Document généré le 25 avr. 2024 00:50

Protée

De la mémoire des traces au visage de l'éveil. La question de l'origine de l'image du Bouddha

Georges Leroux

Volume 29, numéro 3, 2001

Iconoclasmes : langue, arts, médias

URI : https://id.erudit.org/iderudit/030639ar
DOI : https://doi.org/10.7202/030639ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Département des arts et lettres - Université du Québec à Chicoutimi

ISSN

0300-3523 (imprimé)
1708-2307 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Leroux, G. (2001). De la mémoire des traces au visage de l'éveil. La question de l'origine de l'image du Bouddha. *Protée*, *29*(3), 73–85. https://doi.org/10.7202/030639ar

Résumé de l'article

Le passage à la représentation du Bouddha au tournant de l'ère chrétienne n'a pas reçu d'explication entièrement satisfaisante dans les études d'iconographie et d'archéologie orientale. Pourquoi le bouddhisme a-t-il renoncé à l'aniconisme qui avait marqué ses origines ? Plusieurs hypothèses, discutées depuis les grands travaux d'A. Foucher sur l'art du Gandhara, engagent la recherche vers un fondement à la fois esthétique et théologique, et non seulement vers une influence stylistique provenant de la Grèce hellénistique. Dans cet essai, les principaux enjeux de cette esthétique sont passés en revue et rapportés aux oeuvres produites dans le Gandhara. Ainsi se trouvent éclairés les principaux canons du style propre à cet art et une réponse partielle est apportée à la question de l'origine de l'image du Bouddha.

Tous droits réservés © Protée, 2001

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

IMAGE DU BOUDDHA

DE LA MÉMOIRE DES TRACES AU VISAGE DE L'ÉVEIL

La question de l'origine de l'image du Bouddha

Georges Leroux

Il était là, l'épaule ambrée et nue sous le grand manteau monastique
Je fus étonné de son émoi
Que dire ou faire à ce garçon plus que divin si ascétique
Ce Bouddha vivant devant moi !
Il était émouvant de peur, en son visage et ses paroles
Il n'osait répondre ou m'accueillir
Car je savais et je sentais la mort sur lui sans paraboles
La mort, régente en son Mourir !
Et pourtant c'était bien un Bouddha vivant dans ce monde
Ici-bas où je me fourvoyais
Et nous avions parlé en vain des renaissances d'outremonde
De ses vies passées, de ses souvenirs
Il avait peur... Il se trouvait perdu si loin...
Combien de naissances en sa tête !

Victor Segalen

À celui qui revint de Bodh Gayā après m'en avoir écrit

pour Simon Turcotte

Dans l'émergence du bouddhisme comme expérience spirituelle représentée, il faut d'abord ressaisir, comme c'est le cas pour toutes les religions historiques, le rôle et la place de celui qui en porta les premières formulations. Gautama, nommé souvent plus tard de son autre nom, Siddhārta, ne présente aucun trait qui le rapprocherait de la prophétie de Moïse ou même du message de Mahomet : son histoire n'a rien d'épique, ou même de politique. Et pourtant, sa prédication s'institue originairement comme une réaction, à la fois austère et généreuse, au règne abusif de l'image, au luxe rituel et à la sensibilité du polythéisme de l'Inde védique. En cela, le bouddhisme se montre parent de la religion brahmanique, à laquelle il va beaucoup emprunter, et soucieux comme elle de résister à l'image. Comme Moïse et Mahomet, Gautama éloigne en effet de lui-même ce qu'il condamne dans l'inflation de la religion dont il veut s'extraire et il résiste à toute forme de vénération personnelle : ce double mouvement contient l'essence de son

esthétique, dans la mesure où le bouddhisme n'accorde aucune importance, en son principe, à la personne du Bouddha et répugnera, pendant les premiers siècles de son histoire, à le représenter. La proposition d'une expérience spirituelle de libération est certes condensée dans son exemple, et la légende de ses naissances aussi bien que le cycle d'événements fondateurs associés à son histoire, ont engendré dès les premiers temps des récits canoniques qui partagent avec la Bible et le Coran une structure épisodique d'exils, de quête et de libération et une éthique de compassion devant conduire à la liberté. Mais de la mémoire des paroles au texte, et du texte à l'image, le chemin fut long et semé de résistances obscures.

Toute étude de l'image du Bouddha doit tenir compte du fait qu'à la différence de l'effacement quasi absolu de Moïse et de Mahomet devant leur Dieu, et malgré le fait que toute son expérience en ait été au point de départ le refus obstiné, le Bouddha en vint à être vénéré lui-même comme un être surnaturel (*Lokottara*). Cette vénération s'adresse d'abord à ce qui, dans son expérience, atteint le nirvāṇa, c'est-à-dire la béatitude de l'Extinction, telle qu'elle est décrite dans le sūtra *Mahāparinirvāṇa*, qui présente la dissolution absolue. Ce moment ultime de la biographie spirituelle donna lieu à plusieurs récits prodigieux, et il fut très tôt augmenté du cycle de ses vies antérieures et de ses incarnations dans des existences animales, recueilli dans les histoires des *jātaka*, où déjà ses vertus étaient exemplaires. Plusieurs écoles au sein des communautés primitives n'hésitèrent pas à franchir le pas et à proposer une théologie qui rendait possible une forme de divinisation faisant du Bouddha un être vénérable et surnaturel.

L'évolution de cette théologie fut cependant lente et complexe et elle commande une esthétique qui n'est pas tributaire, contrairement à ce qu'on pourrait croire, des seules demandes de la dévotion et de la piété populaires. Son enjeu principal est en effet de greffer sur la personne et les vertus du Bouddha une représentation susceptible d'exprimer d'abord l'état spirituel de l'Éveil, proposé comme terme ultime du bouddhisme et d'élaborer, en la sédimentant sur plusieurs registres, l'image graduelle du chemin menant à l'Éveil, les divers états de l'accès. Il ne s'agit donc pas seulement ou même d'abord de présenter un modèle au fidèle, mais bien de parvenir à une représentation du terme de la vie spirituelle. Pour le bouddhisme primitif, la décision de représenter semble avoir voulu se maintenir dans les limites de l'expression de traces, de marques en creux comme l'empreinte des pieds de l'Éveillé. Mais pour le bouddhisme contemporain de l'ère chrétienne, héritier du Grand Véhicule, dont la tradition se déroule de manière ininterrompue jusqu'à maintenant, ces limites furent abandonnées et c'est l'entièreté du corps du Bouddha qui devint, dans la représentation, l'emblème de l'Éveil et le modèle incitant à adopter la Doctrine.

