

Image votive bouddhique

par M^{me} GRIPEKOVEN

L'origine exacte de cette petite image sculptée, deux fois hindoue par son style et son inspiration ne se précise cependant pas avec facilité. En effet, si l'on examine la face décorée de l'objet, aucun doute ne paraît possible : nous sommes bien en présence de l'œuvre d'un artiste hindou, fort habile d'ailleurs. Mais ce qui complique le problème, c'est l'incision, au verso, de deux inscriptions rédigées l'une en chinois, l'autre en tibétain. Deux hypothèses se posent ici : ou ces signes furent gravés par l'artiste même qui sculpta avec tant de minutie et de raffinement la légende du bienheureux **Gautama**, ou ils furent ajoutés ultérieurement par quelque pieux fidèle, soucieux peut-être, d'augmenter l'efficacité de l'image qui parvenait entre ses mains. Nous avons tout d'abord adopté la première hypothèse, mais un examen minutieux semble prouver manifestement que la patine du travail artistique ne correspond pas à celle des inscriptions plus récentes. Celles-ci trahissent une certaine gaucherie, une hésitation qui ne se rencontre pas ailleurs. Nous ne nous attarderons pas à cette question, car notre but ici est d'étudier et d'interpréter les motifs de cette sculpture et d'essayer d'en préciser le lieu d'origine.

Le bouddhisme tibétain ou lamaïsme, dans sa forme officielle, n'accorde que peu d'attention au **Bouddha**, fondateur de la doctrine primitive; par contre l'iconographie, dans le culte privé, le représente assez souvent, et, chez les mongols lamaïques, chaque tente abrite son **Borkhan (Bouddha)**(¹). Mais, si toutes les scènes représentées sur cette stèle en miniature se rapportent à des événements bien précis de la vie de l'Illuminé, son style relève cependant plus de l'art du N. E. de l'Inde (**Nepâl, Magadha, Bihar**) que de celui du Tibet proprement dit. Le torse ferme et généreux de **Mâyâ**, la mère du **Bouddha**, sa taille fine qu'accentue le rebondi de ses hanches, participent, selon toute évidence, des canons de la beauté féminine tels qu'ils étaient conçus dans la péninsule sud-asiatique. Le **Bodhidruma**, le figuier sacré de **Uruvelâ** près de **Bodh-Gayâ (Magadha)** que l'on représente si souvent protégeant de son ombre la tête du Bienheureux, se transforme ici en une plante trop stylisée pour être identifiée, mais qui appartient à la flore luxuriante d'une région tropicale.

Le style ne permet donc pas de rattacher l'objet en question à l'art de l'intérieur du Tibet. Par contre, il n'y a rien d'impossible à ce qu'il provienne de l'extrême Sud de la «terrasse du monde» ou des régions qui lui corres-

(1) cf. Notes sur le lamaïsme, P. J. VAN DURME. *Mélanges chinois et bouddhiques*, 1931-32, p. 302.

pendent de l'autre côté de l'Himalaya, (Népal, Katmandou, Bhoutan, Assam) ce croissant qui s'étend approximativement entre les 80 et 100° degré de longitude, 26 et 28° degré de latitude.



Fig. 1.

L'esthétique hindoue régnait sans conteste dans cette région frontière et le tibétain y était une des langues usitées, surtout au fur et à mesure que l'on avançait vers l'Est. Des contacts plus ou moins amicaux existaient entre les deux pays et, dès le VI^e siècle de notre ère, les textes relatent une incursion, en territoire hindou, du roi tibétain **Loung Tsan So Loung**, bientôt suivie d'une autre, conduite par le célèbre **Srong Tsang Gam Po** (617-650) (1). Ce belliqueux personnage pénétra d'ailleurs aussi en Chine, dans la région limitrophe du **Se Tch'Ouan**, entra en rapport avec le grand empereur de la dynastie **T'Ang**, **T'Ai Tsong** qui régna de 627 à 649 et dont il obtint une parente comme seconde épouse. Il avait




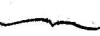






(1) cf. H. CORDIER, *Histoire générale de la Chine*. T. I, p. 414.

d'abord épousé la fille du roi du Népal (1). Dès ce moment, le Tibet se trouva plus ou moins en contact avec l'empire chinois et plus tard d'ailleurs il devint l'un des pays tributaires de ce dernier. Il l'est encore aujourd'hui. Les échanges commerciaux entre les deux peuples étaient actifs, des marchés s'établirent et la langue chinoise déborda de ses frontières naturelles. Ceci explique la présence de trois caractères chinois qui sont gravés au verso de l'image.

