HAL
open science

Hellénisme et Bouddhisme au Gandhâra : huit siècles d'art eurasien

René Dubois

To cite this version:

René Dubois. Hellénisme et Bouddhisme au Gandhâra : huit siècles d'art eurasien. Journées de l'Antiquité, Apr 2009, Saint-Denis, La Réunion. hal-01217755

HAL Id: hal-01217755

https://hal.univ-reunion.fr/hal-01217755v1

Submitted on 21 Aug 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Hellénisme et Bouddhisme au Gandhâra : huit siècles d'art eurasien

RENÉ DUBOIS
UNIVERSITÉ DE LA RÉUNION

La plupart des spécialistes de l'art s'accordent pour affirmer que toute forme d'art est une composante d'une certaine culture et donc d'un groupe social donné, mais que c'est aussi le fruit de la maturation/macération de cette culture dont il représente l'expression tangible, palpable et codifiable. Tout art est donc par définition représentatif de l'essence de son creuset social ; il porte en lui les traits saillants de son aire sociale et géographique et se donne à voir comme la vignette indélébile, immédiatement reconnaissable de cette aire.

Dans le cadre du discours sur l'Antiquité, nous nous intéresserons ici tout particulièrement à la statuaire gréco-bouddhique telle qu'elle est apparue dès les premiers siècles de notre ère au Gandhâra, voisin de la Bactriane, deux des royaumes indo-grecs de l'Asie centrale. Véritable exception artistique, cette forme d'art est remarquable à plus d'un titre car elle s'est constituée à partir d'une double source à la fois orientale et occidentale, et s'est développée, à l'origine, à contre-courant d'une tradition religieuse qui a fini par l'adopter en l'intégrant totalement et définitivement dans son corpus de représentations. Cette exception est d'autant plus remarquable qu'elle a pu s'ériger, à son tour, en source d'inspiration incontournable pour les artistes sculpteurs des siècles postérieurs et des contrées les plus éloignées du berceau indo-grec originel, à savoir la Chine et le Japon.

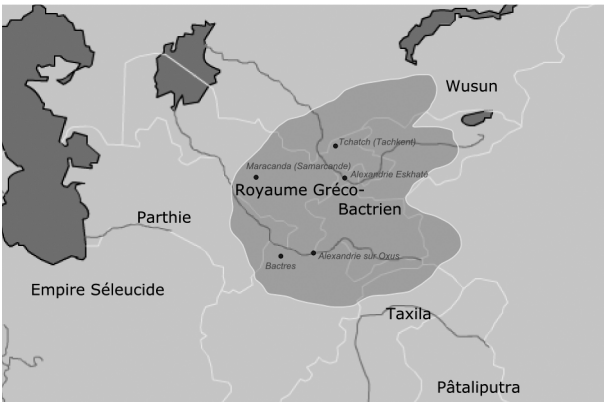
Notre propos vise à dégager dans la statuaire gandhârienne la fonction d'initiateur, de catalyseur et de vecteur de développement dans les représentations artistiques du monde bouddhique. Notre problématique couvrira trois volets : en tout premier lieu il s'agira de rappeler les circonstances qui ont présidé à la naissance de cette forme artistique et de montrer que sa lente genèse, ses huit siècles d'existence – du Ier siècle av. J.-C. au VIIe siècle de notre ère – ainsi que sa brutale disparition, sont intimement liés aux aléas de l'histoire politico-religieuse d'une aire géographique couvrant les régions orientale et septentrionale de l'actuel Afghanistan ainsi que le nord du Pakistan [cartes 1, 2 et 3]. Dans un deuxième temps, à l'aide d'un diaporama, nous nous focaliserons sur les fondamentaux de l'art gréco-bouddhique, fruit d'une osmose heureuse des apports méditerranéens et des supports indiens, débouchant sur des sculptures d'une facture exceptionnelle, ce qui nous permettra, en dernière analyse, de mettre en lumière le déplacement métonymique de l'expression doctrinale des concepts bouddhiques

d'éveil et de vacuité vers leur expression sculpturale portée à son apogée par l'art gréco-bouddhique du Gandhâra.

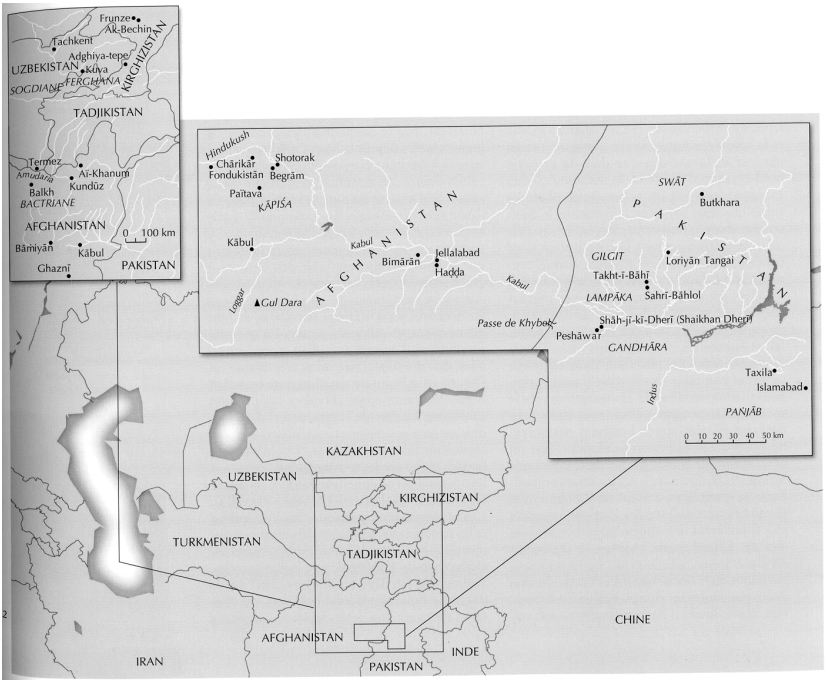
Du fait que de nombreux chercheurs et spécialistes de renom ont déjà exploré sans toutefois l'épuiser le sujet depuis la fin du XIXe siècle jusqu'à nos jours, cet exposé ne vise qu'à procurer une information générale à travers une vision analytique s'appuyant sur l'actuel état des lieux et un condensé visuel réalisé à partir des découvertes archéologiques menées depuis plus d'un siècle dans cette partie de l'Asie centrale.

Carte 1

Carte 2



Carte 3



I – L'ART GRÉCO-BOUDDHIQUE EN CONTEXTE OU LA RENCONTRE DE L'OCCIDENT ET DE L'ORIENT

Lorsqu'en -327 les Grecs arrivèrent dans le bassin de l'Indus sous la conduite d'Alexandre le Grand, ils avaient déjà conquis la Perse et établi leur ancrage dans les régions périphériques de l'aire indienne proprement dite, où ils avaient fondé des villes – pour la plupart appelées *Alexandrie* – sur le modèle des cités grecques. La grécité des provinces telles que la Bactriane et la Sogdiane est attestée par la découverte de nombreuses pièces numismatiques. Elle va gagner le Gandhâra, territoire de civilisation indienne à l'époque et correspondant actuellement au Cachemire, au Nord Pakistan et à l'Afghanistan oriental et septentrional.