Plus cette théologie a évolué vers le Grand Véhicule, plus elle a accepté en effet les exigences d'une communication de l'exemple et la nécessité de l'image pour la transmission. Le Bouddha originel, l'Éveillé qui se trouve au centre de l'expérience canonique, fut appelé l'ascète des *Śākya*, le *Śākyamuni* : cette première figure du Bouddha historique est aussi celle de son premier corps, le *nirmāṇakaya*, et elle fut relayée par les bouddhas historiques antérieurs, dont les incarnations donnaient lieu à des récits différenciés. La limite à venir est le *Maitreya*, le Bouddha universel et bienveillant, annoncé pour une histoire en voie d'achèvement et proposé comme modèle de compassion au plus grand nombre. Celui-ci sera redoublé, sur des registres ontologiquement supérieurs, par le Bouddha divin et par le Bouddha transcendantal, ineffable et incorporel, lequel constitue le Bouddha irradiant qui se trouve, par son statut surnaturel, radicalement éloigné de l'existence concrète de Gautama. Pour s'en tenir aux Bouddhas historiques, non seulement cette myriade de Bouddhas possède-t-elle des traits spécifiques, mais encore chacun est-il le héros d'une légende qui lui est propre et qui a pour effet de démultiplier, de manière quasi infinie, la référence possible de l'image. S'il faut attribuer au Grand Véhicule le principe de cette

évolution vers l'attribution de traits surnaturels, l'enjeu de la représentation ne s'est pas pour autant modifié rapidement : représenter le foisonnement d'attitudes morales suscitées par la multiplication des légendes n'était ni plus légitime, ni plus aisé que de représenter l'Éveil originaire du Bouddha *Śākyamuni*. Une consigne d'abstention, peut-être même un précepte esthétique le rendaient-ils impossible. Aucun texte n'a pu être cité qui justifierait un interdit de représenter, et le fondement de cette esthétique demeure l'enjeu, à tous égards, métaphysique, de la représentation du vide, du néant qui résulte de l'Éveil. Pendant près de six siècles, cette représentation fut limitée à des marques négatives et si les monuments comme les stèles (*stūpas*) contenant des reliques pouvaient parfois intégrer des effigies, celles-ci demeuraient toujours cachées. Le règne de l'absence semblait absolu. Même l'écriture était tenue à distance, le canon des récits était conservé dans la mémoire orale de la communauté et ce n'est qu'à l'ère chrétienne que ce canon fut rédigé. La question de la non-représentation originaire est inscrite à la fois dans l'objet de l'Éveil et dans le dessaisissement de l'expérience et des renaissances, et elle se marque autant dans l'absence de l'écriture que dans l'absence d'œuvre.

La question du passage à la représentation est donc, dans l'histoire de l'art bouddhique, une question qui dépend à la fois de la théologie de l'expérience spirituelle et du cycle légendaire de Gautama : alors qu'à son origine cet art devait s'éloigner de la légende et tenter la représentation impossible de la libération et de l'Éveil, il en est venu ensuite à s'engager dans la légende et a pris le risque, toujours déjà marqué par la théologie, de représenter le Bouddha non seulement comme l'Éveillé, mais comme être surnaturel. Des premiers *stūpas* commémoratifs, sortes de tumuli archaïques en brique ou en pierre, cet art évolue vers des figures anthropomorphes qui viennent rompre avec l'abstention et le retrait de l'origine. Ce passage fut favorisé par la piété qui caractérise au tournant de l'ère chrétienne le Grand Véhicule (*Māhāyana*), mais l'apparition des premières têtes bouddhiques aux deux premiers siècles de notre ère laisse encore entièrement inexpliquée une si longue période sans images. Même s'il est vrai que l'art de ces siècles habités par une esthétique sereine avait pris le soin de dessiner le paysage de la vie du Bouddha, les jardins et les sentiers où il avait conduit sa méditation solitaire, l'arbre de l'Éveil, les animaux où se déployait le cycle de la vie et qui furent témoins de sa prédication, les rochers et les cavernes qui avaient recueilli l'empreinte de son pas, le trône vide à son départ, ce n'était encore qu'un art négatif, un art habité par l'absence, le départ, la fugacité de l'expérience du jeune prince proposé en modèle de la vie spirituelle. Les symboles qui habitent cette représentation primitive possédaient sans doute pour les premières communautés toute la transparence nécessaire, mais ils n'étaient encore que les marques désignant un horizon, un terme, la finalité de la vie ascétique. On peut les répertorier en catégories : l'arbre de *Bodhi*, l'empreinte des pieds, la roue de la Loi, le cercle solaire, le trident des trois joyaux (le Bouddha, la Loi, la communauté), le trône vide, le turban abandonné et le cheval.

Quand l'image du Bouddha apparaît, elle vient s'intégrer dans ce monde fait de douceur et de tendresse pour la nature et elle associe un personnage emblématique, héros d'une quête d'abord morale, à une scène qui est la scène même de l'habitation du monde. La représentation n'investit aucunement dans ces premiers témoignages les étapes de la légende, mais présente seulement la mise en relation de la communauté avec son modèle dans une nature appelée à la perfection dans l'écoute et l'imitation. La discussion a été vive depuis les débuts de l'archéologie orientale sur le lieu de cette première apparition [1]. S'agit-il du milieu hellénisé du Gandhara, une région septentrionale de l'Inde, du Pakistan actuel et de l'Afghanistan qui avait gardé les traces du passage d'Alexandre ? Il s'agirait alors de l'influence d'artistes formés dans les canons de la culture grecque, et on serait en présence d'une transmission de la sculpture mythologique de la période alexandrine. Mais il

pourrait s'agir aussi de l'Inde védique, dans l'école de Mathura, et on devrait alors tenter de mesurer l'évolution de traits iconographiques hérités de l'art du brahmanisme. Dans tous les cas, ces deux foyers semblent avoir connu un développement indépendant, mais c'est surtout le Gandhara qui contribua à diffuser l'image du Bouddha, en raison de sa situation sur la Route de la Soie. Ceux qui maintenaient la priorité de l'image grecque insistaient en même temps sur le fait que l'Inde n'aurait jamais renoncé d'elle-même à l'aniconisme qui caractérisa le bouddhisme pendant quatre siècles ; ceux qui soutenaient la priorité indienne pensaient qu'aucun Grec ne pouvait accéder à la métaphysique particulière du bouddhisme, et en particulier à sa théologie des trois corps.

