

MASTER 2 Mention Histoire, philologie et religions (EPHE-PSL/EFEO)

ETUDES ASIATIQUES – Année universitaire 2021-2022

MEMOIRE DE MASTER 2

*Plaisirs bouddhiques :
le monde des sens et le luxe entre théories et pratiques*

Flora AGUDO

Juin 2022

Sous la direction de : Charlotte SCHMID

REMERCIEMENTS

Je remercie Charlotte Schmid, ma directrice de mémoire, pour son aide dans mes recherches, son écoute, sa disponibilité et ses nombreuses relectures.

Je remercie également Vincent Tournier pour les informations qu'il m'a transmises pour agrémenter ma recherche d'éléments littéraires, iconographiques, épigraphiques et bibliographiques. Ma participation à son séminaire a grandement enrichi ma connaissance, quoiqu'encore imparfaite, du Bouddhisme. Les lectures de la *Prasenajitparipṛcchā* et de l'*Avalokita-Sūtra (Mvu)* ont été particulièrement utiles à mon sujet, me donnant la satisfaction d'avoir su traduire, avec son aide, quelques extraits.

Je remercie Camille Samsa pour ses encouragements, ses conseils et ses relectures ; mais aussi mon grand-père, pour ses réflexions et sa perspicacité ainsi que pour son œil attentif au cours des relectures ; et Romain Sporn pour son écoute et son soutien tout au long de ma recherche

SOMMAIRE

1. LES CINQ SENS DANS LE BOUDDHISME : REPRESENTATIONS, CULTE ET PRATIQUES DU BOUDDHISME	10
1.1. L'ouïe	10
1.2. L'odorat	29
1.3. La vue	45
1.4. Les sens de contact : le goût et le toucher	67
1.5. La différence entre les sens de distance et les sens de contact	72
1.6. Conclusion	76
2. LA PERCEPTION AU CŒUR DU PROSELYTISME BOUDDHIQUE	78
2.1. Les figures féminines sur les <i>stūpas</i> : figures de sensualité	78
2.2. Le gain des mérites karmiques par des offrandes « sensibles »	85
2.3. Le rôle des figures d'influence et de prosélytisme : le roi et la courtisane	92

Liste des Abréviations

<i>AN</i>	<i>Aṅguttara Nikāya</i>
<i>BVb</i>	<i>Bhikkhunīvibhaṅga</i>
<i>CII – Bh Inscr.</i>	<i>Corpus Inscriptionum Indicarum – Bhārhut Inscriptions</i>
<i>Dhp</i>	<i>Dhammapada</i>
<i>Divy</i>	<i>Divyāvadāna</i>
<i>DN</i>	<i>Dīgha Nikāya</i>
<i>Gv</i>	<i>Gaṇḍavyūha</i>
<i>Ja</i>	<i>Jātaka</i>
<i>KS</i>	<i>Kāmasūtra</i>
<i>KGH Inscr.</i>	<i>Kanaganahalli Inscriptions</i>
<i>KN</i>	<i>Khuddaka Nikāya</i>
<i>KSS</i>	<i>Kathāsaritsāgara</i>
<i>Lal</i>	<i>Lalitavistara</i>
<i>MN</i>	<i>Majjhima Nikāya</i>
<i>MPPS</i>	<i>Mahāprajñāpāramitāśāstra</i>
<i>Mvu</i>	<i>The Mahāvastu</i>
<i>Prp</i>	<i>Prasenajitparipṛcchā</i>
<i>Rā</i>	<i>Ratnāvalī</i>
<i>Rām</i>	<i>RāMāyāna</i>
<i>Śikṣ</i>	<i>Śikṣāsamuccaya</i>
<i>SN</i>	<i>Saṃyutta Nikāya</i>
<i>Suḥṛ</i>	<i>Suḥṛllekha</i>
<i>Tbk</i>	<i>Tathāgatabimbakārāṇasūtra</i>

INTRODUCTION

Pour sa dernière incarnation, Śvetaketu choisit de descendre dans le sein de la reine Māyā du clan des Śākya, au cœur du Kāmadhātu, prenant chair parmi les Hommes, à une époque dominée par la souffrance. Le Kāmadhātu en tant que monde matériel et sensoriel est à la fois un lieu où règnent le désir, la passion et l'égoïsme et le seul lieu du *saṃsāra* dans lequel les êtres ont la possibilité d'atteindre l'Eveil. En tant que premier niveau d'existence, il induit un attachement au monde matériel par le biais de la sensorialité, qui est à l'origine de la souffrance des êtres. L'Eveil n'est rendu possible que par un détachement du monde des sens. C'est ce parcours qu'effectue le Bodhisattva Śākyamuni : différents moments de sa vie constituent en effet des étapes dans le processus de détachement du monde des sens, le rapprochant peu à peu de la Libération finale. Un épisode en particulier nous permettra de mettre en lumière l'importance de ce processus de détachement vis-à-vis des sens dans la perspective de l'arrêt des renaissances. Il s'agit du Grand Départ, i.e. la fuite du palais par Śākyamuni, renonçant à la vie princière que lui offrait sa naissance dans le clan Śākya.

Voici comment le *Mahāvastu* évoque la vie de luxe menée par le Buddha avant ce Grand Départ, Śākyamuni lui-même la rappelant pour les moines :

« I was delicately, most delicately brought up, monks. And while I was being thus delicately brought up my Śākyan father caused to be built for me three palaces, for the cold, the warm and the rainy seasons, where I might divert, enjoy and amuse myself.

(...) I was delicately, most delicately brought up, monks. And while I was being thus delicately (116) brought up, my Śākyan father caused awnings to be made over these couches to ward off dust and light, so that I might divert, enjoy and amuse myself.

I was delicately, most delicately brought up, monks. And while I was being thus delicately brought up, my Śākyan father provided me with various kinds of ointment, namely of aloe, sandalwood, black gum and the tamāla leaf, so that I might divert, enjoy and amuse myself.

I was delicately, most delicately brought up, monks. And while I was being thus delicately brought up, my Śākyan father had made for me various kinds of garments, namely, of fine Benares cotton and of fine wool, that I might divert, enjoy and amuse myself.

I was delicately, most delicately brought up, monks. And while I was thus being delicately brought up, my Śākyan father provided me with various garlands, namely, of the flowers of the atimuktaka, the campaka, the vārṣika the vātuskārin, the blue water lily, the donā, flowers culled by devas, that I might divert, enjoy and amuse myself.

I was delicately, most delicately brought up, monks. And while I was being thus delicately brought up, my Śākyan father provided me with a varied diet, namely rice from which the black grain had been sifted and curry of various flavours, that I might divert, enjoy and amuse myself.

(...) I was delicately, most delicately brought up, monks. And while I was being thus delicately brought up, my Śākyan father provided me with the means of enjoying the five varieties of sensual pleasures, namely dance, song, music, orchestra and women, that I might divert, enjoy and amuse myself.

(...) I was delicately, most delicately brought up, monks. And while I was being thus delicately brought up, my Sakyan father had a sunshade held over me when I went abroad lest the heat, dust or light torment me, and so that I might divert, enjoy and amuse myself. »¹

Dans ce passage, la vie du prince Siddhārtha est décrite comme étant luxueuse, i.e. fondée sur les plaisirs des sens. Les souffrances du corps lui sont épargnées : il ne peut avoir ni chaud ni froid, grâce aux palais, au parasol, aux éventails, aux tissus qui lui sont fournis ; il ne peut avoir faim, grâce à la diversité de mets qui lui sont proposés ; il ne peut être en mauvaise santé, grâce aux onguents et aux parfums qui lui assurent en permanence une odeur agréable. Il jouit également de moyens de se divertir : des femmes peuplent son harem, jouant de la musique, dansant, chantant, satisfaisant chacun de ses désirs. Lorsque le roi Śuddhodana, père de Siddhārtha, pressent le départ de son fils, il redouble d'attention envers le prince et tente de l'aveugler par de divins plaisirs, pour le persuader de rester². Le roi a, en effet, connaissance d'une prophétie prononcée au moment de la naissance du Bodhisattva : il deviendra un roi universel (*cakravartin*) s'il reste dans le monde, ou un être éveillé (*buddha*), s'il le quitte, s'engageant sur la voie de l'ascétisme. Malgré les tentations mises en place par le roi, la vue de Siddhārtha sur son harem, un soir, lui fait réaliser la souffrance des êtres destinés à rester dans le *samsāra* :

« Le Bodhisattva regarda la troupe tout entière des femmes, et les examina avec attention. Quelques-unes ont leurs vêtements arrachés ; quelques-unes ont les cheveux en désordre ; quelques-unes ont leurs ornements dispersés ; quelques-unes ont leurs diadèmes tombés ; quelques-unes, avec les épaules meurtries, ont le corps difforme ; quelques-unes ont le visage déformé ; quelques-unes ont les yeux de travers ; quelques-unes laissent couler leur salive ; quelques-unes toussent ; quelques-unes rient ; quelques-unes prononcent des mots sans suite ; quelques-unes grincent des dents ; quelques-unes ont le visage décoloré ; quelques-unes ont le corps déformé ; quelques-unes ont les bras pendants ; quelques-unes ont les pieds écartés ; quelques-unes ont la tête blessée ; quelques-unes ont la tête voilée ; quelques-unes ont le tour du visage renversé et contourné ; quelques-unes ont le corps mutilé ; quelques-unes ont le corps complètement nu ; quelques-unes, toutes contrefaites, font entendre des sons rauques, quelques-unes, tenant des tambours, ont la tête et le corps renversés ; quelques-unes ont les mains étendues sur des viṇas ou des vallakis ; quelques-unes serrent une flûte entre les dents ; quelques-unes ont jeté les instruments de musique (appelés Kiṇṇpalas, Nakoulas et Sampatāḍas. Quelques-unes ouvrent et ferment les yeux en clignant ; quelques-unes ont le visage contourné. Le Bodhisattva, en examinant les habitantes de l'appartement des femmes ainsi transformées et étendues sur le plancher, se fit l'idée d'un cimetière. »³

¹ JONES, 1987, *Mvu*, Vol. II, 116-117, p. 111-113.

² « The women are told: "You must never stop your songs and music; You must make him stay, so captivate his mind with your games of pleasure. Demonstrate all your many ways of female trickery and make a good effort; Watch over him and create hindrances so that the Gentle Being does not depart! » (THE DHARMACHAKRA TRANSLATION COMMITTEE (tr.), 2013, *Lal*, Chap. 15, p. 144.)

³ FOUCAUX, 1988, Chap. XV, p. 181.

Cette vision d'horreur sur les femmes de son harem amène Śākyamuni à réaliser que les êtres du Kāmadhātu sont impermanents : le Temps les fait naître, souffrir, mourir et puis renaître. Leur attachement au luxe et aux plaisirs des sens les assujettit au désir et leur empêche d'entrevoir la possibilité d'une Libération, d'un arrêt du cycle des renaissances. En voyant ces femmes endormies, silencieuses, immobiles, Śākyamuni réalise la mortalité du corps physique et la cécité des êtres qui ont pour quête la satisfaction perpétuelle de leurs plaisirs :

« Ceux qui, ayant un mauvais jugement enveloppé des ténèbres d'un trouble extrême, prennent pour des qualités les qualités du désir qui n'en sont pas, comme des oiseaux entrés dans une cage, ne trouvent pas d'issue. (...) Ainsi, par ces trente-deux remarques, le Bodhisattva ayant complètement apprécié l'appartement des femmes, se formant une idée nette de l'impureté du corps, concevant l'idée de répulsion, produisant l'idée de blâme ; reportant sa réflexion sur son corps ; voyant bien la misère du corps, se dégageant de l'inclination vers le corps ; se formant bien l'idée de pur, pénétrant l'idée de l'impur, depuis la plante des pieds jusqu'en haut, à la limite du cerveau, il vit que le corps était né de l'impur, procédait de l'impur, laissant couler toujours ce qui est impur. »⁴

Cette révélation s'inscrit dans la continuité d'un évènement légèrement antérieur : le Bodhisattva avait déjà observé la mortalité et la souffrance du corps physique en se promenant dans les parcs du palais avait rencontré successivement la vieillesse, la maladie et la mort. La voie de l'ascétisme lui avait alors déjà paru être la voie de la sagesse. Avec l'épisode du Sommeil des Femmes, son pressentiment se confirme : il prend la décision de quitter sa vie de luxe. Le Bodhisattva doit alors écouter le discours tentateur de son serviteur (*upasthāyaka*) Chandaka, qui tente de le résonner en louant et en énumérant les plaisirs des sens dont il pourrait jouir sans inquiétude en restant au palais :

« Celle qui a les yeux comme un pétale de lotus épanoui, parée de guirlandes de perles et de pierres précieuses, pareille à l'éclair qui, dans le ciel, jaillit des nuages amoncelés, vous ne la regardez pas, brillante sur sa couche ?

Et ces flûtes, ces tambours, au son agréable ; ces instruments de musique et ces concerts ? et les chants des Tchakorass et les gazouillements des Kalabiṅgkas ? cette demeure semblable à celle des femmes des Kinnaras, comment les abandonnerez-vous ?

Les jasmins, les lotus bleus, les aloès, les Tchampakas et les guirlandes aux odeurs suaves, bouquets de fleurs réunies ; les aloès noirs, les cassolettes, où brûlent les meilleurs parfums, les onguents par excellence, vous ne les regardez pas ?

Les mets odorants aux saveurs les plus flatteuses, les mieux apprêtés avec des épices délicieuses ; les breuvages si bien préparés avec du sucre, vous ne les regardez pas ? Seigneur, où irez-vous ?

Ces excellents et beaux vêtements de Kaśi (Bénarès), chauds dans la saison froide, avec des onguents excellents, et au temps des chaleurs, imprégnés de l'essence de santal des Ouragas, vous ne les regardez pas ? Seigneur, où irez-vous ?

⁴ *Ibid.*, Chap. XV, p. 182-183.

Et les cinq qualités du désir⁵, Seigneur, qui, pour vous, sont aussi abondantes que dans les pays des dieux ? réjouissez-vous donc, en possession de la joie et du bien-être, et ensuite, le prince des Çâkyas s'en ira dans la forêt. »⁶

Le Bodhisattva lui répond par une sorte de premier sermon sur l'impermanence (*anitya*) et la vacuité (*śūnyatā*) des choses matérielles :

« Ces objets désirés, en vérité, ne durent pas ; ils sont passagers, inconstants et de nature changeante (...). Les objets désirés par ceux qui ont l'intelligence faible sont pareils à la bulle d'eau, d'une nature qui change vite ; pareils à l'illusion et au mirage produits d'une erreur de la pensée ; pareils à l'illusion, causés par l'erreur de l'esprit ; pareils à des songes, ils sont, par l'union du charme et de l'erreur de la vue, incapables de satisfaire ; comme l'Océan, ils sont difficiles à remplir ; comme l'eau salée, ils produisent la soif ; dangereux à toucher comme la tête d'un serpent ; comme un grand précipice, ils sont évités par les sages. »⁷

Cet épisode amorce le détachement du monde matériel que va poursuivre Śākyamuni en prenant la résolution de s'en aller. En quittant le palais, il abandonne la vie mondaine et choisit la voie du renoncement qui le mènera à l'Eveil.

Néanmoins, de nombreux éléments apparaissent contradictoires entre ce texte – en tant que récit hagiographique narrant la révélation d'un modèle de détachement à suivre – et certaines pratiques du Bouddhisme. Les offrandes faites au Buddha, par exemple, sont de nature sensorielle : les dévots offrent au Buddha des fleurs, des parfums, de la musique, des tissus et de la nourriture, des sources de plaisirs qu'il a justement refusées dans l'épisode du Grand Départ. Des contradictions apparaissent également entre les textes et les images : les représentations de figures féminines séduisantes sur les *stūpas* paraissent en opposition avec la vision du Bodhisattva sur les courtisanes de son harem. De même, certains bas-reliefs semblent mettre en scène une diversité de plaisirs des sens auxquels Śākyamuni a pourtant renoncé en quittant sa vie de luxe : des personnages s'enivrent, s'étreignent, se séduisent, se maquillent, se parent de bijoux, dansent, jouent de la musique, etc... Ainsi, le Bouddhisme, qui prône le détachement de la matérialité et des sens, semble pourtant accorder au luxe et aux plaisirs une place de taille dans ses représentations iconographiques. Le roi et la courtisane, des figures de la société pourtant aisément associées au luxe et aux plaisirs et situées à l'opposé de l'ascétisme, sont même investis, par le Bouddhisme, d'un rôle plutôt gratifiant : ils apparaissent, en effet, de manière récurrente dans les récits et les représentations, qui valorisent, contrairement au passage du Grand Départ, leur beauté physique et leurs richesses.

⁵ Nous baserons notre étude sur les cinq sens (*pañcakāmaguṇa*) que nous connaissons et non sur les six sens que l'on retrouve dans les textes canoniques bouddhiques qui incluent aussi l'intellect (*manas*).

⁶ *Ibid.*, Chap. XV, p. 189.

⁷ *Ibid.*, Chap. XV, p. 187-188.

Il s'agit donc, dans ce mémoire, d'interroger ces contradictions apparentes entre les textes, les images et les pratiques du Bouddhisme quant aux sens et au luxe – qui en est l'expression privilégiée –, et de comprendre la complexité des conceptions bouddhiques d'offrandes, dont le caractère sensoriel est justement ce qui fait son intérêt dans un contexte d'hommage à la divinité, de beauté qui articule la dimension morale à la dimension physique, de féminité, tantôt louée en ce qu'elle incarne la fertilité et la prospérité, tantôt diabolisée en ce qu'elle représente le vice et l'impureté et de mérites karmiques qui associent habilement la donation ou l'offrande à une récompense matérielle et sensorielle. Nous questionnerons également l'identification de certaines scènes, personnages ou objets de manière à donner un aperçu du processus complexe qui mène à telle ou telle identification.