Hellénisation et bouddhisation de l'Asie centrale

Un aperçu historique permet d'établir les principaux faits suivant : Alexandre le Grand, après avoir créé la Bactriane, la Sogdiane et le Gandhâra, sans pouvoir franchir l'Indus devant la rébellion de son armée, reprend le chemin du retour vers -323, en laissant derrière lui un certain nombre de généraux pour diriger la région partagée en royaumes indo-grecs. Ces royaumes vont perdurer jusqu'au Ier siècle de notre ère en passant temporairement aux mains des souverains Maurya pendant un long siècle, entre la fin du IVe siècle et la fin du IIIe siècle. Puis viennent les Kouchans, déjà hellénisés, qui succèdent aux rois indo-grecs tout en conservant la plupart des caractéristiques grecques, et qui gouvernent le Gandhâra du Ier au IVe siècle de notre ère, jusqu'au moment où les souverains Gupta, d'origine proprement indienne, les remplacent en annexant cette vaste région à leur empire.

Parallèlement à la progression hellène vers l'Orient, le Bouddhisme, originaire du Magadha, dans le bassin gangétique au nord-est de l'Inde, s'étend vers les régions occidentales, périphériques de l'Inde et atteint le Gandhâra dès le IIIe siècle av. J.-C. avec l'extension de l'empire Maurya pendant le règne du grand empereur Ashoka. L'Orient et l'Occident se rencontrent donc sur leurs marches communes que constituent les royaumes indo-grecs. Outre la jonction géographique et politique, il est intéressant de noter une autre rencontre qui affecte directement notre propos : celle des esprits, des mentalités, des visions du monde, dominée chez les Grecs comme chez les Indiens par la tolérance religieuse et le respect des diverses formes de civilisation qu'ils contrôlaient militairement. Les Maurya, en la personne d'Ashoka, se convertissent au Bouddhisme en -253, et chez les Grecs, le plus puissant de leurs rois, Ménandre Ier, se convertit vers la fin du IIe siècle av. J.-C.

Suivant en cela l'exemple d'Alexandre lui-même[1], les Grecs – ou Yovanas, en sanskrit – que ce dernier laisse derrière lui ont toujours su, non seulement respecter les traditions des pays qu'ils ont conquis et tout particulièrement leurs traditions religieuses, mais aussi les épouser progressivement, promouvant ainsi une heureuse osmose entre le monde méditerranéen et le monde indien. De fait, quelle que soit leur origine ethnique et du fait qu'ils étaient soit déjà plus ou moins hellénisés, soit grands admirateurs de la civilisation grecque, les souverains qui ont dominé le Gandhâra à tour de rôle, s'étaient toujours comportés en protecteurs du Bouddhisme, ce qui explique la grande prolifération des monastères et centres d'études bouddhiques dans toute les régions hellénisées de l'Asie centrale.

Primauté gandhârienne

Lors de ses visites au musée de Lahore, au nord Pakistan, qui renferme un grand nombre d'objets d'art gandhâriens provenant des fouilles archéologiques, Victor Goloubew, membre de l'Ecole Française d'Extrême-Orient, écrit :

> « Dans le silence de ce musée, on comprend mieux que n'importe où ce que furent pour l'histoire indienne les époques et les épisodes de frappe helléniques : la folle et géniale équipée d'Alexandre, la colonisation grecque dans le bassin de l'Indus, le règne de Ménandre »[2].

Sous le règne de Ménandre Ier (160-135 av. J.-C.), en effet, l'impulsion est donnée pour amorcer le développement de cet art tout nouveau qu'est l'art gréco-bouddhique. A leur arrivée et pendant une longue période après leur installation en Asie centrale, soit du IVe jusqu'au Ier siècle av. J.-C., les artisans grecs s'étaient attachés à sculpter des statues en l'honneur des dieux et déesses de leur mythologie alors que la statuaire bouddhique était encore inexistante et pour cause : le Bouddhisme s'était interdit toute représentation du Bouddha, considéré comme une émanation trop supérieure à la vie terrestre pour en être prisonnière à travers des statues, des artefacts. Il n'existait qu'une forme d'art, l'art aniconique, composé essentiellement d'images et de sculptures symboliques attestant le passage du Bouddha sur la Terre. Ainsi étaient représentées les empreintes des pieds du Bienheureux, son trône, l'arbre de la Bodhi sous lequel il connut l'Eveil, ainsi que la roue du Dharma qu'il a mis en mouvement lors de son premier sermon, roue

---

1 Le rêve d'Alexandre de créer un empire cosmopolite, universel, dans lequel toutes les civilisations cohabiteraient en paix, se concrétise en premier lieu par son immense respect envers Darius III qu'il enterre avec tous les honneurs dus à un grand roi et dont il épouse la fille, donnant ainsi l'exemple d'une union symbolique entre l'Orient et l'Occident, exemple que dix mille Grecs suivent aussitôt.

2 Victor Goloubew, *Bulletin de l'Ecole Française d'Extrême-Orient*, 1923, vol. 23, p. 438-454.

souvent flanquée de deux gazelles symbolisant le parc des gazelles à Sarnath où le premier sermon fut prononcé, non loin de Varanasi, l'actuel Bénarès. Le stupa, monument bouddhique par excellence, reliquaire des cendres du Bienheureux et de ses disciples, fait aussi partie des représentations aniconiques en symbolisant la progression vers l'Eveil, la jonction entre la Terre et le Ciel.

L'art gréco-bouddhique a débuté avec des objets de culte tels que les vases, les médaillons sculptés, les piliers et stèles d'Asoka et surtout les pièces de monnaie : la numismatique gandhârienne montre la présence du Bouddha sur l'une des deux faces des pièces avec son inscription en lettres grecques : *Boddo* (fig. 1). A partir de la fin du Ier siècle apparaissent les premières représentations statuaires du Bienheureux précédant les statuaires de toute autre région du sous-continent.

Fig. 1

L'archéologue anglais John Marshall[3] signale l'existence dans le bassin gangétique, dans les actuels états de l'Uttar Pradesh et du Bihar, cœur de l'empire Maurya avant son expansion vers l'Indus, d'une statuaire antérieure à celle du Gandhâra mais précise qu'elle ne représente jamais le Bouddha. Du IIe siècle av. J.-C. au Ier siècle apr. J.-C., l'école dite de Mathurâ, dont les deux principaux centres étaient Mathurâ et Sarnath, se bornait à représenter les scènes des vies

[3] John Marshall, *The Buddhist Art of Gandhâra*, Cambridge University Press, 1960, Munshiram Manoharlal, Publishers Pvt. Ldt., New Delhi, 2000.

antérieures du Bouddha – les ***Jataka*** – avec des personnages certes, mais appartenant aux mythologies indiennes, et des laïcs anonymes – donateurs et assistants du Bouddha – ou encore des disciples ou Bodhisattva, c'est-à-dire des saints n'ayant pas encore atteint l'Eveil, et donc des futurs bouddhas. Le Bienheureux lui-même, en tant que Bodhisattva, était représenté sur les bas-reliefs des monastères, sur les pourtours des stupas. Ce sera l'apanage du Gandhâra d'avoir représenté le Bouddha après son Illumination de façon anthropomorphique pour la première fois dans l'histoire. En dépit des divergences des spécialistes sur la question de la première apparition iconique du Bouddha – soit dans l'école de Mathurâ, soit dans celle du Gandhâra – la primauté gandhârienne semble définitivement établie pour l'éminent archéologue John Marshall qui affirme à propos des sculptures gangétiques :

> « Le but de ces sculptures était de glorifier le Bouddha. […] Sur les monuments les plus anciens, les récits de ses vies antérieures, ou Jatakas, comme on les appelle, prédominent largement. Plus tard, l'intérêt se porta vers les événements de sa dernière incarnation terrestre, et plus tard encore vers son image qui devait éclipser toute autre représentation dans l'art bouddhique. Mais ceci n'eut lieu qu'après que l'école du Gandhâra eut amorcé l'idée et établi l'habitude de représenter le Bouddha dans son apparence physique »[4].