1. Esthétique et théologie du bouddhisme originel

Si on peut penser que l'absence de représentation du Bouddha originel est d'abord le résultat d'une résistance à la vénération d'une existence singulière dans un corps, dont la doctrine propose précisément le dépassement dans l'annulation du désir, on doit néanmoins se demander par ailleurs comment le bouddhisme a résisté si longtemps à la pression de la légende, c'est-à-dire à la force des récits. L'exemple biblique vient certes immédiatement montrer que cette résistance est possible dans une culture qui accepte l'interdit de représentation de manière absolue, c'est-à-dire en l'appliquant non seulement à son Dieu, mais à l'ensemble de la geste historique qui se déploie, dans le passé comme dans le présent, en dépendance de la force et de la majesté de ce Dieu. Cela, Israël l'illustre exemplairement, en contraste complet avec l'épopée et la mythologie grecques qui constituent l'exemple inverse d'une représentation anthropomorphe archaïque du mythe et de l'histoire, tant dans les récits que dans l'art peint et sculpté. Par comparaison, le bouddhisme montre une évolution complexe dont l'aboutissement fut restreint à deux formes parfaites : d'une part, l'image anthropomorphe du Bouddha, d'autre part, les compositions sculptées des épisodes de sa vie, et en particulier sa prédication. La codification de ces deux formes, l'emblème spirituel de la figure et la geste pure de l'éveil spirituel, a varié selon les cultures, mais, de l'Inde au Cambodge, ces codes furent respectés de manière stricte, et les différences que nous observons tiennent plutôt de la vénération de l'attitude spirituelle et morale, commandant des registres très sédimentés d'austérité et d'intériorité, que d'un répertoire narratif plus ou moins étendu. Ce répertoire est au contraire constant et très limité : l'esthétique de l'attitude est en effet beaucoup plus complexe et subtile que le cycle des épisodes. Ce ne sont pas seulement les positions classiques des mains et leurs significations traditionnelles, ni même les cheveux ou les symboles associés comme le lotus et les serpents protecteurs, mais surtout le regard, l'infinie diversité de sa direction et de son ouverture, son intériorisation autant que son appel.

Pour en illustrer le développement, il faut esquisser le chemin qui va des représentations héritées de la religiosité indienne aux images ascétiques du Bouddha solitaire et délivré. L'art de la libération est en effet profondément codé et il s'inscrit facilement dans les pratiques familières du culte indien : le fidèle est invité non seulement à méditer l'exemple de l'Éveil, mais aussi à vénérer les reliques, qui sont autant de vestiges témoignant de la vie de l'Éveillé. Ce premier moment, qui est un art de l'absence et du départ, est celui des marques du mémorable. Il se développe déjà sur le site originel de l'Éveil, l'arbre de Bodh Gayā, et il se répand ensuite dans l'art de Sanchi et d'Amarāvāti. Comme en témoignent l'omniprésence et la persistance de l'art monumental des *stūpas*, cette forme ne disparaîtra jamais[2]. Elle s'inscrit dans la vénération de la trace sensible, mais ce sensible a été délaissé pour un chemin spirituel où tout passage est départ, élévation et ultimement extinction, c'est-à-dire délivrance au sein du cycle des renaissances.

Si on peut parler d'un art en quête de la représentation de l'infigurable, pourquoi la solution de la trace marquant l'absence fut-elle délaissée ?

L'explication par la piété ne peut se soutenir sans un fondement théologique susceptible de justifier l'esthétique : s'agissant de la reconnaissance et de l'attrait pour les vertus du modèle, la médiation de l'image trouve sa finalité dans une intercession qui dépasse, dans l'exercice spirituel lui-même, la pure imitation. L'exemple de Siddhārta demeurait le matériau d'une geste sollicitant l'émulation et la reprise, mais présentant un degré d'exigence qui pouvait paraître inaccessible. Du Bouddha modèle au Bouddha intercesseur, auquel la piété s'adresse pour demander la force du parcours menant à la libération, c'est tout le trajet de l'image qui se déploie et impose sa médiation. Au point de départ, le récit propose la répétition d'un cycle de compassion dans le monde de la souffrance et une ascèse rigoureuse. Dans ce récit, le Bouddha est encore un héros humain, que sa vertu va libérer des chaînes de l'apparence. Pour les théologiens du Grand Véhicule, ce Bouddha, dans l'acte même de franchissement de l'apparence, dénonce toute apparence comme apparence et fait de son propre corps la métaphore illusoire du passage terrestre. Il lui confère de ce fait la légitimité nécessaire pour être représenté, puisque l'essentiel, le Bouddha de l'Éveil, demeure infigurable. Dans ce passage grandiose d'une esthétique du mémorable à une esthétique de l'infigurable, le corps du Bouddha perd sa singularité, il se dissout dans la forme de l'Éveil et le chemin par lequel Gautama conduit à Maitreya est le chemin qui accepte la figuration de Bouddha. Cette image ne sera plus tant vénérée comme relique que méditée comme point d'intercession, comme figure médiatrice d'accès à l'Éveil. Ce chemin fut marqué de tensions entre les penseurs du Grand Véhicule, propagateurs du culte et favorables à l'image, et les tenants du bouddhisme originel, héritiers d'une tradition de silence et de contemplation.

La toute première représentation anthropomorphe du Bouddha qui nous soit parvenue apparaît sur des monnaies de l'empire du roi Kaniṣka, dans le Kushan, au IIe siècle de notre ère[3]. Ce territoire a pour centre l'ancienne province romaine de Bactriane et le Gandhara. On y trouve une inscription grecque portant son nom, *Boddo Sakamono*, une indication qui accrédite l'influence grecque. Même si plusieurs écrits antérieurs laissent entendre que la représentation du Bouddha était chose commune, même de son vivant, une affirmation reprise par les grands voyageurs de l'ère chrétienne (Fa Hien et Hiuan Tsang), aucune trace n'en a été conservée. Cette contradiction semble insoluble et pointe dans la direction d'un privilège ancien du texte sur l'image, la mémoire d'un récit ou d'une tradition se perpétuant avec plus de force que celle d'une image. Plus déterminante semble l'injonction des moines des premières communautés à vénérer les reliques, une injonction répétée sans jamais faire mention de l'image du Bouddha. La communauté primitive connaissait les trente-deux marques physiques du Bouddha, elle pouvait raconter les péripéties de sa quête, néanmoins, pendant plus de quatre siècles, elle résista à en proposer l'image. La mémoire, maintenue dans la tradition orale, suffisait. Même le texte écrit faisait défaut.