Le problème de l'origine résolu dans la mesure du possible, nous allons maintenant examiner les deux inscriptions incisées (cf. fig. 1). Elles ont été déchiffrées par notre maître et ami, P. J. VAN DURME, professeur à l'Institut Belge des Hautes Etudes chinoises de Bruxelles.

Voici la solution qu'il propose :

TEXTE TIBÉTAIN : il se lit de gauche à droite. Les lettres tibétaines s'y présentent non seulement fortement stylisées, mais même fautives en deux points.

Ainsi,  est mis pour  et correspond à la consonne française m, mais nasalisée,  pour  = la voyelle o,  pour  = a,  pour  = h aspiré.  a été gravé de façon fantaisiste pour 

car en tibétain classique il n'existe pas de surcharge à gauche mais seulement au-dessus et en dessous d'une lettre. Il s'agit vraisemblablement d'un dessin inspiré par la partie supérieure du *Stûpa* tibétain, le *Kalsa* qui se présente sous la forme d'une demi-lune surmontée d'un globe; par là, on veut symboliser la « lumière sacrée du bouddhisme » (2).

La formule correcte doit s'écrire :

   cad. AOM' YA' HUM.

Cette formule, dont on ne trouve nulle part la traduction exacte, doit avoir un sens ésotérique. Néanmoins, elle fait peut-être allusion à

(1) Pour le mariage chinois du roi tibétain, cf. J. BACOT, *Mélanges chinois et bouddhiques*, 1934-35, p. 1 à 60.

(2) cf. L. A. WADDELL, *Lamaïsme*, Cambridge, 1934, p. 263.

l'invocation magique **Aom' Mani Padme Hûm** (1) : «Salut à toi, joyau au lotus, amen», que l'on adresse au **Bodhisattva Avolokitesvâra-Padmapâni**.

David Macdonald (2) signale la présence des mots **Om Ah Hung**, translittérés du sanscrit, au verso d'un «potent spell against infectious disease». De plus, l'auteur attire l'attention sur un talisman très usité : «The Assembly of the Lama's Hearts» et qui consiste en six cercles concentriques environnés de flammes. Le premier cercle entoure les mots **Om! A! Hum!** Pour conclure nous dirons donc que cette formule n'est pas inconnue bien qu'elle soit peu employée.

TEXTE CHINOIS : il se lit de haut en bas

口 𠃉 ngan

口 亞 ya

口 牛 heou

et il représente la transcription du sanscrit-tibétain **Aom Ya Hûm**.

Le caractère 口 𠃉 ngan s'emploie couramment pour transcrire la syllabe mystique du brahmanisme-bouddhisme **Aom (Om)**.

口 亞 ya, doit rendre l'exclamation du mot tibétain ya, écrit correctement 𠃉

et quant au caractère 口 牛 heou, c'est une forme aberrante de 口 𠃉 heou, qui signifie : mugir, rugir.

Or, pour qu'il réponde exactement au 𠃉 hum nasalisé du sanscrit, il faut que le son **heou** se présente de même avec une finale nasalisée.

(1) cf. *Notes sur le lamaïsme*, P. J. VAN DURME, p. 304, note.

(2) cf. *The land of the Lama*, London 1929, p. 190, 191.

Le grand dictionnaire de K'Ang Hi note à ce sujet : «d'après l'ouvrage intitulé 正字通 Tcheng Tse T'Oung (1), on emploie fréquemment, dans les incantations brahmano-bouddhiques, le caractère 口牛, heou (2) et alors, il se prononce Heong, ce qu'indiquent, dans le système 反切 Fan Ts'ie (système initial final), les trois caractères suivants :

口	十	(H)IE	}	HEONG.
耳	音	TCH(E)		
容	(ONG)			

Il est clairement indiqué par là que 口牛 heou (alias heong), se trouve nasalisé à la finale et que, de ce fait, ce caractère transcrit approximativement la syllabe mystique **hum** que différents auteurs signalent comme étant prononcée **hong** par les tibétains.

