MINISTÈRE D'ÉTAT CHARGÉ DES AFFAIRES CULTURELLES
PUBLICATIONS DU MUSÉE GUIMET
RECHERCHES ET DOCUMENTS D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE, TOME VII

ÉVOLUTION DU STYLE INDIEN D'AMARĀVATĪ

par

Philippe STERN et Mireille BÉNISTI

Conservateur en chef du Musée Guimet

Attachée de recherches au Centre National de la Recherche Scientifique



PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

ÉVOLUTION DU STYLE INDIEN
D'AMARĀVATĪ

2041

4° O².
1534
(7)

JL-30121951-18174

ILLUSTRATION DE LA COUVERTURE :

Adoration du Buddha symbolisé par le trône et les pieds

Sculpture du Musée de Madras

(Voir Pl. XLIX *b*)

(D'après cliché Goloubew.)

MINISTÈRE D'ÉTAT CHARGÉ DES AFFAIRES CULTURELLES
PUBLICATIONS DU MUSÉE GUIMET
RECHERCHES ET DOCUMENTS D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE, TOME VII

ÉVOLUTION DU STYLE INDIEN D'AMARĀVATĪ

par

Philippe STERN et **Mireille BÉNISTI**

Conservateur en chef du Musée Guimet

Attachée de recherches au Centre National de la Recherche Scientifique

CADRE HISTORIQUE DE
Jeannine AUBOYER
Conservateur au Musée Guimet

DESSINS DE
Madeleine HALLADE
Chargée de mission au Musée Guimet



PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
108, Boulevard Saint-Germain — PARIS

1961

DÉPOT LÉGAL
1re édition .. .. .. 3e trimestre 1961

TOUS DROITS
de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous pays

© 1961, *Presses Universitaires de France*



INTRODUCTION

Le but du présent ouvrage est de faire apparaître l'**évolution interne du style d'Amarāvati,** style qui s'est développé dans le Sud-Est de l'Inde aux premiers siècles de notre ère.

Quelle méthode va être employée pour y parvenir ? Le préciser sera ici le but principal.

Cette méthode s'efforce de **faire surgir l'évolution encore inconnue d'un art, d'un style ou d'un thème par la confrontation synchronique des développements d'un assez grand nombre de motifs spécialement choisis dans ce but.**

Méthode souple et stricte qui, pour chaque cas, cherche à se modeler sur ce qu'elle rencontre, costume sur mesure et non vêtement tout fait.

C'est l'aspect particulier qu'elle prendra dans l'actuel ouvrage que nous voudrions faire ressortir ici, nous bornant auparavant à indiquer très brièvement ce qu'en général elle est.

Fruste, cette méthode est constamment et souvent inconsciemment utilisée. Mais nous croyons l'avoir précisée, développée, appliquée d'une manière beaucoup plus étendue et volontaire.

C'est par elle, nous sommes forcés de le rappeler, qu'ont été redressées les chronologies fausses des arts khmèr et cham (1).

Passant d'un art tout entier à un thème ou, comme ici, à un style particulier, les résultats sont parfois plus détaillés et nets. Diverses études dans ce sens sont en cours sur les monuments du style khmèr du Bayon et Jayavarman VII, la colonnette khmère, les colonnes indiennes dans les styles gupta et post-gupta à Ajaṇṭā et Ellorā. Ici, avec Mireille Bénisti, la recherche porte sur l'évolution interne du style indien d'Amarāvatī.

Inscriptions et épigraphie seules sont souvent impuissantes à retracer

(1) Philippe Stern, *Le Bayon d'Angkor et l'évolution de l'art khmèr*, Bibliothèque du Musée Guimet, Geuthner, 1927 (livre contenant des inexactitudes mais dont le mouvement général a été reconnu juste et a amené le redressement de la chronologie khmère). Philippe Stern, *L'art du Champā et son évolution*, Adrien Maisonneuve, 1942.

l'évolution d'un art ou d'un style. Pressurer ces inscriptions pour en extraire plus qu'elles ne contiennent est dangereux, on l'a vu pour les chronologies erronées des arts khmèr et cham. D'autres méthodes doivent être alors utilisées dont celle basée sur l'évolution des motifs. Bien employée, cette dernière est sûre. Certes, même dans les arts religieux et traditionnels, la fantaisie d'un artiste est toujours possible ainsi que la copie précise jusque dans ses détails d'un modèle plus ancien. Mais, justement, la multiplicité des motifs constamment confrontés fait que certains d'entre eux ont toute chance d'échapper à cet arbitraire ou à cette copie qui se trouve alors signalée par le manque de synchronisme dans le développement.

Plus que l'absolue précision dans le détail d'un seul cas, c'est ce synchronisme général, même approximatif, d'assez nombreux développements qui assure le bien-fondé des résultats obtenus.