De fait, la controverse concernant la primauté de la représentation anthropomorphe du Bouddha ne pouvait s'éterniser car aucune statue du Bienheureux antérieure au IIe siècle n'a été découverte dans le bassin gangétique. Toutefois, suite aux courants commerciaux, aux migrations diverses, aux conquêtes guerrières et conséquemment aux suzerainetés successives, les productions artistiques ne pouvaient demeurer isolées de façon étanche dans leurs sphères respectives mais se sont enrichies mutuellement en échangeant leurs procédés et leurs caractéristiques. C'est ainsi que, tout au long de l'empire unificateur Kouchan, chacune des deux écoles contemporaines, celle du Gandhâra à l'ouest dans le bassin de l'Indus et celle de Mathurâ à l'est dans le bassin du Gange, a incorporé dans son art certains éléments de l'autre : l'hellénisme gandhârien à travers sa statuaire a nettement marqué l'indianisme mathurien qui, à son tour, a rehaussé l'art du Gandhâra avec des touches indiennes. Considérée comme préclassique, l'art de Mathurâ contribuera grandement à l'épanouissement de l'art classique Gupta à partir du IVe

---

4 John Marshall, ma traduction du passage : « The purpose of these sculptures was to glorify the Buddha. […] In the earliest monuments the stories of his previous births, or Jatakas, as they were called, greatly predominated. Later on, interest shifted to the events of his last earthly life, and still later to his image, which was destined to eclipse all else in Buddhist art. But that was not until the School of Gandhâra had initiated the idea and established the practice of portraying the Buddha in bodily form », *op. cit.*, p. 7.

siècle. L'hégémonie de l'empire Gupta dont l'existence du IVe au VIe siècles apparaît comme l'âge d'or de l'Inde antique, se traduit au Gandhâra par une présence croissante d'éléments sculpturaux indiens : c'est ainsi que les Bouddhas géants de Bâmiyân, non loin de Kaboul, tout en étant d'inspiration hellénique, présentent dans leur drapé des caractéristiques propres à l'art Gupta, et par conséquent à l'art de Mathurâ. La présence progressive d'éléments indiens dans la statuaire gréco-bouddhique peut être considérée comme une « indianisation » des ornements empruntés au monde occidental ; on peut donc parler ici de l'amorce d'un retour aux sources indiennes. Cependant, l'indianisation ne signifie pas l'extinction de l'art gréco-bouddhique mais son évolution vers une nouvelle forme d'art où l'hybridité demeure et permet de dégager, de façon plus pertinente, les parts respectives de l'Occident et de l'Orient dans cette aventure artistique éminemment eurasienne. Nul ne peut dire sur quoi cette forme d'art aurait abouti car les invasions musulmanes à partir du VIIe siècle lui porteront un coup fatal, mettant ainsi fin progressivement à son existence en terre indienne.

II – LES FONDAMENTAUX DE L'ART GRÉCO-BOUDDHIQUE : L'OSMOSE DES APPORTS ÉTRANGERS ET DES SUPPORTS LOCAUX

Les sources méditerranéennes

Dans le sillage d'Alexandre, une population fort diversifiée accompagnait son armée : artisans, menuisiers, maçons, marchands, artistes, aventuriers de tout poil, tous en quête de fortune car alléchés par les récits des mythiques splendeurs de l'empire perse. Dans les siècles qui suivent l'épopée alexandrine d'autres immigrants grecs, venus soit par terre soit par mer, se sont mêlés aux habitants locaux – Parthes, Iraniens, Scythes, entre autres – au Gandhâra comme dans les autres royaumes grecs de la Bactriane ou de la Sogdiane plus au nord. Les grecs installés dans toutes les régions conquises par Alexandre le Grand y impriment les marques de leur civilisation, notamment dans le domaine des arts figuratifs et dans les constructions urbanistes. Cette vaste région ayant été ainsi fortement hellénisée, certains auteurs, reprenant les idées de l'éminent spécialiste Alfred Foucher, classent les apports méditerranéens en deux catégories d'influence : l'une romaine et l'autre hellénistique par l'intermédiaire de l'art gréco-iranien. Henri Deydier résume ainsi la situation :

> « Nous pouvons donc supposer deux choses :
>
> a) Une influence hellénistique chargée d'éléments gréco-iraniens s'est faite sentir au Gandhâra par l'intermédiaire des artistes et des marchands du Proche-Orient (à savoir Syrie-Mésopotamie-Iran) venus par voie de terre ou par voie de mer.

> b) Une influence hellénistique chargée d'éléments appartenant à l'art impérial romain est venue d'Alexandrie et éventuellement de Rome au Gandhâra, également par voie de terre, mais surtout par voie maritime. L'existence de celle-ci nous étant prouvée par les découvertes de Virampatnam et de Oc-éo »[5].

Partant de là l'auteur conclut, concernant les premiers débuts de l'école gandhârienne, en citant John Marshall :

> « Que l'art du Gandhâra ait été inspiré par les derniers objets occidentaux importés, cela ne fait aucun doute, mais qu'il ait été influencé par l'école indienne locale qui était alors à son zénith, cela est certain.[…] Mais il ne sera jamais assez dit que le mouvement qui produisit cette importante école d'art bouddhique dont l'influence s'exerça jusqu'en Extrême-Orient, naquit et se développa sur le sol du Gandhâra lui-même et ne peut pas plus être traitée comme un rejeton de l'art indien qu'elle ne peut l'être comme l'un de l'art hellénistique. L'école du Gandhâra emprunta beaucoup à des formules étrangères, mais ce qu'elle prit fut traité d'une façon personnelle particulière à son génie et le rendit au monde avec un cachet nouveau et une autre signification »[6].

Du fait que la plupart des emprunts appartiennent à la fois aux mondes occidentaux grec et gréco-romain et au monde indien, il est tout naturel de considérer l'art du Gandhâra comme un art hybride – Alfred Foucher parle de « prototype eurasien du Bouddha » auquel l'art du Gandhâra a donné naissance – et il ne serait pas faux d'affirmer avec Henri Focillon que :

> « Par là la sculpture indienne cesse d'être exclusivement décorative, elle tend à devenir un art complet et qui se suffit. Du simple relief, elle passe peu à peu à la statuaire proprement dite, enfin elle crée des statues détachées. Au-dessus des rêves de l'Asie, elle dresse l'extraordinaire image du Bouddha, à laquelle semble avoir collaboré le double génie de deux continents »[7].

Quelle est donc cette image du Bouddha ? Comment son apparence eurasienne a été rendue par les artistes gréco-indiens quelque cinq siècles après la disparition du Bienheureux ? En d'autres termes, quels sont les fondamentaux de l'art gréco-bouddhique dans les représentations anthropomorphes du Bouddha et des Bodhisattva ?

---

5 Henri Deydier, *Contribution à l'étude de l'art du Gandhâra*, Librairie d'Amérique et d'Orient, Adrien-Maisonneuve, Paris, 1950, p. 17.

6 *Idem*, p. 18.