Notre étude se focalisera sur la période allant de l'âge des Maurya à l'époque Sātavāhana, i.e. du III^e siècle BCE au III^e siècle CE, principalement dans les régions du Gandhāra et de Mathurā, sur les sites de Bhārhut, Sāñcī et sur quelques sites du Sud de l'Inde ayant été gouvernés sous la dynastie Sātavāhana. Les reliefs de ces sites bouddhiques permettent d'avoir, dans notre corpus, un large éventail de représentations en lien avec le luxe et, ce que nous appelons, par commodité, la sensorialité, soit la capacité de l'être humain à participer au monde par l'intermédiaire de ses cinq sens.

Ainsi, nous nous attarderons dans un premier temps sur la dimension sensorielle des offrandes dans l'archéologie, les représentations iconographiques et littéraires : l'étude des artefacts, des bas-reliefs ainsi que des récits hagiographiques nous permettra de saisir l'omniprésence de la sensorialité dans le Bouddhisme. Nous verrons que la sensorialité revêt une dimension à la fois symbolique, évocatrice et sémiotique. Dans un second temps, nous tenterons d'expliquer la présence si importante des plaisirs des sens dans l'iconographie des *stūpas* et de comprendre la visée des offrandes sensorielles. Cela nous conduira à évoquer les moyens mis en œuvre par le Bouddhisme dans une logique prosélyte et à étudier plus en détail deux figures incarnant le luxe et les plaisirs des sens : le roi et la courtisane.

1. Les cinq sens dans le Bouddhisme : représentations, culte et pratiques du Bouddhisme

Dans les images, dans les objets liés au culte, dans les pratiques du Bouddhisme, les sens ont une place particulièrement importante. Nous les étudierons un par un, repérant en quoi ils se manifestent dans les images et les textes, et en quoi ils reflètent certaines pratiques bouddhiques. Nous séparerons toutefois les sens de l'ouïe, de l'odorat et de la vue des sens du goût et du toucher. Les sens de distance et les sens de contact ne seront, en effet, pas abordés de la même manière car, nous le verrons, ils induisent un rapport au corps différent.

L'évocation littéraire des sens de distance se fait assez facilement, notamment par l'usage des champs lexicaux qui leur sont rattachés. Si la représentation iconographique de la sollicitation du plaisir de la vue paraît difficile à identifier du fait de la confusion entre la subjectivité et l'objectivité du regard, nous nous focaliserons sur les images présentant les critères de beauté que l'on retrouve dans des textes plus ou moins contemporains des reliefs. En ce qui concerne la représentation figurée de la sollicitation de l'ouïe et de l'odorat, la question est plus complexe, voire paradoxale. Comment, en effet, représenter par l'image, ce qui ne se voit pas mais qui s'écoute ou qui se sent ? Pour ces sens, la figuration passe par la représentation d'une sorte de champ lexical graphique, i.e. par la représentation d'objets qui leurs sont directement associés. Pour l'ouïe par exemple, c'est la présence d'instruments de musique qui permettra de comprendre que c'est ce sens qui est sollicité. C'est ce que nous allons développer ici.

1.1. L'ouïe

1.1.1. La musique pour honorer le Buddha

On trouve un nombre conséquent de reliefs sculptés évoquant la musique grâce à la représentation de musiciens dans les découvertes archéologiques des sites bouddhiques des alentours de notre ère : ces bas-reliefs sculptés se situent généralement sur les *torāṇas* – des ouvertures sur la balustrade (*vedikā*) qui permettent le passage de l'espace profane à l'espace sacré, invitant celui qui y pénètre à entamer la circumambulation du *stūpa* – ou bien sur la *vedikā* elle-même. Les exemples les plus nombreux proviennent du site de Sāñcī : des processions de musiciens jouent de leurs instruments en faisant face aux différentes représentations non figurées du Buddha. Sur l'un des *torāṇas* (Fig. 1), on peut compter onze musiciens attroupés dans la partie supérieure gauche : au premier rang, trois percussionnistes accompagnés d'un musicien soufflant dans une sorte de *salpinx* ou de *shehnai*⁸, au

⁸ Comparer cet instrument avec Fig. 2. Il s'agit pour Claudie MARCEL-DUBOIS d'une conque à laquelle a été attachée un tuyau insufflateur. Voir MARCEL-DUBOIS, 1941, p. 100-102.

second, deux musiciens jouant du tambour (*mṛdaṅga*) et deux autres d'une flûte semblable au *bansuri* actuel, probablement appelée *veṇu* et à l'arrière-plan, trois personnages jouant de la conque. Sur l'un des piliers (Fig. 3), le relief, construit verticalement, présente dans sa partie supérieure le *stūpa*, et en-dessous, les dévots venus honorer le *stūpa* en tant que représentation non figurée du Buddha. Encerclant l'édifice bouddhique, deux rangées de fidèles rendent hommage à leur divinité. Parmi les *upāsaka*, on remarque que la rangée extérieure est constituée de musiciens, comme si leur offrande pouvait se faire de plus loin que celle des guirlandes de fleurs que tiennent les dévots de la première rangée. Ce relief est l'objet de nombreuses analyses dans la littérature secondaire : les chercheurs ont en effet souvent mentionné l'origine étrangère de ces adorateurs, sans doute venus d'Asie centrale, du fait de leur tenue vestimentaire – ils portent une tunique à manches courtes descendant jusqu'aux genoux, des bottes à lacets enroulant les chevilles et les mollets, une cape nouée à la base du cou et sur la tête, tantôt un bonnet pointu, tantôt un bandeau noué à l'arrière⁹ – mais aussi de leurs instruments de musique – les deux personnages de gauche jouent d'un instrument à pavillon zoomorphe proche du *karnyx*¹⁰ (Fig. 4), le personnage à leur gauche joue quant à lui de la diaule, une double-flûte d'origine grecque, également retrouvé en Asie centrale¹¹. Les autres musiciens jouent d'instruments de musique plus fréquents : on constate la présence de diverses percussions, mais aussi, d'un instrument à cordes particulièrement répandu dans l'iconographie bouddhique, c'est l'instrument joué par le personnage de droite : la « harpe arquée »¹². Mentionnant la pluralité des sens donnés par les chercheurs au terme *vīṇā*, Claudie Marcel-Dubois estime que l'expression « harpe arquée » constitue une traduction plus juste que les termes « lyre » ou « luth » pour parler de cet instrument dans les reliefs et les textes de l'époque ancienne. Selon les époques et les régions, le terme *vīṇā* ne désigne en effet pas toujours le même objet¹³. Néanmoins il désigne toujours un instrument à cordes. Evoquant la difficulté de la traduction d'un tel terme, elle écrit :

« D'autres difficultés surgissent lorsqu'on cherche certaines concordances entre les représentations plastiques et les textes ; prenons par exemple le mot *vīṇā* ; il désigne toujours un instrument à cordes ; à l'époque ancienne, il ne semble y avoir aucun doute que ce terme s'applique à la harpe arquée figurée sur les bas-reliefs contemporains des textes qui l'emploient ; or la harpe arquée disparaît du matériel instrumental de l'Inde vers le VII^e siècle ; les textes n'en continuent pas moins à utiliser le terme de *vīṇā*, mais cette fois ils l'appliquent

⁹ Notons que la cape et le bandeau des personnages semblent emportés par le vent : est-ce pour sous-entendre leur origine lointaine ? est-ce que leur activité associée au vent doit rappeler les divinités gandharvas ?

¹⁰ MANASSERO, 2013.

¹¹ Voir Fig. 5. La diaule est l'attribut du satyre phrygien Marsyas, assimilé en Asie centrale au dieu de l'Oxus. Voir MANASSERO, 2013.

¹² Comparer avec Fig. 7.

¹³ Comparer avec Fig. 6. L'attribution du terme *vīṇā* à certains instruments à cordes est délicate dans la mesure où ce relief, par exemple, fait coexister la harpe arquée avec le luth. Il sera donc plus judicieux pour la suite d'employer des termes français pour l'identification de ces instruments dans l'iconographie, et le terme *vīṇā* dans les textes qui le mentionne.

manifestement à la cithare sur bâton qui semble apparaître au VII^e siècle. Deux instruments désignés de la même manière ont donc été substitués l'un à l'autre. En outre, les traducteurs ne sont généralement pas des musicologues ; ils ont de leur côté aggravé quelquefois la situation en traduisant le terme de *vīṇā* par le mot luth, autorisé en cela du reste par le sens générique du mot *vīṇā*. Mais cela crée des confusions embarrassantes : une traduction française de l'*avadāna* d'Upagupta traduit *vīṇā* par luth; lorsqu'on regarde comment les artistes indiens contemporains de ce texte ont représenté cette *vīṇā*, on constate qu'ils en ont fait une harpe arquée. Or le même texte compilé par Hiuan-tsang donne comme équivalent de *vīṇā* le terme *k'ong-heou* qui désignerait un luth. Enfin le mot *vīṇā* a été aussi traduit par « lyre » ; or la lyre est inconnue dans l'Inde aussi bien à l'époque ancienne qu'à l'époque moderne. »¹⁴

Divers instruments sont donc employés dans le contexte rituel bouddhique. La musique est, dans ces reliefs, le marqueur d'un hommage rendu au Buddha¹⁵. Elle est la manifestation de la dévotion dans l'image et l'indication d'une évocation du Buddha par le biais d'un rituel sensoriel. La musique faisant partie du domaine du plaisir des sens et du luxe, elle est utilisée dans l'iconographie pour célébrer un être divin.

1.1.2. Identification des instruments de musique représentés

Si les percussions sont les instruments les plus représentés dans l'iconographie indienne, parfois même sous des formes imposantes comme sur un autre relief de dans des proportions exagérées comme sur cet autre relief de Sāñcī (Fig. 8) où l'on peut observer deux gros tambours frappés de chaque côté par deux musiciens armés d'une imposante baguette, dans un contexte d'hommage rendu à l'arbre de la Bodhi – comme en témoignent les mains en *añjali* des dévots qui entourent respectueusement l'arbre et le siège du Buddha –, la harpe arquée est celle qui a fait couler le plus d'encre dans la littérature secondaire. Par sa forme, proche des lyres mésopotamiennes et égyptiennes mais aussi des lyres d'Asie du Sud-Est, elle a beaucoup intrigué les chercheurs. Ce type de harpe est d'ailleurs toujours utilisé, d'ailleurs exclusivement en contexte bouddhiste au Myanmar¹⁶ où on l'appelle *saṅg-gauk*¹⁷. Claudie Marcel-Dubois écrit au sujet de la harpe arquée :

« (...) partout où nous avons trouvé la harpe arquée on peut constater en effet que, dès le début de l'évolution artistique, elle est liée d'abord aux coutumes des dynasties bouddhiques, puis à des scènes religieuses bouddhiques et qu'elle disparaît des orchestres précisément à l'époque où l'hindouisme devient la religion officielle. (...) Hors de l'Inde, la harpe arquée a

¹⁴ MARCEL-DUBOIS, 1941, p. vi.

¹⁵ Il existe encore de nos jours le terme de *śabdapūjā*, utilisé pour désigner une « offrande de sons » en contexte bouddhiste au Sri Lanka, décrit comme un « air de musique joué en l'honneur du Buddha et destiné à délecter ses sens, à l'instar des fleurs, des chants et des parfums » (GOLOUBEV, 1932, p. 463). La persistance d'un tel rituel associée à ce que l'on observe dans l'iconographie et dans les textes bouddhiques de notre période montre l'existence très ancienne de pratiques musicales au sein du culte envers le Buddha et ses reliques.

¹⁶ Voir BECKER, 1967 et BHATTACHARYA, CHOWDHURY, 2021.

¹⁷ LAWERGREN, 1994, p. 240.

suivi l'expansion du Bouddhisme et on la trouve dans les principaux centres de culture bouddhique (...). »¹⁸

Les autres instruments fréquemment utilisés par les musiciens dans les figures sculptées sont : les différentes *vīṇās* (qui désigne, nous l'avons dit, des instruments à cordes variés parmi lesquels on peut notamment citer l'*aṅga vīṇā* qui possède 21 cordes ou bien la *mattakokila vīṇā* évoquée dans le *Nāṭyaśāstra*), le *veṇu* (flûte) que l'on peut associer au *bansuri* actuel et les percussions (déclinées en différents instruments tels que le *mṛdaṅgam* (tambour), ou bien le *ḍhakkapaṭaḥa* (timbale). Dans l'épisode du *Mahāvastu* narrant le fameux passage du « Sommeil des Femmes », une liste des instruments joués par le harem nous donne les termes techniques sanskrits qui leur sont associés : on constate dans ce passage l'existence d'une multitude d'instruments de musique, parfois très similaires.

« The Bodhisattva woke up and saw the women asleep. One was clasping a *vīṇa*, [la harpe arquée¹⁹] another a *veṇu*, [sorte de flûte ou pipeau] another a *nakula*, [un type particulier de *vīṇa*] another a *sughoṣa*, [une sorte de cloche] another a *tūṇaka*, [un instrument à vent] another a *candīsaka*, [ou *śabdīsaka* (Edgerton, 1953): un instrument de musique non identifié] another a *sambhārikā*, [idem] another a *mahatī*, [un type particulier de *vīṇa*] another a *vipañcikā*, [un instrument très proche de la *vīṇa*] another a *ḍhakkapaṭaḥa*, [une sorte de timbale double] another a *vallakī*, [un instrument très proche de la *vīṇa*] another a *mṛdaṅga*, [un tambour] another a *mukunda*, [un autre type de timbale] another a *paṇava*, [soit un type de tambour soit une sorte de cymbale] another a *jharjharaka*, [un type de percussion] another an *ālīṅga*: [un type de percussion] and another a *parivādinī*. [une *vīṇa* à sept cordes] One had her hand at her throat, another her head on a drum, another her head on her neighbour's bosom, another her arm on her neighbour's shoulder, another embraced her neighbour, and another had her limbs sprawling left and right. »²⁰

1.1.3. La musique pour honorer les figures royales

Certains reliefs illustrent des passages de la vie du Buddha dans lesquels il ne me semble pas que c'est le Buddha qui est honoré par les musiciens mais plutôt que c'est Śākyamuni, en tant que figure historique qui est accompagné, par des musiciens dont le rôle devient alors de signaler son statut de prince et le caractère royal et luxueux de son mode de vie. Cette idée est particulièrement évidente dans deux épisodes de la vie de Siddhārtha. Commençons chronologiquement par le passage du Sommeil des Femmes mentionné plus haut. Le prince est entouré de belles femmes dans son palais, qui chantent et qui jouent de la musique. Cet épisode fait écho à un passage antérieur du *Mahāvastu*, que nous avons déjà cité en introduction, dans lequel le Buddha décrit les conditions dans lesquelles il

¹⁸ MARCEL-DUBOIS, 1941, p. 115-116.

¹⁹ Si l'on en croit les représentations iconographiques les plus anciennes de cet épisode, le terme *vīṇā* a été interprété dans l'iconographie comme une harpe arquée. Voir par exemple Fig. 9 et Fig. 10. Il faut néanmoins distinguer celles qui possèdent une caisse de résonance et celles qui n'en ont pas.

²⁰ JONES (tr.), 1987, *Mvu*, Vol. II, XVI, 159.

vécut avant le Grand Départ. La musique faisait partie de son quotidien : les femmes de son harem jouaient, chantaient et dansaient pour lui.

« sukumāro (')haṃ bhikṣavaḥ paramasukumāro. tasya me bhikṣava sukumārasya paramasukumārasya pitā Śākyo pañca kāmagaṇān upasthāpayet sayyathīdaṃ nāṭyaṃ gītaṃ vāḍitaṃ striyo ca mama yeva krīḍyārthaṃ ratyārthaṃ pravacāraṇārthaṃ. »²¹

J'étais un petit prince, ô moines, un tendre petit prince. Mon père Śākya me fournit/procura de quoi jouir de mes cinq sens, à savoir la danse, le chant, la musique et les femmes, dans le but de me divertir, de me faire plaisir et de m'amuser.²²

Cette description fait écho à la scène du Sommeil des Femmes, très représentée dans le corpus iconographique du Gandhāra, daté entre le I^{er} et le III^e siècle de notre ère. La présence de femmes jouant de la musique et dansant pour le plaisir du prince était évidemment un luxe et le privilège de la royauté. Dans ces deux reliefs (Fig. 9, Fig. 10), on peut observer six femmes endormies tenant des instruments de musique : une harpe arquée et deux tambours – joués par la même musicienne et disposés à la manière des actuels tablas – dans les deux images, auxquels s'ajoute une paire de cloches dans la seconde image (Fig. 10). Au milieu des femmes endormies, on repère le prince Siddhārtha, grâce à son auréole et à son *uṣṇīṣa*. C'est aussi le seul personnage éveillé. Un troisième relief (Fig. 11), devant en réalité être associé au second, montre la scène précédant l'endormissement des femmes : toutes sont éveillées et jouent de leurs instruments. La percussionniste lève la main droite au-dessus de sa tête afin de frapper son tambour, la musicienne assise sur la couche du prince tient fermement les cloches de sa main droite et la harpiste – à laquelle s'ajoute une seconde – tient son instrument sous son bras gauche afin de pincer les cordes de son autre main. Siddhārtha, quant à lui, est allongé au milieu de son harem, légèrement redressé sur sa couche. Il possède les appareils d'un roi : son collier et son diadème indiquent son statut princier. Ainsi, cette scène de cour montre que la musique constituait un des principaux divertissements dans la vie des membres de la royauté : c'est le plaisir de l'ouïe dont jouissent les souverains et les aristocrates. Exceptée l'auréole autour de la tête du prince, rien n'indique que la scène est en réalité l'illustration d'un passage de la vie du Buddha. Un œil non initié aurait aisément pu penser que ce relief faisait partie de l'architecture d'un complexe palatial. Ce type de représentation est en effet très répandu dans l'art indien de cette époque : on trouve également des orchestres féminins de harem dans l'iconographie royale de Begram. Sur ces fragments de chaise en ivoire (Fig. 12, Fig. 13), on peut identifier des femmes jouant de la harpe arquée, du tambour et de la flûte, accompagnées tantôt par une servante apportant de la nourriture, tantôt par une danseuse. L'iconographie de ces reliefs peut être mise en relation avec celle d'un relief de Mathurā (Fig. 14) dans lequel on observe trois musiciennes – une jouant de la harpe arquée, une autre de la

²¹ MARCINIAK (éd.), 2019, *Mvu*, Vol. II, *Sukumāra-sūtra*, p. 152.