Choisir les motifs, dégager les évolutions est moins aisé qu'on ne pourrait le croire. Ce ne sont pas toujours les motifs les plus importants qui sont les plus utiles, ni les changements les plus spectaculaires qui offrent les indications les plus sûres. Dans la si grande multitude de motifs, changements et observations possibles, une sélection s'impose. Elle est basée sur ce qui est le plus utile pour établir l'évolution.

Si une vérification rigoureuse et totalement objective, une fois les résultats acquis, est naturellement nécessaire, il faut, pour obtenir d'abord ces résultats, de longs tâtonnements dans de multiples directions servis par une intuition particulière pour choisir parmi les thèmes et leurs variations, pour saisir l'orientation générale d'une évolution puis adhérer aux lignes parfois sinueuses de son développement.

En tenant compte de certaines mutations brusques et de certaines réactions d'ensemble, avec éventuellement apports du dehors, copies du passé ou imitations d'autres techniques, l'évolution d'un art religieux et traditionnel présente une continuité jamais totalement rompue.

En général, on tente d'abord de grouper ce qui semble se rencontrer ensemble : aspects nettement caractérisés de tels ou tels motifs indiquant des moments d'un style ou d'un art. Grâce aux enjambements et aux chevauchements, on assure la contiguïté de ces groupements, on voit ceux qui sont proches les uns des autres. Une chaîne suffisamment longue et surtout certains développements irréversibles montrent alors le sens dans lequel se déroule cette chaîne, ce qui est avant et ce qui est après. Les vérifications doivent ensuite être très strictes, objectives, et tout résultat douteux abandonné ou, en tout cas, signalé. Ainsi, on le verra dans la présente étude, se dégage un ordre de succession. Il faut enfin tenter d'accrocher cette guirlande continue et flottante aux quelques

clous fixes des rares dates qu'assurent solidement des inscriptions, dates qui, malheureusement, manquent dans le style d'Amarāvatī.

Ce qui varie le plus d'une recherche à l'autre, c'est ce qui permet la vérification plus que ce qui assure la construction. Pour nos recherches à Ajaṇṭā, ce fut la position des cavernes ; pour le style khmèr du Bayon, les parties ajoutées à de nombreux temples ; pour le style khmèr du Kulēn, le résultat de fouilles postérieures. Ici, dans le style d'Amarāvatī, ce sont les **concomitances.**

Ce qui constitue la physionomie spéciale de la présente étude et peut-être son originalité, c'est l'**utilisation méthodique de la présence simultanée sur le même bas-relief de divers motifs à un stade déterminé de leur développement.** Pour désigner cette **rencontre à un même moment,** aucun mot malheureusement n'est aussi précis que le terme rocailleux de « concomitance ».

Ces concomitances amènent à modifier un peu l'ordre du travail tel qu'il est indiqué plus haut. Avant de les aborder, il a semblé nécessaire de dégager séparément l'évolution de chaque motif en se basant sur ce qui précède le style d'Amarāvatī et sur ce qui le termine et le suit.

Le style de Bhārhut et de Sāñchī (dit aussi parfois style śunga ou style ancien) s'étend — dates extrêmes et approximatives — du IIe siècle avant notre ère au Ier siècle après. Il est donc certainement antérieur à la plus grande partie du style d'Amarāvatī (quelles que soient les hésitations de dates). Les formes les plus anciennes dans le style d'Amarāvatī ont donc chance de se rapprocher des formes employées à Bhārhut et Sāñchī.

Le style gupta, lui, n'est pas antérieur au IVe siècle de notre ère et ne commence peut-être même nettement qu'au siècle suivant. Dans son ensemble, il suit le style d'Amarāvatī (là aussi quel que soit le flottement dans les dates). Les formes les plus tardives dans le style d'Amarāvatī doivent donc se rapprocher du style gupta. Du style gupta et aussi de Nāgārjunakoṇḍa. En effet, si Nāgārjunakoṇḍa fait partie du style d'Amarāvatī et se trouve dans la même région qu'Amarāvatī même, ses bas-reliefs — des inscriptions d'une part et les rapports avec le style gupta de l'autre le montrent — sont très tardifs dans le style et se trouvent être contemporains des derniers bas-reliefs d'Amarāvatī en se prolongeant même après eux. Ainsi, ce qui à Amarāvatī se rapproche de Nāgārjunakoṇḍa a chance d'être parmi les dernières sculptures dans l'évolution interne que nous nous efforçons de dégager.

Mais cette première approximation ne donne que des probabilités et surtout présente les développements de motifs isolément, sans qu'on puisse voir comment ils se déroulent les uns par rapport aux autres. La vue d'ensemble recoupant, précisant et surtout vérifiant, ce sont les **concomitances** qui nous l'apportent.

Une comparaison musicale rend bien compte du rôle de ces concomitances. Dans un chœur polyphonique, l'évolution de chaque motif, c'est la ligne mélodique d'une des voix prise isolément : écriture horizontale. Les concomitances, ce sont les accords, simultanéité des sons, lignes verticales sur une partition musicale, ce qu'on nomme communément l' « harmonie ». L'union des deux donne l'ensemble et ces mouvements synchroniques des diverses voix qu'on appelle le « contrepoint ».

