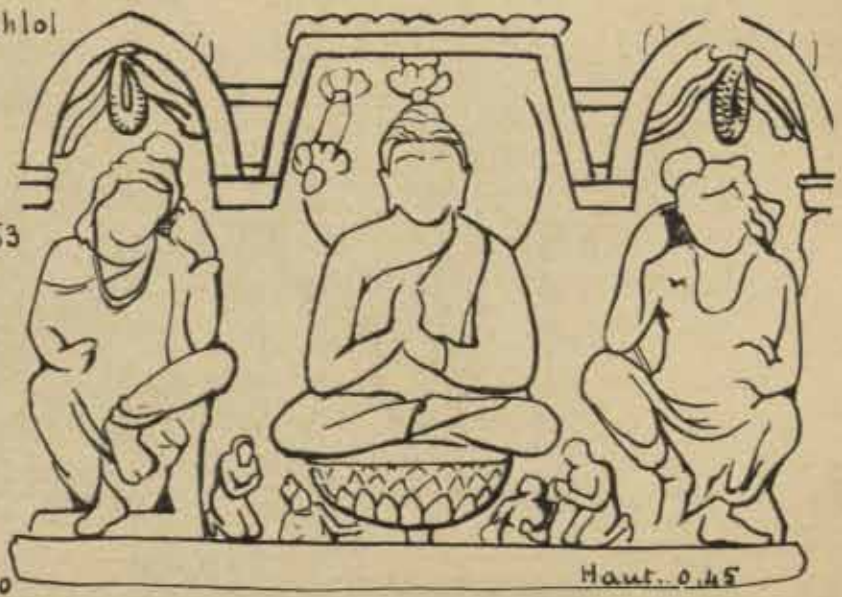
Buddha montrant le serpent à Kāçyapa

Sahri-Bahlol

A.S.I. 1909-10

Musée de Calcutta – Provenant de Loriyān-Tangai

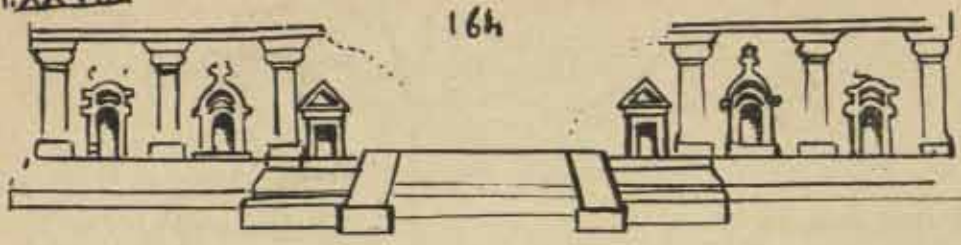
163



Haut. 0,45

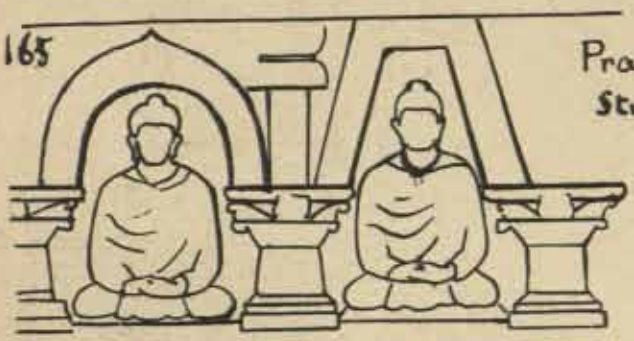
Pl. XXVIII

164



Taxila Sirkap
Base d'un stūpa
du Sanctuaire I
A.S.I. 1912-13, pl. XXVII

165



Pratès
Stupa P.29

166

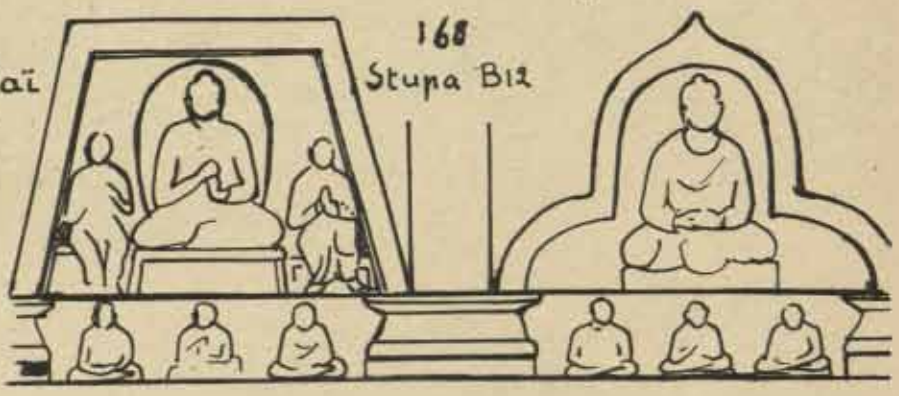
Chakhil-i Ghamdi – Stupa C5

Haḍḍa

167

Bāgh-Gaï
Stupa B7

168



Stupa B12

169

Taxila –
Stūpa de
Moḥrā-
Morādu

172

Jauliāñ

171

Taxila—
Dharmarājika Stūpa—
Chapelle 18—

170

Taxila—
Jauliāñ. Stūpa A15

Pl. XXIX

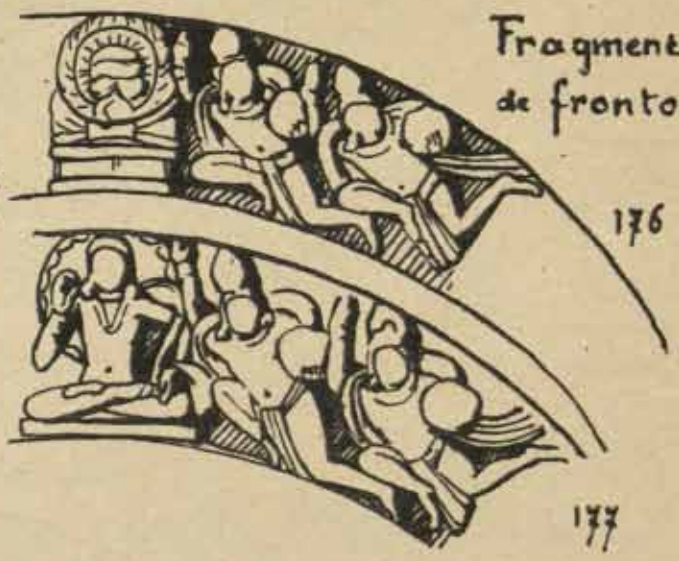
173 Visite d'Indra au Buddha.

174

Centaures adorant un stūpa

175

Temple central encadré d'arcades.



Fragment de fronton.

176

177

Visite d'Indra au Buddha.

178

Fragment de frise

179

180

Fragment de tympan

181

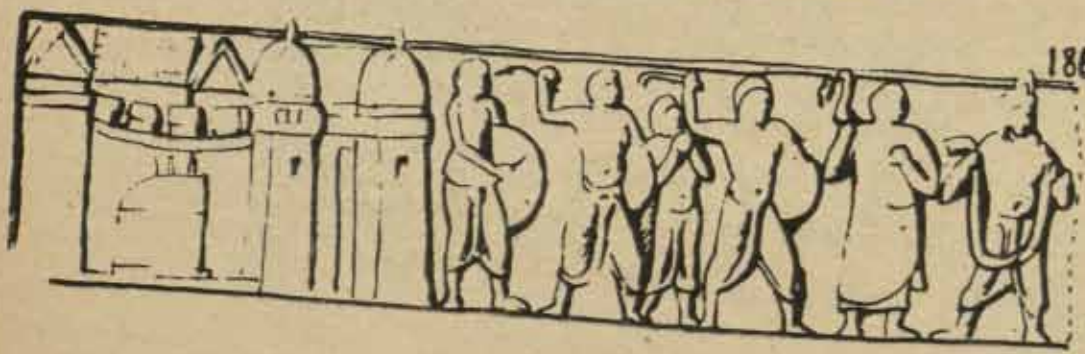
182

183

184

Fragment de linteau.

185

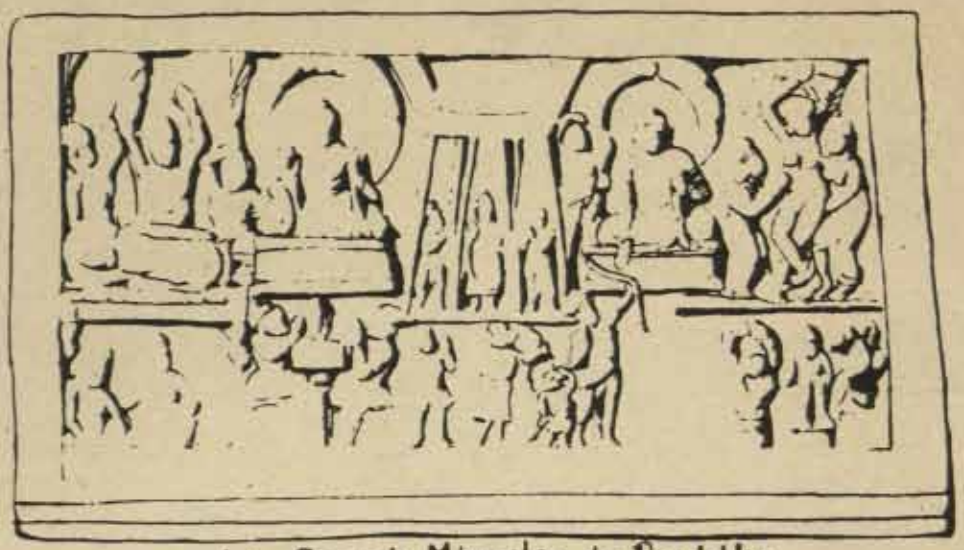


186

Procession sortant d'une ville ou d'un monastère

Pl. XXXII

187

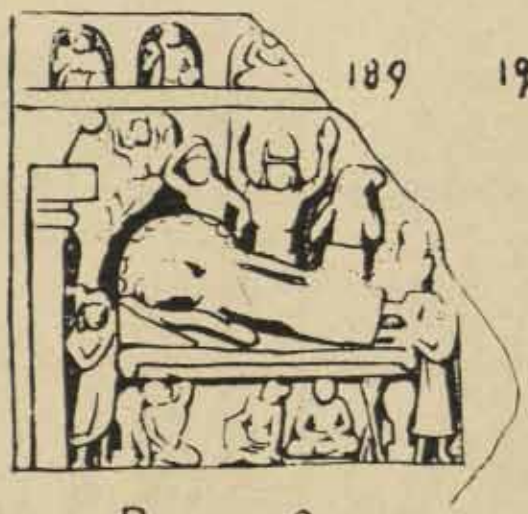


Les Grands Miracles du Buddha

188

Adieux de Kaṇṭaka et de Chandaka

189

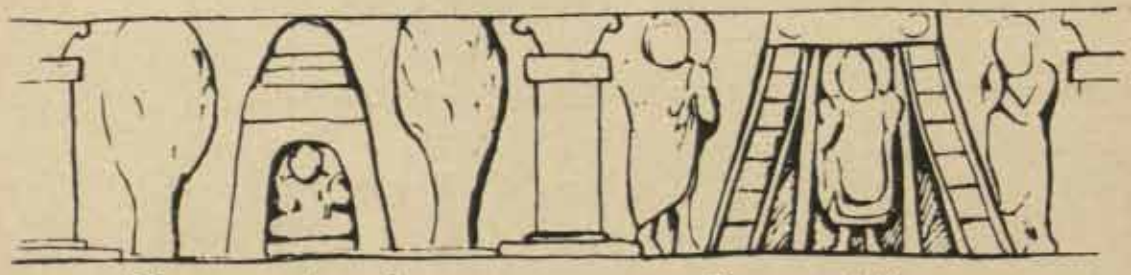


Le Parinirvâṇa.