²² Une traduction en français sans référence est une traduction personnelle.

flûte et une troisième jouant des cymbales – assises sur des tabourets en osier tressé. Les scènes des reliefs de Begram se déroulent sur la terrasse d'un palais si l'on en croit le décor très travaillé des balustrades et des portes, le mobilier – des tabourets ou des bancs aux détails minutieux –, les ornements des femmes ainsi que le support de ces reliefs : un dossier de siège en ivoire dont la richesse des décors laissent à penser à son origine royale ou palatiale. La ressemblance entre ces scènes de Begram et celles de Mathurā et du Gandhāra attire notre attention sur le caractère ambigu des représentations bouddhiques qui s'inscrivent à la fois dans un contexte narratif religieux (Fig. 9, Fig. 10) et dans un contexte princier (Fig. 11, Fig. 12, Fig. 13).

Cette ambiguïté se trouve aussi dans des représentations urbaines : dans certains reliefs, on peut identifier une scène de procession aux portes de la ville. Certains de ces reliefs illustrent des récits en lien avec la figure historique du Buddha. C'est le cas de la scène du Grand Départ, qui suit de peu l'épisode du Sommeil des Femmes : le prince Siddhārtha s'échappe du palais afin de mener sa vie comme il l'entend. Dans le *Lalitavistara*, il est conté que la fuite de Śākyamuni est accompagnée par la célébration du monde divin : les dieux honorent le prince d'offrandes de toutes sortes : diamants, guirlandes, armes, fleurs, parfums, vêtements, parasols, bannières, bijoux mais aussi musique :

« Alors, Dhritarāchtra, le grand roi maître des Gandharbas, arriva par l'horizon oriental en compagnie de plusieurs centaines de milliers de millions de Gandharbas avec un concert de musique et de chants de toutes sortes. »²³

Cette scène, représentée à Sāñcī (Fig. 15), peut être facilement confondue avec celle d'un cortège escortant le roi, honoré par des musiciens (Fig. 16, Fig. 17). Sur les trois reliefs, le peuple ouvrage la marche d'une figure importante, en bas de l'image. Dans la partie supérieure des reliefs, on aperçoit des bâtiments dont l'architecture dotée d'ouvertures en arc oriental évoquent un contexte urbain. Aux balcons, on remarque des femmes parées regardant celui qui quitte la ville. Sur la Fig. 16, un homme à dos d'éléphant observe également la scène depuis le haut de la muraille. La différence entre la scène du Grand Départ et les cortèges royaux réside en deux points. Le premier concerne la musique, bien que présente dans la plupart des récits du Grand Départ, elle n'est pas représentée dans le premier relief : cela renforce l'impression de silence qui régnait sur la ville au moment de la fuite de Śākyamuni. Le second point concerne la représentation même de la figure au cœur de l'action : les rois sont représentés, Śākyamuni ne l'est pas. Un roi – identifié comme étant le roi Prasenajit par l'inscription – sort de la ville, assis sur son cheval (Fig. 16), l'autre se tient debout sur un char tiré par deux chevaux huppés (Fig. 17). Ils sont tous deux abrités sous un parasol et sont précédés d'un orchestre composé de flûtes, de conques et de percussions. Dans la Fig. 15, la figure digne d'un cortège n'est pas représentée : c'est par cette absence de figure principale que l'on comprend qu'il s'agit d'une

²³ FOUCAUX (tr.), 1988, Chap. XV, p. 191.

représentation non figurée du Bodhisattva. La présence du prince Siddhārtha est sous-entendue par sa monture Kaṇṭhaka. Bien que ces trois reliefs aient une iconographie très proche et soient directement liés à un contexte urbain et à des figures royales, l'un illustre un récit hagiographique tandis que les autres n'ont pas de lien direct avec le Buddha.

La musique accompagne également les figures royales dans d'autres reliefs. Par exemple, sur ce relief de Sāñcī (Fig. 18), on peut observer des membres de la royauté abrités sous des parasols et assis sur des éléphants. Ils sont vêtus et ornés à la manière des princes ou des rois et sont entourés par des personnages, parfois tenant un *cauri*, parfois les protégeant, une arme à la ceinture, parfois portant des provisions ou encore se prosternant les mains en *añjali* devant eux. À gauche de ce trio d'éléphants, on aperçoit un autre ensemble composé de musiciens : ils jouent tantôt de la conque, tantôt du *bansuri*, tantôt des percussions. Là encore, l'orchestre ouvre la marche des figures royales. De même, dans ce relief du culte à l'arbre de la Bodhi entouré un *caitya* (Fig. 19) à Sāñcī, partie droite de la Fig. 1, on peut observer un autre orchestre qui accompagne probablement le *rāja* – reconnaissable à ses bijoux, au parasol tenu au-dessus de sa tête et à l'éléphant dont il est en train de descendre – venu honorer ce lieu sacré symbolisant le Buddha, sous une forme non figurée. Cet ensemble musical est composé de trois percussionnistes, de deux musiciens jouant de la conque d'un jouant du *bansuri*. Dans ces deux reliefs (Fig. 18, Fig. 19), on peut se demander si la musique a pour rôle d'introduire un hommage au Buddha par une figure royale ou si elle escorte le roi et introduit son arrivée. Dans le contexte d'une représentation sur un *stūpa*, il semble en effet évident que les figures royales escortées ont pour objectif l'adoration ou la protection du Buddha : la musique aurait donc pour vocation d'honorer le Buddha. Néanmoins, la musique étant une source incontestable de divertissements et de plaisirs dans le cadre palatial, la possibilité d'un cortège musical introduisant l'arrivée du roi n'est pas à exclure. Cette ambiguïté concerne les reliefs dans lesquels une figure royale et une représentation du Buddha coexistent, c'est d'autant plus le cas lorsque les images illustrent des épisodes de la jeunesse du Buddha historique. Dans les scènes illustrant un hommage aux représentations non figurées de la divinité, par des fidèles de rang social inférieur, il n'y a pas lieu de s'interroger sur le destinataire de la musique : la musique s'adresse sans aucun doute au Buddha.

Ainsi, la musique sert de marqueur de la sacralité et de l'importance de certains personnages : elle est l'indicatrice d'un statut de roi ou de divinité. Cela induit donc une possible confusion sur les reliefs où ils coexistent.

1.1.4. Musique et danse dans le culte du Buddha : les fêtes bouddhiques

Si certains reliefs montrent l'indépendance de la musique par rapport à la danse, il est difficile d'identifier clairement des danseuses si aucun musicien ne les accompagne. La danse est en effet

indissociable de la musique dans l'Art indien. Cette association se retrouve dans certains reliefs (Fig. 20, Fig. 21) et va perdurer dans l'iconographie des temples, bouddhiques puis hindous, pendant plusieurs siècles. Le site de Bhārhut propose quelques exemplaires de représentations de la musique et de la danse. Sur un premier bas-relief (Fig. 20), on peut observer des musiciens jouant de la harpe en forme d'arc, ou bien du tambour. Elles sont accompagnées de quatre danseuses dont deux exécutent des mouvements semblables. Une inscription identifie ainsi ce relief :

« sādikasammadam / turam devānam »²⁴

« the music of the gods accompanied by (?) a mimic dance »²⁵

De petites inscriptions nominatives leur donnent le qualificatif d'*apsaras* : ces divinités secondaires, proches des *yakṣīs*, sont des déesses danseuses, souvent présentes dans les récits bouddhiques. Toutes les femmes sont vêtues et ornées de la même manière, leur tenue étant comparable à celle des *yakṣīs* de Bhārhut, notamment celle de Candrā (Fig. 22). Si cette première illustration d'épisode musical dansé semble se dérouler dans un contexte palatial non spécifiquement bouddhique, ce n'est pas le cas d'un autre relief situé sur l'un des piliers de la porte ouest du même site (Fig. 21), dans lequel on retrouve les mêmes éléments iconographiques, accompagnés cette fois d'une représentation non figurée du Buddha sous la forme des *buddhapādas* et du turban. On y voit en effet un groupe de quatre danseuses dans les mêmes positions que celles de la première image, ainsi que sept musiciens jouant notamment du tambour et de la harpe arquée. Dans la partie supérieure de l'image, on peut observer une sorte de palais composé de nombreuses pièces mais dont une est mise en avant dans la partie gauche : il s'agit d'un *caitya* dans lequel est exposé le turban du Buddha. Cet épisode, raconté dans le *Lalitavistara* (Chap. XV) et dans le *Mahāvastu* (Vol. II, Chap. XVI), évoque la renonciation du Buddha à la vie mondaine : s'étant coupé symboliquement les cheveux pour accueillir le mode de vie ascétique, le Buddha renonce également à son turban de prince qui est recueilli et honoré par les dieux du Trāyastriṃśa dans le Palais d'Indra, ici représenté. Le *caitya* recevant le turban du Buddha fut nommé *Cūḍāpratigrahaṇa*²⁶. Arthur Cunningham a déchiffré et traduit l'inscription accompagnant ce relief :

« Sudhammam deva sabhā Bhagavato Chuḍa Maha »²⁷

« The grand headdress of Buddha, in the Assembly Hall of the Devas »²⁸

²⁴ LÜDERS (éd.) et ASI (éd.), 1963, *CII -Bh Inscr.*, B27.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ CUNNINGHAM, 1879, p. 109.

²⁷ *Ibid.*, p. 136.

²⁸ *Ibid.* Cette traduction a été remise en question par Schopen (2014 : Chap. XVI).

Les danseuses situées dans la partie inférieure du relief, quant à elles, peuvent être identifiées comme des *apsaras* également, sur le modèle du premier relief. Ces divinités secondaires semblent en effet réaliser une danse en l'honneur du *cūḍā* du Buddha, probablement au moment du festival bouddhique dédié à cette relique. Le passage du *Mahāvastu* qui correspond à ce relief est le suivant :

« bodhisatvena asipaṭṭena cūḍā cchinnā, sā ca cūḍā Śakreṇa devānām indreṇa praticchitā Trayastriṃśābhavane pūjyati, cūḍāmahaṃ ca vartati. »²⁹

Le Bodhisattva, de sa lame, coupa son chignon (*cūḍā*) qui, recueilli par Śakra, roi des dieux, fut honoré dans sa demeure du Trayastriṃśa, à l'occasion du festival en l'honneur du *cūḍā*.

D'autres reliefs évoquant des pratiques associées de danse et de musique ont été retrouvés à Amarāvātī (Fig. 23) : bien qu'ils soient datés du II^e siècle de notre ère et qu'ils soient donc plus récents que les reliefs de Bhārhut, ils montrent que les festivals bouddhistes sont très restés très populaires pendant toute cette période. On y observe deux musiciens, jouant du luth³⁰ et de la flûte traversière. Au moins six autres personnages effectuent des mouvements de danse différents, entourant un défilé composé de deux hommes – dont un porte un parasol – ouvrant la marche et de six autres, plus petits, portant un petit palanquin dans lequel siège un éléphant, animal sous la forme duquel le Buddha est descendu du royaume des Tuṣita pour s'installer dans le ventre de la Reine Māyā. Certains reliefs du Gandhāra, datés entre le I^e et le III^e siècle de notre ère, évoquent également des festivals bouddhiques : on observe par exemple, sur une frise (Fig. 25), une procession de musiciennes jouant là aussi du luth – un luth plus triangulaire que sur la Fig. 24 – et de la flûte traversière ainsi que d'une petite percussion et de la harpe arquée. Des femmes effectuent quelques pas de danse. L'écart géographique entre Amarāvātī et le Gandhāra suggère que les festivals bouddhiques, en plus d'avoir perduré pendant plusieurs siècles, étaient également très répandus en Inde, rendant des hommages au Buddha grâce à la pratique combinée de la danse et de la musique.

1.1.5. La musique et la danse comme plaisirs des sens et comme moyens de séduction

Du fait de la présence relativement courante de la musique dans l'art bouddhique et son rôle tantôt célébateur de la présence – parfois non figurée – du Buddha, tantôt introductif de l'arrivée d'un personnage royal, la seule iconographie bouddhique nous donne une vision positive de la

²⁹ MARCINIAK (éd.), 2019, *The Great Renunciation*, p. 208.

³⁰ Le luth est un instrument que l'on ne trouve ni à Bhārhut ni à Sāñcī. Il aurait pu s'agir d'une spécificité régionale, réservée à la région d'Amarāvātī, mais on le trouve aussi au Gandhāra (Fig. 24). Ces deux sites archéologiques étant postérieurs à ceux de Bhārhut ou de Sāñcī, on peut faire l'hypothèse d'une apparition de cet instrument aux alentours du I^e siècle de notre ère dans ces régions. Claudie Marcel-Dubois remarque que ces instruments sont légèrement différents : celui du Gandhāra est dit « échancré », celui d'Amarāvātī est un luth « ovoïde ». Voir MARCEL-DUBOIS, 1941, p. 87-89.

musique comme plaisir de l'audition. Elle a, pourtant, dans les textes canoniques anciens, un tout autre statut. Plusieurs passages du Tipiṭaka la considèrent en effet comme la source d'un plaisir vain et source de souffrance :

« Having heard sounds both pleasant and raucous,
Do not be enthralled with pleasant sound.
Dispel the course of hate towards the raucous (...). »³¹

« When, firmly mindful, one hears a sound,
One is not inflamed by lust for sounds »³²

Les textes canoniques définissent ainsi la musique comme une source de plaisir néfaste puisqu'elle détourne le pratiquant bouddhiste de sa quête de l'Eveil spirituel³³. Dans le *Samyutta Nikāya*, le Buddha avertit les moines : s'ils cherchent le plaisir par la musique, ils se rendront plus vulnérables vis-à-vis de Māra :

« There are, bhikkhus, sounds cognizable by the ear ... mental phenomena cognizable by the mind that are desirable, lovely, agreeable, pleasing, sensually enticing, tantalizing. If a bhikkhu seeks delight in them ... the Evil One can do with him as he wishes. »³⁴

Le *Mahāprajñāpāramitopadeśa*³⁵ va jusqu'à raconter l'histoire des cinq cents *ṛṣis* vivant dans les montagnes, charmés par le chant d'une femme-oiseau *kinnarī* qui se baignait dans un bassin non loin d'eux. L'ayant entendue, les *ṛṣis*, déconcentrés, sortirent de leur méditation, captivés par la beauté de son chant. Ils furent si fascinés qu'ils perdirent tout contrôle de leur esprit et qu'ils virent tous leurs mérites (*guṇa*) supprimés dans leur existence présente, engendrant ainsi une rétrogradation karmique ultérieure³⁶.

³¹ BODHI (tr.), 2000, *SN*, IV. 35. [72].

³² *Ibid.*, IV. 35. [75].

³³ Voir aussi : « Why condemn sounds (*śabda*)? The nature of sounds is instability; once heard, they vanish. The madman (*mūḍha*) who does not know that sound is characterized by impermanence (*anityatva*), change (*pariṇamatva*) and disappearance (*hāni*), finds a futile pleasure in sounds (*ghoṣa*) and, when the sound has disappeared, he remembers it and is attached to it. » (MIGME CHÖDRÖN (tr.), 2001, *MPPS*, Chap. 28, II. A. 2).

³⁴ BODHI (tr.), 2000, *SN*, IV. 35. [92].

³⁵ MIGME CHÖDRÖN (tr.), 2001, *MPPS*.

³⁶ Si l'attachement à la musique et le plaisir pris à l'écouter peut conduire à une rétrogradation karmique dans les existences ultérieures, les offrandes de musique au Buddha, illustrées dans les nombreux reliefs étudiés précédemment, peuvent conduire à une "promotion" karmique :

« śṛṇvanti śabdān madhurān manojñān
vaṃśasvarān gītaravāṃś ca ramyān |
te prāpnuvanti pratisamvidas ca
stuvanti ye dhātudharam jinasya || [Tri 19, Cul 22, Lha 21] »

(TOURNIER (tr.), SZÁNTÓ (tr.), inéd. *PrP*, §23)

Voir aussi :

« na jaḍḍo bhoti na jaḍḍo ajihvo
kubjo ca khañjo na pi nāmitāṃgo |

Ainsi, la musique est aussi considérée comme un moyen de séduction, d'ailleurs souvent utilisé par les femmes pour charmer le pratiquant bouddhiste et satisfaire ses sens. Sur le relief d'une colonne de Sanghol (Fig. 26), on observe une femme à la poitrine dénudée, jouant d'un instrument semblable à l'harmonica. Les deux petits personnages situés au-dessus d'elle paraissent absorbés par sa musique. Par son apparence séduisante et son instrument de musique, cette femme, identifiée soit comme une courtisane soit comme une *yakṣī* dans la littérature secondaire³⁷, incarne le plaisir des sens, en particulier de l'ouïe et de la vue. Nous reviendrons plus longuement sur ce point dans une seconde partie.