7 Henri Focillon, *L'Art bouddhique*, éd. Henri Laurens, Paris, 1921, p. 60.

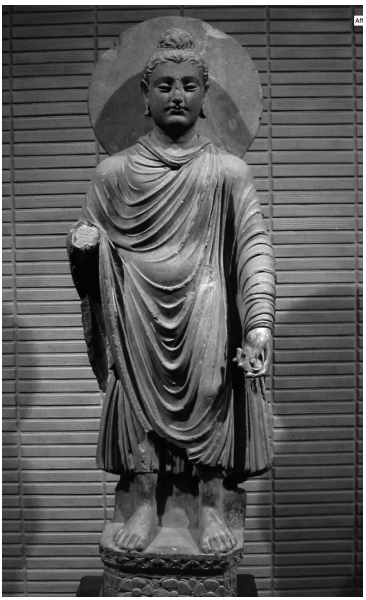
Un « académisme anatomique » : les caractéristiques de l'art gandhârien

Toutes les œuvres visionnées ici appartiennent à l'art du Gandhâra à son apogée comme à son déclin, et couvrent la période allant du Ier siècle av. J.-C. au VIIe siècle apr. J.-C. Toutes présentent des caractéristiques communes qui justifient le qualificatif d'art indo-grec et plus précisément gréco-bouddhique car elles sont pour la plupart l'expression de la religion dominante du Gandhâra à cette époque.

Il s'agit essentiellement d'un « académisme anatomique » – pour reprendre l'expression d'Henri Focillon – académisme qui provient en droite ligne du formalisme et du classicisme grecs en premier lieu, puis du classicisme gréco-romain suite aux multiples échanges entre le Gandhâra et la Syrie romaine, l'Egypte et la Mésopotamie romanisée.

Les talents des sculpteurs gréco-romano-indiens des Ier et IIe siècles de notre ère ont traduit cet académisme à travers l'aplomb, la noblesse, la puissance plastique des statues dont les gestes, les attitudes rituels relèvent d'un hiératisme qui se donne à voir comme la fixation dans la pierre, dans le schiste, d'un corps arrêté dans son mouvement, dans son élan spatial. Après de longs siècles d'art aniconique, l'art gandhârien « installe avec maîtrise l'autorité de la troisième dimension »[8] (fig. 2, 3 et 4).

Fig. 2



[8] *Idem.*

Fig. 3

Fig. 4

On notera en tout premier lieu le drapé des personnages : l'*himation* des citoyens grecs, de même que la toge des sénateurs romains, se retrouvent dans le détail dans les représentations du Bouddha et de ses disciples et assistants. Que l'épaule droite du Bouddha soit couverte ou non, selon les périodes des sculptures,

son manteau monastique présente un ordre tout à fait classique dans ce sens qu'il retombe sur les pieds avec une souplesse digne des statues de la Grèce antique, que les plis sont méticuleusement sculptés avec un espacement régulier, quasi mathématique, plis qui, dans les siècles plus avancés, évoquent davantage l'art classique de l'école indienne Gupta.

Trois traits principaux sont à retenir dans l'art gandhârien, qui seront définitivement et indéfiniment repris par toutes les statuaires bouddhiques :

1. L'ondulation des cheveux ramassés au sommet de la tête en un chignon appelé *ushnisha*. On remarquera que cette touffe de cheveux sera interprétée plus tard comme la protubérance naturelle de la sagesse et que d'un aspect ondulé propre au monde méditerranéen la chevelure devient bouclée avec l'indianisation Gupta.
2. La souplesse des draperies qui couvrent le corps en le moulant légèrement de façon à suggérer une certaine musculature, suggestion qui, plus tard, dans l'art Gupta, mettra résolument en exergue cette musculature, les plis des vêtements et la transparence totale de ces derniers devenant purement décoratifs.
3. Les gestes de la prédication du Bouddha dont les diverses positions des mains ou *mudra* expriment symboliquement les enseignements prodigués aux disciples (fig. 5).

Fig. 5

Buddha prêchant entre deux bodhisattva, schiste, IIe-IIIe siècle. Peshāwar, Peshāwar Museum (prov. Sahrī-Bāhlol [?]).

Avalokitesvara, shiste, IIIe siècle (?). Calcutta, Indian Museum (prov. Loriyan Tangai).

Parmi ces traits principaux nous remarquerons que le troisième est d'origine indienne tandis que les deux premiers sont d'origine méditerranéenne. D'autres traits non moins importants et tout aussi récurrents doivent être signalés dans cette osmose subtile d'éléments importés (helléniques) et d'éléments locaux (indiens ou iraniens) :

- le visage apollinien du Bouddha, caractérisé par une arcade sourcilière dans le prolongement d'un nez droit, présente invariablement une touffe de poils entre les sourcils, l'*urna*, signe indien de l'énergie et de la concentration ;
- les lobes des oreilles sont distendus jusqu'à la base du cou, leur allongement gardant le souvenir des lourds bijoux que, lorsqu'il était le prince *Siddharta*, le Bouddha portait dans sa jeunesse selon la coutume indienne ;
- une auréole ou *nimbe*, d'origine iranienne, entoure la tête du Bouddha et celle des Bodhisattva, et symbolise le caractère sacré des personnages

ainsi que leur émanation d'une intense énergie que viennent souligner la sérénité et la profonde concentration d'un regard mi-clos. La simplicité gandhârienne de ce nimbe se dotera de multiples décorations chargées de symbolisme dans l'art gupta ultérieur.

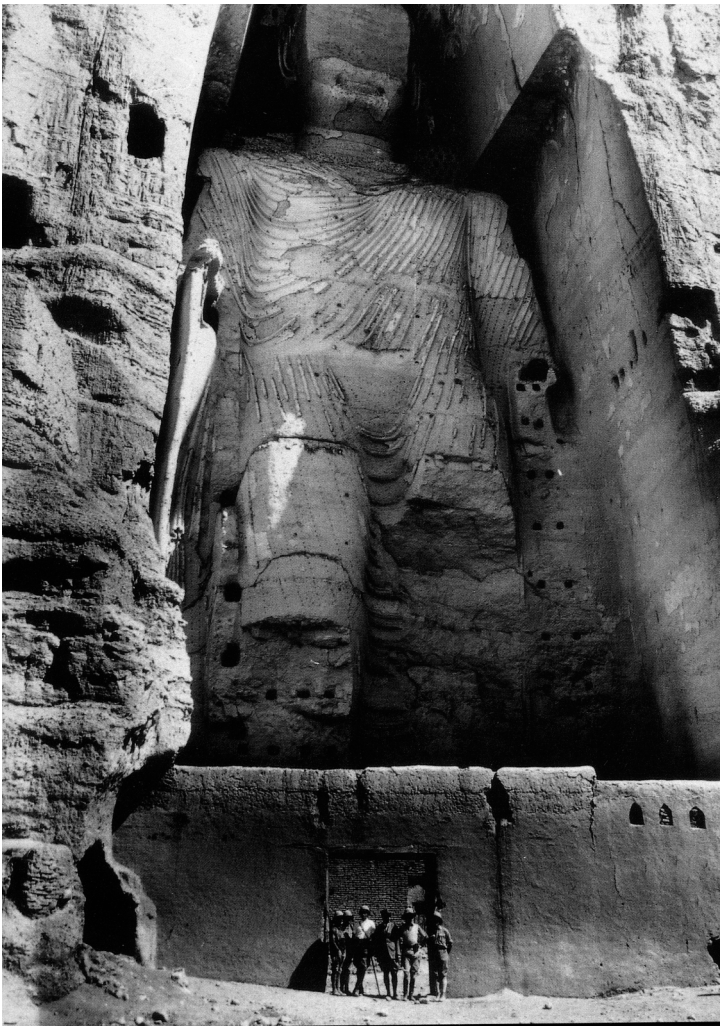
– Le lotus (fig. 5, 6), élément typiquement indien, accompagne souvent le Bouddha représenté soit assis sur un lotus qui peut être en position renversée, soit debout sur deux fleurs. Le bodhisattva padmapani ou Avalokitesvara, est toujours représenté tenant un lotus dans la main droite.
– Si le Bouddha lui-même est traditionnellement reconnaissable à la simplicité de ses vêtements monastiques, à l'absence de toute parure et à la nudité de ses pieds, les Bodhisattva, en revanche, apparaissent toujours chargés de colliers, bijoux, atours à tous les niveaux (cous, poignets, chevilles) semblables aux riches marchands iraniens ou indiens, chaussés de sandales à la grecque, et souvent affublés d'une fine moustache, autre signe iranien. Il est à noter qu'avant l'Eveil, à l'état de Bodhisattva, le Bouddha est également représenté de façon similaire.
– Enfin, il nous faut signaler une autre caractéristique d'égale importance : le gigantisme (fig. 7), tel que nous le trouvons chez les Bouddhas colossaux de la vallée de Bâmiyân, au nord-ouest de Kaboul, caractéristique exportée dès le VIIe siècle jusqu'en Chine (grottes de Long-Men, notamment) :