190

Le Bodhisattva adoré par les deux Nâga

191



Tambour de stūpa provenant de Dhruṛu tila —

Montants de la balustrade de Bhutesar —

193

Jātaka du roi des Çibi

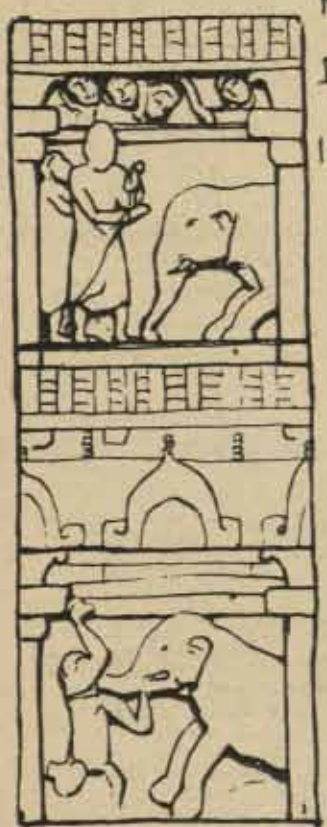
194

195

Jātaka du cheval-nuage

196

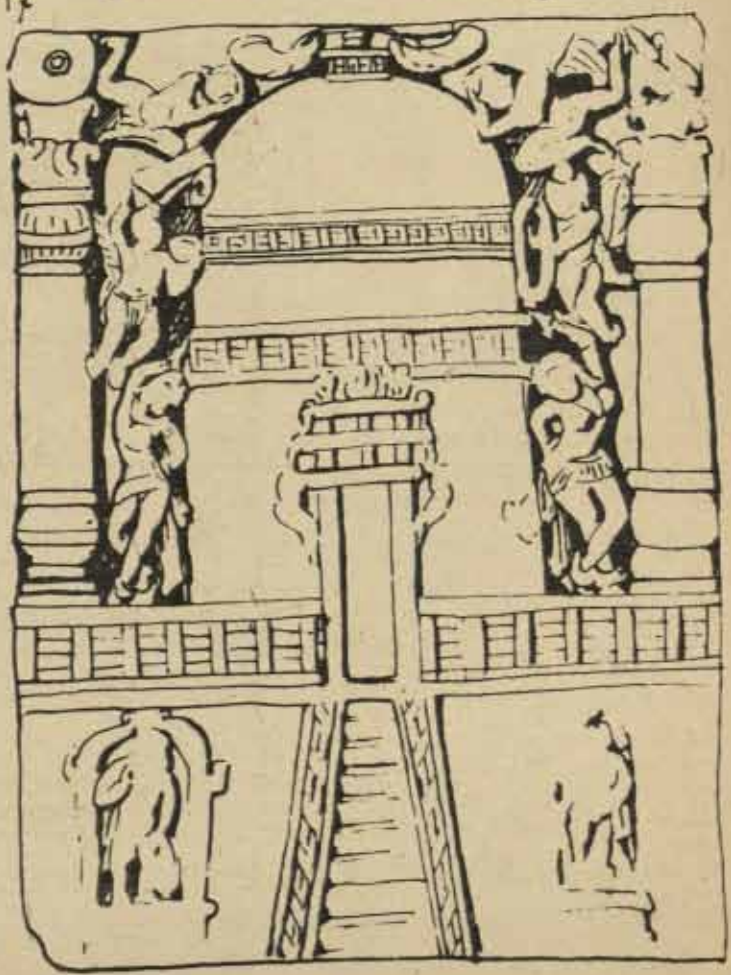
Soumission de l'éléphant Nālāgiri par le Buddha



198

199

197 Tablette d'hommage —



PlXXXIV

200

201

202

203

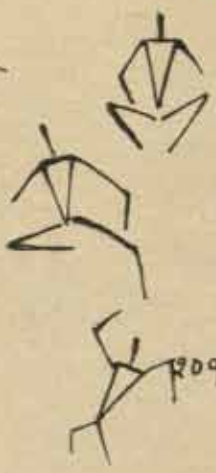
204

205

206

207

208


209

Revers d'un pilier de Bhutesar

210

Fragment: le dieu Naigamesa

211

Même fragment: Scène de ballet

Buddha colossal —

Buddha de Kafrâ

Statue de Vima Kadphisès

Bhutesar

Amarāvatī –

216

Fragments de la rampe d'une balustrade –

217

218

219

Guirlande – Face extérieure d'une rampe.

220

Fragment de pilier –

221

Cakravartin
et les 7 Joyaux

222

223 Scène non identifiée.

Amarāvatī

224

225

Miracle de l'Éléphant furieux —

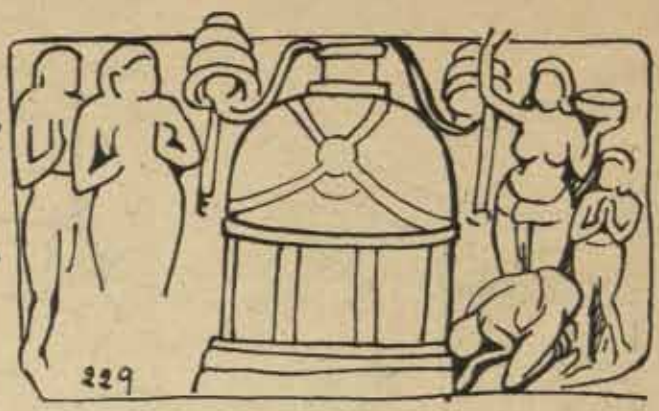
226

Tentation des filles de Māra

Le Grand Départ

227

Goli



229

230

Amarāvatī

Songe de Māyā

228

231

Rāhula réclame son héritage

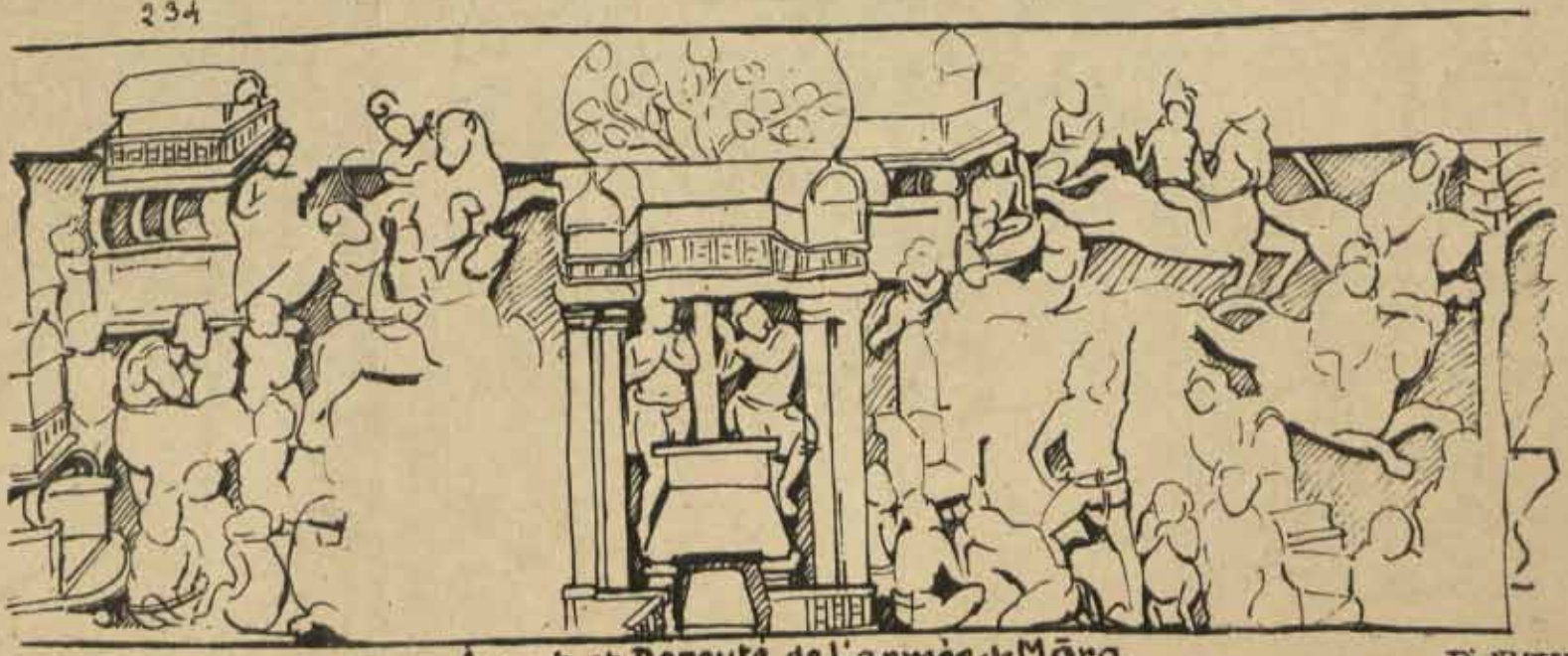
Goli

Tentation des filles de Māra.

Déroute de Māra.

232

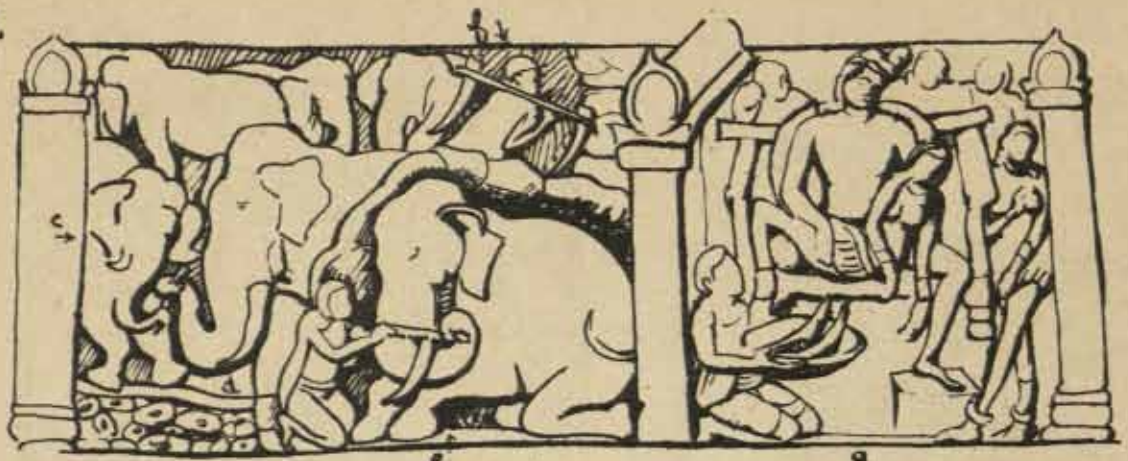
Scène d'adoration —



Assaut et Déroute de l'armée de Māra

Pl. XXXIX

Pl. XL



235 Goli.

236 Amarāvatī

Ṣaḍdanta Jātaka.

237 La guerre des reliques.

238

Episode de la Guerre des Reliques?

239

Episode du Sommeil des femmes

Nāgārjunikoṇḍa –

240

Goli – Soumission de l'Eléphant furieux –

241

Amarāvati –

242

Nāgār-junikoṇḍa.

Les dieux emportent au ciel la coiffure du Buddha –

A.S.I. 1930-34 pl. XLI

PI XLII

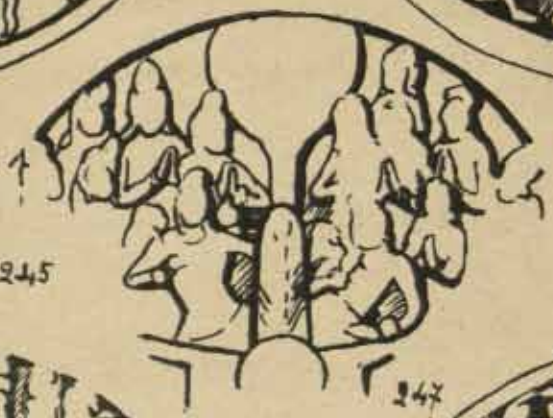
243

Adoration du Buddha comme "Pilier de feu"