De même, dans l'épisode du Sommeil des Femmes, déjà mentionné précédemment, la musique est outil de séduction : Siddhārtha, une fois les musiciennes de son harem endormies, les observe d'un regard plein de pitié et de dégoût, réalisant la vacuité (*śūnyatā*) de leur existence, fondée sur la souffrance et la peur de la mort. Cette révélation naît d'une vision d'horreur – le jeune prince a l'impression d'être face à un cimetière – mais aussi du silence et de l'absence de mouvements : c'est parce que les femmes ne jouent et ne dansent plus, parce qu'elles sont immobiles et silencieuses, qu'il peut les voir telles qu'elles sont réellement. Cela renforce l'idée selon laquelle la musique est un divertissement – au sens premier de détournement (lat. *<divertere>*) : c'est un leurre qui dissimule une réalité tragique. Sans la musique, les femmes ne sont que de simples corps inanimés, purement organiques, soumis au Temps et destinés à la décomposition. Ayant réalisé cela, Siddhārtha éprouve du dégoût :

« Seeing this woeful change in their appearance, he became more and more disgusted with lust. »³⁸

« When the king's son saw the young women lying in these different ways and looking so loathsome with their uncontrolled movements... he was moved to disgust. »³⁹

Dans un autre épisode très célèbre, la musique est également instrumentalisée dans le but de séduire, charmer, détourner le Buddha : il s'agit de la tentation par les filles de Māra⁴⁰.

viśiṣṭo bhoṭi pravārātmabhāvo

vādetva vādyam jinacetiyeṣu || [Sen 383] » (MARCINIAK (éd.), 2019, *Mvu, Avalokita-Sūtra (III)*, p. 459-460.)

« He does not become stupid nor a creature without tongue nor hunchbacked, nor lame, nor crippled of limb. He who has played on an instrument of music at the Conqueror's shrines becomes outstanding, most excellent of soul and most excellent of body. » (JONES (tr.), 1987, *Mvu*, Vol. II, *The Second Avalokita-Sūtra*, p. 345.)

³⁷ Voir GUPTA (éd.), 1985. Voir aussi RAY, 2010.

³⁸ RHYS DAVIDS (tr.), 1978, *Ja*, p. 162, 82.20.

³⁹ JOHNSTON (tr.), 1984, p. 73, v. 63.

⁴⁰ Dans les récits de cet épisode, la musique est une mention récurrente. En revanche dans l'iconographie bouddhique, elle n'est pas représentée. Voir Fig. 27. et Fig. 28. Sur ce second relief, les instruments de musique

« While the Buddha was under the Bodhi tree, king Māra, out of spite (*daurmanasya*) sent him the three princesses, Lo kien (Ragā), Yue pei (Arati) and K'o ngai (Tṛṣṇā). They came showing off their bodies and using all sorts of charms to try to corrupt the Bodhisattva, but the latter did not let himself become disturbed and did not look at them. (...) They came out of the forest and appeared suddenly, like lightning from a dark cloud; they raised their eyebrows, lowered their eyelashes and, watched carefully like young married women; they made music and used all the tricks. »⁴¹

Cet épisode correspond en réalité à la deuxième tentation de Māra. Dans la première tentation, il tente de déconcentrer le Buddha en envoyant des armées personnalisant les émotions négatives que sont : le désir, l'insatisfaction, la colère, l'avidité et l'envie. Cette tentative se solda par un échec et par la fuite de Māra, dont la lyre représente ici la séduction :

« tasya śokaparīttasya vīṇā kacchāt(') osṛtā | tato durmano yakṣo tatrāivāntarahāyitha || »⁴²

« Then, overcome with grief, Māra's lyre slipped from his armpit, and the disconsolate fiend forthwith vanished from sight. »⁴³

Un autre passage, dont la deuxième partie est l'exact équivalent en pāli de celui évoqué ci-dessus, évoque l'échec de Māra qui tenta de convaincre le moine Godhika de ne pas mettre fin à ses jours afin qu'il ne gagne pas le statut d'arhant. Godhika se tue. Ayant échoué, Māra est interpellé par le Buddha qui annonce que Godhika a finalement atteint le *nirvāṇa* par son non-attachement à la vie et que sa conscience s'étant éteinte, elle est désormais hors de sa portée⁴⁴.

« Atha kho māro pāpimā beluvapanduvīṇam ādāya yena bhagavā tenupasaṅkami; upasaṅkamitvā bhagavantam gāthāya ajjhabhāsi – (...) Tassa sokaparetassa, vīṇā kacchā abhassatha; Tato so dummano yakkho, tatthevantaradhāyathā'ti. »⁴⁵

« Then Mara the Evil One, taking a lute of yellow vilva-wood, approached the Blessed One and addressed him in verse (...):
So much was he stricken with sorrow
That his lute dropped from his armpit.
Thereupon that disappointed spirit
Disappeared right on the spot. »⁴⁶

apparaissent bel et bien mais pas entre les mains des filles de Māra : ce sont les démons qui jouent et dansent, dans une sorte de parodie des *apsaras*. Ce relief pose la question du représentable et de l'irreprésentable, que nous développerons plus tard : seul le Beau est a priori représentable dans l'iconographie bouddhique. Comment expliquer la représentation de ces démons laids et grossiers ? On peut se demander si la musique, en tant que manifestation auditive du Beau, permet de les représenter sur le *stūpa*. Pour des postures similaires, comparer celles des démons avec celles des *apsaras* des Fig. 20 et Fig. 21.

⁴¹ MIGME CHÖDRÖN (tr.), 2001, *MPPS*, Chap. 24, [165c].

⁴² MARCINIAK (éd.), 2019, *Mvu*, Vol. II, *Temptations by Māra*, p. 302.

⁴³ JONES (tr.), 1987, *Mvu*, Vol. II, *Temptations by Māra*, p. 227.

⁴⁴ WERAGODA SARADA MAHA THERO (éd. & tr.), 1993, *Comm. Dhṛp*, Chap. 4, v. 57.

⁴⁵ SN, I. 4., 3., 497 (<https://tipitaka.org/>).

⁴⁶ BODHI (tr.), 2000, SN, I. 4. 23 (3), [§497].

Ainsi, la *vīṇā* peut apparaître dans les textes comme attribut de Māra qui l'utilise pour charmer, détourner, corrompre les pratiquants bouddhistes⁴⁷. Elle est en quelque sorte l'apparat du laid et du mauvais pour paraître beau et bon aux oreilles de ceux qui l'écoutent. On trouve d'autres exemples dans la littérature indienne où la musique devient un outil de charme, d'envoûtement afin d'attirer et de tromper ses auditeurs : c'est le cas d'un conte du *Kathāsaritsāgara*⁴⁸ qui narre l'histoire de la *yakṣī* Śṛṅgotpādinī (littéralement : productrice de cornes). Cette *yakṣī* malfaisante danse et joue d'une *vīṇā* fabriquée à partir d'ossements – pour attirer et séduire ses proies qui se mettent à danser jusqu'à épuisement : à bout de force, elles tombent dans le feu et sont dévorées par la *yakṣī*. La musique apparaît ainsi investie d'un rôle corrupteur dans certains textes de la littérature bouddhiste.

Cette vision de la musique est particulièrement présente dans les textes canoniques destinés à la pratique ascétique du Bouddhisme, notamment par les moines. Le détachement de la matérialité et des cinq sens est considéré comme étant la clé de l'élévation spirituelle : la musique, en tant que plaisir auditif mais aussi en tant que source de tromperie, doit être condamnée, ainsi qu'en témoigne l'histoire des cinq *ṛṣis*, racontée plus haut.

Avec le développement du Bouddhisme Mahāyāna, la pratique se tourne vers l'autre et non plus vers soi-même⁴⁹. On peut se demander si le développement de la pratique dévotionnelle des laïcs envers le Buddha par la musique est lié à l'émergence de ce mouvement⁵⁰. Il semble en effet que la musique ait pris plus d'importance : plus qu'un simple moyen d'honorer le Buddha, elle va aussi donner aux dévots la possibilité d'obtenir des mérites qui lui permettront, dans ses existences suivantes, d'atteindre un statut supérieur. Ce point fera l'objet d'un développement plus conséquent dans une seconde partie.

1.1.6. La représentation de la musique céleste

La musique peut être représentée de deux façons : par la présence de musiciens, comme nous l'avons vu plus haut, mais aussi par la simple représentation des instruments musiques, sans musiciens. Ce deuxième type n'induit pas la même confusion que les orchestres que nous avons mentionnés plus haut : avec la musique céleste, reconnaissable en l'absence de musiciens, il n'y a aucun doute sur le destinataire divin de l'hommage musical. On trouve par exemple des instruments de musique flottant

⁴⁷ Notons que la figure de Māra est intimement liée à la figure de Kāma.

⁴⁸ TAWNEY (tr.), PENZER (tr.), 2014, KSS, Livre VII, Chap. XXXVII, 51.

⁴⁹ La générosité (*dāna*) – qui est par définition un acte d'altruisme – devient un des moyens d'obtenir une promotion karmique et de se rapprocher de la Libération. Nous développerons le concept de *dāna* dans la deuxième partie.

⁵⁰ Cette question ne sera pas développée dans ce mémoire. L'apport d'une réponse pourra faire l'objet d'une étude ultérieure.

dans les airs, semblant jouer d’eux-mêmes : ce type de représentation induit l’existence, bien qu’invisible, de divinités venues célébrer le Buddha. Dans plusieurs reliefs du Gandhāra (Fig. 29, Fig. 30) illustrant la mise au monde du prince Siddhārtha, on peut observer la présence, quelque peu miraculeuse, d’une harpe arquée et d’un tambour double, comme suspendus dans les airs⁵¹⁻⁵². Dans un relief de Mathurā illustrant le premier bain du Buddha (Fig. 33), les instruments qui flottent dans le ciel sont plus nombreux et plus variés qu’au Gandhāra : on reconnaît la harpe arquée – on note au passage la caisse de résonance, ici plutôt évidente – et le *mṛdaṅgam*, mais aussi le *bansuri* et la conque. Les deux *nāgas* qui entourent le Buddha semblent souffler dans un instrument à vent – une conque sans doute. Ils sont eux aussi des divinités secondaires venues célébrer le Buddha. Ce type de représentation fait écho à un topos de la littérature bouddhique qui tend à considérer la musique céleste comme accompagnatrice ou annonciatrice d’un épisode relatif au Buddha. On trouve par exemple le récit de la naissance du Buddha, illustré dans ce relief, narré dans le *Lalitavistara*. Dans les trois premiers passages, sont mentionnés respectivement l’un des signes de bon augure présageant la venue au monde du Buddha et une des conséquences – répétée à différents passages du texte – de sa présence dans le ventre de sa mère, la Reine Māyā :

« Inside the women’s quarters of King Śuddhodana’s excellent residence, all the instruments, such as the great kettledrums, the clay and wooden kettledrums, the flutes, lutes, reed pipes, three-stringed lutes, bells, and cymbals suddenly emitted wonderful music by themselves without being played. This was the sixth omen. »⁵³

« Monks, through the blessings of the Bodhisattva staying in his mother’s womb, the sounds of divine musical instruments arose constantly without interruption both day and night, and a rain of divine flowers fell. »⁵⁴

« The sounds of divine instruments constantly arose without being played. »⁵⁵

Le troisième passage décrit la célébration de la naissance du Buddha :

« Trillions of divine and human musical instruments played sweet sounds without even being touched or played. »⁵⁶

⁵¹ La Fig. 31 contient également une représentation d’un tambour simple (semblable à un tambourin).

⁵² Comparer ces reliefs à d’autres représentations de la naissance du Buddha au Gandhāra (Fig. 31, Fig. 32) qui ne présentent pas toujours des instruments de musique suspendus mais qui représentent le plus souvent des divinités célestes volantes : dans la Fig. 31, des personnages jouent du tambour, de la flûte et de la harpe arquée – un des personnages féminins danse –, on peut deviner leur identité : il pourrait s’agir de *gandharvas*, qui sont des divinités en lien avec la musique. Ce sont sans doute les mêmes personnages qui figurent sur la Fig. 32, bien qu’il n’ait pas d’instruments de musique entre les mains. On constate qu’elles sont, dans l’iconographie de la naissance du Buddha, situées de part et d’autre de l’arbre *śāl* auquel la reine s’agrippe. Les instruments de musique et ces divinités ont donc la même fonction : celle de montrer que les dieux célèbrent la naissance du Buddha.

⁵³ THE DHARMACHAKRA TRANSLATION COMMITTEE (tr.), 2013, *Lal*, Chap. 5, p. 34, 41.

⁵⁴ *Ibid.*, *Lal*, Chap. 6, p. 57, 73.

⁵⁵ *Ibid.*, *Lal*, Chap. 6, p. 58, 76.

⁵⁶ *Ibid.*, *Lal*, Chap. 5, p. 43, 53.

Cette dernière mention des instruments jouant d'eux-mêmes dans le *Lalitavistara* fait référence aux premiers miracles suivant la naissance du Buddha :

« The cymbals and musical instruments of gods and humans sounded without being played by anyone. »⁵⁷

Dans la *Nidānakathā*, c'est la jeunesse du Bodhisattva, pleine de plaisirs, qui est décrite comme étant accompagnée d'instruments jouant tout seuls :

« So the Bodisat, surrounded by well-dressed dancing-girls, ... and attended by musical instruments which played of themselves, lived, as the seasons changed, [76] in each of these mansions in enjoyment of great majesty. »⁵⁸

Ce type de description apparaît également dans le *Mahāvastu*, dans la scène de l'accueil du Buddha Dīpaṃkara à Dīpavatī, accompagné par les *devas* et d'une procession d'instruments autonomes⁵⁹ :

« And as soon as the Exalted One puts his golden-sandalled right foot down by Indra's column there arises a marvelous noise.

Trumpets resound, and tambours and war-drums, though no one beats them, and horns, cymbals and pipes are played as the Pre-eminent Man enters. »⁶⁰

Dans un autre extrait du *Mahāvastu*, après l'extinction de Śākyamuni, le moine Kāśyapa récite un discours dharmique - la compilation des Ecritures à Rājagṛha. Cette récitation donne lieu à des manifestations sensorielles surnaturelles : c'est celle de la musique qui est la plus remarquable :

« Quand l'Instruction du Sugata eut été convenablement récitée, de multiples tambours célestes retentirent.

Les compilateurs de l'Instruction du Sugata, ayant entendu le bruit des tambours battants [*duṇḍubhinīnāda nadantaṃ śrutva*], ayant perçu le violent tremblement de terre, dirent ceci à Kāśyapa, purifié des impuretés :

« Pourquoi donc, ô vous qui êtes distingué dans la pureté ascétique, la terre a-t-elle tremblé avec les rivières et l'océan ? [Pourquoi] les retentissements charmants des tambours célestes [*devaduṇḍubhiravāś ca manoḥṛā*] et [cette] pluie de guirlandes célestes [*divyamālyavikaraṇaś ca*] ? »

Kāśyapa, lui qui a [rassemblé] l'ensemble des divisions du Dharma pur, dit ceci aux vaśībhūta, fils du Jina : « Ces groupes de dieux assemblés, ont entendu l'excellente Instruction dans son ensemble.

⁵⁷ *Ibid.*, *Lal*, Chap. 7, p. 65, 86.

⁵⁸ RHYS DAVIDS (tr.), 2020, *NK*, p. 157, esp. 75-76, 2-131.

⁵⁹ L'autonomie des instruments de musique divine est également visible d'un point de vue grammatical : dans la plupart de ces extraits, ce sont les formes impersonnelles ou passives qui sont employées.

⁶⁰ JONES (tr.), 1987, *Mvu*, Vol. II, Chap. XXIII, 236.

Ces groupes de dieux, réjouis, par révérence envers celui qui est pourvu de toutes les meilleures caractéristiques, rendent hommage à l'Incomparable, pour avoir entendu l'Instruction dans toute sa complétude. »⁶¹

Le caractère auspiceux et divin de la vie – y compris l'extinction – du Buddha est ainsi renforcé par une atmosphère musicale créée par les dieux, faisant écho aux miracles que constituent les événements de sa vie. Les textes et les images illustrant cette présence environnante de la musique dans les moments importants de la vie du Bodhisattva semblent sous-entendre que les mains invisibles jouant de ces instruments sont en réalité les dieux et divinités secondaires indiennes, approuvant et célébrant la supériorité du Buddha. Le Bouddhisme réussit donc, par le récit et l'illustration de la musique jouée par les êtres célestes, à le placer au sommet de la hiérarchie des dieux. Par exemple, dans le *Lalitavistara*, la scène du Grand Départ décrit les hommages rendus au Bodhisattva par les divinités secondaires :

« King Dhṛtarāṣṭra, lord of the gandharvas, arrived from the east together with several trillion kimnaras playing various instruments and singing songs. As soon as Dhṛtarāṣṭra arrived, he began to circumambulate the city of Kapilavastu. Stopping in the east, from where he had arrived, he paid homage to the Bodhisattva. »⁶²

Ces divinités – les *gandharvas* et les *kimnaras* – ne font pas exclusivement partie du Bouddhisme : on les retrouve dans l'hindouisme et le jaïnisme également. Probablement divinités locales adaptées dans les différentes religions indiennes comme divinités secondaires, leur principal attribut est la *vīṇā*, i.e. la harpe indienne : ce sont des divinités musiciennes venues célébrer le Buddha, et leur chef, le roi Dhṛtarāṣṭra, entame une circumambulation autour de sa ville natale en signe d'hommage.