> « En Asie centrale occidentale le principe des statues de taille héroïque, bien que sous-tendu par des conceptions purement bouddhiques, perpétue une ancienne tradition hellénistique et romaine, présente dans la région dès le IIIe siècle av. J.-C. Un gigantesque pied en marbre, découvert à Ai-Khânum, sur la rive de l'Amoudaria, en témoigne »[9].

[9] Gilles Béguin, *L'Art bouddhique*, CNRS éditions, Paris, 2009, p. 220.

Fig. 6

Fig. 7



Etude de deux cas d'espèce

Les triades Bouddha-Vajrapani-Skanda et Alexandre-Héraclès-Poséidon

Une spécialiste du Gandhâra, Anna Filigenzi, de l'Institut italien pour l'Afrique et l'Orient à Rome (IsIAO), a dégagé de ces deux triades – l'une datant du Ier siècle de l'empire romain et ayant pour origine et pour modèle les sculptures grecques (fig. 9, 10), l'autre appartenant à un bas-relief gandhârien du IIe siècle apr. J.-C. (fig. 8) – une proximité thématique qui tient « son origine dans le tissu de motifs iconographiques, littéraires, idéologiques, mêlés par un processus d'assimilation analogique »[10] : le Bouddha-soleil du groupe gandhârien, maître du ciel et de la terre et vainqueur de l'esprit matériel de l'homme attaché aux passions terrestres, évoque l'image apollonienne d'Alexandre, vainqueur du monde, assis sur le globe. Les deux souverains – l'un du monde spirituel, l'autre du monde terrestre, tous deux éminemment mythiques – sont flanqués chacun de deux assistants : deux dieux chez les Gréco-Romains et deux Bodhisattva chez les Gréco-Bouddhistes, ces quatre personnages étant des représentations anthropomorphiques des éléments, à savoir Vajrapani-Héraclès pour la terre, et Skanda-Poséidon pour les eaux. L'osmose gréco-bouddhique fait souvent apparaître le Bodhisattva Vajrapani, porteur du foudre, symbole de puissance et de vertu morale, sous les traits d'Héraclès, le très populaire héros grec porteur d'une massue, entre autres choses. De même, Skanda, un « transfuge » des Upanishads dans le domaine bouddhique, est l'homologue oriental de Poséidon le dieu grec des profondeurs marines, de par sa grande proximité avec les eaux car il est considéré, dans la spéculation hindo-bouddhique, comme un passeur qui permet aux hommes de traverser l'océan de la souffrance et de parvenir à l'autre rive : Skanda désigne à la fois le nom du dieu upanishadique et la rive, en sanskrit. Il ne s'agit nullement d'une imitation des artefacts méditerranéens mais d'une adaptation culturelle à travers des métaphores appropriées dont les Grecs d'Asie centrale avaient conservé le souvenir plastique ainsi que l'usage idéologique.

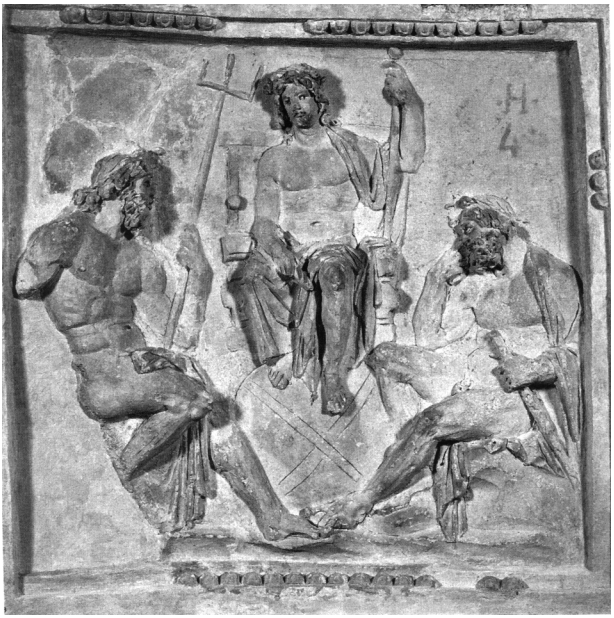
---

10 Anna Filigenzi, « Maître du ciel, héros de la terre : la triade Bouddha-Vajrapani-Skanda dans l'art du Gandhâra », *Art et archéologie des monastères gréco-bouddhiques du Nord-ouest de l'Inde et de l'Asie centrale*, De Boccard, Paris, 2005.

Fig. 8

Bouddha avec Ananda/Vajrapani et Skanda
(British Museum, London ; d'après Zwalf 1996, n°236).

Fig. 9



Alexandre sur le globe, avec Poséidon et Héraclès (Museo gregoriano Etrusco, Città del Vaticano ; d'après *Alessandro Magno, Storia e Mito*, n°108).

Fig. 10

La triade diachronique : Sophocle-Bouddha-Christ

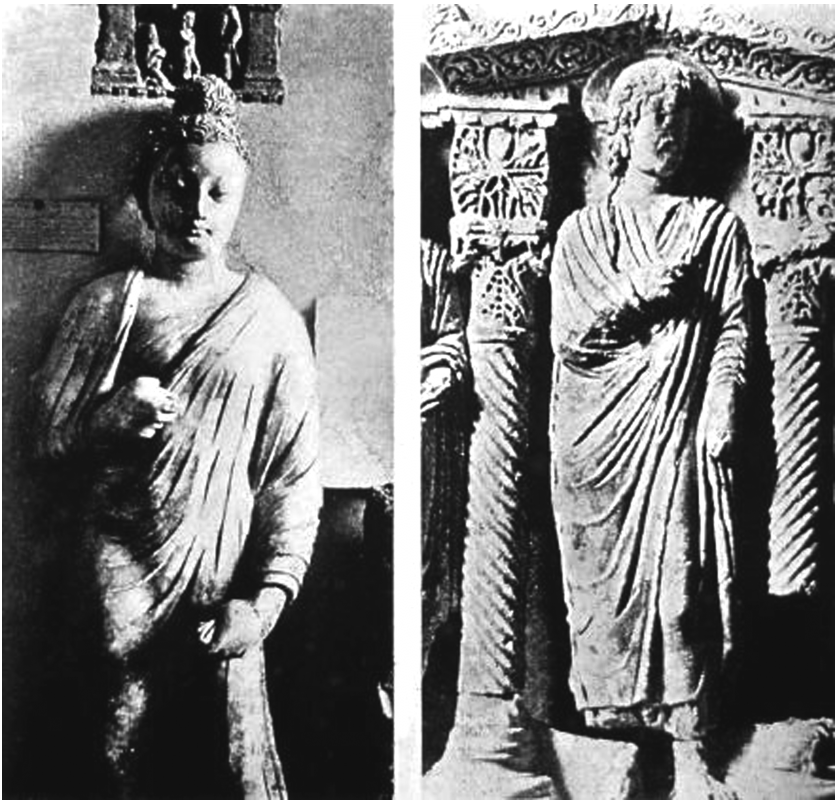
Dès le début du XXe siècle, Alfred Foucher, l'éminent spécialiste du Gandhâra, avait fait remarquer, en observant certaines découvertes provenant des fouilles dans la région, les liens de parenté évidents qui existent entre la statuaire grecque et celle du Gandhâra. Il a établi ce rapprochement artistique en comparant une statue de Sophocle du IVe siècle av. J.-C. (fig. 11) exposée au musée du Latran à Rome, avec certaines statues du Bouddha ou représentations de celui-ci sur les bas-reliefs (fig. 11). Plusieurs détails viennent conforter l'opinion d'A. Foucher : dans les deux cas on remarque le maintien d'un naturel nonchalant mais non dépourvu de noblesse, avec un genou en légère flexion et le bras droit replié sur lui-même dont le coude est pris en bandoulière dans les plis du manteau ; celui-ci n'est autre que l'*himation* grec et non la toge romaine. Le drapé est de nouveau, et comme toujours, typiquement à la grecque, pour ainsi dire, retombant jusqu'aux chevilles en plis réguliers d'un académisme formel et donc classique et laissant voir, parfois, la tunique intérieure plus longue, seul signe vestimentaire indien.