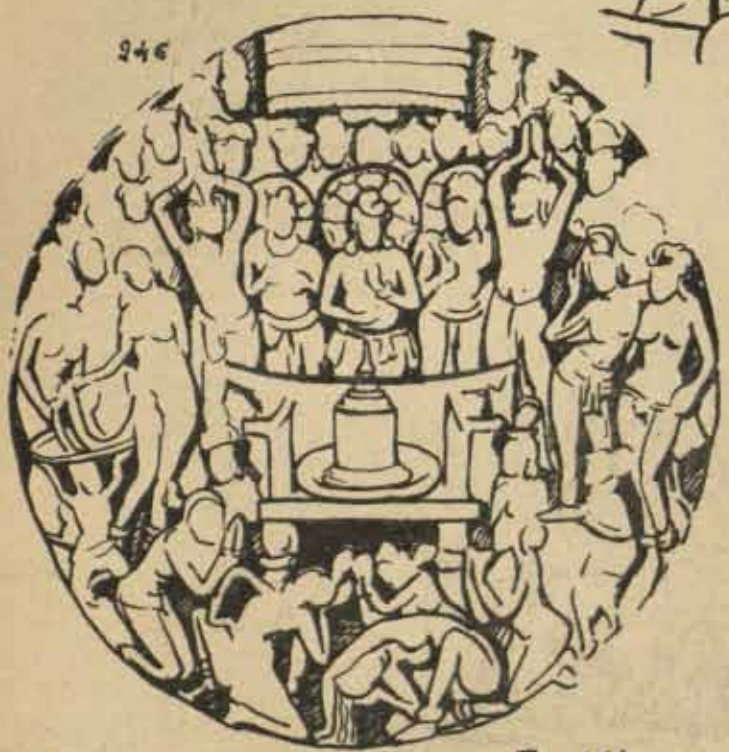
244

Le Bodhisattva dans le ciel Tusita –

245



246



Adoration des Reliques du Buddha par les Nāga

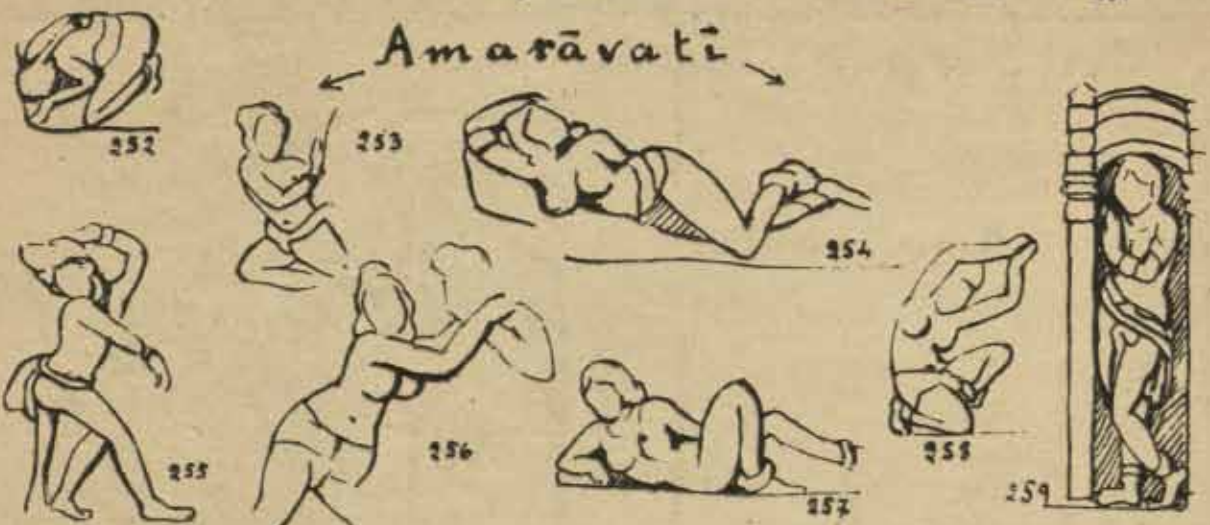
247

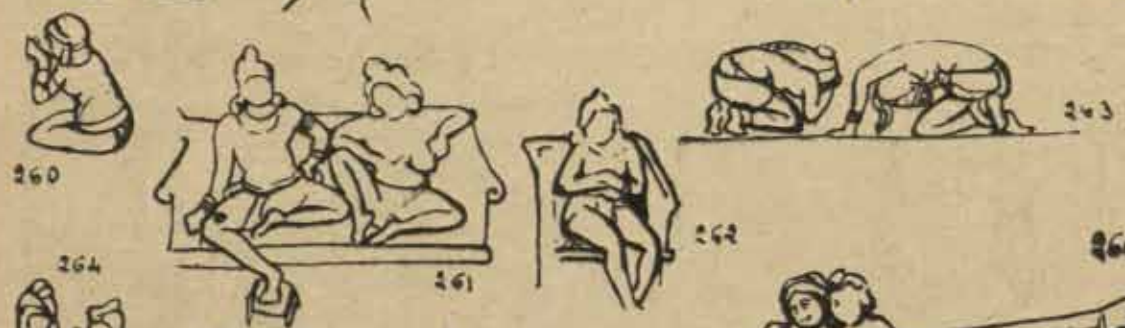
Adoration du Patra (Bol à aumônes) dans le ciel des Trente-trois —

Goli

Pl. XLIII

Amarāvatī





Nāgārjunikoṇḍa

Pl. XLIV

267 Goli – Viçvantara Jātaka

268

Amarāvatī →

↙

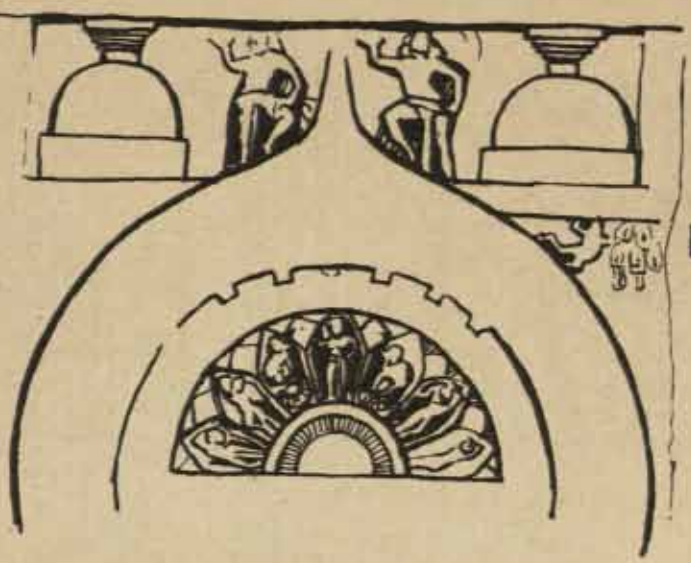
Le Grand Dèpart

269

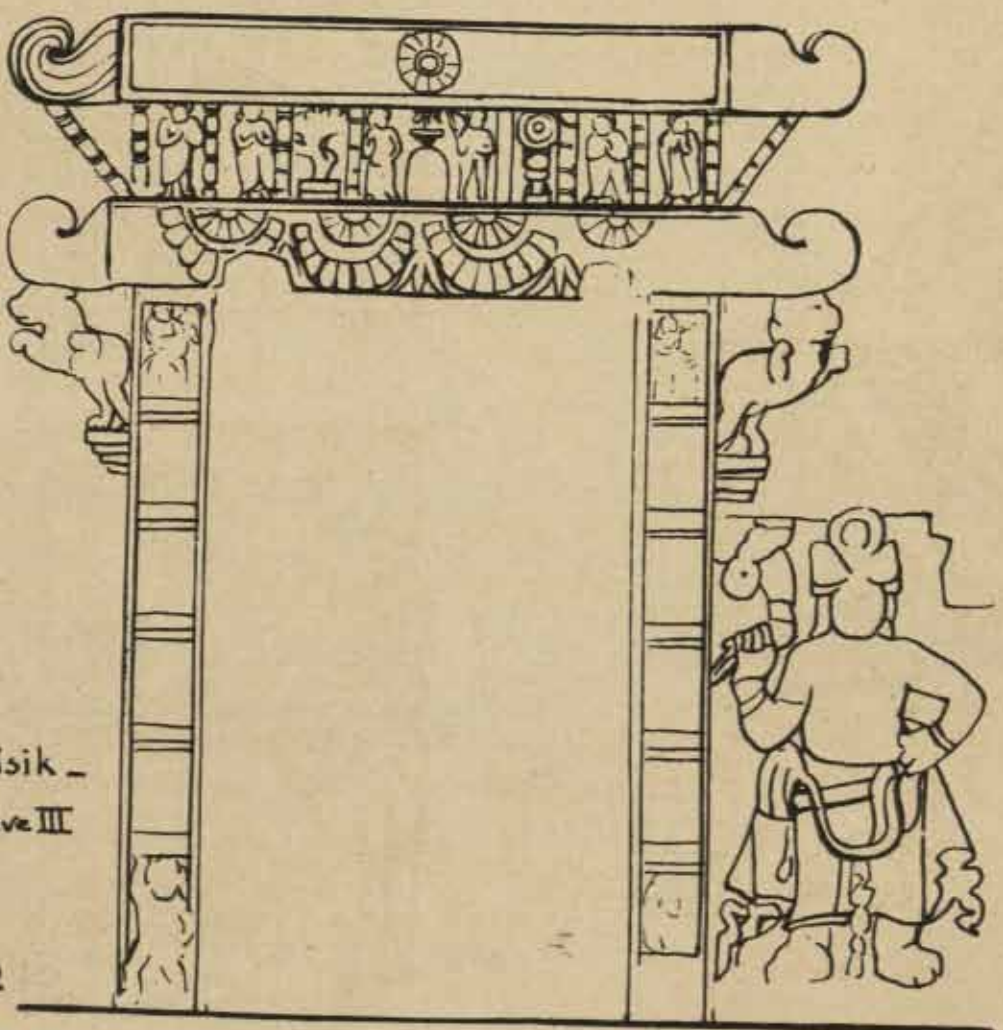
Le Songe de Māyā

270

271



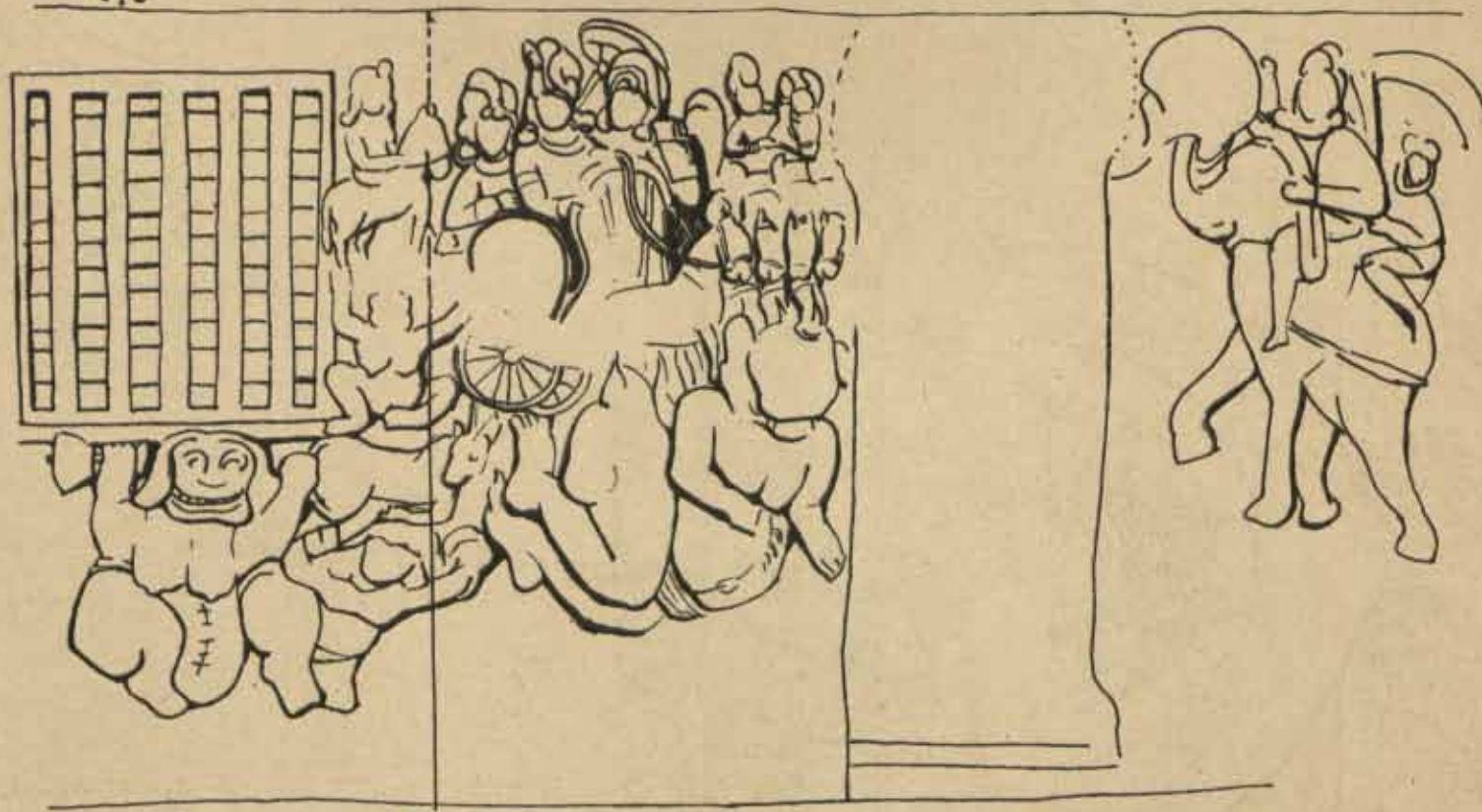
Façade de Mānmodi.