On retrouve ces divinités secondaires dans de nombreux récits bouddhiques : elles jouent toujours le rôle du dévot qui honore et célèbre le Buddha. Dans un passage du *Dīgha Nikāya* par exemple, le grand Śakra, roi des dieux, exprime sa volonté d'approcher le Buddha : pour ce faire, il demande l'aide d'un *gandharva* très pieux, nommé Pañcaśikha. Cet épisode est illustré à Sāñcī (Fig. 7),

⁶¹ TOURNIER (tr.), 2017, *Mvu*, Prologue du *Daśabhūmika*, p. 498, 38-42. Ce passage se poursuit par la manifestation divine d'autres exploits en lien avec les sens :

« Quand [eut lieu] l'éloge du Sugata, le ciel resplendit, orné d'excellentes fleurs célestes [*divyapuṣpavaramaṇḍitaṃ*]. Hommes, dieux et *dānava*, louèrent [le Buddha], l'esprit tourné vers le meilleur des hommes.

Et de ce fait, la montagne trembla et l'océan, ce grand réceptacle d'eau, fut agité. [Les dieux] dont l'esprit est appliqué, avec une pensée pleinement réjouie, agitèrent des étoffes [*ambarāṇi*] devant le firmament.

Et de plus, quand [eut lieu] l'éloge des qualités merveilleuses du Jina, le ciel, immaculé comme un *koṭi* de soleils, parfumé de l'essence de santal céleste [*divyacandanarasānuvāsitaṃ*], ayant la fragrance de l'ambrosie [*amṛtagandhikaṃ nabham*], resplendit. » p. 501, 57-59.

⁶² THE DHARMACHAKRA TRANSLATION COMMITTEE (tr.), 2013, *Lal*, Chap. 15, p. 162, 218.

ressemblant particulièrement à l'hommage des musiciens venus adorer le stūpa (Fig. 3). Śakra et Pañcaśikha ont en effet le même objectif que les adorateurs de la Fig. 3 : celui de capter l'attention du Buddha pour lui rendre hommage.

« (...) if you, Pañcasikha, were first to attract the ear of the Blessed Lord, then we might afterwards be able to approach and see the Blessed Lord, the fully-enlightened Buddha. (...) Then, to the strains of his vina, he sang these verses extolling the Buddha, the Dhamma, the Arahants, and love. (...) When he heard this, the Lord said : "Pañcasikha, the sound of your strings blends so well with your song, and your song with the strings, that neither prevails excessively over the other. " »⁶³

La musique attire effectivement l'attention du Buddha, et le charme, même, ainsi qu'en témoigne sa louange de la composition de Pañcaśikha. Ainsi, une musique agréable n'est pas toujours signe de séduction ou de tentation, mais elle peut être un moyen de communication adapté à l'adresse de la divinité. Possédant un corps parfait du fait de sa nature divine, le Buddha possède également une oreille particulièrement affinée qui lui permet d'entendre les sons divins comme les sons humains : il est par conséquent apte à recevoir les hommages musicaux de tous ses dévots :

« Bhikkhus, to whatever extent I wish, with the divine ear element, which is purified and surpasses the human, I hear both kinds of sounds, the divine and human, those that are far as well as near. »⁶⁴

Ainsi, la musique céleste possède un grand rôle dans l'iconographie et la littérature bouddhiques puisqu'elle souligne le caractère auspicieux et miraculeux de la vie du Buddha et permet de marquer sa supériorité dans la hiérarchie des dieux et son approbation par tout le reste du règne divin. Elle est le moyen par lequel les dieux rendent hommage au Buddha.

1.1.7. La représentation du son agréable sous la forme d'un oiseau

Les oiseaux en tant qu'émetteurs de sons agréables sont eux aussi un topos de l'iconographie et de la littérature bouddhiques⁶⁵. On les retrouve dans de nombreux reliefs (Fig. 34 à Fig. 38) et de nombreux textes. Ils sont souvent mentionnés dans des accumulations de noms d'espèces afin que l'abondance de leur nombre soit soulignée et, par là, la puissance de leur chant. Leur présence est elle aussi un signe annonciateur de la naissance du Buddha :

« Flocks of birds came to the palace from the Himālayan mountains, the king of mountain ranges. There were *pattraguptas*, parrots, *mynas*, cuckoos, swans, curlews, peacocks, wild geese, painted snipe, nightingales, pheasants, and many others. The birds had beautiful and delightful wings in many colors and sang in melodious sounds. They perched upon the

⁶³ WALSHE (tr.), 1995, *DN*, II. 21., p. 322-323, 266-268.

⁶⁴ BODHI (tr.), 2000, *SN*, II. 16, [213].

⁶⁵ L'iconographie bouddhique reprend le motif de l'oiseau et l'inclut à ses reliefs : on le trouve également dans les représentations de certains objets (Fig. 39, Fig. 40) qui ne sont pas rattachés au domaine bouddhique.

verandas, turrets, doorways, pavilions, and [F.25.a] upper terraces of King Śuddhodana's sublime residence. The birds were joyful and content, and they each sang happily. This was the second omen. »⁶⁶

Dans cette scène ainsi que dans d'autres extraits, le chant des oiseaux est investi de la même fonction que les instruments de musique célestes, flottant dans les airs et jouant miraculeusement d'eux-mêmes. Dans le récit de l'arrivée du Buddha Dīpaṃkara à Dīpavatī, ce ne sont pas que les *devas* qui célèbrent l'arrivée du Buddha mais la nature qui, elle aussi, reconnaît, par les chants d'oiseaux, sa supériorité et le caractère prometteur de sa venue :

« On all sides, to the accompaniment of music, exclamations of "Behold the Dharma" re-echo through the city as the valiant man enters.

The clear notes of the swan, sparrow, peacock and cuckoo, and the humming of bees are heard in Dīpavatī, mingling with the rattle of jewels in their caskets. »⁶⁷

Le caractère auspiceux des chants d'oiseaux explique leur représentation très fréquente dans l'iconographie. On les trouve d'ailleurs très souvent en présence de personnages féminins. A Bhūteśvara par exemple (Fig. 35), une femme, identifiée la plupart du temps comme une *yakṣī*⁶⁸ – bien qu'elle pût être identifiée aussi comme une courtisane –, tient dans une main une cage ouverte : un oiseau s'est posé sur son épaule. De même, sur un autre relief du même site (Fig. 36), le personnage féminin nourrit le perroquet juché sur son épaule. Enfin, on trouve de un certain nombre d'exemples de femme accompagnée d'un oiseau dans les terres cuites et les ivoires de Chandraketurgarh – bien qu'elles ne soient pas spécifiquement bouddhistes – (Fig. 39, Fig. 40). Les oiseaux dans l'iconographie ne se retrouvent pas seulement dans les reliefs présentant des personnages féminins, qu'ils soient de caractère profane ou divin. Ils figurent également dans un certain nombre de frises ornementales sur les *stūpas* bouddhiques indiens : mêlés à des feuillages, à des bourgeons ou à des fleurs pleinement épanouies (Fig. 34), les oiseaux permettent de renforcer la présence de la nature sur l'architecture des temples. De la même manière que dans un jardin, les plantes et les oiseaux sont des ornements ; sur un temple, ils évoquent le caractère auspiceux et généreux d'une nature prospère approuvant elle aussi la supériorité du Buddha.

Ainsi, d'un point de vue iconographique, l'oiseau constitue un ornement issu de la forêt – au même titre que les fleurs – et un signe auspiceux, du fait de son lien avec la nature et avec les femmes. Sa présence permet également de suggérer leur chant et l'accompagnement musical qui vient agrémente la scène représentée.

⁶⁶ THE DHARMACHAKRA TRANSLATION COMMITTEE (tr.), 2013, Lal, Chap. 5, 41, p. 34.

⁶⁷ JONES (tr.), 1987, *Mvu*, Vol. I, Chap. XXIII, 238.

⁶⁸ Voir HUNTINGTON, Susan L., et John C. HUNTINGTON. 2016.

Enfin, la représentation de l'oiseau fait écho à un autre topos de la littérature indienne : la parole éloquente du Buddha est en effet souvent comparée au chant d'un oiseau. Dans le *Lalitavistara* par exemple, la douceur de sa voix est mise en comparaison avec celle du coucou :

« (...) he now spoke with soft and pleasant words in a tone that exceeded even the voice of Brahmā. His voice was like that of a cuckoo, pleasant and sweet sounding, as he addressed Māra's daughters (...). »⁶⁹

Dans les textes évoquant les *mahāpuruṣalakṣaṇas*, i.e. les marques indicatrices de grandeur, trouvées sur le corps du Buddha, on trouve cette même comparaison avec la voix de Brahmā et le chant du coucou, sous le nom *karavīka* :

« (...) he has a brahmā-like voice, like that of the karavīka-bird (...) »⁷⁰

Dans le *Mahābuddhavaṃsa*, la reine Asandhimittā souhaite écouter chaque jour un chant aussi doux que la parole du Buddha : le Saṅgha le compare au chant du *karavīka*, la reine décide alors de s'en procurer un. Charmée par sa douce musique, elle s'exclame :

« Even the voice of this *karavika* bird, which is just an animal, is so sweet. What would be the voice of the Buddha, highest in glory, like ? There could have been no limit to its sweetness! »⁷¹

Dans un autre récit issu du *Mahāvastu*, le récit de l'oiseau Śakuntaka fait en réalité référence à la sagesse du Buddha. Cette fable animalise ce dernier sous la forme d'un oiseau avisé et Māra sous la forme d'un chasseur :

« I, monks, at that time and on that occasion, was the sagacious bird. (...) Wicked Māra at that time and on that occasion was the fowler. »⁷²

Ce n'est pas précisément la voix qui est louée dans ce *jātaka* mais plus généralement le *logos*, i.e. son raisonnement, son intelligence, s'exprimant à travers la voix. Ainsi, le caractère mélodieux de la voix exprime la sagesse de l'esprit qui prononce le discours.

De même, la voix du Buddha est louée dans le *Lakkhaṇa Sutta* car elle est le contenant du discours dharmique. Sa puissance, comparable à celle d'un lion⁷³, atteint tous les êtres vivants qui ne peuvent y rester indifférents :

⁶⁹ THE DHARMACHAKRA TRANSLATION COMMITTEE (tr.), 2013, *Lal*, Chap. 21, 324. Cette comparaison permet d'accentuer la force de persuasion et la vérité de la parole du Buddha face aux séductions des filles de Māra.

⁷⁰ WALSHE (tr.), 1995, *DN*, III. 30, (28), p. 442, 145.

⁷¹ SAYADAW, 1991, Chap. 1, 28, p. 1686.

⁷² JONES (tr.), 1987, *Mvu*, Vol. II, Chap. XXIII, 244.

⁷³ Les comparaisons du Buddha avec le lion sont nombreuses, tant pour décrire sa posture que la puissance de sa voix. Les représentations iconographiques du lion en contexte bouddhiques ne sont pas négligeables mais il ne semble pas qu'elle fasse précisément référence à la voix du Buddha.

« (...) the Tathagata's speech is like the roar of a lion. Following the sounds of the world, he speaks about Dharma for beings' sake. »⁷⁴

« (...) as a ruler he will have a persuasive voice: all... Brahmin householders, citizens... will take his words to heart. As a Buddha, too, he will have a persuasive voice: all... monks, nuns... will take his words to heart. (...) " (...) And what he says will carry weight. If layman, he will prosper much. But if this man should leave the world, Folk will take his words to heart, And set great store by all he says." »⁷⁵

On peut donc voir dans la représentation iconographique des oiseaux sur les *stūpas* bouddhiques, une référence à la beauté et à la justesse de la parole dharmique : la puissance du discours transmettant la Loi bouddhique agit comme le chant d'un oiseau ou comme le rugissement d'un lion. Charmant, bouleversant, il convertit les esprits et les invite à la piété et au respect du *dhamma*. On peut même aller jusqu'à supposer que la représentation des oiseaux sur les temples suggère la présence de la parole dharmique et donc du Buddha : elle pourrait donc directement faire référence au Buddha lui-même sous une forme aniconique.

1.1.8. Conclusion

La référence au plaisir de l'ouïe dans l'iconographie des *stūpas* bouddhiques est donc très récurrente, en particulier grâce à la représentation d'instruments de musique. Tantôt illustrant un rituel d'hommage au Buddha ou à ses reliques, tantôt accompagnant un membre de la royauté indienne de l'époque, parfois suggérant les plaisirs de la vie de cour, ou bien le monde céleste offrant sa bénédiction au Buddha, la musique revêt une dimension protéiforme et même ambiguë du fait du plaisir qui en découle. Néanmoins, elle reste la plupart du temps, annonciatrice et évocatrice de la venue du Buddha : la musique est donc un signe de bon augure, peut-être même une manière d'indiquer la présence du Buddha sous une forme non figurée.

1.2. L'odorat

L'odorat, comme l'ouïe, est un sens de distance : c'est une sensation qui perçoit l'émanation d'une source odorante sans besoin d'un contact. La bonne odeur va donc être représentée, comme la musique, par le biais de sa source de diffusion ou bien de son contenant.

⁷⁴ p.138, Chap. XVI, in : PAGE, Tony, éd. 2007. *The Mahayana Mahaparinirvana Sutra*, translated into English from Dharmakshema's Chinese version (Taisho Tripitaka, Vol.12, No.374). Traduit par Kosho YAMAMOTO. https://www.nirvanasutra.net/convenient/Mahaparinirvana_Sutra_Yamamoto_Page_2007.pdf.

⁷⁵ DN, (2.23) 174-176, pp.457-458, III. 30. *Lakkhaṇa Sutta*, in : *op.cit.*

Une précision s'impose quant aux sources d'émanation des odeurs que nous allons étudier. Moins évidentes que le parfum par exemple, les fleurs elles aussi sont une référence à l'odorat. Sur les *stūpas*, on en trouve en effet une grande quantité, de différentes formes (Fig. 41 à Fig. 44), suggérant à la fois l'harmonie géométrique par leur forme et par le parfum qui s'en dégage. Dans la littérature bouddhique, les fleurs sont très fréquemment accompagnées d'un terme faisant référence à leur odeur (*gandhapuṣpa*) ou bien elles sont associées, au sein d'une accumulation, aux parfums, onguents, senteurs, encens etc...

« (...) in all kinds of perfumes, in flowers, in garlands, in ointment, in incense-powder (...) »⁷⁶

Il semble donc que la principale caractéristique des fleurs soit leur odeur agréable ; c'est pourquoi nous les considérerons ici comme une source d'émanation olfactive, les autres, plus évidentes, étant : le parfum, l'encens, et les onguents.

1.2.1. Littérature, images et matériel archéologique : les références aux bonnes odeurs

Comme mentionné précédemment, la référence aux odeurs est le plus communément représentée sous la forme de motifs floraux, omniprésents sur les *stūpas* bouddhiques. Souvent en position dominante, du fait de leur quantité, dans les frises décoratives, elles sont accompagnées de tiges ou de feuillages et parfois même d'oiseaux (cf. plus haut). Leurs formes y sont déclinées tantôt dans un registre réaliste (Fig. 34, Fig. 41), tantôt dans un registre plus esthétique et géométrique (Fig. 42, Fig. 43, Fig. 44). Si certaines sont représentées de profil, ou de trois quarts, accompagnées de leurs tiges, celles de face ressemblent plutôt à des *maṇḍalas* : le caractère harmonieux de la fleur est ainsi porté à son paroxysme dans une version idéalisée.

Dans la littérature bouddhique, les fleurs font clairement partie d'un champ lexical de l'odorat, et particulièrement de la bonne odeur. Elles sont très fréquemment associées à d'autres produits parfumés, parfois naturels tels que le bois de santal (*candana*) ou l'encens (*dhūpa*), parfois artificiels comme le parfum (*gandha*), les onguents (*vilepanā / abhyaṅga*) ou les poudres (*cūrṇa*). Ces matières premières et ces produits manufacturés sont utilisés tantôt dans un contexte rituel – leur diffusion participe alors à créer une atmosphère propice à la prière ou à l'invocation d'une divinité –, tantôt dans un contexte mondain – leur application a alors une fonction cosmétique et s'inscrit dans le cadre d'une toilette, d'une préparation du corps. On peut en effet distinguer différents degrés d'utilisation des matières parfumées : du profane vers le sacré, du localisé vers le diffus, du matériel vers

⁷⁶ p.17, 8.22, *The Larger Sūkāvatī-vyūha*, in : MÜLLER, Max, éd. 1962. *Buddhist Mahāyāna Texts*. Traduit par Edward B COWELL, Max MÜLLER, et J. TAKAKUSU. Vol. Vol. XLIX. *The Sacred Books of the East*. New Delhi: Motilal Banarsidass.

l'intellectuel. La littérature bouddhique les illustre toutes, mais c'est plus loin que nous reviendrons sur cette idée.