Ces deux inscriptions, si déconcertantes à première vue, s'expliquent cependant, quand on les étudie à fond. Elles se répondent et correspondent exactement quant au sens, et quant au but, qui est celui d'invoquer, à toutes fins utiles, le bienheureux **Çakya-Muni**.

DESCRIPTION.

Taillée dans une variété de gypse dont la patine brunâtre altère la couleur primitive, cet objet de dimensions réduites (13 cm.. 7 sur 8) pose un véritable problème de technique. Nous avons devant nous une ciselure

(1) Le Tcheng Tse T'Oung est un excellent dictionnaire de caractères établi par le lettré 張自烈 Tchang Tse Lie et qui a paru en 1670.

(2) Le texte dit : 梵口兒物用口牛字 Fan Tcheou

Touo long Heou Tse c.-à-d. «(pour) les incantations sanscrites, on emploie beaucoup le caractère heou.»

de pierre, découpée dans le bloc et qui pénètre de plus de 2 cm. dans les 2, 8 cm. d'épaisseur totale. Une habilité remarquable, un goût sûr, le sens de l'équilibre, caractérisent l'artiste anonyme qui patiemment anima ce petit bloc de pierre. Nous ignorons tout des outils (sans doute primitifs et grossiers) avec lesquels il dégagait les nombreuses scènes qui l'inspirèrent et surtout ces deux rinceaux splendides et nets qui s'y épanouissent en fleur.



Fig. A.

De cette œuvre complexe et qui fourmille de détails, dont plusieurs ne sont perceptibles qu'à la loupe, il se dégage cependant un profond et intense sentiment de calme. Apaisé, car il sait que désormais l'amertume et les souffrances de la vie ne l'atteindront plus, Çakya-Muni occupe tout le centre de la composition. Il vient de résister aux traits acérés de Mâra, à ses poisons, à ses filles belles et voluptueuses qui, dans un ultime effort, essayèrent de lui cacher la Vérité qui lui apparaissait peu à peu, pendant qu'il méditait sous le figuier sacré de Bodh-Gayâ. Cette vérité le sauvait, lui et ceux qui croiraient en lui.

« Regarde-les, Seigneur, elles sont aimables et ne rêvent qu'à être aimées. Regarde, Seigneur, leurs seins fermes élevés et arrondis, et trois plis charmants à leur taille, leurs hanches larges aux gracieux contours. Leur cuisse est pareille à la trompe de l'éléphant, leur bras disparaît sous les bracelets, leur taille est ornée d'une éclatante ceinture. Regarde-les, Seigneur, elles ont l'allure du cygne et parlent avec grâce le langage de l'amour qui va au cœur, et, de plus elles sont très savantes dans les voluptés divines. Regarde-les, Seigneur, elles sont tes esclaves. » (Lalitavistara) (1).

Le Bienheureux est assis sur le lotus, les jambes croisées, chaque pied reposant sur la cuisse opposée (padmāsana) et la main droite, paume au-dessous tombe par dessus le genou droit. (Bhūmis - parça mudrā). Māra, le démon bouddhique, ne veut pas s'avouer vaincu, il sent le danger que représente pour lui l'Être conscient du salut définitif et il le somme d'invoquer quelqu'un qui puisse témoigner de ses efforts, de ses tentatives désespérées pour parvenir à l'Illumination. Le Sage, par ce geste (Bhūmis parça mudrā) appelle la Terre, il lui demande de témoigner en sa faveur, car dit-il, « je n'ai ni religieux, ni brahmane comme témoin » et celle-ci surgit du sol. Dès lors, Māra sent l'inutilité de tout effort et il s'éloigne.

La nudité de l'Illuminé que cache à moitié une fine draperie esquissée en quelques traits, contraste avec le fouillis des scènes miniaturées qui l'entourent. Aucun bijou, il n'en porte plus depuis qu'il quitta subrepticement, une nuit, le palais de son père, le roi **Çuddhodana**, mais son corps garde la trace du temps, où prince **Siddhārtha**, il surchargeait ses oreilles de lourds bijoux précieux. Les lobes se sont allongés, ils atteignent la naissance de l'épaule et ses cheveux relevés en chignon (rappel de l'ancien turban des nobles) forment comme une protubérance sur le sommet de son crâne (usnīsha). Indiqué simplement par deux cercles concentriques, l'urna, le point de sagesse apparaît entre ses yeux. Une infinie bonté, une majesté comparable à celle du Grand Amida Boudda de Kamakura (Japon) se dégagent de ce petit personnage de 5 cm. de haut. Un sourire un peu désabusé mais confiant flotte sur ses lèvres : il se sent prêt à ébranler la « roue de la loi », car plein de charité et de compassion pour autrui, il ne gardera point égoïstement le secret de sa découverte.