Nāsik.
Cave III

272

273



Groupe de Sūrya

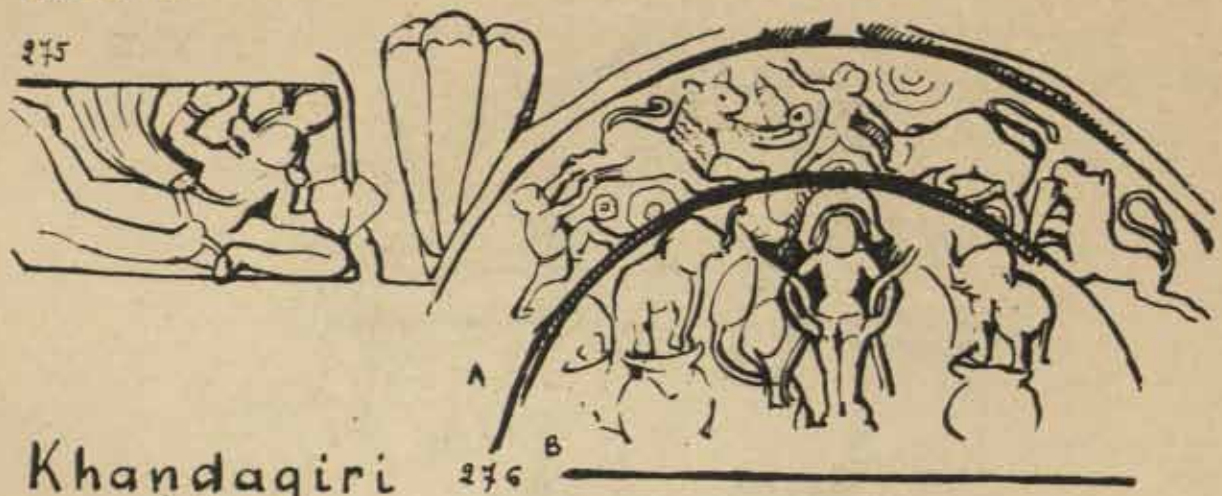
Groupe d'Indra

angle de la paroi

Bhājā - Ancien Vihāra

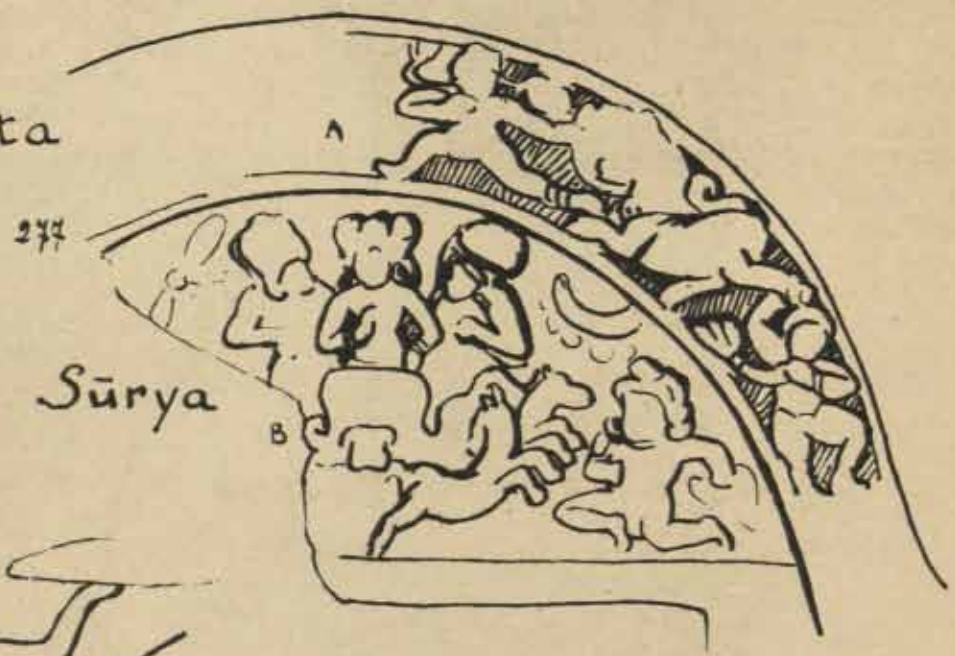
Indra.

Pl. XLVIII



Khaṇḍagiri 276

Cave d'Ânanta



Sūrya

Cave de Jaya-Vijaya

Udayagiri

280

Rāni Cave

Rāni Cave

281

282

Rāni Cave

283

← Rāni Cave

Gaṇeśa Cave →

284

285

Gaṇeśa Cave –

286

Sārnāth
A.S.I.—1906-07

285

Sārnāth—

287

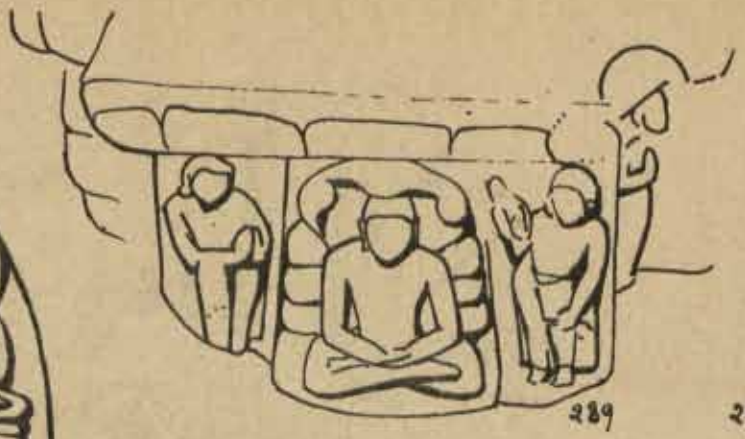
Sānchi—

Sārnāth_

288

Calcutta_Indian Museum_

Buddha couronné Région du Bihar



289

Buddha assis sur le serpent Mūčilinda

Buddha descendant du ciel Trāyastriṃsas

291

290

Grand Miracle de Çrāvastī_

ASI 1906-07 pl. XX

Pl. LI

Musée de Sārnāth_

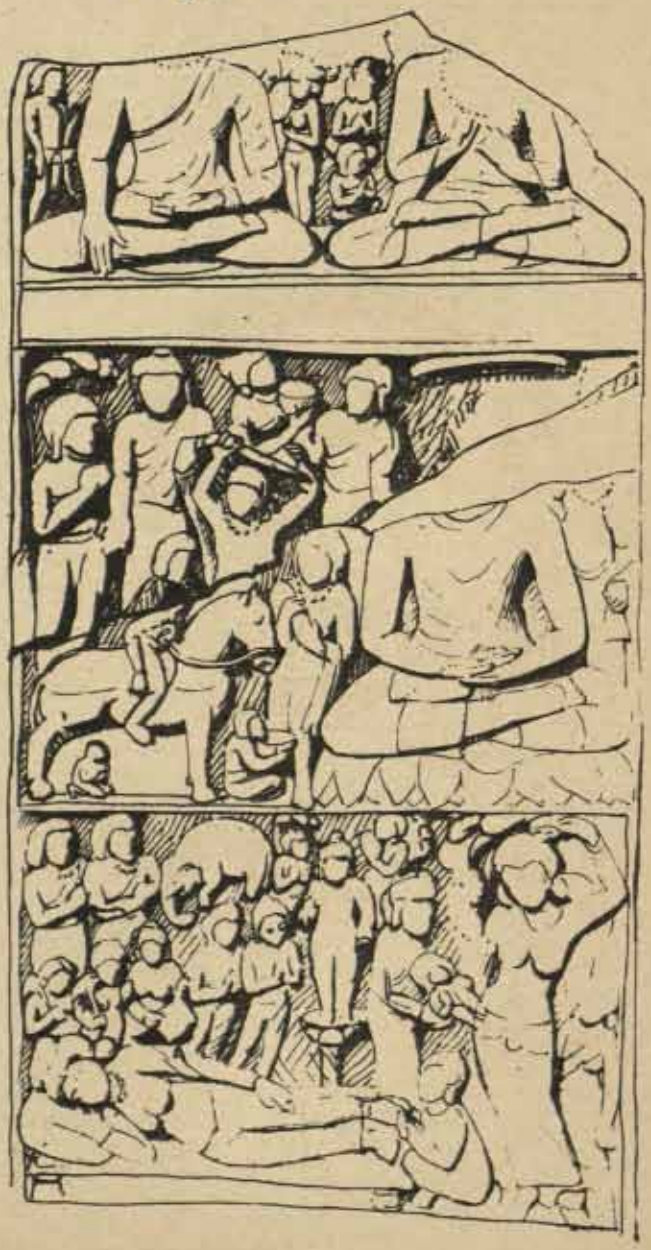
Episodes de la Vie du Buddha

294

Base d'un trône aux lions_ (fragment)
Assaut de Māra_

292

293



Nālandā

295

Stūpa principal. Site III
Figure de stuc d'un Buddha
dans une niche

296

297

Site III
Niches du mur extérieur du 5e Stūpa.

Pl. LIV

298

Ajaṇṭā XIX
- façade -

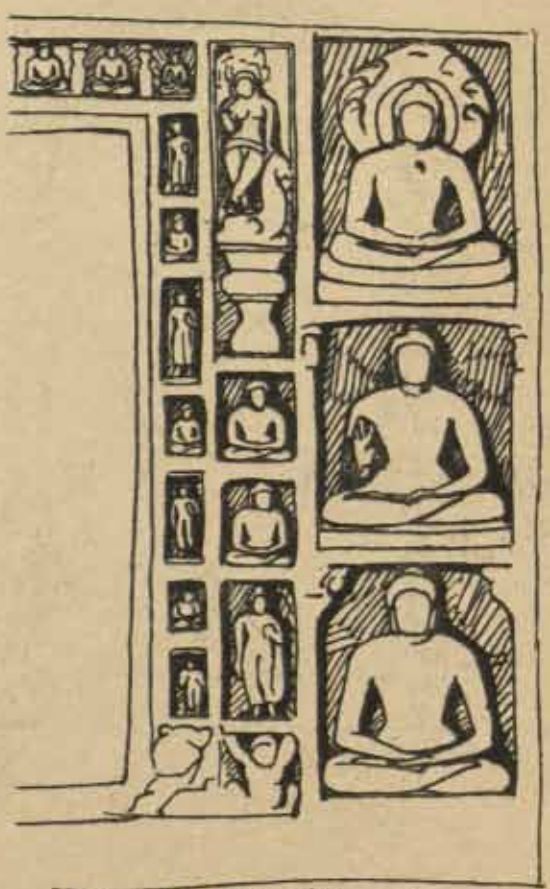
299

Ajaṇṭā XIX

299 bis

300

Vihāra
Kanherī



301

Ajaṇṭā VII - Véranda -

Kārlī.

302

Panneaux formant frise ajoutés sur la façade du Caitya.

Ellorā X. Viçvakarmā.

303

Ellorā X. Viçvakarmā.

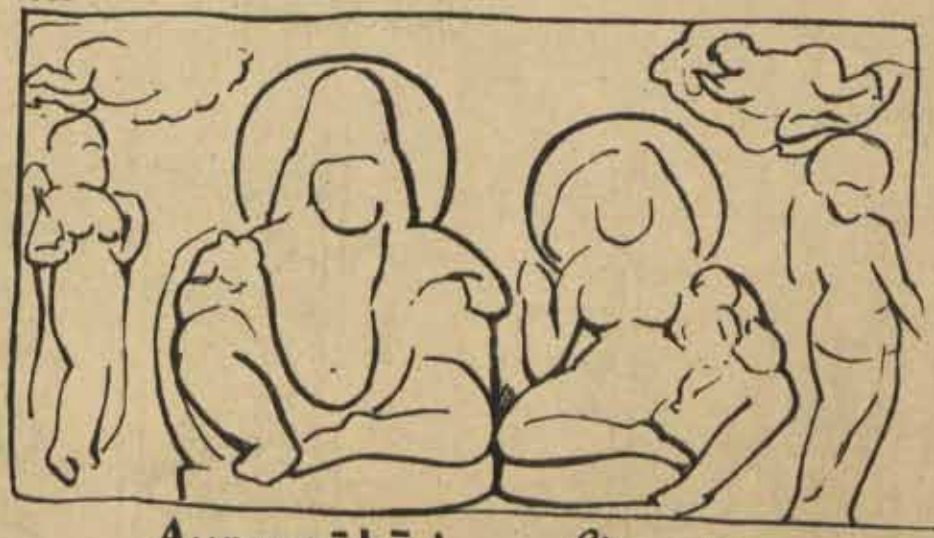
308

Ajaṇṭā XIX. Cour précédant le caitya

305

Nagārāja.