Si l'évocation des produits parfumés artificiels dans les textes est très fréquente, leur représentation iconographique est plus difficile. Il est en effet impossible d'identifier clairement la substance odorante – la poudre, l'onguent, l'huile parfumée – : le parfum est donc illustré par le biais de sa source de diffusion – un brûle-parfum ou un encensoir par exemple (Fig. 45), tel qu'on a pu en retrouver au cours de fouilles archéologiques – ou bien de son contenant, mieux identifiable que le contenu, bien qu'il puisse aussi – dans une moindre mesure, grâce au contexte – être confondu avec de la vaisselle contenant de la nourriture ou des boissons. Comment savoir, donc, à quoi ressemblaient les contenants à parfum ? Il faut interroger le corpus matériel issu des fouilles archéologiques. Cependant, rares sont les contenants qui passent par un laboratoire pour être analysés. De plus, les conditions de conservation des artefacts ne permettent en effet pas toujours de vérifier leur contenu. Dans le cas des parfums, les molécules odorantes sont parfois volatiles et ne sont par conséquent plus décelables dans un résidu de parfum analysé 2 000 ans plus tard. De ce fait, la manière la plus simple de connaître le contenu d'un récipient est d'en lire les inscriptions, s'il y en a, qui ornent parfois leur fond ou leur pourtour. On peut imaginer que les parfums, constituant un type de contenu précieux, étaient probablement conservés dans un contenant adapté à leur caractère luxueux. Le contenant devenait ainsi le marqueur de l'importance du contenu. C'est le cas du seul exemple – à ma connaissance – de réceptacle à parfum retrouvé en contexte archéologique, dont l'inscription atteste sa fonction de contenant de parfum et qui date de la période que nous étudions. Il s'agit d'un reliquaire (Fig.) retrouvé à Shah-ji-ki-Dheri et est exposé au Peshawar Museum. Il porte l'inscription :

« kaniṣ[kapu]re ṇagare [a]yaṃ gadha[ka]raṃḍe (...) »⁷⁷

Dans la ville de Kaniṣkapura, cette boîte à parfum (...)

L'inscription permet ici d'identifier le contenant et son contenu. Cette boîte, faite de cuivre et ornée de bas-reliefs possède un couvercle dont les statuettes représentant un Buddha et deux divinités secondaires, probablement Indra et Brāhma⁷⁸, font office de poignées. Elle possède de ce fait un caractère indéniablement luxueux : sa fonction, les décors et le matériau indiquent que cette boîte à parfum s'inscrivait dans un contexte royal, ce qui est confirmé par la suite de l'inscription attestant l'acte de donation effectué par :

« (...) (*mahara)jasa kaṇiṣkasa vihare mahasenasa saṃgharakṣitasa aḡiśalanavakarmiana deyadharme (...) »

⁷⁷ JONGEWARD, ERRINGTON, SALOMON, BAUMS, 2012, p. 246.

⁷⁸ MYER, 1966.

(...) est offerte avec mérite par Mahasena et Saṃgharakṣita, superviseurs de la construction de la salle du feu [une salle chauffée] dans le monastère du grand roi Kaṇiṣka (...)

Ce coffret, surnommé « the Kaṇiṣka casket », expression dont la polysémie fait habilement écho à la fois à sa fonction première de boîte à parfum et à son réemploi en tant que reliquaire, a été retrouvé dans la chambre funéraire du *stūpa* et a été daté de la deuxième moitié du II^e siècle CE, soit du règne de Huviṣka, le successeur de Kaṇiṣka I^{er}. Prudence R. Myer approuve cette datation en tentant de recontextualiser la construction de cette *ag[g]isālā* : il s'agirait selon elle d'une étape de la reconstruction à la suite d'une destruction volontaire du monastère par Kaṇiṣka II – dont le règne chevaucherait celui de Huviṣka – qui, voulant imposer sa domination sur Kaniṣkapura (autrefois dominée par Kaṇiṣka I^{er} ainsi qu'en témoigne sa responsabilité dans la construction du *mahāstūpa*), aurait détruit l'ancien *stūpa* pour en construire un nouveau sur les mêmes fondations. De cette manière, il effaçait l'histoire de son glorieux ancêtre et le supplantait dans les esprits du peuple, à la fois par son toponyme – Kaniṣkapura – et par la grandeur de cet édifice bouddhique. Par conséquent, l'inscription du reliquaire fait probablement référence à ce second Kaṇiṣka qui a financé et commandé la construction de cette partie du monastère.

Le réemploi d'une boîte à parfum en tant que reliquaire n'est pas fortuit. Il s'inscrit dans une conception bouddhique du corps-parfum que l'on retrouve dans de nombreux textes de la littérature bouddhique et qui a probablement inspiré les membres de la royauté à la période de Kaṇiṣka, voire peut-être Kaṇiṣka I^{er} lui-même – qui pourrait être l'individu incinéré conservé dans ce reliquaire⁷⁹.

1.2.2. Le corps sacré est un corps parfumé : les bonnes odeurs comme indicatrices de la présence du Buddha

La pensée bouddhiste considère que le corps sacré ne peut pas sentir mauvais, il sent bon par nature. Reprenons le cas du reliquaire en partant cette fois du récit de l'extinction du Buddha. Au moment de la crémation, aucune mauvaise odeur ne se dégagea du bûcher : au contraire, les bois parfumés, peut-être le corps du Buddha lui-même en se consumant et les offrandes de fleurs et de parfums diffusèrent une odeur très agréable. Gregory Schopen conclut après la lecture du *Mahāparinibbānasutta* :

« The cremation of the Buddha's body transformed that body into two things: two things remained, the cremation transformed that body into what we called 'relics' to be sure, but it also transformed it into pure incorporeal fragrance. »⁸⁰

⁷⁹ JONGEWARD, ERRINGTON, SALOMON, BAUMS, 2012.

⁸⁰ SCHOPEN, 2015, p. 15.

Ainsi, deux éléments furent produits lors de la crémation : de la fumée parfumée et des reliques. Ces reliques, parfois conservées dans des boîtes à parfum, possédaient elles aussi un lien avec le parfum puisque, dans les reliquaires retrouvés au cours de fouilles archéologiques du Gandhāra, on découvrit également des petites boules de résines – sans doute autrefois parfumées – ainsi que de petites fleurs en or (Fig. 47), parfois semblable à du jasmin (Fig. 48, à gauche)⁸¹. Ces éléments renforcent l'idée selon laquelle le Buddha était, dans son essence, parfumé : ils évoquent directement, par métonymie, le corps sacré par leur caractère précieux et parfumé.

Cette conception selon laquelle le corps sacré est un corps parfumé est aussi présente dès les récits narrant la naissance du Buddha dans le *Lalitavistara* et dans le *Mahāvastu*. Dans le premier texte, les dieux s'exclament :

तत्कथं हि नाम सर्वलोकभ्युद्गतो बोधिसत्त्वः । शुचिर्निरामगन्धः सत्त्वरत्नः संतुषिताद्देवनिकायच्युत्वा दुर्गन्धे मनुष्याश्च ये दशमासान्मातुः कुक्षौ स्थित इति ॥⁸²

Comment le dénommé le maître des mondes, le pur Bodhisattva, dépourvu de toute mauvaise odeur, bijou du monde, tombé du séjour des dieux Tuṣita pourrait-il rester dans le corps humain et malodorant, le ventre de sa mère pendant dix mois ?

Le corps humain et le corps divin étant de natures différentes, ils se caractérisent par leur odeur : le corps humain est दुर्गन्ध, le corps divin est सुगन्ध. Par conséquent, pour contrer l'odeur humaine du corps de la Reine Māyā, les dieux vont construire pour le Bodhisattva une série de pavillons (*kūṭāgāra*) dont deux seront d'ailleurs faits de bois de santal (*uragasāracandana*) et le troisième de parfum (*gandhamaya*), l'objectif étant de donner un cadre divinement parfumé au jeune Bodhisattva afin que ses qualités divines ne soient pas altérées par le réceptacle humain et malodorant que constitue le corps de sa mère. Cette conception fait écho à ce que l'on retrouve dans les textes et même dans l'architecture des monastères bouddhiques puisque la salle réservée au Buddha lui-même ou à son effigie est nommée *gandhakūṭī*, i.e. chambre ou cellule parfumée :

« his Perfumed Chamber, fragrant with sweet-smelling flowers (...) his own sweet-smelling odorous chamber »⁸³

Ainsi, le caractère parfumé de cette cellule monastique indiquait la présence même du Buddha. Cette idée est également présente dans une des règles de la communauté bouddhiste dans le *Kṣudrakavastu* qui interdit aux moines de s'asperger de parfum. Le parfum permettant d'éloigner les odeurs humaines, il pourrait paraître logique que les moines, ne voulant pas perturber le Buddha

⁸¹ JONGEWARD, ERRINGTON, SALOMON, et BAUMS, 2012.

⁸² LEFMANN (éd.), Chap. 6.

⁸³ COWELL (tr.), CHALMERS (tr.), ROUSE (tr.), FRANCIS (tr.), 2015, *Jātaka* 75, 331.

de leurs odeurs humaines, veulent se parfumer également : cela était pourtant interdit. Cette règle visait en réalité à ce que les dévots ne confondent pas la cellule d'un simple moine avec celle du Buddha :

« de dag dri gtsang khang yin no snyam nas phyag 'tshal bar byed pa » – Tha 4a.7

« The devout, thinking 'this is the Perfume Chamber', venerated the monks' room. »⁸⁴

Puisque seul le Buddha pouvait être qualifié de "parfumé", il en allait de même pour sa chambre. Il s'agissait donc de ne pas rivaliser avec le Buddha, de ne pas faire preuve d'orgueil en divinisant son propre corps par l'application de parfums, baumes, poudres ou autres produits parfumés. Dans les règles de la communauté bouddhiste, il est clair que les moines, malgré leur nature, ne pouvaient assumer pleinement leur humanité. Certaines de ces règles en effet sous-entendent que certains comportements naturels étaient également interdits dans et aux abords des *stūpas*, au risque de souiller le caractère sacré des temples et de déranger le Buddha. André Bareau en mentionne un certain nombre soutenant cette idée :

« Le *P'i-ni-mou-king* interdit de laisser échapper un vent dans l'enceinte d'un *stūpa* [T. 1463, p.838 a]. Selon les Dharmaguptaka, on ne doit pas faire ses besoins, petits ou gros, devant le *stūpa* ou sur les quatre côtés de celui-ci, car un air malodorant pénétrerait dans le monument [T. 1428, p.958 a]. De même, on ne doit pas se rendre aux lieux d'aisance en portant un reliquaire. De plus, il faut se laver après y être allé, avant de porter un reliquaire car, dit le Buddha, dans ces deux cas : « Il faut être pur pour le porter » [*Ibid.*, p.957 b]. »⁸⁵

Le corps humain n'est donc considéré comme *à peu près pur* qu'après s'être lavé, désodorisé, voire parfumé si l'on ne fait pas partie de la communauté monastique. L'omniprésence des parfums, de l'encens, des pommades, et des poudres pour honorer le Buddha est donc justifiée par l'élaboration par les dévots humains d'un environnement comparable au royaume divin grâce à l'élimination des mauvaises odeurs et par la diffusion d'odeurs qui permettent au divin de prendre place. Gregory Schopen mentionne un autre passage du *Kṣudrakavastu* qui raconte aussi l'histoire de la descente du jeune Bodhisattva dans le ventre de sa mère. Les Trāyastriṃśa l'accompagnent dans sa descente sur Terre, pour la seule raison que le corps du Buddha émanant l'odeur du bois de santal permet aux trente-trois dieux de ne pas sentir la mauvaise odeur des humains :

« dpag tshad bcu gnyis man chad mi'i dri ma mnam ste lha rnam snom par mi bzod do— Da 91b.6

The filth of humans could be smelled up to twelve miles (*yojana*), and the gods could not bear to smell it.

⁸⁴ SCHOPEN, 2015, p. 18.

⁸⁵ BAREAU, 1962, p. 254.

bcom ldan 'das kyis tsan dan gor śir ṣa'i drir mnong du sprul te dri de mi mnam par byas so—
91b.7

The Blessed One emanated the scent of *gośīrṣa* sandalwood and they therefore could not smell that foul odor. »⁸⁶

Dans un passage du *Daśabhūmika* du *Mahāvastu*, de même :

« vividhā gandhapuṣpās ca upavāyantu sarvataḥ / mānuṣāṇām āmagandhā śīghram antarahāpaya // »

« Puissent divers parfums et fleurs exhaler. Chasse[, de la sorte,] prestement l'odeur de chair rance des hommes. »⁸⁷

Ainsi, les règles monastiques et les récits de la vie du Buddha montrent l'importance de la conception du corps sacré comme corps parfumé et de la nécessité d'éloigner les odeurs nauséabondes des humains pour ne pas déranger les dieux, en particulier le Buddha. Cette idée est à l'origine des pratiques rituelles de dispersion et de diffusion des encens, poudres et eaux parfumées dans le cadre d'un hommage rendu au Buddha qui visent à recréer l'environnement sensoriellement parfait du royaume divin dont il provient.

1.2.3. Honorer et invoquer le Buddha par les bonnes odeurs

1.2.3.1. Les bonnes odeurs indicatrices de la présence du Buddha

De la même manière que sur les reliefs dans lesquels la musique a un rôle évocateur de la présence du Buddha, les substances parfumées permettent d'annoncer ou de signaler sa présence dans l'image. Dans le *Mahāvastu*, les dieux Tuṣita viennent honorer le Buddha venant de prendre place dans le ventre de la Reine Māyā, par des hommages parfumés :

« (...) te divyāni ca candanacūrṇāni prakiritvā divyāni agarucūrṇāni divyāni kesaracūrṇāni divyāni tamālapatracūrṇāni prakiranti. divyāni muktakusumāni prakiritvā (...) »⁸⁸

Ils dispersèrent d'abord de la divine poudre de santal, puis de la divine poudre de bois d'Aloe, de la divine poudre de lotus *keśara*, de la divine poudre de *tamāla* ainsi que de divines fleurs fraîchement tombées.

On remarque dans ce type d'écriture que les auteurs des textes appréciaient les accumulations de termes afin d'accentuer l'abondance de n'importe quel signe de bon augure : ici, le nombre et la diversité des offrandes parfumées permettent de montrer l'importance de l'être honoré, le jeune Bodhisattva, futur Śākyamuni, tout juste descendu du royaume des Tuṣita.

⁸⁶ SCHOPEN, 2015, p. 13.

⁸⁷ TOURNIER, 2017, p. 502, 65.

⁸⁸ MARCINIAK (éd.), 2019, *The Birth of Gautama*, p. 22.

Dans un autre passage issu du *Lalitavistara*, avant même la descente du Bodhisattva dans le corps de sa mère, c'est la nature elle-même qui semble annoncer l'évènement par l'épanouissement des fleurs, et la pousse des arbres :

तरुवरपत्राकीर्णे वरप्रवरपुष्पसंकुसुमिते⁸⁹

Les feuilles des plus beaux arbres se dépliant et les plus belles fleurs s'épanouissant (...)

De même, plus loin, dans le même chapitre, la présence du Buddha dans le ventre de sa mère est indiquée par une pluie de fleurs odorantes :

« Excellent sublime flowers, fragrant with divine perfumes, fell like rain. »⁹⁰

Cet épanouissement de la nature, comme un consentement du monde à l'arrivée du Buddha, est également repérable dans de nombreux reliefs sur les édifices bouddhiques, ainsi que nous l'avons mentionné plus haut. Les frises représentant fleurs, branches, feuillages, et oiseaux à Sanci (Fig. 34), les motifs floraux semblables à des *maṇḍalas* à Bhārhut (Fig. 41, Fig. 44), les tiges fleuries tenues par les figures féminines à Bhārhut ou à Sanghol (Fig. 22, Fig. 49) : ces éléments symbolisent la prospérité, la fertilité, la naissance, et particulièrement la naissance auspicieuse. En tant que signe de bon augure, ils indiquent, d'une certaine manière, que l'arrivée du Buddha est imminente ou effective : ils symbolisent une invitation à apparaître adressée au Buddha et sa conséquence, son apparition.

1.2.3.2. Les bonnes odeurs pour invoquer le Buddha

Les offrandes de produits parfumés sont aussi utilisées pour invoquer le Buddha, comme si cet acte performatif permettait sa manifestation spontanée. Par la création d'un environnement plaisant pour les sens du Buddha, les dévots entendent donc l'inviter à apparaître, dans le cadre d'un rituel ou d'une offrande. On trouve d'ailleurs des scènes d'offrandes de guirlandes et de fleurs dans l'iconographie bouddhique : à Bhārhut par exemple (Fig. 50), des dévots honorent le *Bodhimaṇḍa*, plus particulièrement le siège de la Bodhi au pied duquel on remarque les empreintes de pieds du Buddha (*buddhapāda*) indiquant sa présence non figurée. On peut y observer, outre les fleurs et les guirlandes, des empreintes de mains (*gandhahasta* ou *gandhapañcaṅgula*), représentées également sur le petit *stūpa* sur un pilier du même site (Fig. 51) : le *stūpa* est lui aussi paré de guirlandes fleuries (*puṣpamālā*) que viennent déposer des divinités ailées ; sur la partie inférieure du *stūpa*, des personnages accroupis, les mains en *añjali*, semblent avoir appliqué leurs mains enduites⁹¹ pour former une sorte de frise. De

⁸⁹ LEFMANN (éd.), 1902, *Lal*, Chap. 6, p. 30.

⁹⁰ THE DHARMACHAKRA TRANSLATION COMMITTEE (tr.), 2013, *Lal*, Chap. 6, p. 58, 76.

⁹¹ Les paumes des mains pouvaient être enduites de parfum ou bien de poudres parfumées qui permettaient de laisser une empreinte colorée sur la surface d'applique. La substance parfumée permettait également de dissimuler l'odeur humaine et de ne pas souiller l'objet de culte (*stūpa* (Fig. 51), *bodhimaṇḍa* (Fig. 50)...).

même, sur un *stūpa* miniature (Fig. 52) faisant office de boîte ou de reliquaire⁹², une frise d'empreintes de main et de fleurs incisées en alternance semble être le témoin d'une pratique cultuelle en lien avec le parfum. Gregory Schopen mentionne un extrait du *Kṣudrakavastu* qui atteste cette pratique, en précisant que les laïcs pouvaient également pratiquer ce type d'offrandes afin de se réserver le mérite karmique qu'ils obtenaient par cet acte :

« But another thing the monks did with the perfume that was given to them was to daub perfumed palm prints on the *stūpas* (*mchod rten la dri'i lag ris byug par bya'o*). »⁹³

1.2.3.3. Une thématique récurrente dans les récits bouddhiques : la « canopy of flowers »

Mais certains textes sont plus explicites quant à la visée invocatoire de l'acte d'offrandes de produits parfumés. Dans certains récits, offrir du parfum, des fleurs, du bois parfumé, de l'encens a clairement pour objectif de créer un lien, défiant le temps et l'espace afin de s'adresser au Buddha, voire même de l'inviter à se manifester devant le dévot.