Quatre grandes concomitances se dégagent ainsi dans le style d'Amarāvatī, centres de quatre périodes, périodes assez différentes de celles proposées souvent sans justification par certains archéologues.

Ce sont ces concomitances qui assurent surtout, nous l'avons dit, la solidité de ce qui a été précédemment dégagé. Si certaines lignes d'évolution étaient erronées, il y aurait, dans les concomitances, des mélanges et même des inversions. Or, si certains motifs simples et anciens peuvent exceptionnellement se maintenir — on le verra pour le *stūpa* — et être ainsi mêlés à un ensemble tardif, le contraire est impossible. Une forme tardive ne peut se présenter avant d'avoir été conçue. Si des lignes d'évolution étaient erronées, nous verrions, dans les premières concomitances, se mêler des formes considérées comme tardives dans les évolutions isolées. Or, ce n'est jamais le cas. Développements de motifs isolés et successions de ces recoupements que sont les concomitances s'accordent bien : ils suivent le même déroulement.

Certains motifs ici étudiés ont une évolution continue : *stūpa*, *vedikā*, *toraṇa*, en architecture figurée ; guirlande, rinceau, médaillon lotiforme, *makara*, dans le monde végétal et animal. Le nombre des transformations signalées étant suivant les motifs plus ou moins grand, le chiffre de celles qui séparent deux concomitances varie également suivant les thèmes.

D'autres motifs, trône et *kūḍu*, n'ont qu'une seule mutation brusque séparant seulement mais nettement un avant d'un après sans donner aucune autre indication.

A ces motifs principaux s'ajoutent des thèmes secondaires qui, le plus souvent, ne présentent pas une nette évolution mais qui n'apparaissent qu'à une époque déterminée du style (torsades frangées, spirale de cheville, coiffure particulière par exemple). Ces motifs viennent, après coup souvent, consolider des résultats acquis ou même, ce qui est plus important, établir par ricochet certaines liaisons.

La présente recherche se borne au seul site d'Amarāvatī. Il était tentant d'y joindre l'étude de sculptures provenant d'autres sites de la même région, sculp-

tures qui, pour nous, font partie du style d'Amarāvatī. Mais c'était aborder le problème des écoles régionales. Il est souvent délicat de distinguer ce qui est dû aux différences de temps, en général de beaucoup les plus marquées, et ce qui provient de différences de lieux, moins sensible mais loin d'être négligeable. Il a donc semblé plus sûr de se borner ici aux sculptures d'Amarāvatī même, ce qui exclut toute différence régionale et permet d'établir **un solide fil de référence.** Nous nous sommes bornés à donner, en fin de recherche, quelques rapports avec d'autres sites proches et même avec des lieux plus lointains. Des études diverses, dont une a déjà paru (1), viendront peu à peu compléter le présent ouvrage.

Cet ouvrage n'est pas un *corpus*. Les illustrations ne se bornent cependant pas à appuyer ce que nous avançons. Elles ont été choisies aussi pour montrer la valeur esthétique des sculptures d'Amarāvatī. Mais devant la multiplicité des reliefs conservés, il a fallu en omettre.

Qu'on ne s'étonne pas de voir nommer autrement, dans un précédent travail (2) et ici, un même moment de l'évolution. Il s'agit de la première série de bas-reliefs d'Amarāvatī, assez différents de ce qui suit et de l'esprit général du style. Nous avions pensé plus clair d'appeler ce moment « style de Jaggayyapeṭa », du nom du site proche d'Amarāvatī, dont les sculptures sont pratiquement indiscernables comme style d'un des moments les plus anciens d'Amarāvatī même. Cette désignation ayant créé chez certains de nos collègues habitués à une autre terminologie de constantes confusions, nous avons préféré ici nous aligner sur les habitudes prises. Ainsi — insistons-y — le « style de Jaggayyapeṭa » d'une précédente étude forme, dans l'actuelle recherche, une grande partie de la « première période du style d'Amarāvatī ».

Indiquons, en terminant, comment se sont développées les recherches qui ont abouti au présent ouvrage.

Du groupe d'études du Musée Guimet, Jeannine Auboyer fut la première à aborder, dans son cours de l'École du Louvre de 1942-1943, la question de l'évolution interne du style d'Amarāvatī. Mais ses études l'ont ensuite dirigée plutôt vers ce que l'art peut apporter à la connaissance de la vie quotidienne de l'Inde. Elle a bien voulu marquer son attachement à son travail antérieur et à notre groupe d'études en traçant, pour l'actuelle évolution interne du style d'Amarāvatī, le cadre historique dans lequel elle se développe. Elle nous a

(1) Mireille Benisti, Nāgārjunakoṇḍa, essai de caractérologie, dans la revue *Arts asiatiques*, Presses Universitaires, 1959, t. VI, fasc. 3, p. 217.