Que la première image montre une influence grecque nous force-t-il à penser que l'aniconisme originel ne fut transgressé que sous la pression de l'influence grecque présente au Gandhara ? Cette influence serait alors venue à bout de la résistance du bouddhisme originel des Theravādin, pour qui le Bouddha demeure un être humain, doué de vertus qui font de lui un être de connaissance, un *Arhat*, mais pas un dieu. La divinisation fut le fait d'écoles postérieures, comme le bouddhisme des Sārvastivādin après le troisième concile, et la littérature de cette école montre une inclination manifeste à encourager la dévotion par le culte de la divinité dans l'image. C'est elle qui répandit la dévotion aux disciples et aux Bodhisattvas, ceux qui sont en chemin vers l'Éveil (*Bodhi*) ou qui, sur le point de l'atteindre, y renoncent pour revenir aider ceux qui sont en route. Cette insistance révèle toute son importance, quand on prend la mesure du fait que ces Bodhisattvas furent aussi représentés que le Bouddha lui-même, au point parfois de le supplanter et dans certains cas d'en être indiscernables. À la différence du Grand Véhicule, le

bouddhisme originel des Theravādin ne leur accordait aucune importance, et il se concentrait sur l'*Arhat*, celui qui atteint l'Éveil par ses efforts et ne cherche pas à transmettre autre chose que son exemple. Dans son acception primitive en effet, le terme réfère à l'existence singulière et historique de Gautama, dans les années qui précédèrent son éveil sous l'arbre de Bodh Gayā. C'est donc dans la convergence de cette évolution théologique et de la représentation grecque qu'il faut chercher les raisons du choix bouddhique de la représentation au Gandhara et à Mathura.

Ce choix fut aussi rendu possible par la théologie du corps du Bouddha, qu'on désigne généralement sous le terme de *Trikāya*, ou doctrine des trois corps : le *Nirmāṇa* ou le *Rūpa*, qui est le corps créé et historique, le *Sambhoga*, le corps de joie divin et accessible dans ses attributs, et enfin le corps du *Dharma* ou corps de vérité transcendantal. Cette théologie subtile fut raffinée dans le Grand Véhicule et sa portée pour l'esthétique ne doit pas être sous-estimée ; son ontologie explicite rend en effet possible la distinction entre le corps infigurable et le corps figurable. Quand cette théologie fut soutenue par l'incitation à la dévotion, et en particulier par le précepte de compassion (*Bhakti*), la contemplation de l'image du Bouddha devint le moyen le plus accessible du progrès spirituel. Cette notion cardinale de la compassion est à la fois morale et spirituelle : l'amour du prochain, la dévotion à son bien, l'affection et le service loyal, tous concepts qu'on lui associe généralement, n'en épuisent pas la signification, car il faut aussi y joindre une forme d'adoration et de vénération spirituelle : la *Bhakti* s'adresse en effet à ce qui est *Bhagavata*, comme le Bouddha lui-même. En se liant dans cet amour, le sujet et l'objet s'unissent de manière directe et mystique. La théologie de cette spiritualité avait été développée tardivement dans l'Inde des *Upanisad* et les nombreux cultes qui lui sont associés furent en général bien accueillis dans le bouddhisme du Grand Véhicule. Plusieurs formes du culte du Bouddha, l'encens, les guirlandes de fleurs, en proviennent assez directement et ces formes ont constitué le milieu primitif du développement de son image. L'évolution en fut favorisée par la théologie du *Mahāyāna* et on trouve même dans certains *sūtras* une incitation destinée aux enfants et recommandant l'intégration dans leurs jeux de dessins représentant le Bouddha. À ce stade, l'évolution du culte a atteint sa pleine expansion et l'aniconisme de l'origine est définitivement laissé de côté. L'impureté constitutive du corps créé ne fait plus obstacle, ce corps se subordonne au contraire aux corps sublimes de la dévotion et de la joie. Sur ce point, la théologie bouddhique est unanime : le corps réel du Bouddha est son corps sublime, le recueil de ses *Dharmas*, c'est-à-dire de ses vertus, de ses mérites et de l'enseignement de l'ordre universel. En tant que tel, il échappe à la représentation, mais la pensée peut s'y adresser par l'intermédiaire de l'image inférieure, la myriade des reflets passés et futurs du corps incarné. Quant au corps de joie, un corps intermédiaire porteur de l'émotion spirituelle, il s'adresse principalement aux Bodhisattvas et aux Bouddhas célestes, non historiques, à qui il offre la médiation d'une proximité ontologique universelle.

Ces deux éléments, autant la théologie du corps que l'extension de la dévotion centrée sur *Bhakti*, sont un héritage tardif de la théologie hindouiste et leurs concepts fondamentaux, en particulier celui de *dharma* (védique classique)/*dhamma* (pali, prākrit), constituent un ensemble de fondements communs à l'esthétique bouddhiste et à l'hindouisme qui en est le contemporain. L'extension de ces mouvements de pensée coïncide avec la première production des images du Bouddha et en représente très certainement le facteur principal. Les témoignages contemporains dans l'évolution de l'hindouisme manifestent une convergence semblable, montrant la dissémination toujours plus grande d'images des dieux, et en particulier de Shiva et Krishna. La proximité sur le territoire de Mathura de ces représentations inspirées par la Gītā, qui émerge au tournant de l'ère chrétienne, explique à son tour ce qui est déjà plus clair pour le Gandhara, le surgissement d'un type bouddhique compatissant. Tout en évitant de rendre le bouddhisme dans son ensemble tributaire du

brahmanisme ou de l'hindouisme plus tardif pour sa conception de la compassion, puisque la vie même de Gautama et le récit originel de l'Éveil l'intègrent de manière indiscutable, il faut prendre la mesure d'une convergence de l'esthétique, de la spiritualité et de la théologie, une convergence dont la période et l'aire de diffusion se recoupent de manière très nette. À tous ces facteurs, on ajoute parfois la représentation des *Yakṣa*, sortes de gnomes phalliques et des *nāgas*, les serpents protecteurs. Ces figures folkloriques très anciennes en Inde vont s'associer très rapidement à l'iconographie bouddhique, la complétant d'un texte folklorique peut-être destiné à l'humaniser. La richesse de cet héritage indien a été transmise à toutes les sphères de diffusion de l'art bouddhique, et elle a contribué à sa codification quasi universelle.