Nous avons modifié l'ordre dans lequel sont représentés les divers épisodes de la vie du Bouddha, afin d'étudier tout d'abord la scène

(1) LALITAVISTARA ou « Description détaillée des jeux (du Bouddha) » de composition antérieure à l'érection du temple de BORO - BUDUR à Java (850 - 900). Traduction FOUCAUX, Annales du musée GUIMET, 1894.

centrale; ceci excepté, nous respecterons dorénavant la chronologie des événements tels qu'ils sont censés s'être produits.

Une frise d'éléphants et de taureaux se déroule en un étroit ruban à la partie inférieure de l'image votive. Serait-elle purement décorative, son intérêt resterait le même, mais elle fait allusion à certaines naissances antérieures (*Jātakas*) du futur Bouddha. Celui-ci, en effet, parcourut lentement la route de la délivrance; il fut obligé de renaître d'innombrables fois avant sa dernière naissance dans les jardins de Lumbini près de Kapilavastu. Ici, l'artiste rappelle ses passages sur terre comme éléphant ou roi des éléphants et comme taureau (peut-être le taureau *Nandivisala*). Chacun de ces animaux est traité différemment, l'un fonce la tête en avant,



Fig. 2.

l'autre mugit en regardant le ciel (1) (fig. n° 2) et le brave éléphant sculpté en plein centre, les oreilles largement déployées, fixe sur nous un œil interrogateur.

Lorsqu'il quitta le ciel *Tushita*, afin de se réincarner une dernière fois, le *Bodhisattva* apparut en songe à sa mère endormie, sous l'aspect d'un éléphanteau blanc. A cette scène, pourtant célèbre, le sculpteur a préféré celle de la naissance. *Māyā*, femme du prince *Çuddhodana*, vient de donner le jour au futur Bouddha. D'un geste nonchalant, elle saisit une branche du palmier qui l'ombrage, une suivante l'assiste. L'enfant jaillit de son flanc. L'enroulement des anneaux de *Nanda* et *Upananda*, les demi-dieux serpents qui accourent pour le baigner, s'esquisse à l'extrême gauche de la composition (fig. n° 3), par contre, les silhouettes d'*Indra* et de *Brahmā*, les dieux tout puissants du védisme et du brahmanisme, ne sont point visibles. Nous ne pensons pas qu'il faille attribuer cette carence à un oubli de l'artiste, mais la superficie réduite

(1) Nous voudrions attirer l'attention sur l'aide efficace que nous à apportée Mademoiselle Germaine MALPAIT qui patiemment et à l'aide d'une loupe a dessiné certaines scènes presque invisibles. Qu'elle veuille bien trouver ici l'expression de notre profonde gratitude.

sur laquelle il devait fixer tout l'épisode (1 cm. de large sur 2 cm. de hauteur) l'a probablement contraint à cette omission.



Fig. 3.

Le corps de *Mâyâ*, généreux et mince tout à la fois, relève manifestement des conceptions hindoues relatives à l'esthétique féminine. Ce type apparaît déjà sur les sculptures de Barhut au II^e siècle avant notre ère, il se retrouve à Mathura (vers le II^e siècle de notre ère) et persiste, pour le moins, jusqu'au XIII^e siècle ainsi que nous le constatons sur les parois extérieures du Temple de *Râjanari* à *Bhubanesvara* (ORISSA).

Drapée dans une étoffe légère, le cou orné de plusieurs rangs de pierreries, la tête surmontée d'une tiare ouvragée, d'où s'échappe une opulente chevelure, la jeune mère sourit, transfigurée et consciente du bonheur qui lui a été donné. Un *Siddhârtha* à peine grand comme une tête d'épingle lui tend des bras minuscules. De toutes les scènes relatées ici, celle-ci est certainement la plus exubérante, celle qui permet de supposer et avec raison, à cette pièce, une origine sub-tropicale.