(2) Philippe Stern, Les ivoires de Begrām et l'art de l'Inde, dans *Nouvelles recherches archéologiques à Begrām*, par J. Hackin, etc., Paris, 1954, Imprimerie Nationale, Presses Universitaires de France, p. 44-45 et 47, fig. 580 à 582.

communiqué ses notes et nous indiquerons quand nous avons eu l'occasion de les utiliser.

J'ai moi-même été amené, dans mon étude sur les ivoires indiens trouvés à Begrām (1), à dégager déjà, dans leurs grandes lignes, l'évolution de certains thèmes du style d'Amarāvati : *toraṇa*, *stūpa*, *kūḍu*, *makara*, et à étudier la place du début du style d'Amarāvatī (que j'appelais, rappelons-le, « style de Jaggayyapeṭa ») par rapport à Sāñchī et Mathurā.

La recherche fut alors confiée à Mireille Bénisti. C'est elle qui, jusqu'ici, a le mieux saisi, développé, utilisé la méthode de confrontation du développement de motifs que je m'étais efforcé de mettre au point. Achevant et précisant les évolutions déjà dégrossies de certains thèmes à Amarāvatī, et pour celui du *stūpa* le faisant bénéficier d'un autre travail qu'elle lui a consacré (2), décelant d'autres motifs utilisables et les examinant en détail, son rôle, dans le présent ouvrage, a été dominant. Elle a établi les évolutions en les rattachant à Bhārhut et Sāñchī d'une part, à Nāgārjunakoṇḍa et à l'art gupta de l'autre. C'est elle, enfin et surtout, qui a remarqué les concomitances et a eu l'idée de les utiliser méthodiquement en les étudiant en détail.

Si, bien que son travail ait été plus étendu que le mien, nous avons signé ensemble, c'est qu'ensemble nous avons vu et revu chaque résultat obtenu, chaque croissance de motif, chaque concomitance, nous efforçant ensemble de tout préciser et de tout simplifier. Si le lecteur a parfois l'impression de l'évidence, du tout naturel, du trop naturel, qu'il sache que c'est le fruit d'une conquête lente et laborieuse. C'est d'une confusion extrême de motifs et de développements que, peu à peu, ont surgi évolutions et groupements qui, dégagés de leur gangue, semblent peut-être — et ce serait le triomphe de la méthode employée s'il en était ainsi — aller de soi.

Philippe Stern.

(1) Voir n. 2, p. 5.

(2) Mireille Bénisti, Étude sur le *stūpa* dans l'Inde ancienne, *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient*, t. L, fasc. 1, Paris, 1960, pp. 37 à 116 et 30 planches.

PREMIÈRE PARTIE

Le site de l'antique cité indienne de Dhānyakaṭaka, à proximité d'Amarāvatī, sur la rive sud de la Kṛṣṇā, a livré, on le sait, les restes d'un grandiose *stūpa* (*mahācaitya* selon les inscriptions), qui attestent la ferveur et l'importance de la foi bouddhique dans l' « Āndhradeśa » aux premiers siècles de notre ère.

La masse de ce grand *stūpa*, constitué de briques, s'est effondrée. Mais les nombreuses plaques de marbre sculpté qui couvraient une partie du dôme, le pourtour de la base, ainsi que les pierres travaillées de la *vedikā* ou barrière-balustrade qui entourait le monument (1) ont résisté aux atteintes du temps et ont pu être, en grande partie, retrouvées (2).

La majorité de ces reliefs est présentement dans les musées de Madras, de Londres (British Museum) et de Calcutta.

Ainsi l'archéologue se trouve-t-il confronté avec un ensemble impressionnant de scènes représentées, de décors architecturaux ou végétaux, d'ornementations géométriques ou naturalistes, d'innombrables détails de vie courante, de légendes, de culte ou de croyance, de vêtements, de parures, de décoration... Et toutes ces sculptures couvrent une longue période, des panneaux étant venus, au fil des ans, s'ajouter à ceux déjà existants, ou en remplacer certains, nous en tenons une preuve éloquente grâce à ces plaques qui, réemployées, se sont trouvées sculptées des deux côtés, avec des factures notoirement différentes (cf. p. 78 et Pl. III *a* et Pl. LII *a*).

Pour trouver le fil qui, selon la méthode exposée dans l'Introduction, pourrait relier ces reliefs entre eux, et les ordonner les uns par rapport aux autres, il convenait, dans une patiente investigation préalable, d'opérer un tri entre tous les thèmes apportés par ces sculptures, de déceler et de sélectionner par des approches successives les « motifs » susceptibles d'être suivis dans leur évolution, lente ou brusque, et aussi des motifs qui, sans posséder ce caractère évolutif, avaient l'intérêt d'apparaître ou de disparaître, ou encore de se trouver associés à des motifs évoluants.

Ce sont ces motifs choisis, sélectionnés, que nous allons d'abord étudier, en des analyses successives, avant de considérer leurs possibles rencontres, cet ensemble d'études nous permettant alors de proposer un classement chronologique des reliefs du « style d'Amarāvatī ».