Une fois en effet que la décision de représenter fut prise, le canon des gestes, des traits, des attitudes fut presque immédiatement figé. Ce répertoire est lui-même divisible en trois types universels, soutenus par la théologie et par la légende. Le premier type constitue le canon de l'anthropologie : le Bouddha est un être humain qui a réellement existé, quelle que soit la doctrine de ses incarnations successives. Le second type constitue le canon de la spiritualité : le Bouddha fut un moine ascète, qui a laissé la vie des riches et des puissants pour se consacrer aux démunis et rechercher la libération de la souffrance. Le troisième type constitue le canon de la théologie : le Bouddha parce qu'il est d'abord Bodhisattva, un être en chemin vers l'Éveil, est un être qui se détache de la nature, mais il est surtout Bouddha, parce qu'il est Bodhi, un Éveillé, et atteint dès lors une forme de divinité. Il faut rappeler que les Theravādin rejetaient la notion même de ces Bodhisattvas, et que c'est la proposition de l'idéal de compassion qui en fit accepter le modèle dans le Grand Véhicule. Le premier canon comprend des thèmes iconographiques comme ceux de la prédication et du trône du départ, mais il est lacunaire sur le portrait de Śākyamuni dont aucun exemple ne fut légué à la postérité. Le second canon, par comparaison, est beaucoup plus substantiel : c'est lui en effet qui règle le vêtement, l'apparence, la simplicité des parures (l'exclusion des bijoux). Les plus anciennes représentations portent encore des ornements, justifiés par l'assimilation à des rois puissants (Bouddhas princiers) ou même, dans le cas du Génie aux fleurs du Musée Guimet, à un dieu grec de l'abondance. La chevelure est traitée de manière complexe : le Bouddha porte en général un chignon sur le sommet de sa tête (*usnisa*) et son front est couvert en son centre d'une touffe de poils (*urna*). Ces deux traits sont à la fois des marques ascétiques et une distinction des moines ordinaires. La présence de l'auréole nimbée (mandorle) pourrait provenir de l'iconographie chrétienne. Mais il faut rappeler que l'art hellénistique la connaissait déjà, tout comme l'imagerie des rayons solaires émanant de la tête. Ce canon comprend également les attitudes (debout, couché, assis) et les gestes (les *mūdras*) : les positions des mains (prédication, méditation, apaisement, don, argumentation et rapport à la Terre), dont la liste engendre un système de couleurs, de directions (points cardinaux), de montures animales et de Bodhisattvas. Le troisième canon, celui de la théologie, porte essentiellement sur les yeux et la bouche et concerne l'expression de la méditation : le répertoire n'en est pas codifié, dans la mesure où la figurabilité du rapport à l'éternel et au transcendantal échappe *a priori* à une esthétique du sensible. Néanmoins, la purification progressive de l'image a conduit à la prééminence du Bouddha dans les tableaux composés d'épisodes de sa légende, et cette règle semble commander que son image soit plus grande et plus majestueuse que celle des disciples. La vérité de la parole investit donc la représentation dans ces cycles aussi profondément que l'Éveil dans la figure solitaire.

2. La synthèse du Gandhara

Le jugement d'André Malraux[4] sur l'art du Gandhara, qu'il considère à la fois comme un art sublime et comme une régression par rapport à l'esthétique hellénistique, repose sur un présupposé partagé par tous les archéologues qui étudièrent cet art dans les premières décennies du XXe siècle : la

relation de l'art grec à l'art bouddhique naissant ne pouvait qu'être une relation de forte influence et de domination. L'étude des formes primitives du Bouddha montre le contraire : cet art possède une esthétique autonome et les traits hellénisés qu'on y retrouve sont entièrement soumis aux canons de la représentation spirituelle et théologique. Leur caractère frontal, qui constitue une adresse directe au fidèle, n'a rien en commun avec la plastique déjà séparée de l'expérience religieuse du monde hellénistique. La présence grecque dans le Nord-Ouest de l'Inde durant la période des Maurya, et plus tard sous l'empire des Kushans, est incontestablement de très longue durée, et les modèles de Dionysos et d'Apollon étaient sans doute omniprésents dans la statuaire populaire. Cette statuaire possédait également des traits venus de Rome, mais leur étude montre déjà une synthèse très ancienne de caractéristiques iraniennes et indiennes. Nous sommes en présence d'un métissage qui résiste aux théories simplificatrices, voulant tout rapporter à la seule influence grecque. Mais si on laisse de côté la question stylistique pour nous en tenir à l'esthétique, peut-on mesurer l'influence de l'anthropomorphisme grec sur la représentation de Bouddha[5] ?

Pour discuter cette question, il faut d'abord la mettre en relation avec l'art de Mathura[6], une région plus orientale, où les images du Bouddha apparaissent au même moment que dans le Gandhara. Dans cette aire d'intense activité artistique, le mouvement religieux du culte de Bhakti est omniprésent et favorise la représentation de Bouddha et des Bodhisattvas dans la foulée de l'esthétique brahmanique. Ce mouvement est antérieur à la période de développement de l'art du Gandhara et il montre une évolution très lente vers la représentation de la personne de Bouddha. On est donc amené à penser que les artistes disposaient des canons de la représentation avant même la période cruciale du règne de Kaniṣka, empereur des Kushans de 144 à 152 environ. L'autonomie relative de Mathura et du Gandhara illustre en effet le jeu d'influences distinctes, mais qui tendent à se rejoindre et à se renforcer. Les distances sont certes considérables, puisque Mathura se situe dans la région d'Agra, alors que les sites du Gandhara sont presque tous sur le territoire de l'actuel Pakistan et de l'Afghanistan. Le site appartient au cœur du mouvement de l'expansion bouddhique et la tradition veut que le Bouddha s'y soit arrêté alors qu'il était en route pour Verañja. De même, Upagupta, le maître d'Aśoka, y avait résidé et fondé un monastère. L'art y était florissant dès le IIe siècle avant Jésus-Christ et, comme dans le Gandhara, mais sur une échelle beaucoup plus réduite, l'influence grecque était active et pleinement intégrée. Nous touchons ici le trait déterminant qui sépare cependant cet art de l'art du Gandhara : alors que dans le Gandhara, le canon indien brahmanique est en quelque sorte en phase de croissance, à Mathura il est au point de départ pleinement développé et dominant. C'est en ce sens que son anthropomorphisme est davantage tributaire de la représentation des divinités de l'hindouisme que des représentations grecques. Son iconographie particulière a été étudiée dans le détail et montre une attention très rigoureuse aux codes de l'image du corps dès la période pré-Kaniṣka. Dans ces codes primitifs, le traitement de la chevelure, du front et des oreilles domine et c'est seulement au cours de la période du règne qu'on voit apparaître le code des positions, et en particulier la position assise en lotus et le regard ouvert et frontal. L'affleurement d'un sourire est aussi un trait neuf et appelé à se développer. Les motifs des lions et la guirlande de fleurs réfèrent sans doute à l'épisode où Siddhārta se défait de sa chevelure et de son turban, mais la représentation, en raison de la force des canons indiens, est déjà engagée vers les idéalisations qui seront la caractéristique de l'art bouddhique postérieur.