Après s'être livré, pendant six longues années à de terribles macérations, *Gautama* épuisé et comprenant que le salut ne dépend pas de l'ascèse, décida d'y mettre un terme. Il se restaura donc, sous

l'œil méprisant de ses cinq disciples, qui décidèrent alors de l'abandonner, et il chemina lentement en direction de **Bodh Gayâ**. Arrivé au pied du fameux figuier sacré il s'y assit et dans un effort incroyable et surhumain, concentra toutes ses ressources intellectuelles vers son but, insensible à tout le reste. A cette méditation célèbre d'où jaillit la lumière, il est



Fig. 4.

fait allusion dans la scène n° 4. La douce et bienveillante figure de **Gautama** porte ici l'empreinte des souffrances qui précédèrent l'apaisement : les yeux clos et enfoncés dans leurs orbites, deux profondes rides au coin des lèvres, il tient tête à **Mâra** et à ses redoutables acolytes dont les silhouettes mutilées par le temps se distinguent encore autour du **Bouddha** vainqueur.

Lorsqu'il eut triomphé de leur assaut, l'Illuminé entreprit de proclamer la Vérité et de « mettre en branle la Roue de la loi »

(*dharmaçakra*). Il se dirigea vers Benarès et là, dans le parc des gazelles, il exposa sa doctrine pour la première fois. Irrésistiblement attirés par la puissance qui rayonnait de tout son être, les cinq disciples qui l'avaient jadis abandonné lorsqu'il rompit le jeûne, s'empressèrent autour de lui. «Vous êtes le bienvenu, **Ayushmat Gautama**, vous êtes le bienvenu. Asseyez-vous sur ce siège, préparé pour vous». (*Lalitavistara*).

Il s'assit et prononça devant eux le célèbre sermon de Benarès. Ce moment décisif et solennel de la vie du Sage est évoqué par l'artiste dans ce style net et souple qu'il affectionne. Assis en *padmāsana* et entouré de ses disciples, **Çakya Muni** commence sa prédication. Devant le lotus à double rangée de pétales symétriques qui lui sert de siège,



Fig. 5.

deux ravissantes petites gazelles dressent leur tête pour l'écouter. (fig. n° 5). Il parcourait la région, se dépensant inlassablement pour le salut des êtres et tous accueillaient sa parole avec avidité et espoir, sauf **Devadatta** qui, loin de se réjouir de la renommée grandissante du Sage, en prenait ombrage. Il résolut de le supprimer et un jour que, sans méfiance, le Bouddha répandait sa doctrine d'universelle charité, il lâcha dans sa direction un éléphant rendu fou furieux par l'absorption d'alcool. La bête fonça sur lui et soudain s'arrêta, paralysée, tandis que le prédicateur sublime esquissait le geste de l'absence de crainte (*abhayā. mudra* fig. n° 6).

Les deux groupes situés au-dessus de **Mâyā** dans le jardin de **Lumbinî**, ne se rapportent pas, à proprement parler, à des épisodes de la légende du Bouddha. Ils rappellent plutôt deux attitudes caractéristiques de celui-ci. Le premier (cf. l'extrême droite du cliché principal) le représente assis en *padmāsana*, les mains jointes paume à paume (*añjalimudrā*) et son extase se communique à ceux qui, agenouillés, e contempnent. Les détails très mutilés du second ne permettent pas une identification parfaite. Sans doute s'agit-il d'une de ces poses habituelles dans lesquelles il convient de représenter le Parfait, celle où il symbolise a charité, laissant tomber la main en un geste d'ineffable abandon (*varada mudrā*),

Nous avons pu, jusqu'à présent, sans difficulté, étiqueter chaque détail de ce petit monde. Nous hésitons maintenant en face de quatre personnages, que nous ne pouvons pas identifier avec certitude.



Fig. 6.