306



Auraṇgābād Chapelle.

PL IV

Pl. LVI

Ajaṇṭā XIX

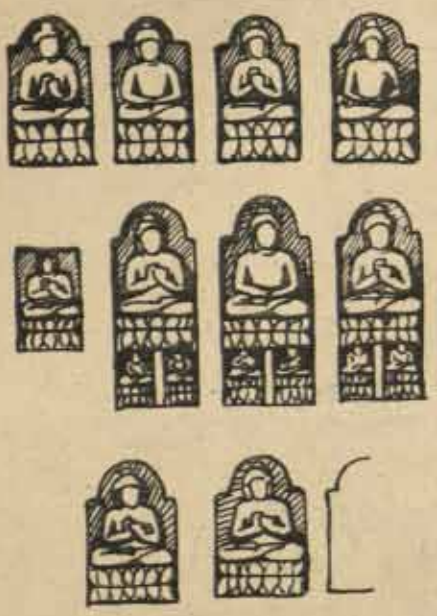
307

Ajaṇṭā I - Façade

308

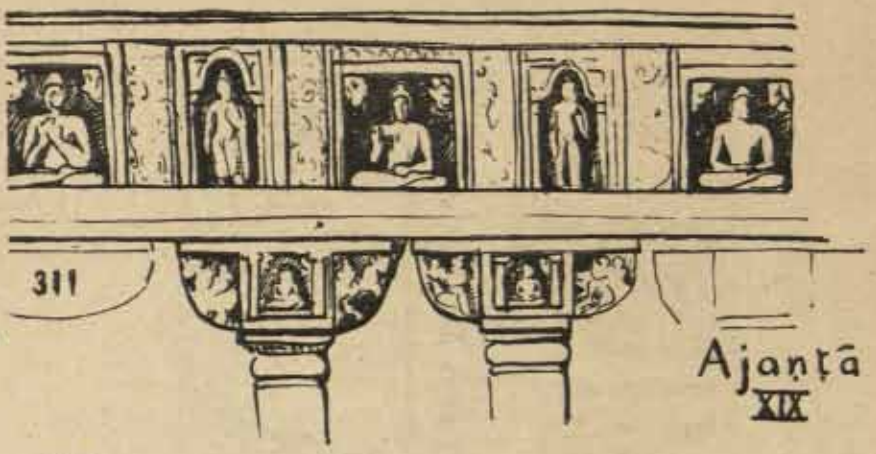
309 Ajaṇṭā XIX

310



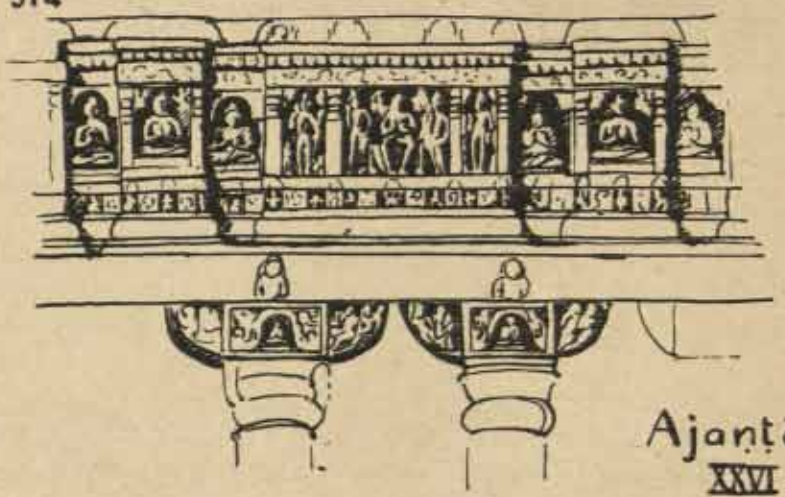
Ajaṇṭā VI - Paroi de la véranda.

311



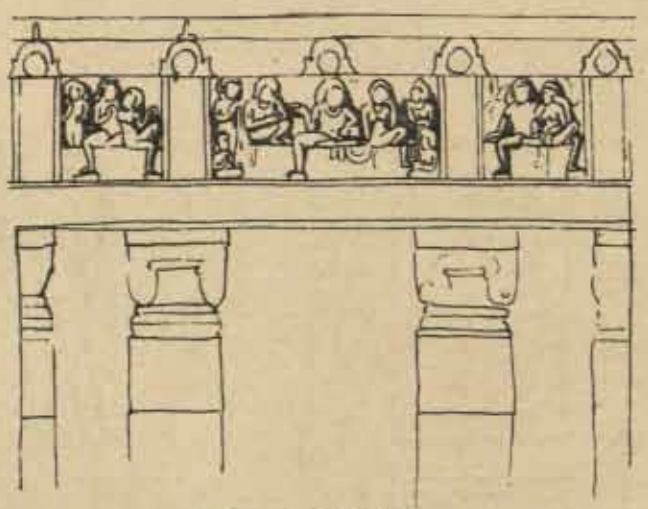
Ajaṇṭā XIX

312



Ajaṇṭā XXVI

313



Ajaṇṭā XXI

Extrémité gauche de la veranda.