Par comparaison, l'esthétique du Gandhara montre un art qui atteint sa perfection de manière fulgurante. De Taxila à Puskalavati, de Kāpissā à Bāmyān, ce territoire avait connu la domination perse des Achéménides au Ve siècle avant Jésus-Christ, puis il avait été occupé par les armées d'Alexandre au IVe siècle. La domination des Maurya consacre sa situation dans l'aire d'influence indienne et va conduire au règne des Kushans. Le cosmopolitisme qui résultait

d'une telle turbulence politique et culturelle s'est avéré sans doute le facteur dominant dans l'apparition de la synthèse du IIe siècle de notre ère, et si le bouddhisme y apparaît comme le mouvement religieux susceptible de triompher du polythéisme, c'est d'abord parce que ce polythéisme était surtout le fait d'un syncrétisme de divinités – notamment de Mithra – de toutes provenances, et placées en position de compétition. L'art du Gandhara est donc d'abord un art de consécration du bouddhisme dans son moment de diffusion majeur, après les ambassades du troisième concile et lors de l'unification des Kushans.

Les hypothèses concernant les origines de l'art du Gandhara sont complexes, et les historiens occidentaux hésitent entre une influence purement hellénistique ou même romaine, et une influence parthe, alors que les historiens indiens favorisent toujours un surgissement autonome. Ce débat ne nous intéresse que dans la mesure où il permet de préciser la question de l'origine de la représentation anthropomorphe du Bouddha et le dépassement d'une esthétique des traces. Il est certain que l'école du Gandhara constitue une étape dans le processus de l'indianisation de cette représentation, mais la question demeure : le dieu grec représenté a-t-il joué un rôle aussi important que celui des divinités brahmaniques à Mathura ? Notons d'abord que la grande période de cet art coïncide entièrement avec celle de l'art de Mathura : c'est celle du règne de Kaniṣka. Une indépendance complète du Gandhara et de Mathura semble à exclure[7], mais l'iconographie particulière du Gandhara montre un type accompli dès le point de départ[8] : le corps entier est en position d'adresse et le regard est frontal. La chevelure est peignée en vagues vers le sommet de la tête. Les yeux sont ouverts et dessinés avec une certaine douceur, le trait est rond et les courbes sont d'une grande élégance. On note la présence de l'*urna*, et aussi d'une moustache. La position des mains répond aux codes de la figuration et le Bouddha est en général en position assise sur le trône de lotus.

Le charme de ces images gandhariennes vient à la fois de leur élégance grecque et de leur très profonde humanité. On peut même dire que cette humanité est une forme d'humanisme, dans la mesure où l'homme y domine la hiérarchie des êtres[9]. Le projet esthétique est dès le point de départ empreint de sérénité et de noblesse, et il ne semble handicapé par aucune rudesse ou rugosité propre aux formes primitives de la représentation. Là où l'art de Mathura montre une certaine résistance à s'engager vers la figure, le Gandhara semble y être spontanément investi. Il ne s'agit pas seulement de la différence entre un art primitif et un art classique, mais de l'écart qui sépare un art tendu, crispé et un art qui est au contraire doux et serein. Que Malraux ait jugé l'art du Gandhara décadent, un jugement repris par la plupart des historiens indiens, n'a rien pour surprendre : ce jugement est relatif à l'évolution des canons hellénistiques, mais quand on considère l'évolution du bouddhisme, on voit à quel point ce jugement est superficiel, car il glisse sur l'essence de la contribution des artistes du Gandhara : donner à la représentation du Bouddha une humanité authentique. Son réalisme emprunte au monde hellénistique une forme où l'émotion est possible et l'identification au Maître favorisée par la cohabitation de panneaux narratifs et de Bouddhas isolés. La disposition spirituelle reçoit de la douceur du trait grec une expression qui paraît éloignée de tout effort ascétique et marquée au contraire par une forme de beauté faite de ravissement et d'ouverture. On n'y décèle aucun des éléments qui ailleurs, et notamment à Mathura, vont conduire à cette abstraction d'une esthétique où l'Éveil est idéalisé et pour ainsi dire détaché du corps du Bouddha. De ce point de vue, l'art du Gandhara se place donc aux antipodes d'un art comme l'art khmer d'Angkor Vat, un art dans lequel la transcendance de l'Éveil a conduit à la fermeture des yeux et à l'abstraction d'une élévation dégagée de toute historicité (*figure 1*, p. 82). De toutes les attitudes favorisées par l'art du Gandhara, l'humanité de la compassion semble la plus essentielle.

Cette description peut-elle être précisée, de manière à clarifier le lien entre l'avènement de l'image du Bouddha et le but de l'édification ? Les attributs

Figure 1
Bouddha protégé par le nāga. Fin XIIe – début XIIIe siècle. Époque angkorienne, style du Bayon. Cambodge, Preah Kahn, grès, 1,09m. Paris, Musée Guimet. © Réunion des Musées nationaux. Art Ressource, NY.

Figure 2
Bouddha du Grand Miracle de Śrāvastī. IIIe-IVe siècle avant J.-C. École du Gandhara. Païtava (Bēgram), style de Kāpissā, schiste bleu, 0,81m. Paris, Musée Guimet. © Réunion des Musées nationaux. Art Ressource, NY.

codés n'épuisent en effet aucunement la signification et l'intelligibilité des figures du Gandhara et la théologie du corps, évoquée pour expliquer l'avènement de l'image, doit sans doute aussi intervenir pour exposer sa structure. C'est sur cet horizon que les artistes gandhariens se mirent en quête d'une représentation capable d'unir l'ascète et l'Éveillé, tout en le gardant proche du cycle de ses légendes. On peut parler à cet égard d'un symbolisme spécifique, engendrant un répertoire de formes figuratives héritées du monde grec. Qu'il s'agisse des œuvres en pierre, ou des œuvres en stuc, plus tardives, l'humanité semble toujours associée à une forme de grandeur princière dont la Stèle du Grand Miracle de Śrāvastī (en provenance de Kāpissā, Afghanistan [10]) constitue l'exemple type (*figure 2*). Le prince Gautama est présenté encadré par deux Bouddhas en position assise. L'auréole est gigantesque et ses épaules dégagent des flammes, alors que tout son être semble porté par une irradiation lumineuse sur laquelle il prend pied et que certains interprètes associent à l'écoulement d'eaux fluviales. Ce symbolisme de royauté est un thème majeur : il investit la royauté du Bouddha tout autant que ses origines princières. On se souvient que dans l'épisode de ce miracle, le Bouddha multiplie les images de lui-même, et c'est ce que représentent ici les deux Bouddhas en position de méditation qui encadrent le Bouddha central. On peut retrouver dans cette composition des éléments iraniens tout autant que des réminiscences védiques sur la splendeur et les eaux primordiales (thème du *farn*). Le raccord avec l'Inde est exposé dans un souci remarquable d'intégration : ce sont en effet les dieux Indra et Brahmā qui portent le parasol, en signe de déférence de l'hindouisme à l'égard du bouddhisme. La composition du héros, drapé comme un dieu grec classique, mais représenté dans une iconographie qui sollicite le symbolisme indien, montre la profondeur du métissage du Gandhara. Les aspects cosmiques sont en effet coordonnés avec l'insistance sur la royauté et le corps méditatif, démultiplié selon les exigences de la théologie du corps glorieux. Le surgissement des flammes des épaules a été expliqué par certains interprètes comme une forme d'hommage des monastères à la royauté des princes kushans. Il se peut, mais la tradition littéraire indique