A chaque extrémité du lotus principal deux sveltes créatures se penchent vers les rinceaux comme si ceux-ci étaient de gigantesques fleurs dont elles respireraient le parfum. Au point de vue de l'art pur, cet enchevêtrement de corps souples et de rinceaux ciselés est remarquable. Une fois de plus, nous constatons ce dualisme étrange et déconcertant si caractéristique de l'esthétique hindoue : d'une part, l'élément ardent et passionné représenté ici surtout par les corps féminins, d'autre part une grande et noble pureté qui s'exprime dans les scènes où apparaît Celui pour qui plus rien n'existe, hors le salut des autres. Ces femmes souriantes et gracieuses sont-elles de redoutables tentatrices, des divinités compatissantes, ou bien tout simplement ont-elles été dessinées là par l'artiste qui soudain, éprouvant le besoin de secouer les strictes données de l'orthodoxie, donna libre cours à son imagination.

Pour les deux figurines identiques (celle de droite est endommagée par l'usure) qui flanquent le Bouddha principal, nous émettrons aussi une hypothèse. Nous sommes sans doute en présence d'un Boddhisattva, représenté deux fois par souci d'équilibre. Même corps gracile, mêmes gestes élégants, même coiffure haute et compliquée. L'exiguïté des proportions et une cassure malencontreuse ne permettent pas de distinguer

les attributs qui eussent permis une identification. Néanmoins l'attitude générale qui correspond à celle de certains bronzes tibétains (1) nous autorise à croire qu'il s'agit du *Bodhisattva* (ou Bouddha futur) **Maitreya**, celui à qui le Bouddha **Çakya-Muni**, quittant le ciel Tushita au moment de sa dernière réincarnation, confia la mission de continuer son œuvre.

Quatre *apsara* (fig. n° 7) bayadères célestes qui affolent ou réduisent au désespoir, Dieux et hommes, voltigent, aériennes, autour de la tête du Sage. Ironiques et provocantes, elles quittent les cieux en quête de



Fig. 7.

quelque aventure. Exactement semblables, elles s'inscrivent chacune dans un médaillon, la jambe gauche acrobatiquement rejetée en arrière jusqu'à toucher le coude. Elles aussi, comme *Mâyâ* et les «femmes au rinceaux» participent de la chaude exubérance qui, sous un aspect souvent neutre ou abstrait, couve dans tout l'art de la péninsule.

Aveuglé par son dévouement sans bornes, le Bouddha n'avait pas compté les années qui s'étaient écoulées depuis qu'il avait jailli du flanc de sa mère.

«Je suis vieux, *Ananda* (son disciple préféré), je suis un vieillard qui est arrivé au bout de son chemin».

Mais il ne voulait pas laisser ceux qu'il avait initiés à l'unique, au vrai moyen de salut, sans leur prodiguer d'ultimes conseils : «Il pourrait se faire que vous pensiez ainsi : nous n'avons plus de

(1) cf. GRUNWEDDEL, *Mythologie du Bouddhisme au Tibet et en Mongolie*, (fig. 100).

maître. Il ne le faut pas, ô Ananda. La doctrine que j'ai prêchée, voilà votre maître, lorsque j'aurai disparu» (LALITAVISTARA), et lorsqu'il eut compris qu'il pouvait disparaître, il s'arrêta au bord de la rivière Hiranyavati, dans le pays des Malla.

C'est là que nous le voyons pour la dernière fois, étendu sur la couche garnie de coussins qu'il s'était fait dresser dans un coin ombragé près du cours d'eau. Ses disciples et les nobles Malla l'entourent en ce moment suprême où, le visage empreint d'un calme ineffable, il s'éteint doucement. Il parvient enfin à cette délivrance qu'il avait promise à tous les êtres sans distinction et, pour toujours, il s'arrache à l'hallucinante et fatale ronde du samsâra qui le liait depuis des générations au monde de la douleur et de la contradiction (1).

1. XII. 47

(1) Le Bouddha lui-même n'a jamais défini le Nirvana. Dans le bouddhisme primitif (Hinâyana) tout au moins, le Nirvana semble être l'extinction de notre individualité dans la fusion avec l'Absolu. C'est un état d'anéantissement dans cet Absolu. Les écoles ultérieures (Mahayana) apporteront quelques modifications à ce pivot de la pensée hindoue. Pour elles, Nirvana ne signifie plus «extinction de notre individualité», mais bien «extinction de tout désir» (on se souvient que le désir amène la réincarnation). Après la mort, à cette extinction du désir s'ajoute l'extinction complète de la douleur et dès lors il n'y a plus de transmigration. Mais malgré l'altération de son sens primitif, «Nirvana» restera toujours synonyme de fin des réincarnations.