314

Kanherī

Dagoba situé dans une cave proche du caitya –

315

Ajaṇṭā XIX

316

Ajaṇṭā XXVI

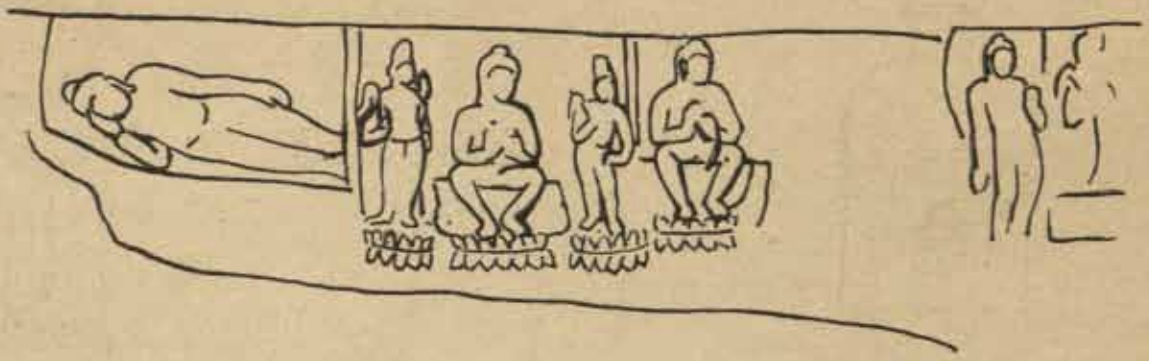
317

Ellorā X – Viçvakarmā –

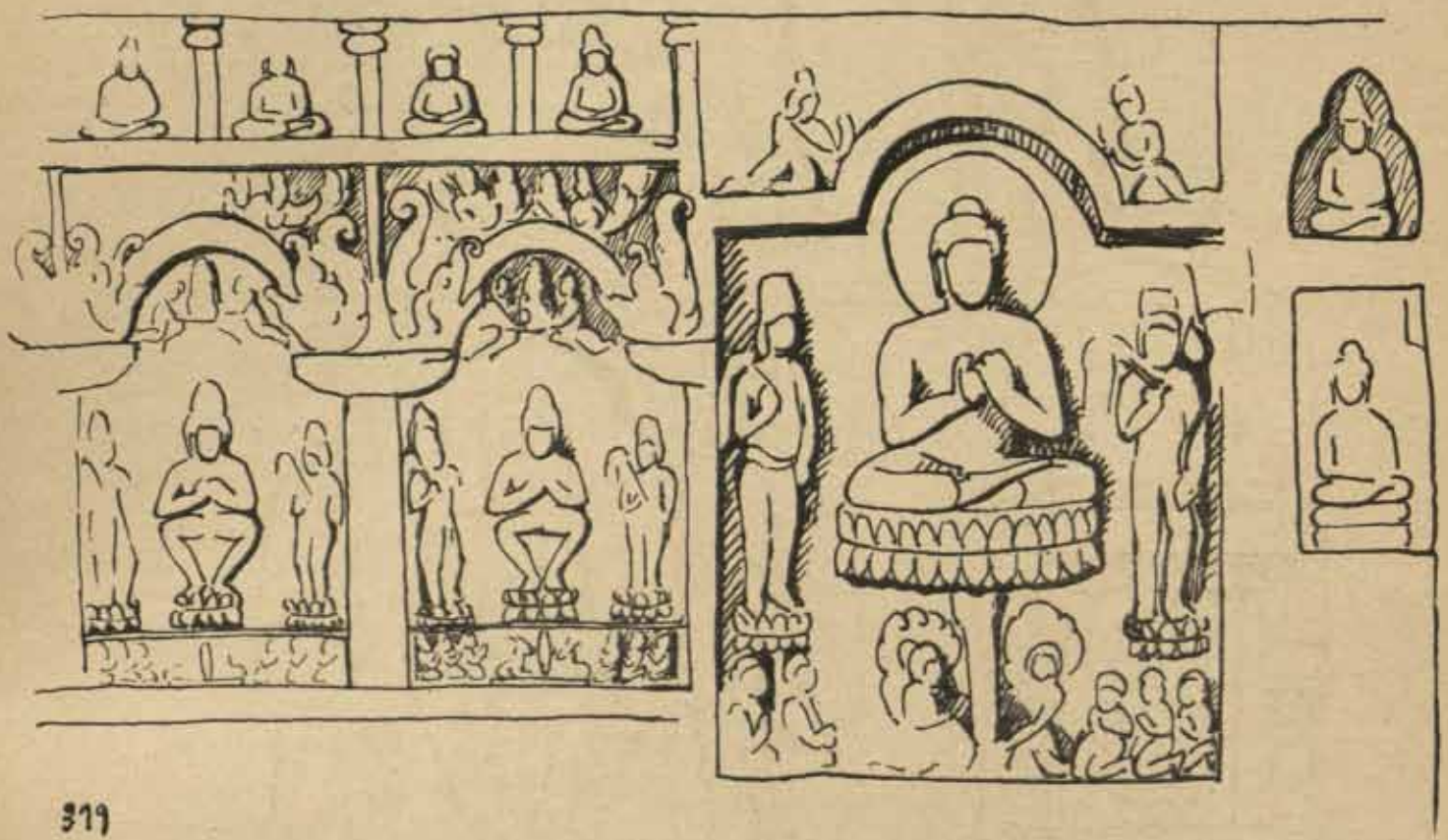
Pl. LVIII

Nāsik XVI

318



Kuda – Grotte VI –



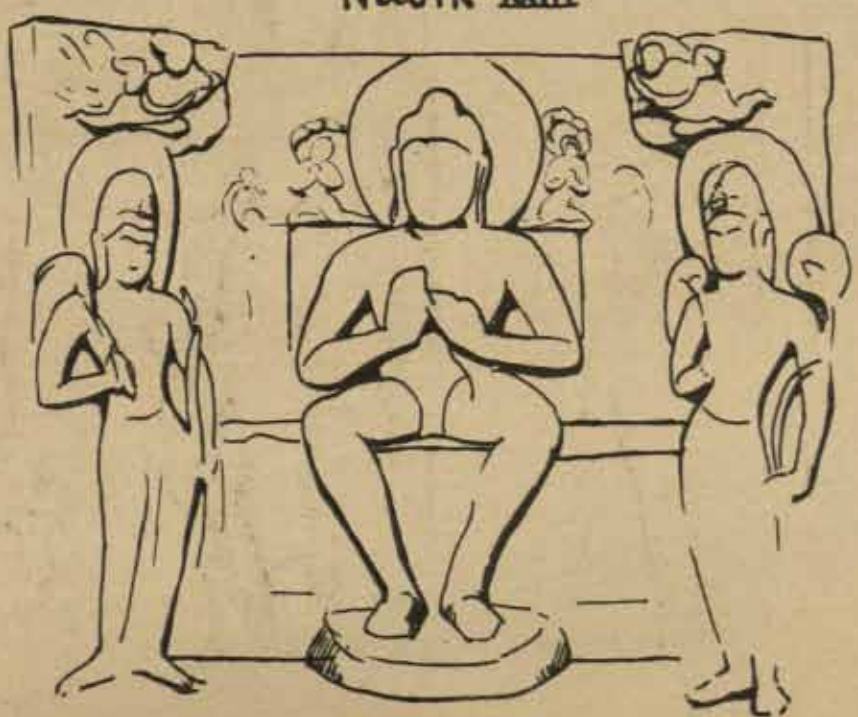
319

Bāgh Cave II

320

Nāsik XXIII

321



322 Ajaṇṭā - Cave XVII

323

Ellorā - Sanctuaire

Paroi latérale -

Avalokiteçvara -

324

Aurangābād III

325

Aurangābād VII

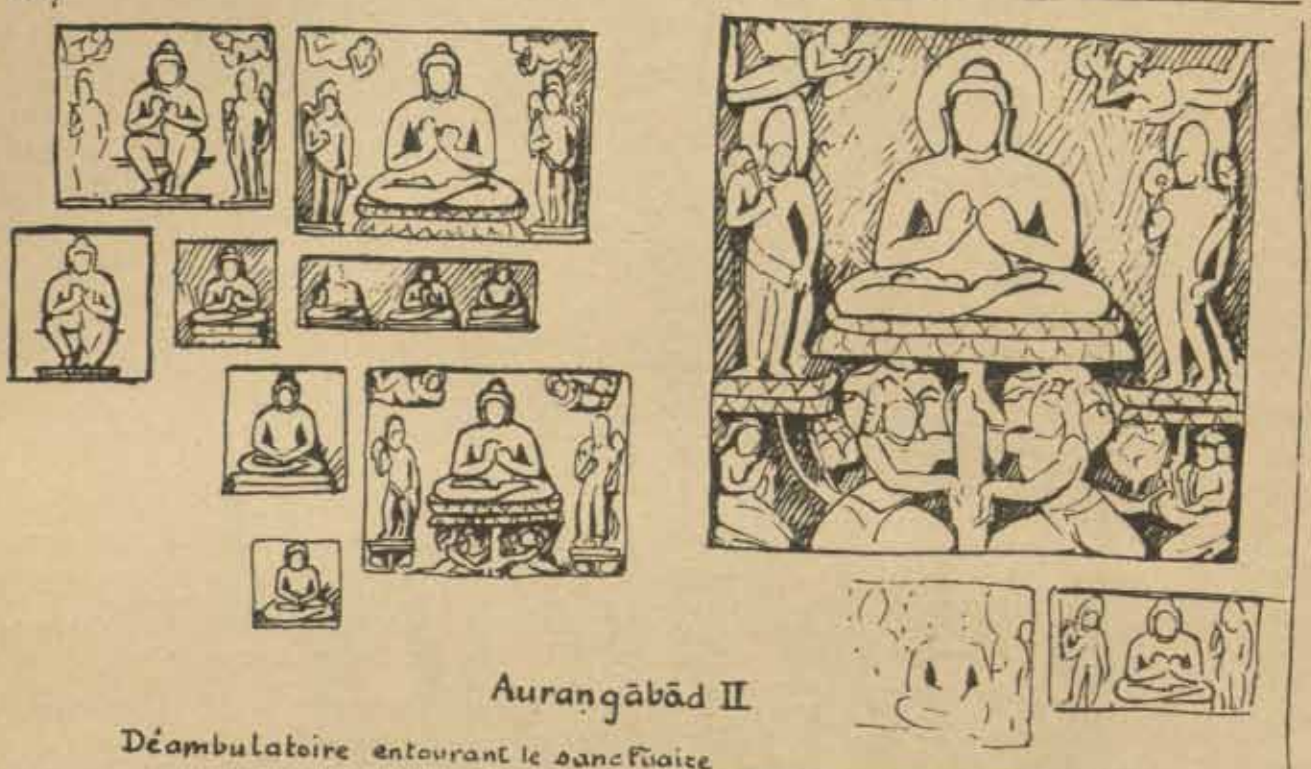
Panneau proche du sanctuaire

Pl.LXII

326

Aurangābād VII —

327

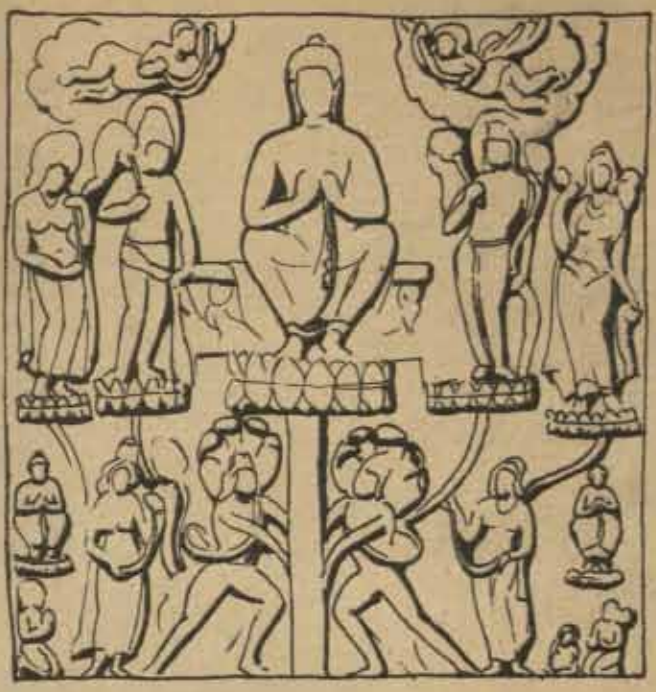


Aurangābād II

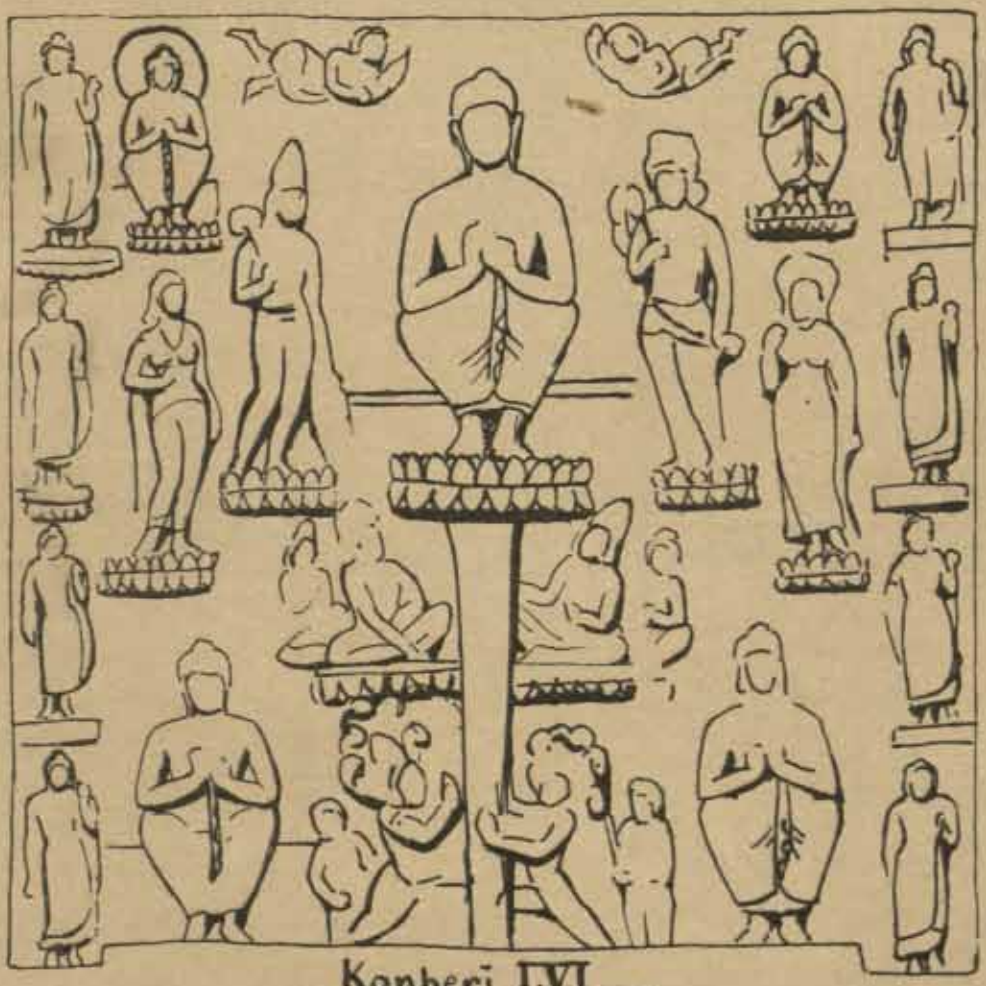
Déambulatoire entourant le sanctuaire

328 Kārlī.

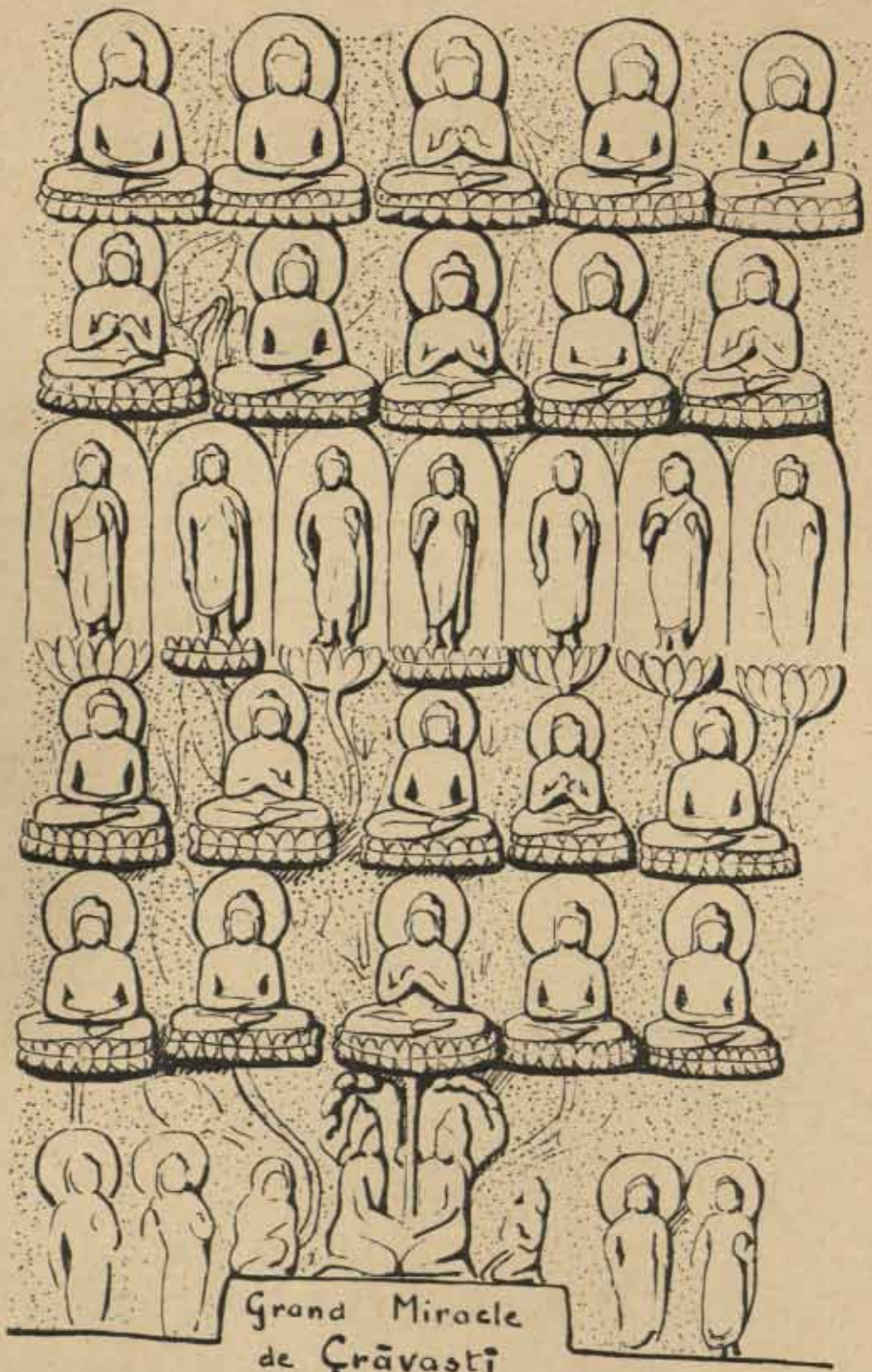