que ces flammes représentent le signe de la révélation du Bouddha aux Bodhisattvas. On est donc porté à approfondir ce symbolisme dans un sens qui recueille tout l'héritage grec de la puissance divine et l'irradiation iranienne d'Ahura Mazda. Ce symbolisme se développe notamment dans le style des Bodhisattvas royaux (*figures 3* et *5*, p. 84), où l'on note la présence simultanée des symboles de la royauté et de l'accès à l'Éveil. C'est le cas de ce Bodhisattva Maitreya, rapporté d'Afghanistan par A. Foucher. Décrit comme un Bodhisattva en raison sans doute de la richesse de la parure, tout autorise à le considérer cependant comme un Bouddha. Le vêtement drapé à la grecque est accompagné de parures remarquables, de bijoux complexes (on note en particulier un brassard orné sur le bras droit) qui désignent clairement un renvoi au prince. Mais les signes du Bouddha à venir sont aussi clairs, c'est le cas de la chevelure, avec sa toque tressée, de l'*urna* sur le front, et du petit vase à eau lustral. La beauté du halo solaire, la force de l'implantation dans le socle montrent la qualité des ressources dont disposaient les artistes quand cet art a atteint son sommet. Et il atteint son sommet dans le Bouddha de Berlin (*figure 4*, p. 84), une représentation qui tout en conservant le drapé majestueux du vêtement grec plissé et le nimbe solaire, efface les parures et engage, peut-être pour la première fois, le regard vers l'intérieur, dans une méditation silencieuse d'une exemplaire douceur.

Ces exemples suffiront à donner une indication de la richesse de cette iconographie, dans le moment même où elle accomplit le pas vers la représentation : ce qu'elle représente pour la première fois, elle le montre de manière si structurée et si profonde qu'on ne peut l'interpréter sans le soutien d'une esthétique très élaborée. On peut la résumer en deux traits : d'abord un appel à la théologie des corps du Bouddha, ensuite une référence à une métaphysique cosmique. La place du Bouddha dans cette stèle exemplaire, centrale et frontale, développe une structure axiale qui en fait le fuseau de l'univers. Cet art dépasse le répertoire narratif de la légende et il accède immédiatement à la spéculation du bouddhisme originel. C'est le résultat de cette réflexion qui est proposé comme soutien à la méditation et objet de vénération aux fidèles. Si ce symbolisme d'une transcendance portée par la royauté caractérise justement le Gandhara, on voit comment cet art se tient en tension avec l'ascèse du renoncement et l'annulation du désir qui conduit à l'art idéalisé des périodes postérieures. Ici s'exprime en effet une polarité, peut-être propre à la réception occidentale du bouddhisme, entre un accès mondain au sacré et une méditation du vide. Cette polarité est constitutive de l'image du Bouddha, qui est à la fois le terme de la quête d'un prince dans le monde et l'enseignement d'une ascèse sublime menant à l'Éveil. Souverain de l'univers, axe de l'univers, le Bouddha demeure toujours royal (*cakravartin*), mais ce souverain est un maître humain et un ascète dont la méditation peut être imitée.

La parenté de ces représentations avec le monde grec, les ressemblances entre Bouddha et Apollon, la diffusion de thèmes spéculatifs provenant de la philosophie alexandrine du *Logos*, toutes ces questions enrichissent la signification de l'art gandharien. Par toutes ces marques, cet art confirme sa volonté de représenter l'image du Bouddha dans un langage qui soit fidèle à la complexité de la théologie, tout en y faisant servir un répertoire iconique hérité de sources multiples, prioritairement de la source grecque. On a parlé à cet égard d'un art conceptuel, c'est-à-dire d'un art où la pensée et l'esthétique dominent, dès le point de départ, les questions de style ; l'art du Gandhara résulte en effet de la synthèse d'une théologie du corps et d'un langage hérité de la mythologie grecque et de la royauté hellénistique. Comment cet art a réussi à présenter, dans une représentation audacieuse, le prototype demeuré absent jusqu'à lui du Bouddha originel, autant dans son corps historique que dans la manifestation de son extinction et de sa multiplication infinie ? Cela n'est explicable que par sa détermination à être autre chose et plus qu'un instrument de piété dans une esthétique du mémorable. Cet art accepte le passage à la métaphysique, il dépasse d'emblée le seul

Figure 3
Le Bodhisattva Maitreya debout. IIe siècle. École du Gandhara. Mission Foucher en Afghanistan (1895-97). Site de Shabaz-Garhi. Schiste gris, 0,83.5m. Paris, Musée Guimet. © Réunion des Musées nationaux. Art Ressource, NY.

Figure 4
Bouddha debout. IIe-IIIe siècle. École du Gandhara. Takhi-Bahi. Schiste gris. Berlin, Musée indien. © AKG Photo.

Figure 5
Bodhisattva (Maitreya) debout. IIIe siècle après J.-C. Époque des Kushans (50-320 après J.-C.). Inde, Gandhara. Schiste gris, 1,86m. Montréal, Musée des beaux-arts. Achat, legs Horsley et Annie Townsend. © Musée des beaux-arts. Photo : Christine Guest.

remplissement des traces vénérables. Les signes qu'il dispose dans la représentation de ces princes sereins et royaux n'ont pas d'abord pour but de remplacer les symboles de la période aniconique et de s'adresser uniquement à la mémoire. Selon la riche expression de M. Bussagli, les images du Gandhara « remplacent le prototype historiquement lointain et en grande partie perdu, mais vivant et réel dans les textes »[11] ; dans cette volonté de remplacement, il faut voir autant la recherche des trois corps du Bouddha que le désir de saisir en son essence l'Éveil dans la figure même du Bouddha. Ces corps, le corps phénoménal historique (*nirmāṇakāya*) autant que le corps de vérité (*dharmakāya*) et le corps de gloire (*sambhogakāya*), sont les fondements de ces images : le corps historique est associé aux princes kushans, sous la figure des monarques hellénistiques ; le corps de vérité et de Loi est inscrit dans la disposition de souveraineté universelle et d'axialité cosmique. Quant au corps de gloire, donné aux Bodhisattvas, on s'est demandé[12] si on pouvait le retrouver dans ces irradiations de flammes et d'eaux, mais cela semble indéniable quand on considère la présence des Bouddhas myriadiques

(*figure* 2, p. 82) et des Bodhisattvas en méditation qui lui sont associés. Cette création d'un art sacré si profondément ancré dans une tradition où l'esthétique des symboles et la représentation souveraine se trouvent en position de métissage ne pouvait sans doute que se produire aux confins du monde grec et du monde oriental[13]. André Malraux a dit de cet art qu'il était libérateur et émancipateur : il dépasse en effet le retrait souverain des dieux grecs en introduisant la compassion d'un regard adressé au fidèle à qui il propose non pas tant la beauté que l'appel d'un corps illuminé et conscient du procès de son Éveil et de son extinction[14].