Fig. 11

Par ailleurs, A. Foucher a également dégagé une parenté artistique non moins remarquable concernant les statues du Bouddha et celles du Christ qui leur sont postérieures (fig. 12) : ainsi, on peut remarquer, chez le Bouddha comme chez

le Christ, le même maintien et les mêmes positions concernant genou et bras droit, la main gauche, elle, retenant chez tous deux un bout de l'*himation*. Entre la représentation du Christ, retrouvée sur un sarcophage du IVe siècle et exposée à Berlin, et les statues du Bouddha conservées au musée national de Lahore et datant du IIe siècle, on aurait pu croire à l'existence d'une certaine transmission, filiation ou continuité stylistique, ou encore, tout simplement le fruit d'un heureux hasard. Il n'en est rien selon A. Foucher qui affirme qu'il faut y voir des expressions artistiques parallèles provenant d'une source hellénistique commune.

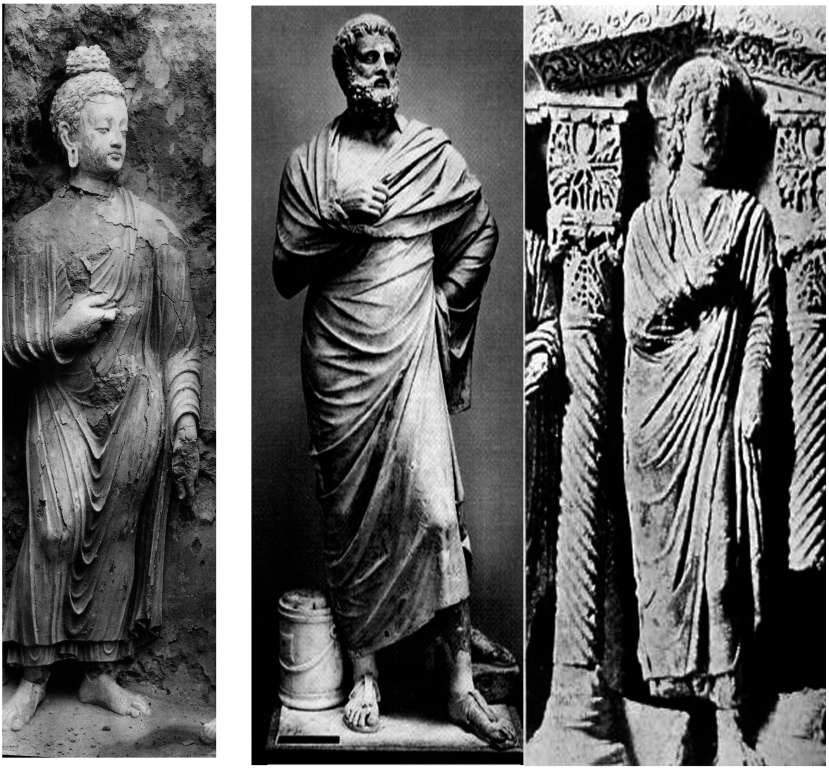
Fig. 12



La plupart des spécialistes de l'art gréco-bouddhique conviennent avec A. Foucher qu'il s'agit, tant pour la statuaire bouddhique que pour la statuaire chrétienne, d'une inspiration commune provenant de la sculpture classique grecque et le schéma de cette filiation serait celui d'un Y renversé (fig. 13), partant

de l'unicité grecque pour aboutir aux deux ramifications artistiques ultérieures – bouddhique et chrétienne – dépositaires sacrés d'une esthétique païenne.

Fig. 13



Il ressort donc de l'étude des fondamentaux de l'art gréco-bouddhique que le Gandhâra a constitué une sorte de creuset où diverses influences ont convergé pour donner naissance à une forme d'art hybride qui a réussi à les fondre ensemble dans la plus grande harmonie et de façon surprenante mais non inexplicable. D'entre toutes la plus évidente, l'influence méditerranéenne s'impose ici avec netteté et rigueur non pas pour supplanter les formes de croyances locales qu'elle aurait pu remplacer par celles de la Grèce mais, au contraire, pour donner vie aux divinités locales tout en les dotant des attributs propres aux dieux de la mythologie grecque. Toutefois, ce faisant et nonobstant le louable respect des croyances

locales, la grécité de l'art du Gandhâra suscite quelques interrogations quant à l'exactitude de la traduction dans la pierre des données doctrinales du Bouddhisme : les sculptures gréco-bouddhiques sont-elles en conformité totale avec les textes bouddhiques fondamentaux ou y a-t-il eu distorsion de ceux-ci, et dans ce cas dans quels buts et quelle en est la portée ?

III – L'ART GRÉCO-BOUDDHIQUE OU LA DIALECTIQUE DE LA PLASTICITÉ ET DE LA TRANSCENDANCE : DE L'ART DÉCORATIF À L'ART SUGGESTIF

Concordances et divergences

Si, d'une façon générale, l'hagiographie du Bouddha est fidèlement reproduite dans les sculptures gandhâriennes qui ont inscrit dans la pierre les *jataka* ou épisodes des vies antérieures du Bienheureux ainsi que les principaux événements de sa vie terrestre, la grande question se pose de savoir pourquoi et comment la statuaire gandhârienne s'est écartée des textes fondamentaux du bouddhisme à travers la représentation anthropomorphique du Maître. L'art gréco-bouddhique a effectué une véritable révolution en passant d'une forme d'art aniconique à une forme d'art figurative, en fixant, pour la première fois dans le monde bouddhique, l'image du Maître aux alentours du Ier siècle apr. J.-C., image qui, non seulement se multipliera indéfiniment et gagnera tous les pays bouddhiques mais aussi servira de point de focalisation central dans toute l'iconographie bouddhique, de support de méditation privilégié, de logos du bouddhisme. Il aura fallu près de quatre siècles de présence hellénique en Asie centrale pour voir apparaître l'image du Bouddha. C'est dire combien la résistance à toute représentation corporelle du Maître fut tenace. Les textes sacrés l'interdisait pour des raisons profondément métaphysiques : le Bouddha historique n'est qu'une incarnation salvatrice de la bouddhéité, c'est-à-dire de l'essence du Bouddha, laquelle est immatérielle, se situe au-delà du nom et de la forme – *nama/rupa*, en sanskrit – et échappe donc à toute emprise terrestre. Avec le développement du Mahâyâna ou école du Grand Véhicule à partir de la fin du Ier siècle de notre ère, la dévotion des masses s'accroît en se focalisant sur les attributs supranaturels du Maître consignés dans les textes sacrés du *Tripitaka* :

> « Il ressort en outre des textes que la dimension extra-humaine, métaphysique et transcendante attribuée au Bouddha devient prédominante. En effet, si le Mahâparinibbanasûtta prévient que "le Maître disparu, la Loi reste", l'Anguttara Nikâya fait dire au Bouddha : "Je ne suis ni Deva, ni Gandhabba, ni jakka, ni homme". Cela signifie qu'il est un principe étranger à toute forme d'existence

> divine, surhumaine ou humaine. Il est le Dharma, la Loi, l'unique vraie réalité […] éternelle et immuable »[11].