Un premier récit bouddhique issu du *Divyāvadāna* raconte comment Pūrṇa fit construire un palais en bois de santal dans la ville de Sūrpāraka et décida d'y inviter le Buddha. Ce dernier, résidant à Śrāvastī, dans le Jetavana, fut donc appelé par Pūrṇa par le biais d'une incantation et d'offrandes depuis le toit du palais :

« Then the venerable Pūrṇa climbed onto the roof of that place of refuge, stood facing the Jeta Grove, kneeled with both knees on the ground, strew flowers, and waved incense. Then a park attendant gave him a golden pitcher, and he began to offer worship.

O you of pure virtue, whose intellect is so very pure,
who always sees the intentions in an offering of food!
Look upon those who have no protector, virtuous one!
Have pity and come here!

Then, by the Buddha's innate power and the divine power of deities, those flowers formed an overhead flower-canopy and traveled off to the Jeta Grove. There they stopped in the area of the elders, while the incense appeared like the peak of a cloud and the water from the pitcher like a stick made of beryl. »⁹⁴

Grâce aux offrandes parfumées, la prière de Pūrṇa devient audible pour le Buddha malgré les cent lieues qui les séparent. Les fleurs et l'encens parviennent même littéralement jusqu'au Buddha pour l'inviter à venir à Sūrpāraka : les substances odorantes, par leur caractère diffus et leur perception à distance sont donc considérées comme pouvant parvenir, malgré leur séparation géographique, jusqu'au Buddha dans le cadre d'un rituel d'invocation.

⁹² JONGEWARD, ERRINGTON, SALOMON, BAUMS, 2012, Fig. 3.54.

⁹³ SCHOPEN, 2015, p.18.

⁹⁴ ROTMAN (tr.), 2008, *Divy*, Chap. 2, 44.

De même, dans deux autres récits bouddhiques, les fleurs et leur odeur suivent le Buddha où qu'il aille, comme si l'offrande était capable de se déplacer et d'atteindre le Buddha malgré la distance temporelle ou spatiale qui le sépare du dévot. Le premier passage est issu du *Mahāvastu* et concerne le Buddha Dīpaṃkara :

« These fragrant flowers when thrown from their hands stand over the Exalted One, the saviour of the world, like a five-hued canopy of blossoms⁹⁵.

Hovering unsupported in the air, these fragrant flowers with their stalks turned inwards salute him by moving to the right when he stops.

When he, the Light of the world, moves on they follow; when he stops they stop. Not a single posture of the mighty All-conquering One do they miss.

Even if the disintegrating winds of the end of the world carried away this universe of three thousand worlds, they could not shake the canopy of flowers, much less carry it away. »⁹⁶

Dans ce passage, la force de cette arche de fleurs, inébranlable malgré le vent et le mouvement du Buddha, est clairement évoquée. Indirectement, ce récit explique la puissance des offrandes parfumées qui parviennent jusqu'au Buddha et le suivent grâce ses pouvoirs divins, en résistant aux limites de la physique. Un extrait très semblable dans le commentaire du *Dhammapada* narre cette fois l'histoire de Sumana, un fleuriste, fournisseur du roi Bimbisāra de Rājagṛha, qui au lieu de se rendre au palais du roi comme chaque matin, décida, après avoir croisé la route du Buddha Gotama, de lui offrir ses fleurs.

« Seeing the Buddha in his resplendent glory, the florist Sumana felt a strong desire to offer his flowers to the Buddha. Then and there, he decided that even if the king were to drive him out of the country or to kill him, he would not offer the flowers to the king for that day. Thus, he threw up the flowers to the sides, to the back and over and above the head of the Buddha. The flowers remained hanging in the air; those over the head formed a canopy of flowers and those at the back and the sides formed walls of flowers. These flowers followed the Buddha in this position as he moved on, and stopped when the Buddha stopped. »⁹⁷

Dans un dernier récit, semblable aux deux précédents, Cūlasubhaddā, la fille d'Anāthapiṇḍika, afin d'introduire le Buddha à sa belle-mère Puññalakkhaṇa Devī, se rend sur le toit de sa maison et effectue un rituel d'offrandes au Buddha afin de l'inviter à se manifester aux yeux de cette dernière :

« Then honouring the Buddha with sweet smelling flowers, and perfumes, she resolved thus :

“Glorious Buddha, I invite the Sangha headed by the Exalted One to my good deeds at my house. May the Exalted One, the Teacher of devas and humans, know my invitation quite well through these Jasmine flowers which I am now sending.”

⁹⁵ SENART (éd.), 1882, *Mvu*, 23, 231-248. L'expression *puṣpakamcuko* ne désigne pas tout à fait une « canopy of blossoms », le terme *kañcuka* fait plutôt référence à un vêtement. Les fleurs ne viennent donc pas simplement abriter le Buddha par le dessus et sur les côtés, elles viennent l'habiller d'une robe fleurie et parfumée. Plus loin, le terme *vitāna* est en revanche employé et fait cette fois davantage référence à une sorte d'auvent ou d'abri.

⁹⁶ JONES (tr.), 1987, *Mvu*, Vol. II, Chap. XXIII, 237.

⁹⁷ GODA SARADA MAHA THERO (éd. & tr.), 1993, *Dhp*, Chap. 5, v. 68.

After extending her invitation, she threw up eight handfuls of Jasmine flowers into the air. Like small butterflies, the flowers travelled by air and became a flower-canopy above the Buddha, while He was preaching amidst four classes of people in the Jetavana monastery. »⁹⁸

Anāthapiṇḍika, n'ayant pas connaissance de cette invitation, proposa au Buddha de venir chez lui le lendemain mais il déclina, répondant qu'il était déjà convié à se rendre chez Cūlasubbhaddā. Le marchand, surpris, dit au Buddha que sa fille vivait à plusieurs lieues de là, ce à quoi, le Buddha répondit :

« “ (...) good people can manifest as if they were standing before Me even though they may be living in a place that is many *yojanas* away.” Then the Buddha uttered the following verse:

Dūre santo pakāśenti
himavaṇto'va pabbato.
Asantettha na dissanti
rattiṃ khittā yathā sarā. »⁹⁹

Les êtres bons qui sont loin brillent
comme les montagnes de l'Himālaya.
Mais les êtres mauvais n'apparaissent pas,
comme des flèches tirées dans la nuit.

Cette morale apparaît donc en conclusion de ce récit qui confirme la nature vertueuse de l'offrande sensorielle qui ne lui parvient que grâce à la bonne intention de celui qui l'effectue. Ainsi, les offrandes parfumées, tout en honorant le Buddha, permettent au dévot d'attirer son attention sur lui : par sa donation, il effectue en effet un acte méritoire (*deyadharma*) qui lui vaut la reconnaissance du Buddha et la réalisation de sa prière. Le caractère sensoriel de l'offrande et son mode de perception à distance sont justement un moyen de capter l'attention de la divinité invoquée et de permettre la manifestation du donateur devant le Buddha et celle du Buddha devant le donateur :

« It is the offerings themselves, coupled with the invitation, which created a new space into which the Buddha can then enter. »¹⁰⁰

1.2.3.4. La « canopy of flowers » dans l'iconographie bouddhique

Le thème des fleurs suspendues dans les airs au-dessus du Buddha se retrouve également dans l'iconographie bouddhique, notamment du Gandhāra. La scène la plus représentée est l'épisode de l'hommage rendu par Megha au Buddha Dīpaṃkara en étalant ses cheveux au sol afin que le Buddha ne se salisse pas les pieds. Un élément dans les représentations vient illustrer la fameuse « canopy of flowers » mentionnée dans les textes : il s'agit des fleurs jetées par les femmes de Dīpavatī, notamment par Prakṛtī, la future épouse de Megha. Les fleurs sont représentées dans le halo indiquant

⁹⁸ SAYADAW, 1991, Chap 35, p. 845.

⁹⁹ *Ibid.*, Chap 35, p. 846.

¹⁰⁰ STRONG, 1977, p. 396.

le statut divin de Dīpaṃkara et flottent autour de sa tête (Fig. 53, Fig. 54). Certains reliefs du Gandhāra illustrant d'autres scènes – telles que l'offrande des quatre bols par les *caturmahārājika* (Fig. 55) ou le premier sermon (Fig. 56) – montrent eux aussi une arche de fleurs flottant au-dessus du Buddha. La présence d'une « canopy of flowers » n'aurait pas beaucoup de sens dans ces scènes, car elle ne correspond à aucun élément dans ces récits. Il pourrait donc s'agir d'un arbre de la Bodhi particulièrement fleuri, surplombant le Buddha lorsqu'il est assis sur le siège de l'Eveil. Néanmoins, puisque ces représentations concernent des reliefs dans lequel le Buddha apparaît de manière figurée, on peut se demander à quoi sert la représentation de l'arbre de la Bodhi. Elle peut être un marqueur géographique, afin de rappeler au passant que telle scène se situe au Bodhimaṇḍa, ce qui est le cas pour le premier sermon et l'offrande des quatre bols. Elle peut aussi, du fait de son caractère particulièrement fleuri, avoir une simple fonction d'ornementation ou bien être un marqueur de l'importance du personnage qui siège en-dessous, à la manière du parasol. Les fleurs, l'arbre et le parasol pourraient-ils donc être interchangeables dans l'iconographie du Gandhāra ? Ils possèdent en réalité la même fonction : ils indiquent le statut divin du Buddha qui ne peut se manifester que dans les conditions mises en place dans ce but. Le Buddha ne vient apparaître que si l'environnement est divinement parfumé et que si les bonnes odeurs l'abritent et le protègent de la souillure humaine. John Strong écrit :

« The Buddha goes where the flowers are. »¹⁰¹

1.2.3.5. *Les encensoirs et les brûle-parfums dans l'iconographie bouddhique*

Nous avons déjà évoqué la difficulté de représenter par l'image ce que l'on ne peut pas voir mais que l'on ne peut que sentir. La fumée a ceci de particulier qu'on peut à la fois l'observer – et donc la représenter – et la sentir. On la retrouve dans certains reliefs illustrant la crémation du Buddha (Fig. 57). La diffusion du parfum passe donc par le biais de la fumée, elle-même émise d'objets plus fréquemment représentés dans l'iconographie bouddhique : il s'agit de l'encensoir et du brûle-parfum. L'un et l'autre sont difficiles à distinguer car ils possèdent la même fonction : il s'agissait peut-être d'un seul et même objet, c'est pourquoi nous nommerons donc les deux « brûle-parfum ». Dans l'iconographie bouddhique, en particulier dans l'art du Gandhāra, on peut néanmoins constater l'existence de deux types de représentations : le premier consiste en une structure (Fig. 58) faite de trois bâtons de bois rejoints à leur extrémité supérieure par une corde à laquelle était également attaché un sac ou un bouquet de plantes, tête en bas pour être consumé à quelques centimètres du sol ; le second (Fig. 59 à 61), plus complexe, consiste en une petite colonne au sommet de laquelle une

¹⁰¹ *Ibid*, p. 396.

corbeille – souvent en forme de lotus – est placée afin d’y déposer la substance à brûler. Un brûle-parfum retrouvé au cours des fouilles archéologiques du Gandhāra (Fig. 45) correspond à ce modèle¹⁰².

Les brûle-parfums ne sont pas très fréquents dans les représentations bouddhiques : ils sont surtout illustrés au Gandhāra dans certaines scènes en rapport avec le *parinirvāṇa* du Buddha. Bien qu’on ne trouve pas de référence directe aux brûle-parfums dans le récit de cet épisode, les substances parfumées sont bel et bien présentes. Dans le *Mahāparinibbānasutta*, on trouve les mentions suivantes :

« Tena kho pana samayena yamakasālā sabbaphāliphullā honti akālapupphehi. Te tathāgatassa sarīraṃ okiranti ajjhokiranti abhippakiranti tathāgatassa pūjāya. Dibbānipi mandāravapupphāni antalikkhā papatanti, tāni tathāgatassa sarīraṃ okiranti ajjhokiranti abhippakiranti tathāgatassa pūjāya. Dibbāni pi candanacuṇṇāni antalikkhā papatanti, tāni tathāgatassa sarīraṃ okiranti ajjhokiranti abhippakiranti tathāgatassa pūjāya. »¹⁰³

A ce moment, toutes les fleurs des deux arbres *sālā* s’épanouirent bien que ce ne fut pas la saison. Elles ruisselèrent sur le corps du Tathāgata, se dispersèrent et le recouvrirent pour honorer le Tathāgata. De divines fleurs de *mandāra* tombèrent du ciel, elles ruisselèrent sur le corps du Tathāgata, se dispersèrent et le recouvrirent pour honorer le Tathāgata. De divines poudres de santal tombèrent du ciel, elles ruisselèrent sur le corps du Tathāgata, se dispersèrent et le recouvrirent pour honorer le Tathāgata.

Ici, c’est la nature qui manifeste son hommage par les fleurs et le bois de santal : à nouveau, la nature – dont chaque élément est qualifié de *dibba* – est investie de pouvoirs magiques. Comme pour la musique céleste, ce sont en réalité les dieux qui s’expriment d’une seule voix à travers la nature par le biais de phénomènes surnaturels : ces événements donnent l’impression que la nature pense, ressent et s’exprime.¹⁰⁴

Ensuite, les Mallas viennent honorer le Buddha en apportant de l’eau parfumée (*sabbagandhodakena*) et en offrant – outre la danse, le chant et la musique (*naṇḍehi gīṭehi vāditehi*) – des guirlandes de fleurs et des parfums (*mālehi gandhehi*)¹⁰⁵.

Les offrandes de sons et surtout de substances parfumées sont donc au cœur du rituel d’hommage rendu au Buddha au moment du *parinirvāṇa*. Les brûle-parfums formés de trois bâtons

¹⁰² ROSEN STONE, 2004.

¹⁰³ *DN*, II. 16. 4.

¹⁰⁴ La suite du texte est :

« Dibbānipi tūriyāni antalikkhe vajjanti tathāgatassa pūjāya. Dibbānipi saṅgītāni antalikkhe vattanti tathāgatassa pūjāya »

De divins instruments de musique résonnèrent depuis le ciel pour honorer le Tathāgata. De divins chants se firent entendre depuis le ciel pour honorer le Tathāgata.

Les dieux s’expriment également par des chants et de la musique divine, annonçant un événement important dans la vie du Buddha Sakyamuni, ainsi que nous l’avons expliqué dans la partie dédiée au sens de l’ouïe.

¹⁰⁵ *DN*, II. 16. 235.

de bois rassemblés ne sont présents que dans les scènes représentant cet épisode. Le bois et les herbes brûlées font en effet écho à la crémation du Buddha : certains reliefs du Gandhāra représentent d'ailleurs non pas directement le Buddha allongé sur son flanc droit ainsi que le décrivent les textes mais déjà recouverts des innombrables couches de tissu de son linceul, formant une sorte de cercueil (Fig. 57) – étape qui annonce donc la crémation du corps.

Le second type de représentation des brûle-parfums dans l'iconographie gandharienne est largement plus répandu que le premier. On le retrouve aussi dans les scènes illustrant le *parinirvāṇa* du Buddha mais pas seulement. Ces brûle-parfums sont aussi représentés en-dessous des représentations du Buddha assis ou debout. Dans tous les cas, ils sont placés sous le Buddha, qu'il soit allongé au moment de son extinction ou qu'il soit représenté en majesté dans des sculptures plus monumentales (Fig. 59, Fig. 61). : les brûle-parfums sont toujours représentés plus petits et en-dessous de la figure centrale du Buddha. Cette disposition iconographique n'est pas fortuite. Nous avons en effet déjà mentionné plus haut que corps du Buddha est un corps parfumé et il se trouve qu'il le fut jusqu'à la fin puisque, même au moment de sa crémation, aucune odeur désagréable ne se dégagea du bûcher ni des reliques. La présence du brûle-parfum permet de suggérer le caractère parfumé du corps du Buddha. Gregory Schopen explique comment, une fois encore, son corps humain se rapproche davantage du divin par son absence de souillure et par sa bonne odeur surnaturelle :

« Ordinary monastic cremations were unpleasant smelling affairs—monastic rules, as we will see, prohibited cremations anywhere near a *stūpa* because “un air malodorant pénétrerait dans le monument” (Bureau 1960: 254). But by all textual accounts the cremation of the Buddha was nothing of the sort. By all accounts the funeral pyre of the Buddha was not made of ordinary wood, but entirely of fragrant woods or all sorts of fragrant woods (*sarvagandhakāṣṭhais citāṃ citvā*—Waldschmidt 1950-1951: 424) and this cremation would have produced an overpowering fragrance. Here, however, there may be something more as well. The cremation of the Buddha's body transformed that body into two things: two things remained, the cremation transformed that body into what we call “relics” to be sure, but it also transformed it into pure, incorporeal fragrance. »¹⁰⁶

Ainsi, la fumée se dégageant du bûcher était parfumée à la fois grâce à la présence de bois parfumés mais aussi grâce au corps divin du Buddha. On peut tout à fait comprendre dans la présence des brûle-parfums dans les illustrations de cet épisode une simple représentation de la bonne odeur qui se dégageait du bûcher crématoire et des hommages rendus au Buddha. La transformation du parfum et du bois parfumé en fumée pourrait donc même suggérer la consommation du corps lui-même parfumé du Buddha, c'est-à-dire son passage du monde matériel au monde immatériel. Ainsi, au

¹⁰⁶ SCHOPEN, 2015, p. 15.

moment où le parfum se diffuse, le corps disparaît, dans un mouvement qui, comme la « canopy of flowers » vient accompagner le Buddha.