(1) Pour l'architecture et la structure des *stūpa*, ainsi que pour sa signification et son évolution, voir M. Bénisti, Étude sur le *stūpa* dans l'Inde ancienne, *B.E.F.E.O.*, t. L, fasc. 1, *op. cit.*, Paris, 1960.

(2) Depuis 1797, date de la découverte des vestiges par le colonel Colin Mackenzie, le site a fait l'objet de nombreuses fouilles et recherches que poursuit actuellement le Département archéologique de l'Inde.

I. — MOTIFS A ÉVOLUTION CONTINUE

A) MOTIFS ARCHITECTURAUX

Les sculpteurs de l'Inde ancienne ont aimé fixer sur la pierre l'image des édifices ou parties d'édifices qu'ils décoraient.

Dans les reliefs du style d'Amarāvatī nous étudierons les variations morphologiques des motifs reproduisant le *stūpa*, *la vedikā* ou barrière-balustrade, le *toraṇa* ou porte. Pour différencier ces reproductions sculptées de leurs prototypes architecturaux réels, nous les désignerons par les termes de « *stūpa* figuré », « *vedikā* figurée », « *toraṇa* figuré ».

Le « *stūpa* figuré »

> Sur la face Sud des marches en pierre du Grand *Stūpa* qui regardent l'Est, on a sculpté deux *stūpa*, l'un de trois pieds et l'autre de cinq. Ils ont exactement la forme et l'apparence du Grand *Stūpa*.
>
> HIUAN-TSANG (1).

Les représentations de *stūpa*, en raison du caractère symbolique et religieux de cet édifice, sont particulièrement nombreuses dans l'art bouddhique de l'Inde ancienne. Les artistes ont été amenés à représenter le *stūpa* soit pour lui-même, comme édifice, soit encore lorsqu'ils montraient une des cérémonies religieuses le concernant, soit enfin et surtout lorsqu'ils voulaient suggérer la présence du Buddha ou symboliser sa Totale Extinction (*Parinirvāṇa*).

Les « *stūpa* figurés » d'Amarāvatī (2), à quelques exceptions près, appartiennent à deux sortes de reliefs de taille à peu près semblable ; les uns

(1) HIUAN-TSANG, *Mémoires sur les contrées occidentales*, trad. S. JULIEN, t. I, p. 109.

(2) Ph. STERN et M. BÉNISTI, Évolution du *stūpa* figuré dans les sculptures d'Amarāvatī, in *Bulletin de la Société des Études indochinoises*, t. XXVII, n° 4, Saïgon, 1952.

divisés en registres où la représentation du *stūpa* occupe le registre supérieur (Pl. XL *a*, par exemple) et les autres dits « panneau *stūpa* » dont toute la surface est remplie par l'image du *stūpa* (Pl. XL *b*, par exemple). On trouve également des « *stūpa* figurés » dans d'autres reliefs, mais ils sont de trop petite taille pour présenter les éléments décoratifs des *stūpa* de plus grandes dimensions et, de ce fait, ils ne pourront guère servir à notre étude.

Rappelons que le *stūpa* édifice est généralement formé d'un monument central, corps du *stūpa*, et d'une barrière-balustrade ou *vedikā*. Celle-ci entourait à une certaine distance le corps du *stūpa* et laissait un espace, un chemin de ronde où pouvaient circuler les fidèles accomplissant le rite de la *pradakṣiṇā*. Cette barrière s'ouvrait en général aux quatre points cardinaux et ces ouvertures étaient souvent encadrées de portes monumentales ou *toraṇa*. Le *stūpa* proprement dit est divisé en trois parties : la base surmontée d'une *vedikā*, le dôme qui repose en retrait sur la base, et au sommet une construction quadrangulaire appelée *harmikā* d'où sort un pilier portant un ou plusieurs parasols.

Nous avons tenu à indiquer sommairement les différentes parties qui constituent le *stūpa* édifice, car l'évolution tant de l'édifice que du « *stūpa* figuré » se manifeste dans les variations de ces différentes parties.

Dans l'art ancien de l'Inde, reconnu comme antérieur au style d'Amarāvatī, à Bhārhut, à Sāñchī par exemple, les *stūpa* réels ou figurés sont à peu près conformes à la description donnée ci-dessus.

Parmi les différents « *stūpa* figurés » dans les sculptures d'Amarāvatī, ceux qui présentent les mêmes caractéristiques que les « *stūpa* figurés » dans le style de Bhārhut-Sāñchī forment pour nous le premier type de la « chaîne chronologique » des diverses représentations de *stūpa* que nous allons établir. Le dernier type de cette « chaîne » nous est donné par des formes de « *stūpa* figuré » analogues à celles de Nāgārjunakoṇḍa (cf. p. 3).