Mais les statues grecques existaient en abondance depuis l'arrivée d'Alexandre le Grand, et les artistes gréco-indiens du Gandhâra étaient rompus à l'art de la statuaire ; de surcroît, la situation était mûre pour s'affranchir de l'interdit religieux car la ferveur populaire croissante, sous l'impulsion du Mahâyâna, était prête à accueillir favorablement la représentation anthropomorphique du Bouddha. Dès lors, l'art figuratif du Gandhâra devient aussi un art narratif avec l'explosion des sculptures se rapportant aux événements mentionnés dans les textes sacrés. L'expression littéraire et littérale cède le pas, dans la vie quotidienne, à l'expression sculpturale dont nous reviendrons plus loin sur la valeur éminemment pédagogique.

S'agissant d'art avant tout, les œuvres gandhâriennes se donnent à voir comme la quintessence de ce qu'un foyer hellénique, à des milliers de kilomètres de la mère-patrie, est capable de produire. La plupart des caractéristiques de la statuaire grecque ont déjà été signalées plus haut, mais il est un détail, dans les représentations du Bouddha, qui va à l'encontre des textes sacrés, et qui pourtant sera conservé dans tout le monde bouddhique. En effet, la biographie hagiographique du Maître mentionne, dans toutes les versions et traductions, l'épisode de la fuite nocturne du palais royal décidée par le futur Bouddha qui aussitôt après, en signe d'humilité et de renoncement aux attraits du monde, se rase la tête et se dépouille de tous ses bijoux princiers pour les remettre à son écuyer Chanda qui s'en retourne seul au palais. Or, l'art gandhârien représente constamment le Bouddha avec sa chevelure ondulée, ramassée en chignon au sommet du crâne. Parallèlement, à Mathurâ, l'art Gupta, certainement influencé par l'art gandhârien, représentera le Bouddha également avec sa chevelure, non pas ondulée mais bouclée, signe distinctif d'un art typiquement indien. Incidemment, on notera que le chignon gandhârien sera, au fil des siècles, interprété comme l'une des 32 marques du Bouddha et considéré comme la protubérance de la connaissance, clairvoyance et sagesse infinies – l'*ushnisha* – également conservée dans l'art Gupta alors que les cheveux bouclés ne comportent aucun chignon. L'hérésie esthétique l'emporte ici sur la biographie historique et, n'ayant rencontré aucune résistance, elle fut adoptée dès le départ et maintenue jusqu'à nos jours dans tous les pays bouddhistes. Par contre, et conformément aux Ecritures bouddhiques, les moines figurent toujours la tête rasée dans l'art gandhârien.

---

[11] Mario Bussagli, *L'Art du Gandhâra*, Unione Tipografico – Editrice Torinese, Torino, 1984. Toutes les citations sont tirées de l'édition : Librairie Générale Française, Turin, 1996. La présente citation : p. 195.

Ce mélange flagrant d'écart et de respect par rapport aux textes du Bouddhisme permet de conclure avec A. Foucher que :

> « Même si l'histoire ne nous l'enseignait pas, [...] ce type [indo-grec du Bouddha] a été créé après coup et, comme on dit, de chic, par des étrangers plus artistes que théologiens, plus soucieux d'esthétique que d'orthodoxie »[12].

Présence et absence : vers une esthétique de la transcendance

Le Verbe, mythique mais volatile et évanescent, s'est figé dans la pierre telle une incarnation qui se veut souvenir éternel, indélébile, du passage sur terre du Bienheureux ; l'art gréco-bouddhique a su capter, développer et propager cette métamorphose, véritable paradigme de la matière destiné à soutenir la vérité du Verbe et la mettre à la portée des masses tout en exploitant la fascination qu'exerce sur celles-ci l'harmonie plastique d'une sculpture jusque-là inexistante. L'acmé anthropomorphique grec fait jaillir dans la statuaire la quintessence métaphysique indienne en inscrivant dans la pierre une conscience jusque-là idéelle et idéale :

> « [L'art gandhârien] installe avec maîtrise l'autorité de la troisième dimension. [...] Les formes méditerranéennes s'allient à la pensée asiatique de renoncement et d'éveil à travers la statuaire gréco-bouddhique. [...] La mystique religieuse passe de l'impersonnalité emblématique à l'expressionnisme esthétique dont la noblesse dote le Bouddha d'une majesté remarquable »[13].

On peut affirmer avec A. Foucher que l'art du Gandhâra conjugue absence et présence dans la représentation du Bouddha avec une technique consommée : impassibilité surhumaine empreinte cependant de la plus haute concentration. C'est en ce sens qu'on peut parler ici d'une esthétique de la transcendance à travers la représentation, selon l'expression d'A. Foucher, d'un « moine-dieu » où le fini rejoint l'infini. En tant qu'art complet, l'art gandhârien passe du simple aspect décoratif ou figuratif à l'aspect suggestif : il atteint son apogée par une sorte de tour de force qui consiste à suggérer dans les attitudes hiératiques du Bouddha sa communion avec l'intangible absolu. La dialectique de l'absence et de la présence imprègne cette forme d'art qui vise à suggérer à la fois l'impermanence du monde incarné ou *Samsara*, selon la doctrine bouddhique, et la pérennité de l'enseignement du Bienheureux. A la fois poème en pierre et emblème de prière la statuaire gandhârienne allie le profane au sacré en mettant les aptitudes sculpturales et culturelles de la Grèce au service des habitudes scripturales et cultuelles de l'Asie. L'art gandhârien se voit ainsi doté d'une fonction de vulgarisation et de médiatisation remarquable.

---

12 Alfred Foucher, *Annales du Musée Guimet*, tome XXXVIII, 1912, p. 268.

13 Henri Focillon, *op. cit.*, p. 60.

Un art médiateur : l'expression métonymique à visée d'exégèse

Focalisé essentiellement sur la représentation du Bouddha et des scènes religieuses, l'art gréco-bouddhique exprime un langage sacré à travers ce que Mario Bussagli appelle les « interférences » ou apports provenant de divers horizons : indiens, hellénistiques, iraniens et romains, notamment. Au Gandhâra, carrefour des grandes voies de communications dans le monde antique, « les artistes s'efforcent de créer un art sacré, qui s'exprime par un langage sacré, capable de traduire en formes visuelles une spiritualité indépendantes des formes »[14]. Dans l'école gréco-bouddhique, la fonction de médiatisation acquiert une grande dimension pédagogique dans ce sens que la sacralité de son sujet est rendue par trois facteurs : l'esthétique fascinante des représentations sur laquelle nous reviendrons, l'information des masses d'une expérience et d'un état psychique hors du commun, la valeur d'exemple, profondément éthique, de ces données que les fidèles sont appelés à suivre afin d'atteindre leur propre éveil à l'instar du Bouddha.