329 Kanheri XXXV



330



Kanheri LVI



Grand Miracle
de Çrāvastī

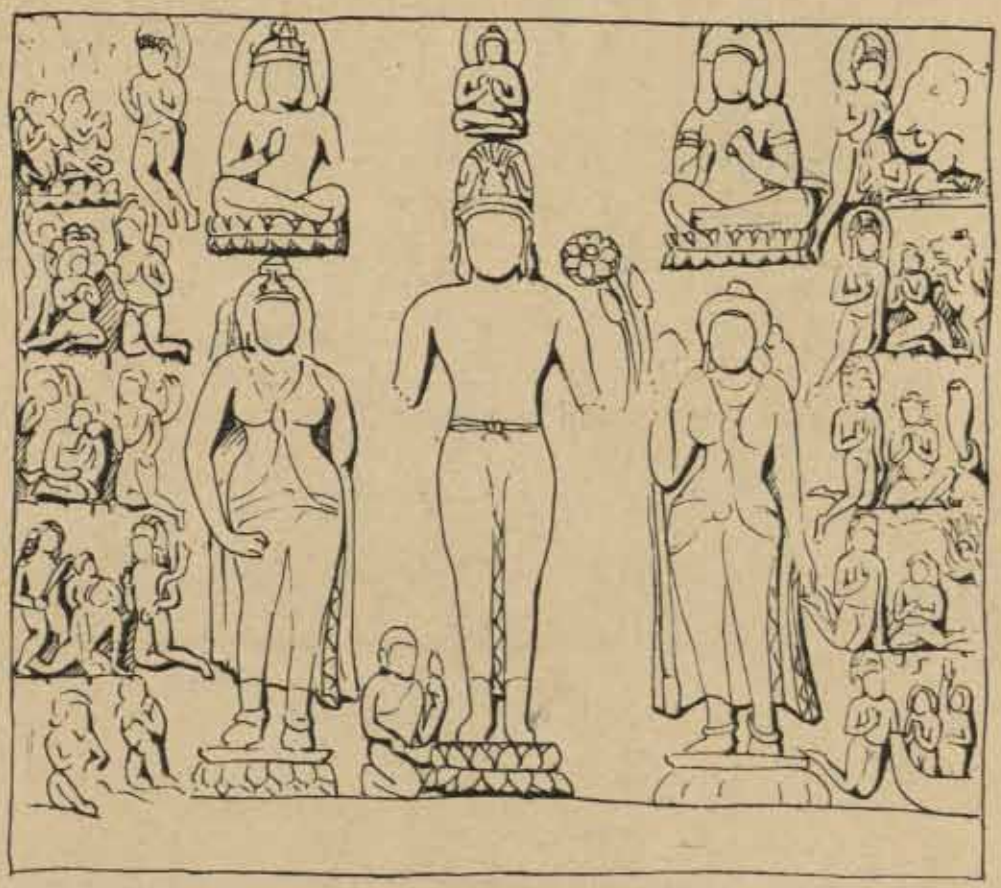
Ajaṇṭā IV

332

Ajaṇṭā XXVI

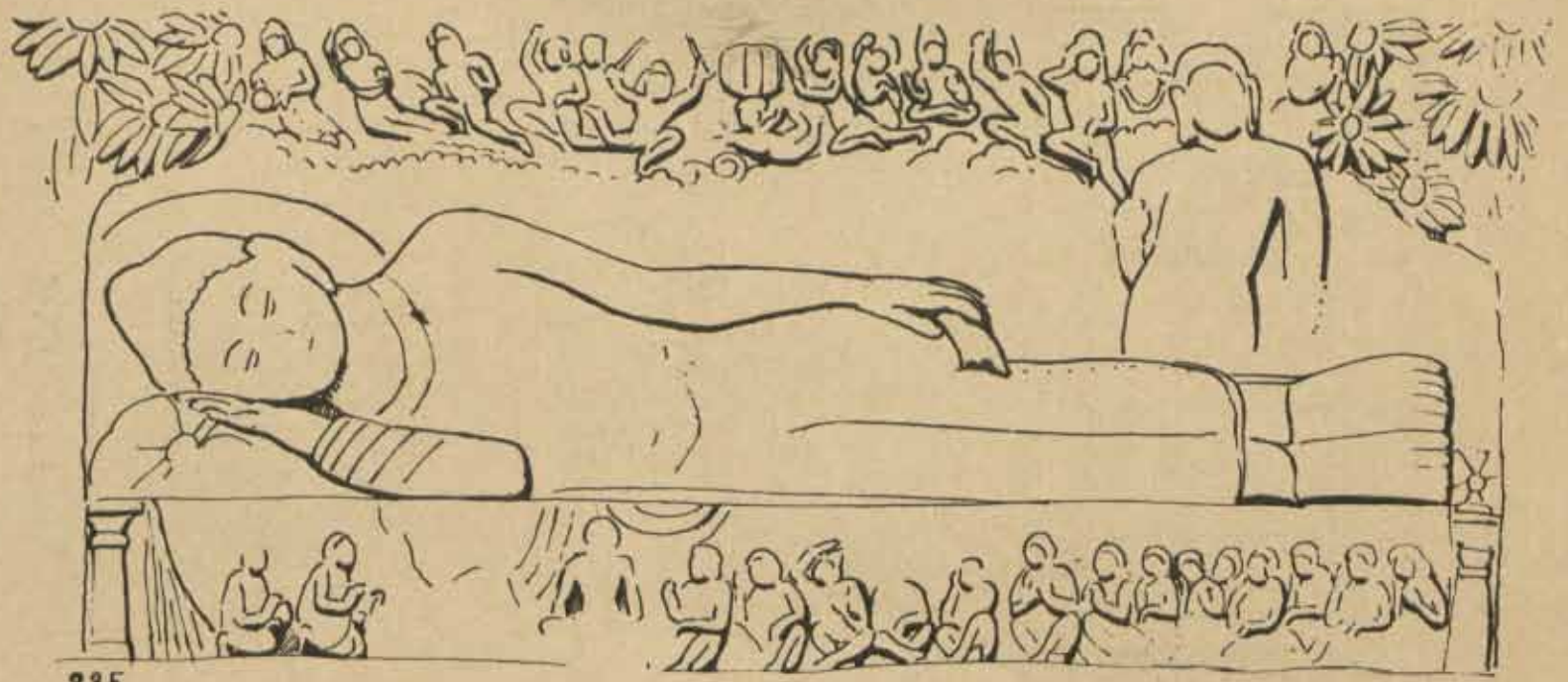
333

334



Kanherī LXVI

Ajaṇṭā XXVI



335

Le Parinirvāṇa –

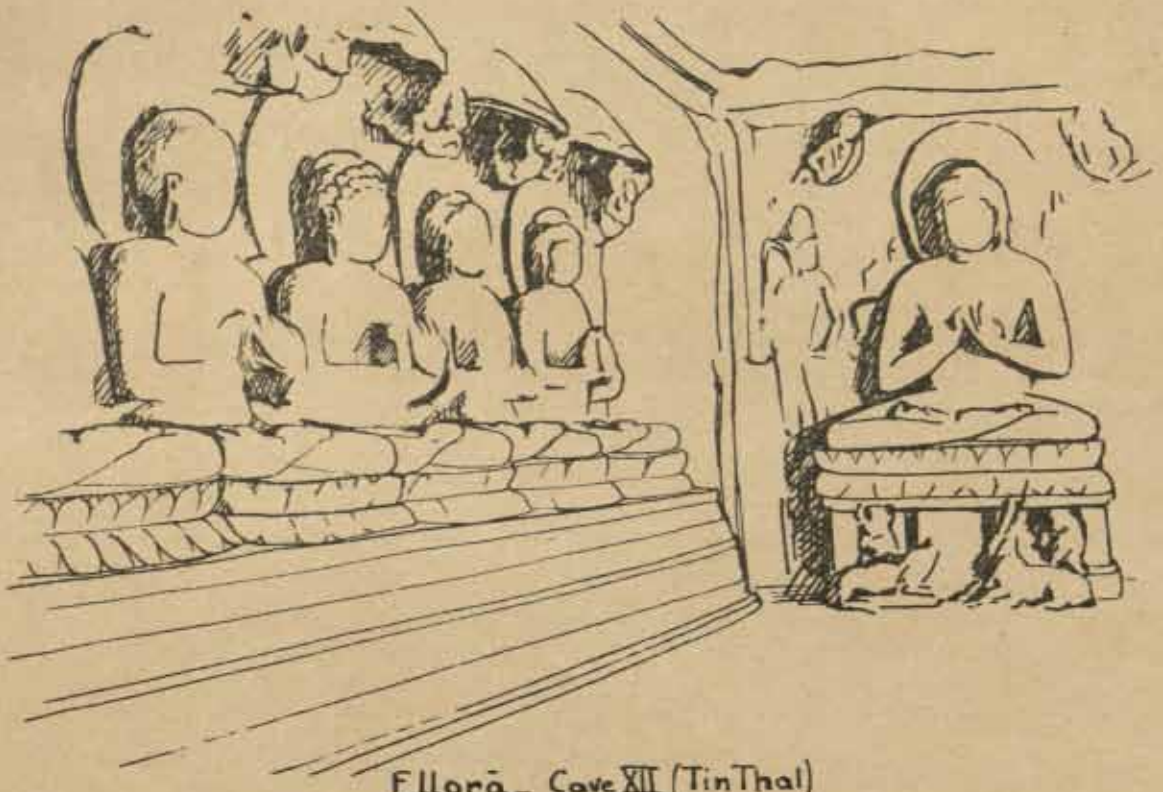
336

Ajantā XXVI_
Tentation de Mēra_

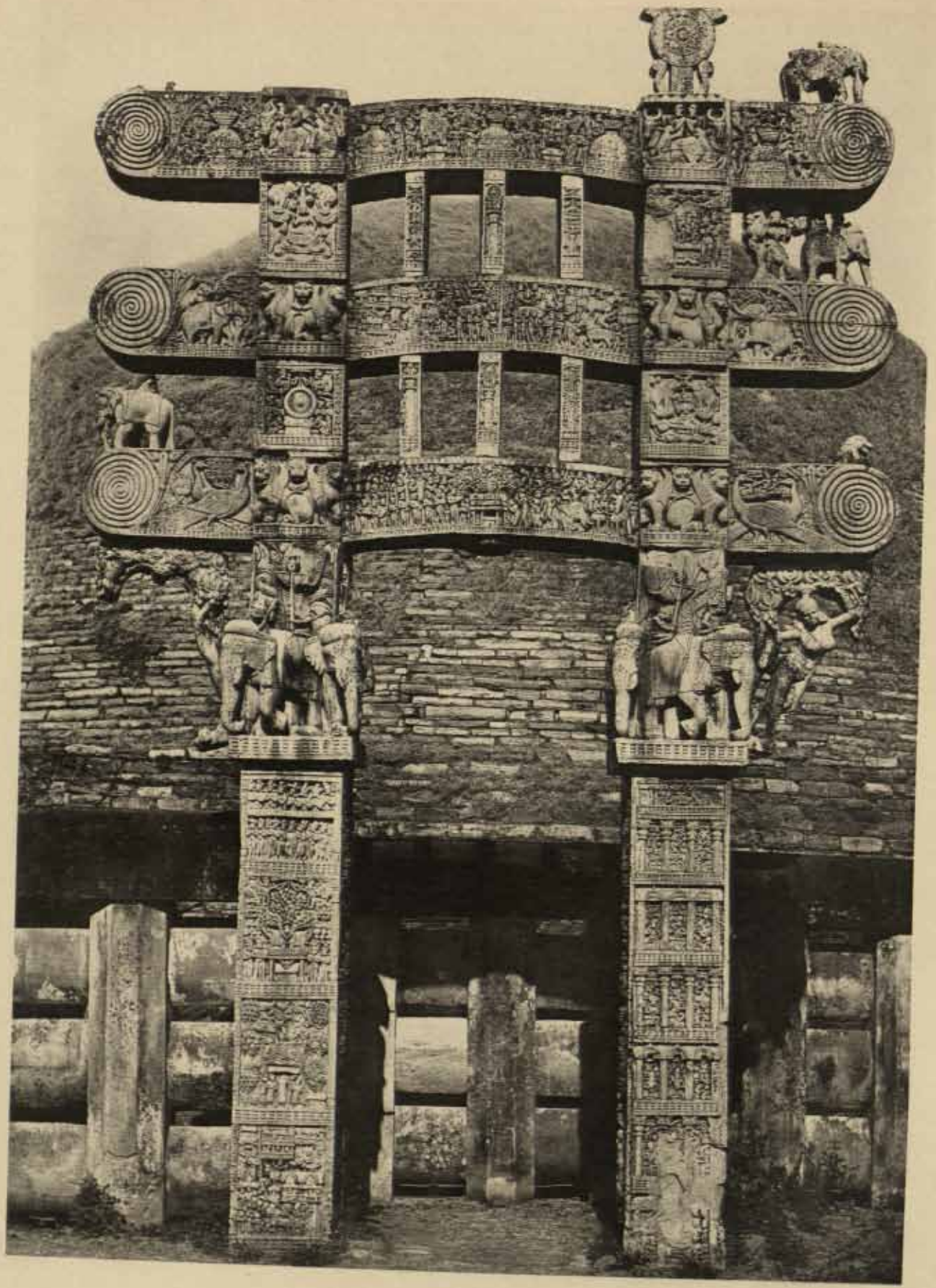
Pl. LXVIII

Ellorā

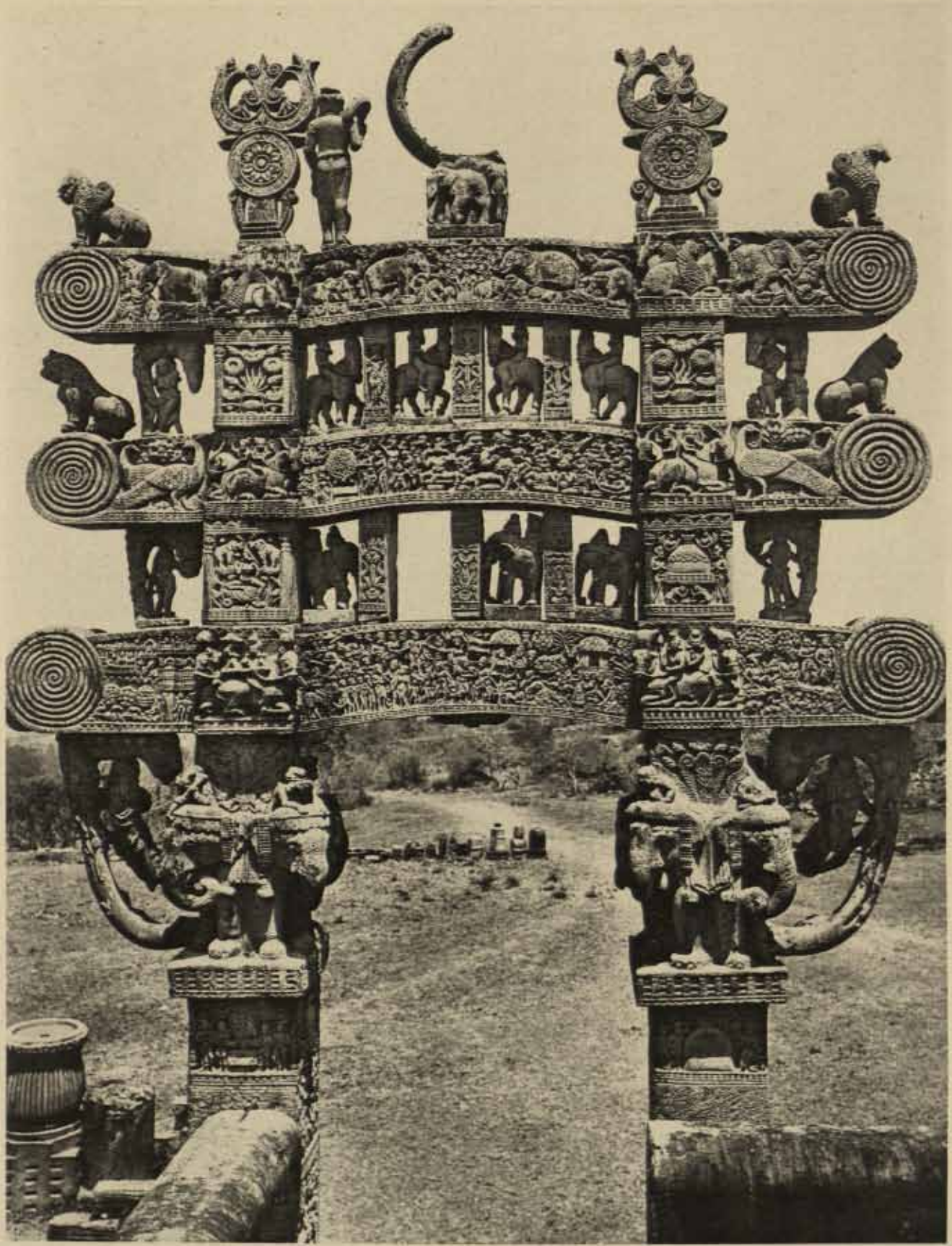
Vihara IV



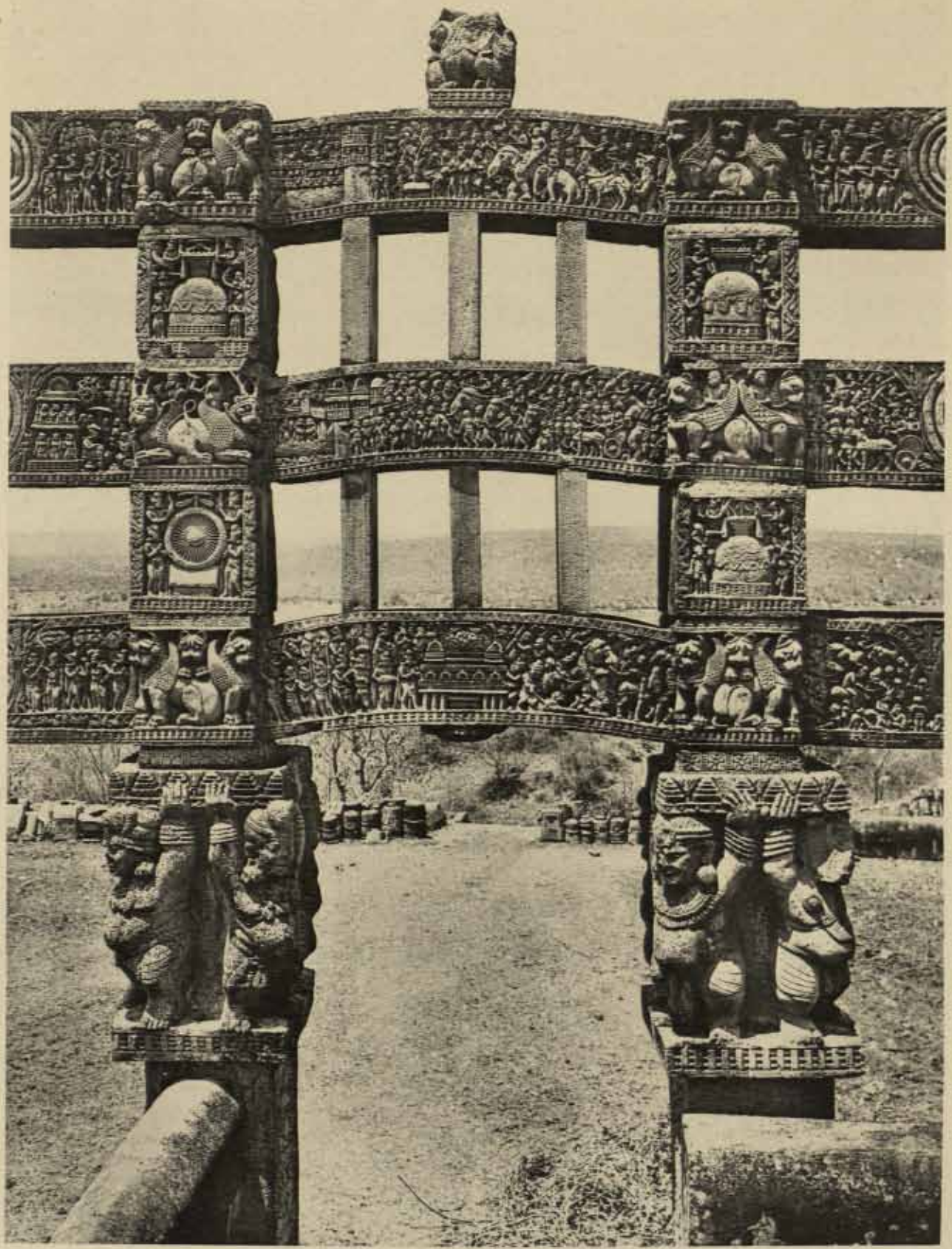
Ellorā - Cave XII (Tin Thal)



SANCHI. Grand Stûpa. Porte Est, façade.



SANCHI. Grand Stûpa. Porte Nord, face arrière.



SANCHI. Grand Stûpa. Porte Ouest, face arrière.

E

D

F

ART GRÉCO-BOUDDHIQUE.

Pignon de stûpa. - Fragment d'une base de stûpa.

Dalle décorée. Grand Miracle de Çrâvastî. (Musée de Lahore).