Le « *stūpa* figuré » qui constitue pour nous le premier type (Fig. 1 et Pl. I *a* et II *a* et *b*) présente, comme à Sāñchī (1), une guirlande de fleurs suspendue à des crochets au milieu du dôme (2). Ce dôme repose soit à même le sol soit sur une base bordée d'une barrière-balustrade dite « balustrade de la terrasse ». La *harmikā* qui surmonte le dôme est encorbellée et coiffée d'un ou de plusieurs parasols.

Il reste à Amarāvatī peu de reliefs présentant ce type de « *stūpa* figuré » dont l'élément caractéristique est, pour nous, la guirlande de fleurs.

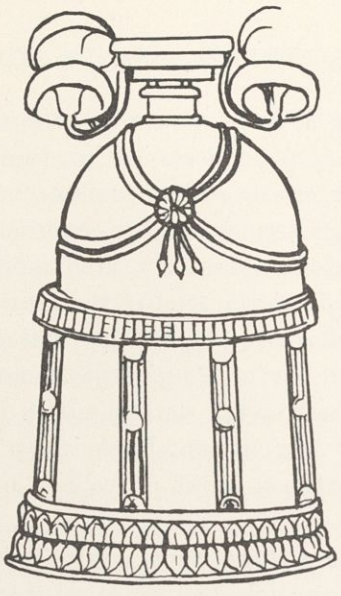
Le type de « *stūpa* figuré » que nous discernons ensuite (Fig. 4 et Pl. VIII *a*)

(1) A. Foucher et J. Marshall, *The monuments of Sāñchī*, t. III, pl. XL et XLVI par exemple.

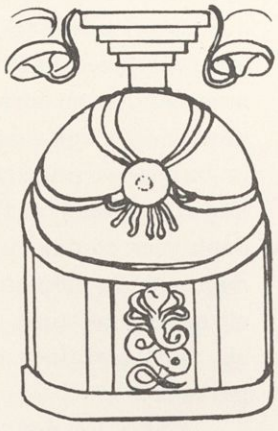
(2) Cette forme de « *stūpa* figuré » à guirlande succède à des formes plus simples, sans guirlande et sans base. Cf. M. Bénisti, Étude du *stūpa* dans l'Inde ancienne, in *B.E.F.E.O.*, t L, fasc. 1, p. 58, pl. II et VI.