Notes

1. Ce débat oppose dès le début ceux qui, à la suite des hypothèses d'Alfred Foucher, soutiennent une influence grecque déterminante aux archéologues indiens et chinois qui considèrent ces hypothèses comme l'exemple même du colonialisme culturel et montrent au contraire la continuité de l'iconographie brahmanique ou même, en Chine, de l'image taoïste. Voir la mise au point de M. Bussagli, 1996 : 30-41. Alfred Foucher fut le directeur de la mission française en Afghanistan et le Musée Guimet lui doit l'essentiel de sa collection gandharienne.
2. On a beaucoup discuté l'inflluence des symboles de l'art de l'empire d'Aśoka, et notamment de ces piliers porteurs d'inscriptions aux bornes du territoire, sur la diffusion des *stūpas* bouddhiques. Ce prince de Patna, au IIIe siècle avant J.-C., sacré roi en 260, fut l'artisan de l'unification de l'Inde du Nord. Sa conversion au bouddhisme a constitué un fait déterminant dans l'histoire de sa diffusion, et les récits associés à sa légende le relient directement au Bouddha qui aurait annoncé sa venue et prédit l'érection de milliers de *stūpas*. Voir J. S. Strong (1983).
3. La tradition littéraire est analysée dans S.K. Verma, 1996 : 5-11.
4. Voir A. Malraux, *Les Voix du silence,* Paris, Galllimard, 1951, p. 147-163.
5. La réfutation des théories rapportant à la seule influence grecque le style et l'esthétique de l'art du Gandhara a d'abord été le fait de A.K. Coomaraswamy, dans de nombreux travaux dont il a donné la synthèse dans son livre de 1972.
6. Je laisse de côté la discussion de l'art de Sarnath et du Cachemire : pour le premier, parce que ses productions se rapprochent de l'art de Mathura et n'offrent aucun témoignage particulier sur la question des origines de la représentation. Quant au second, les sources anciennes l'associent directement au Gandhara et le considèrent comme partie de son territoire. Voir A.K. Narain (1985).
7. M. Bussagli, 1996 : 324, discute cette question en parlant de deux arts qui se donnent, l'un à l'autre, réciproquement, une réponse et il les considère comme des créations autonomes.
8. Voir les descriptions dans D. L. Snellgrove, 1978 : 67 ; S.K. Verma, 1996 : 95*s* et K.K. Dasgupta, 1988 : 149-150.
9. Je renvoie ici au jugement de M. Bussagli, 1996 : 57.
10. Une œuvre parallèle, illustrant le même sujet, mais en position assise, se trouve au Musée de Bruxelles dans la collection Marteau. Voir la description des deux œuvres dans M. Bussagli, 1996 : 188-199.
11. M. Bussagli, 1996 : 376.
12. Voir la discussion dans M. Bussagli, 1996 : 376 et J.N. Kinnard, 1999.
13. M. Bussagli (1996 : 378) va plus loin, et pense qu'elle aura été à son origine l'œuvre d'un artiste qui était aussi philosophe, un *Yavana*, appartenant à la fois à la culture de la Grèce et de l'Inde.
14. Je remercie mon collègue orientaliste, Mathieu Boisvert, professeur au Département des sciences religieuses, pour sa lecture attentive et ses remarques sur une première version de ce texte.

Références bibliographiques

BUSSAGLI, M. [1996] : *L'Art du Gandhara*, Paris, Le livre de poche, coll. « La pochothèque. Histoire universelle de l'art ».

COOMARASWAMY, A. K. [1972] : *The Origin of the Buddha Image*, New Delhi, Munshiram Manoharlal.

DASGUPTA, K. K. [1988] : « The Origin of the Buddha Image », dans *Studies in Ancient Indian History,* D.C. Circar Commemoration Volume, Delhi, Sundeep Prakashan.

DE BERVAL, R. [1987] : *Présence du Bouddhisme*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires ».

FOUCHER, A. [1905-1922] : *L'Art gréco-bouddhique du Gandhara*, Paris, École française des études orientales, 4 vol. en deux tomes ;

[1987] : *La Vie du Bouddha d'après les textes et les monuments de l'Inde*, Paris, Adrien Maisonneuve.

GAUTIER, S., R. JERA-BEZARD et M. MAILLARD [1976] : *Buddhism in Afghanistan and Central Asia. I : Introduction, Buddha, Bodhisattvas ; II. Minor Divinities and Assimilated Divinities. Monks and Ascetics. Mandalas*, Leiden, E. J. Brill, coll. « Iconography of Religions, vol. XIV ».

GEOFFROY-SCHNEITER, B. [2001] : *Gandhara. La rencontre d'Apollon et de Bouddha*, Paris, Éd. Assouline.

INGHOLT, H. [1957] : *Gandhara Art in Pakistan*, New York, Pantheon Books.

KINNARD, J. N. [1999] : *Imaging Wisdom. Seeing and Knowing in he Art of Indian Buddhism*, Richmond, Surrey, Curzon.

MARSHALL, J. H. [1960] : *The Buddhist Art of Gandhara. The Story of the Early School, its Birth, Growth and Decline*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Memoirs of the Department of Archeology in Pakistan ».

NARAIN, A.K. [1980] : *The Indo Greeks*, New Delhi, Oxford University Press ;

[1985] : « First Images of the Buddha and Bodhisattvas : Ideology and Chronology », dans *Studies in Buddhist Art of South Asia*.

SCHARMA, R. C. [1984] : *Buddhist Art of Mathura*, Delhi, Agam Kala Prakashan.

SECKEL, D. [1964] : *L'Art du bouddhisme : devenir, migration, transformation*, Paris, Albin Michel.

SNELLGROVE, D. L. (sous la dir.) [1978] : *The Image of the Buddha*, New Delhi, Unesco Publications/Vikash Publishing House.

STRONG, J. S. [1983] : *The Legend of King Aśoka. A Study and Translation of the Aśokavadana*, Princeton, Princeton University Press.

TANAKA, K. [1998] : *Absence of the Buddha Image in Early Buddhist Art. Towards its Significance in Comparative Religion*, New Delhi, DK Printworld.

VERMA, S. K. [1996] : *Art and Iconography of the Buddha Images*, Delhi, Eastern Book Linkers.