Dans cette optique, la sculpture gandhârienne s'avère un puissant instrument de propagation doctrinale, tout entier orienté vers le symbole, c'est-à-dire le signe, destinée à traduire le langage du sacré. Dans l'entrelacs des interférences, Mario Bussagli nous informe que :

> « Les artistes effectuent un choix ; ils recueillent et rapprochent des éléments divers dans le but de construire un nouveau langage, fait de multiples détails dont chacun possède un sens précis – sous une forme symbolique – de façon à donner aux œuvres une capacité d'expression inédite. En conclusion, l'art du Gandhâra est un art que nous pouvons qualifier […] de "sémiotique", puisque le point de vue sémiotique est intrinsèque aux images »[15].

Comme toute sémiotique présuppose l'existence d'un sujet percevant le sens du signe exprimé par l'objet perçu, celle de l'art gandhârien engendre donc un dialogue sans fin entre l'œuvre considérée et le spectateur. De fait, les représentations gandhâriennes, en quelque matière que ce soit (pierre, schiste, stuc, argile), était richement peintes et décorées au dire des pèlerins chinois qui avaient visité la région à l'époque. La sémiotique gandhârienne se trouve ainsi sous-tendue par une esthétique qui vise à fasciner le regard des fidèles de l'époque comme il nous fascine encore aujourd'hui. Ce pouvoir de fascination repose, en dernier ressort, sur l'aspect frontal des représentations, leur impact direct et particulièrement efficace, sur le spectateur dont le regard interprétateur est nécessairement infléchi par l'art du sculpteur qui devient alors médiateur et maître à la fois. Le message que cet art véhicule est un message sur l'infini qui se perçoit à travers la

---

14 Mario Bussagli, *op. cit.*, p. 24.
15 *Ibid.*

finitude de l'artefact humain, véritable paradoxe ou tour de force artistique qui fait d'une gageure une réalité exceptionnelle. Alliant les données techniques d'origine hellénistique aux données cultuelles d'origine indienne, les artistes indo-grec se sont efforcés de produire un art que Mario Bussagli qualifie de cas limite :

> « [...] Il ne l'est pas seulement pour avoir transposé en langage sacré et soigneusement codifié, un apport figuratif qui cherchait à exprimer en termes complètement différents des valeurs qui – bien que teintées de sacré – exaltaient essentiellement la beauté humaine en des formes d'une puissance exceptionnelle. C'est un cas limite par sa capacité d'assimilation, de fusion et même d'équilibre. Cette capacité permet aux artistes d'exprimer, sous des formes adéquates et parfaitement "lisibles" pour ceux qui connaissent la syntaxe du nouveau langage, un ensemble de valeurs et de réflexions qui dépassent souvent la pensée bouddhique telle qu'elle apparaît dans les textes »[16].

Ecart par rapport aux textes et assimilation totale de l'esprit des textes, ont permis aux artistes indo-grecs de se livrer à une exégèse de ces derniers aussi transcendantale que la spiritualité bouddhique elle-même : s'élever au-dessus du monde phénoménal, tendre vers l'Illumination intérieure, tel est ce que visent les sculptures gandhâriennes qui, de ce fait, donnent toujours du Bouddha une image atemporelle, d'une sérénité absolue : pour des raisons liées à la fois aux croyances et à l'esthétique, la bouddhéité apparaît dans l'art gandhârien à la fois mythique et tangible, à la fois inaccessible et à portée de main – double langage qui tente de traduire, magistralement, en termes terrestres, son élan mystique, c'est-à-dire son désir d'annihiler l'ancrage en ce monde, à l'instar des Bodhisattva et de leurs missions ici-bas. Parce qu'il se fonde à la fois sur l'absence et la présence, l'art du Gandhâra est éminemment illusionniste, non pas au sens profane du terme, mais dans ce sens qu'il traduit l'aspect illusoire de toute création ou incarnation comme l'affirme l'enseignement du Bienheureux, tout en se dotant des plus beaux atours afin de s'ériger en support de méditation fascinant, en modèle de renoncement édifiant.

Les conséquences inattendues de l'aventure alexandrine au cœur de l'Asie au IVe siècle avant notre ère montrent que cette incursion de l'Occident en Orient ne s'est pas achevée sur les bords de l'Indus : les caractéristiques de l'art gréco-bouddhique qu'elle a engendré en Asie centrale se sont propagées jusqu'aux confins du continent, jusqu'en Chine et au Japon. Le drapé du manteau monastique, le profil grec du Bouddha et des Bodhisattva, la gestuelle, le gigantisme ainsi que d'autres traits hellénistiques secondaires se retrouvent dans les sculptures d'Extrême-Orient. Les apports méditerranéens ont donc été assimilés, intégrés,

---

16 *Idem*, p. 453-454.

fondus dans l'expression artistique de ces régions situées presque aux antipodes de la Grèce et qui se sont approprié ce corpus canonique de l'iconographie bouddhique.

Du fait que la composante hellénistique se vérifie également dans les sculptures du monde chrétien, on serait tenté de la considérer comme détentrice d'une norme artistique universelle : la plastique grecque serait le prototype de toute représentation à caractère sacré, tant orientale qu'occidentale. Rien d'étonnant à ce qu'elle le soit, car toutes ses particularités tendent vers l'expression du mythologique et du sacré. Le monde bouddhique tout comme le monde chrétien ne s'y étaient pas trompés : l'osmose de l'hellénisme et de leurs idéologies respectives était non seulement souhaitée mais aussi souhaitable au vu des chefs-d'œuvre artistiques auxquels elle a donné naissance.

En dernière analyse et en ce qui concerne l'art du Gandhâra en particulier, il nous faut conclure à un mariage et un métissage artistiques des plus réussis et des plus pérennes vu leurs répercussions dans l'ensemble du monde bouddhique, mariage et métissage où le partenaire oriental ne peut ni ne doit être occulté ou sous-estimé car :

> « L'âme indienne n'a pas pris une part moins essentielle que le génie grec à l'élaboration de la maquette du Moine-Dieu. C'est un cas où l'Orient et l'Occident ne pouvaient rien l'un sans l'autre. L'art du Gandhâra a donné naissance au "prototype eurasien du Bouddha" »[17].

BIBLIOGRAPHIE

Béguin, Gilles, *L'Art bouddhique*, CNRS éditions, Paris, 2009.

Bussagli, Mario, *L'Art du Gandhâra*, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino, 1984.

Deydier, Henri, *Contribution à l'étude de l'art du Gandhâra*, Librairie d'Amérique et d'Orient, Adrien Maisonneuve, Paris, 1950.

Filigenzi, Anna, « Maître du ciel, héros de la terre : la triade Bouddha-Vajrapani-Skanda dans l'art du Gandhâra », *Art et archéologie des monastères gréco-bouddhiques du Nord-Ouest de l'Inde et de l'Asie centrale*, De Boccard, Paris, 2005.

Focillon, Henri, *L'Art bouddhique*, éd. Henri Laurens, Paris, 1921.

Foucher, Alfred, *Annales du Musée Guimet*, tome XXXVIII, 1912.

Geoffroy-Chneiter, Bérénice, *GANDHÂRA, La rencontre d'Apollon et de Bouddha*, Editions Assouline, Paris, 2001 (Plusieurs reproductions en annexes proviennent de cet ouvrage).

Goloubew, Victor, *Bulletin de l'Ecole Française d'Extrême-Orient*, 1923, vol. 23.

Marshall, John, *The Buddhist Art of Gandhâra*, Cambridge University Press, 1960 ; Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ldt., New Delhi, 2000.

[17] A. Foucher, *Annales du Musée Guimet*, tome XXXVIII, 1912, p. 272.