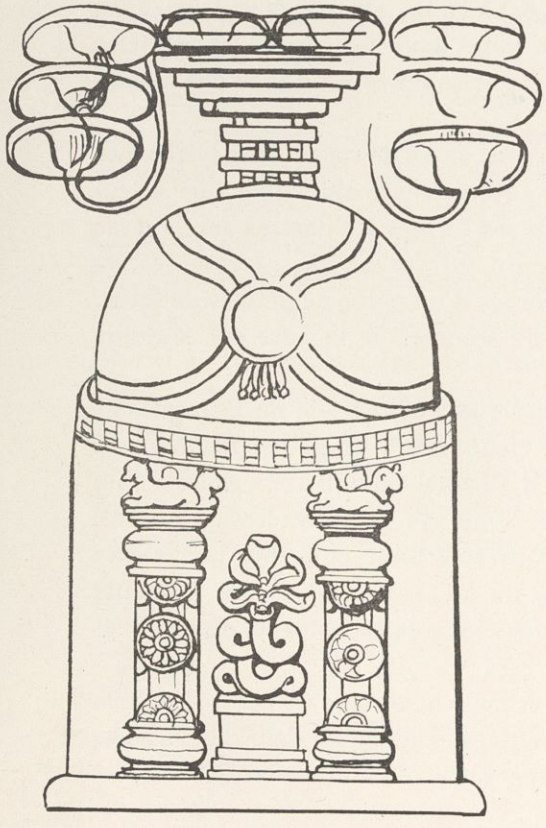
1



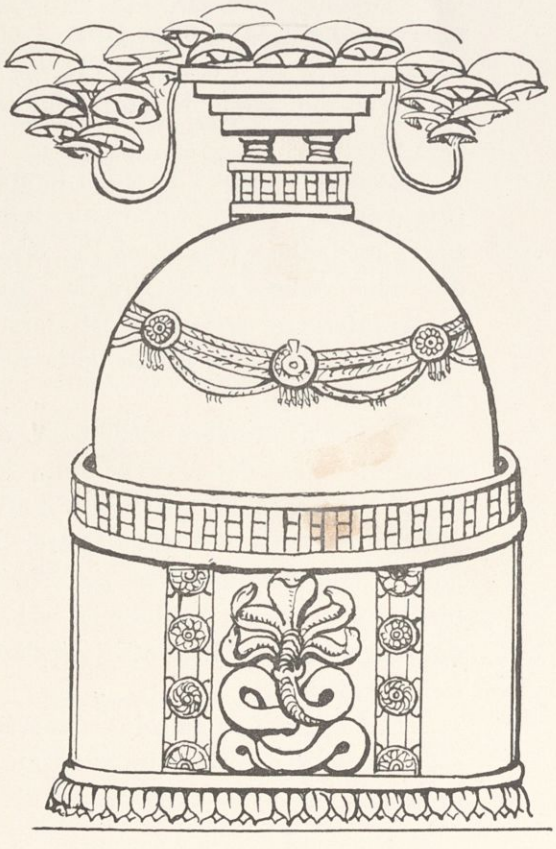
2



3



4



5

présente aussi la « balustrade de la terrasse », la *harmikā* encorbellée et le dôme décoré ; cependant la décoration du dôme est modifiée, la guirlande de fleurs est remplacée par un collier croisé avec médaillon au croisement. Le collier nous semble postérieur à la guirlande, car il se maintiendra dans les formes suivantes, en s'enrichissant de plus en plus. Ce « *stūpa* figuré » présente, en outre, sur la base, des pilastres ornés de médaillons et demi-médaillons lotiformes et un *nāga* (serpent) entre ces pilastres, *nāga* très particulier, dressant ses têtes déployées comme un éventail sur un long corps à nombreux enroulements. Ce *nāga* est un élément qui se retrouvera dans d'autres types de « *stūpa* figuré » et contribue ainsi à assurer leur liaison. La *harmikā* est toujours encorbellée et, dans certaines représentations, jaillit de celle-ci une véritable floraison de parasols.

Entre les deux types de « *stūpa* figuré » que nous venons de distinguer, *stūpa* à guirlande et *stūpa* avec pilastres ornés de médaillons (Fig. 1 et 4), des formes intermédiaires ont dû exister, formes que nous rencontrons, en effet, comme survivances, sur des reliefs qui, d'après d'autres motifs, sont plus tardifs. Nous voyons ainsi un type de « *stūpa* figuré » avec collier croisé et simples pilastres, mais sans *nāga* (Fig. 2 et Pl. XXXVII *a*), et le même type avec *nāga* (Fig. 3 et Pl. XXXVII *b*). Ceci est pour nous l'occasion de rappeler qu'une forme simple de motif peut se prolonger et se rencontrer avec des formes plus évoluées.

Ensuite, proche du « *stūpa* figuré » à pilastres ornés de médaillons lotiformes (Fig. 4 et Pl. VIII *a*), se place un « *stūpa* figuré » qui présente alors un collier à plusieurs médaillons (Fig. 5 et Pl. XV *b*). Dans les formes à pilastres sur la base que nous venons de décrire, la « balustrade du sol » n'est pas représentée, la partie inférieure de la base est alors parfois ornée d'un galon de pétales de lotus. Par contre, la « balustrade de la terrasse » au sommet de la base est toujours figurée.

Collier à plusieurs médaillons, *nāga*, ainsi que « balustrade de la terrasse » se maintiennent dans le type qui, selon nous, vient ensuite (Fig. 6 et Pl. XVI *b*). Celui-ci présente deux éléments nouveaux : la « balustrade du sol » et les « cinq piliers ». Ce type de « *stūpa* figuré » semble être un type « charnière ». En effet, nous y trouvons à la fois les éléments qui caractérisent la forme précédente (collier à plusieurs médaillons, « balustrade de la terrasse ») et des éléments qui demeureront constants jusqu'à Nāgārjunakoṇḍa (« balustrade du sol » et « cinq piliers »).

La « balustrade du sol » est représentée avec une ouverture au centre ; celle-ci est formée de deux parties avançantes surmontées chacune de deux lions. Dans un spécimen de ce type représenté dans une scène de culte (Pl. XVII *b* et

XVIII *b*), on voit nettement l'avancée de cette balustrade ; dans les autres « *stūpa* figurés », ces parties avançantes donnent l'impression d'être rabattues sur le côté. Devant l'ouverture se trouve une pierre de seuil (1), en demi-cercle, représentée en « vue plongeante ». Les montants et les traverses de cette balustrade sont décorés de médaillons lotiformes, ceux des traverses deviendront en cours d'évolution de plus en plus proéminents ; la traverse supérieure (qu'on appelle aussi main courante) est décorée, le plus souvent, d'une guirlande supportée par des personnages (cf. p. 28).

Les « cinq piliers » (2) se dressent au centre et se profilent de chaque côté, sur la partie supérieure de la base à l'endroit où cette base forme saillie. Sur cette saillie, au centre, dans l'ouverture de la « balustrade du sol », le *nāga* (serpent) est représenté ainsi que la pierre de seuil, en demi-médaillon lotiforme.

Dans ce type « charnière », la *harmikā* change d'aspect. Elle n'est plus surmontée de plaques à encorbellement d'où jaillissent de nombreux parasols, mais elle se réduit à une représentation de barrière-balustrade d'où émerge un pilier surmonté d'un ornement en fer à cheval et flanqué de chaque côté de parasols (voir Pl. XLII). La gerbe de parasols ne se verra plus que très rarement et la *harmikā* se maintiendra à peu près ainsi, même dans des formes de « *stūpa* figuré » plus évoluées.