AMARAVATI. Bas-relief représentant un stûpa.

H

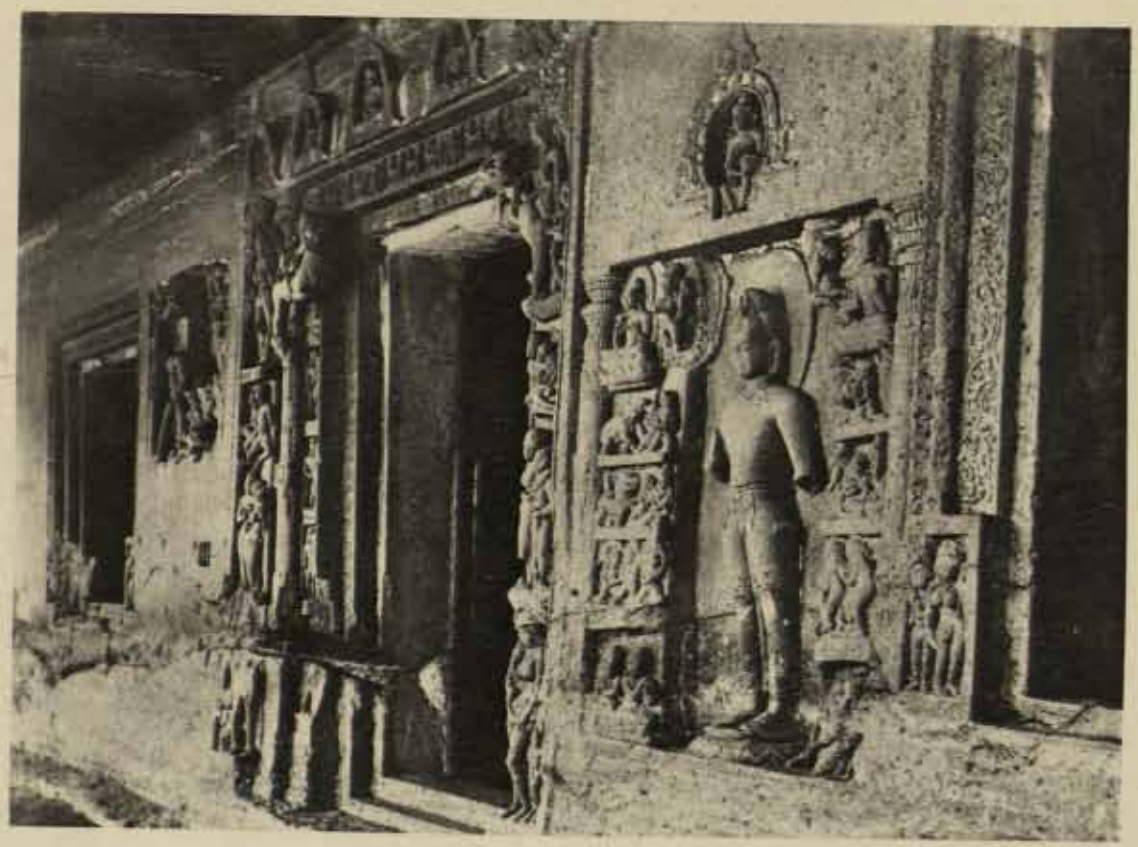
I

J

ART GUPTA. STÈLES.

Buddha debout provenant de Katra, Mathurâ. (Musée de Lucknow).
Buddha debout provenant de Jamalpur, Mathurâ. (Musée de Calcutta).
Buddha assis, Sârnâth. (Musée de Sârnâth).

K



L

AJATNA. Façade du caitya XIX.
AJATNA. Véranda de la cave IV.

M

N

AJATNA. Intérieur du caitya XXVI.
ELLORA. Intérieur du vihâra II.

CENTRAL ARCHAEOLOGICAL
New Delhi
LIBRARY

"A book that is shut is but a block"

CENTRAL ARCHAEOLOGICAL LIBRARY

GOVT. OF INDIA
Department of Archaeology
NEW DELHI.

Please help us to keep the book clean and moving.

S. B., 148, N. DELHI.

734.959
Sculptures — Indian
Indian Sculpture
Hosty of Indian Sculpture