Dans un autre aspect de ce « *stūpa* figuré » avec le *nāga*, postérieur semble-t-il, nous voyons la disparition en quelque sorte progressive de la « balustrade de la terrasse » (Fig. 7 et Pl. XL *b*). Celle-ci fait place à une frise de panneaux sculptés, frise où demeurent encore, pour séparer les panneaux, des parties de balustrade ornées de médaillons lotiformes en haut-relief. De plus, dans ce « *stūpa* figuré », le collier ornant le dôme devient très important, très riche.

Au stade d'évolution suivant de « *stūpa* figuré » (Fig. 8, et Pl. XLII et LI *a* et *b*), la « balustrade de la terrasse » est remplacée par une frise de panneaux sculptés. Les éléments de balustrade ornés de médaillons lotiformes deviennent de moins en moins visibles, puis disparaissent complètement. Le *nāga* demeure dans quelques spécimens (3) ou est remplacé le plus souvent soit par des symboles tels le trône, la roue, etc. (Pl. XLII), soit par deux médaillons (Pl. LI *b*). Signalons que dans le médaillon représentant le « Grand Départ », le cheval y figure

(1) Sur les pierres de seuil, voir Paranavitana, *Artibus Asiae*, vol. XVII/4, 1954, p. 197 sq., et M. Bénisti, *Artibus Asiae*, vol. XIX/1, 1956, p. 59 et 60.

(2) Voir à ce sujet M. Bénisti, Étude sur le *stūpa* dans l'Inde ancienne, in *B.E.F.E.O.*, t. L, fasc. 1, p. 70.

(3) Relèvent de ce type un certain nombre de « *stūpa* figurés » sur des panneaux qui sont au Musée d'Amarāvatī, et qui semblent provenir d'un petit *stūpa* d'Amarāvatī. Cf. A. Rea, Excavations at Amarāvatī, in *Annual Report of Archaeological Survey of India*, 1905-1906, pl. L.

encore sans son cavalier, c'est-à-dire sans le futur Buddha. D'autres éléments viennent enrichir ce type de « *stūpa* figuré » :

Sur le dôme, au-dessus de la frise, une série de panneaux sculptés surmontés de rangées de symboles comme le *triratṇa* (1), le *pūrṇa-ghaṭa* (2), etc., le dôme avec ses panneaux nouveaux et son riche collier à médaillons et pendeloques est ainsi presque entièrement décoré ;

Les cinq piliers sont terminés d'un motif en forme de fer à cheval et sont souvent ornés à la base de symboles comme la roue, l'arbre, etc. ;

De chaque côté de l'ouverture de la « balustrade du sol » viennent en général s'ajouter un vase à lotus, une colonnette et un petit *gaṇa* (3), porteur d'un bol à offrandes.

Il semble que l'accroissement de la décoration soit le but recherché par les artistes qui ont exécuté ces « *stūpa* figurés ». Cette richesse décorative constitue le lien entre ce type de *stūpa* que nous venons de décrire, avec symboles ou médaillons, et ceux qui semblent former le dernier type de cette succession chronologique de « *stūpa* figurés ».

En effet, les « *stūpa* figurés » qui constituent le dernier stade d'évolution sont fort analogues dans l'ensemble à ceux du stade précédent : ils sont aussi richement décorés. Ce qui les distingue cependant et les caractérise, c'est que dans l'ouverture de la « balustrade du sol », à la place des symboles ou des médaillons, se trouve le Buddha représenté soit assis, soit debout (Fig. 9 et Pl. LII *a* et LXVI). De plus, de chaque côté de l'ouverture, à la suite des *gaṇa* s'ajoutent des personnages portant des offrandes. La pierre de seuil se maintient encore dans certaines représentations, mais n'est plus toujours « en vue plongeante », on n'en voit que la tranche. La traverse supérieure de la « balustrade du sol » garde sa décoration, mais celle-ci se modifie parfois et la grosse guirlande est souvent remplacée par une suite d'animaux, éléphants, lions, chevaux, accompagnés de personnages.

Si nous considérons le « *stūpa* figuré » avec le Buddha comme terminant la chaîne des différentes formes de ce motif, c'est que, d'une part, il est par tous ses éléments décoratifs et la représentation du Buddha, fort analogue à la majorité des « *stūpa* figurés » de Nāgārjunakoṇḍa, et que, d'autre part, dans les *stūpa* monolithes de l'époque gupta (dans ceux des cavernes 19 et 26 d'Ajaṇṭā (4) par exemple), le Buddha est également représenté à cette même place.

En résumé, l'évolution du motif « *stūpa* figuré » se caractérise par un accrois-

(1) *Triratṇa :* symbole bouddhique représentant le Buddha, la Loi et la communauté.
(2) *Pūrṇa-ghaṭa :* vase d'abondance.
(3) *Gaṇa :* divinité inférieure ; dans les représentations, nain obèse.
(4) Photo Guimet, n° 142611/30.