Dans les représentations iconographiques illustrant le Buddha debout ou assis, le brûle-parfum est situé dans une petite frise représentant généralement une série de petits dévots de chaque côté d'un objet de culte central : il peut s'agir d'un bol à aumône, d'un pilier surplombé de la roue de la Loi, d'un arbre, d'un petit *stūpa* ou encore d'un brûle-parfum. Un premier niveau de lecture consiste à interpréter la frise comme une scène de rituel d'hommage ou d'invocation du Buddha : ainsi que nous l'avons expliqué plus haut, la diffusion de parfums permet de se rendre visible aux yeux du Buddha et de lui faire entendre une prière ou une invitation à se manifester. Par conséquent, la représentation plus monumentale du Buddha située au-dessus pourrait être la manifestation de la divinité, consécutive au rituel d'offrandes, comme si elle émanait de la fumée du brûle-parfum, d'ailleurs représentée sur ce relief (Fig. 61). Ce type de représentation pourrait donc indiquer la valeur performative du rituel consistant à brûler ou à diffuser des substances parfumées, sur un plan iconographique et non littéraire¹⁰⁷.

Un second niveau de lecture tend à interpréter davantage cette frise en prenant en considération les autres objets pouvant figurer à cet endroit dans l'image. Chacun de ces objets représente un aspect du Buddha : le bol à aumône symbolise sa renonciation au monde, la roue de la Loi le premier sermon de son enseignement prononcé après l'Eveil, l'arbre, s'il s'agit de l'arbre de la Bodhi, représente son Eveil, et le *stūpa* son extinction finale. Bien que le brûle-parfum ne soit pas considéré comme une représentation immatérielle du Buddha dans la théorie de l'aniconisme, on peut tout à fait comprendre le brûle-parfum comme une représentation métonymique du parfum qui lui-même fait directement référence au Buddha : le Buddha est un être parfumé. Par conséquent, il se pourrait que la frise sur laquelle il siège soit la représentation d'un culte rendu à l'une des formes qui le symbolise.

1.2.4. Conclusion

L'ensemble de notre corpus archéologique – artefacts, inscriptions, images – et littéraire mentionnant les parfums dans un contexte bouddhique met toujours la figure du Buddha en relation étroite avec les produits parfumés. Les hommages sollicitant l'odorat semblent être bien plus qu'un

¹⁰⁷ La valeur performative et invocatrice des rituels de diffusion de substances parfumées dans les textes bouddhiques a été développée plus haut avec nombres de textes narrant comment, par des jets de fleurs ou de parfums, un dévot a pu faire venir le Buddha jusqu'à lui.

simple moyen de l'honorer dans le cadre d'un rituel : les offrandes parfumées représentent directement le Buddha. Gregory Schopen résume bien les différents éléments qui lient le Buddha au parfum dans son article « The Fragrance of the Buddha, the Scent of Monuments, and the Odor of Images in Early India » :

« The womb he dwelt in was not a typically human one, but a divine contrivance made of perfume. In life, he could emit the scent of sandalwood, and when he entered a place it was suffused with divine fragrance. He lived in a perfumed chamber, a room of fragrance. Even his bodily products were sweet smelling. His cremation transformed his body into pure fragrance. His relics resided in perfume jars. His *stūpa* gave off fragrance, and his images were, quite literally, bathed in perfumes. It was smell, it seems, that signaled his lingering presence long after he was gone. »¹⁰⁸

Le sens de l'odorat est donc au cœur des rituels bouddhistes : les parfums servent à situer, honorer, invoquer, inviter, accueillir, symboliser, conserver le Buddha. Les substances parfumées, par leur caractère diffus, par le fait qu'elles sont perçues à distance, permettent de déjouer les écarts géographiques et temporels et deviennent un outil de communication entre l'humain vertueux et le divin invisible :

« Na pupphagandho paṭivātameti, na candanaṃ tagaramallikā ;
Satañca gandho paṭivātameti, sabbā disā sappuriso pavāyati.
Candanaṃ tagaraṃ vāpi, uppalaṃ atha vassikī;
Etesaṃ gandhajātānaṃ, sīlagandho anuttaro.
Appamatto ayaṃ gandho, yāyaṃ tagaracandanaṃ ;
Yo ca sīlavataṃ gandho, vāti devesu uttamo. »¹⁰⁹

Le parfum des fleurs ne s'oppose pas au vent, ni celui du santal ni celui du *tagara* ni celui du jasmin *mallikā*.

Mais le parfum des vertueux s'oppose au vent : le parfum de l'homme bon se diffuse dans toutes les directions.

Le santal et le *tagara*, le lotus et le jasmin,
De leurs parfums, celui de la vertu est le plus fort.

Ce parfum est léger : celui du *tagara* ou celui du santal,

Mais c'est le parfum de la pratique vertueuse, excellent, qui souffle jusque chez les dieux.

Le parfum de la Vertu, dont le modèle ultime est le Buddha lui-même, devient une source d'inspiration : ceux qui respirent le parfum du Buddha se trouvent inspirés par le Bien qu'il incarne, de la même manière que sa voix, puissante comme celle d'un lion et séduisante comme celle du coucou, convainc les esprits de se tourner sur la voie de la Vertu.

¹⁰⁸ SCHOPEN, 2015, p. 25-26.

¹⁰⁹ *KN*, II. 4. 54-56.

1.3. La vue

Le sens de la vue est difficile à aborder car il constitue le moyen le plus direct d'accéder et de connaître le monde. De ce fait, il comprend un très grand nombre d'éléments à étudier, c'est pourquoi nous nous bornerons aux signes extérieurs liés au plaisir né du sens de la vue, i.e. les signes de beauté. Dans certains textes du canon bouddhique, la beauté physique est considérée comme superficielle et trompeuse. Elle peut susciter un désir duquel naît un attachement puis un manque : elle est donc source de souffrance (*duḥkha*). La prise de conscience de cette souffrance est la première des Quatre Nobles Vérités (*catvāri āryasatyāni*), le désir (*taṇhā*) en étant la cause (*samudaya*) :

« There is, bhikkus, the sign of the beautiful: frequently giving careless attention to it is the nutriment for the arising of unarisen sensual desire and for the increase and expansion of arisen sensual desire. »¹¹⁰

Malgré tout, on ne peut s'empêcher de remarquer les figures féminines très séduisantes représentées sur les *stūpas*, ni les nombreuses références à la beauté du Buddha lui-même dans de nombreux textes, qui ne semblent donc pas nécessairement considérer la beauté comme une source de souffrance. De même, l'apparence physique de nombreux personnages, y compris des femmes, est louée à de nombreuses reprises. C'est donc la perception et la conception de la beauté physique qui nous intéresseront dans cette partie, car elles apparaissent contradictoires, du fait de la diversité d'éléments recouverts par les plaisirs de la vue.

1.3.1. Les signes extérieurs de beauté

Dans l'Inde des dynasties Śuṅga, Kuṣāṇa et Sātavāhana, une certaine conception de la beauté paraît être objectivement partagée : les descriptions physiques des personnages dans la littérature primaire insistent en effet sur certains points esthétiques qui semblent être unanimement considérés comme des critères de beauté. Ces personnages sont en effet loués pour la forme de leur visage ou celle des yeux ou de la bouche, pour la proportion de leurs membres ou encore pour la couleur de leur peau, leurs bijoux, ou leur coiffure. A ces éléments s'ajoutent parfois même le son de la voix ou la douceur du parfum : des sens de distance qui participent de la perception générale de la beauté d'un individu. Dans le *Divyāvadāna* par exemple, la description d'un bel homme ou d'une belle femme est la même : elle insiste sur la beauté physique – en particulier sur les parures – et le caractère parfumé du corps – que nous avons plutôt considéré comme malodorant dans la partie précédente :

¹¹⁰ BODHI (tr.), 2000, *SN*, V. 46. I. 2 (2), p. 1568.

« beautiful, goodlooking, and attractive, wearing armlets, earrings, colorful garlands, ornaments, and scented creams »¹¹¹

1.3.1.1. Les bijoux

Les bijoux constituent le principal élément de parure des femmes. Ils sont également, de manière non négligeable, un ornement pour les hommes de la haute société. Dans l'extrait du *Divyāvadāna* cité ci-dessus, les bijoux mentionnés sont les bracelets (incluant les anneaux de bras et de poignets), les boucles d'oreilles et d'autres ornements. On trouve aussi dans d'autres textes, les bracelets de cheville, les colliers, et les *mekhalā*¹¹². Tous ces éléments de parure sont présents dans les représentations féminines des *stūpas* bouddhiques (Fig. 15, Fig. 20, Fig. 22, Fig. 26 et Fig. 35-36). Sur certaines figures identifiées comme des *yakṣī*, en particulier à Sanghol et à Bhūteśvara, on remarque une posture particulière en lien avec les bijoux, notamment les colliers qu'elles remettent parfois en place de la main (Fig. 62, Fig. 63), tenant parfois un miroir dans l'autre main (Fig. 64). Le même motif est décliné avec les boucles d'oreilles (Fig. 65, Fig. 66). Elles s'observent aussi souvent dans un miroir (Fig. 67, Fig. 68) afin d'apprécier leur propre apparence. Ces figures féminines portent également une épaisse ceinture (*mekhalā*) retenant sur les hanches le vêtement, souvent transparent – on le repère à un trait léger au niveau des pieds – qui recouvre à peine leur sexe et leurs jambes. Le buste est lui aussi parfois couvert d'un tissu, transparent également, traversé, à Bhārhut (Fig. 22), par une ou deux lanières, partant de l'épaule et rejoignant la hanche opposée. Un médaillon vient parfois lier les deux bandoulières se croisant au-dessus du nombril (Fig. 20). Ces éléments de parure, par leur nombre, leur diversité et leur richesse, sont les marqueurs d'un statut social privilégié. Ils inscrivent ces figures féminines dans le monde du luxe et leur confèrent une apparence séduisante.

1.3.1.2. Les coiffures

Les coiffures, en particulier celles des femmes, sont un élément d'ornementation particulièrement travaillé. Les cheveux sont parfois noués en tresse et coiffés d'un voile brodé (Fig. 15, Fig. 20, Fig. 22). Ils sont parfois rassemblés au-dessus de la tête en une sorte de crête (Fig. 64) ou en un grossier chignon (Fig. 67), noué par un tissu brodé, divisant parfois les cheveux en plusieurs sections (Fig. 26, Fig. 63). Enfin, certaines coiffures étaient agrémentées d'une guirlande de fleurs¹¹³, comme il est toujours coutume de le faire en Inde d'ailleurs : sur ce relief de Mathurā (Fig. 70), une femme choisit les guirlandes sur un plateau que lui attache ensuite un serviteur dans les cheveux.

¹¹¹ ROTMAN (tr.), 2008, *Divy*, Chap. 1, [13].

¹¹² Sorte de ceintures portées par les hommes et les femmes, retenant la pièce de tissu qui recouvre les jambes.

¹¹³ Les guirlandes de fleurs pouvaient tantôt être portées dans les cheveux, tantôt autour du cou. La Fig. 69 nous permet en effet d'identifier les colliers des Fig. 62 à 64 comme des *mālas* : la femme de ce relief se regarde dans un miroir tenu par un personnage nain, elle place autour de son cou la guirlande, qu'elle a prise sur le plateau tenu par l'homme de droite. Il semble que les coiffures incluant des fleurs soient exclusivement dédiées aux femmes.

La diversité des coiffures, leur complexité et la récurrence de certaines d'entre elles dans l'iconographie bouddhique montre qu'il s'agissait d'un outil d'ornementation important que les femmes adaptaient à leurs envies et aux modes de leur temps. Notons que ces coiffures concernent les femmes, les hommes de haut rang étant généralement paré d'un imposant turban. Certaines coiffures, en particulier les voiles brodés de Bhārhut, inscrivent ces femmes dans le domaine du luxe.

Les hommes possèdent des coiffures moins travaillées : ils portent un turban noué en son sommet. Cette coiffe semble être un signe extérieur de richesse, rattachant ceux qui la portent au domaine royal. C'est d'ailleurs de ce turban que se défait le Buddha en signe de renoncement au monde sur lequel nous reviendrons.

1.3.1.3. *Les signes de beauté du visage*

Le visage lui-même était l'objet de nombreux appareils afin de le rendre séduisant. Le maquillage est probablement le plus représenté : une figure féminine de Sanghol par exemple (Fig. 67), applique sur son visage des poudres ou des onguents en veillant, grâce à son miroir, à l'étaler correctement. A Bhārhut, les joues de certaines *yakṣī* (Fig. 71, Fig. 72) sur pilier sont ornées de signes généralement interprétés comme des tatouages. Il pourrait s'agir de simples motifs éphémères dessinés avec du maquillage, comme semble le faire la figure de Sanghol avec son doigt. Ces motifs représentent des symboles de bon augure tels que l'*aṅkuśa* sur la *yakṣī* de Batanmārā (Fig. 72) ou le lotus et le demi-croissant de lune sur la *yakṣī* Candrā (Fig. 72), signes sur lesquels nous allons bientôt nous attarder.

Dans les textes, il n'est pas mentionné, à ma connaissance, qu'un visage est beau lorsqu'il est maquillé. La beauté d'un visage se définit davantage par son analogie avec un élément de la nature, généralement le lotus ou la lune, qui font d'ailleurs aussi partie des signes de bon augure. Ces derniers sont particulièrement récurrents dans les représentations bouddhiques, soit en tant que tatouages, soit en tant que bijoux.

1.3.1.4. *Les signes de bon augure dans les ornements*

Certains motifs de l'iconographie bouddhique portent une signification particulière : ce sont des signes dont on sait grâce aux textes qu'ils sont associés à la prospérité, la fertilité, l'abondance, la chance, la vertu... Parmi les listes de symboles bouddhiques, on trouve notamment celles des *aṣṭamaṅgalas*, déclinées en fonction des époques, des courants religieux et des régions. L'*aṅkuśa* y apparaît souvent. Dans les images, on le trouve aussi, assez fréquemment : la *yakṣī* de Batanmārā (Fig. 72) portent ce signe sur ses joues, et les coiffures des figures féminines sur les terres cuites du

Bengale¹¹⁴ contiennent, entre autres armes, l'*aṅkuśa* (Fig. 73, Fig. 74). Il est également présent comme élément de parure sur le collier de la *yakṣī Candrā* (Fig. 71) en compagnie du *śrīvatsa*, lui aussi membre de certaines listes d'*aṣṭamaṅgala*. Le *śrīvatsa* lui-même possède un lien avec Śrī, la déesse de l'abondance, parèdre de Viṣṇu : elle représente l'abondance, la fertilité ; le terme *vatsa* désigne quant à lui la progéniture, confirmant la nature auspiciuse de ce symbole. Enfin, dans les listes des *aṣṭamaṅgalas*, on trouve aussi le parasol (*chattra*), la fleur de lotus (*padma*), et le *svastika*. Ces éléments sont aussi mentionnés dans les textes, mais pas explicitement en tant qu'*aṣṭamaṅgalas*. Dans le *Lalitavistara* par exemple, on peut lire :

« We see parasols, flowers, earrings, and garlands,
Wreaths of *campaka* flowers,
Necklaces, moons, and crescent moons.
The gods bestrew you with them, yet they are not mixed together. »¹¹⁵

Au parasol et aux fleurs sont ajoutés les bijoux : boucles d'oreilles et colliers ; mais aussi les lunes et les demi-lunes, toutes ces offrandes étant lancées par les dieux au Buddha. Les bijoux et les lunes ne font pas partis des *aṣṭamaṅgalas* mais ils apparaissent en tant qu'ornements sur les figures féminines des *stūpas*. Ces *yakṣīs* en effet sont parées de bijoux, dont les colliers et les boucles d'oreilles sont les éléments les plus notables, et sur leurs joues figurent parfois des demi-lunes (Fig. 72). Même si ces dernières ne font partie d'aucune liste d'*aṣṭamaṅgalas*, elles constituent aussi un symbole de bon augure, ainsi qu'en témoigne cet extrait du *Mahāvastu* :

« sovastikā .. śubha ardhaśāṅdrā śiṃhalatāhi sphuṭa bodhivṛkṣaṃ |
vidyuprabhāṃ ca ratanāṃ grahetvā alaṃkaronti pramudita devaputrā || »¹¹⁶

Ayant saisi les bijoux *vidyuprabhā*, les dieux, réjouis, ornent de feuillages l'arbre de la Bodhi rempli de belles *svastikas* et demi-lunes.

Les demi-lunes (*ardhaśāṅdra*) et les *svastikas* figurent ici sur le même plan. On peut donc aussi considérer les demi-lunes comme des symboles de bonne fortune pour ceux qui la portent et pour ceux qui la donnent en offrande au Buddha.

¹¹⁴ Bien qu'elles ne soient pas spécifiquement bouddhiques, elles sont fréquemment identifiées comme des *yakṣīs* ou comme des déesses de la fécondité. La Fig. 74 est même identifiée comme une Śrī Lakṣmī par J. K. BAUTZE (1995), notamment car cette déesse fait tomber du ciel des pièces d'or qu'un petit personnage s'empresse de ramasser.

¹¹⁵ THE DHARMACHAKRA TRANSLATION COMMITTEE (tr.), 2013, Chap. 23, p. 279, 367.

¹¹⁶ MARCINIAK (éd.), 2019, *The Second Avalokita-Sūtra*, p. 388-389.

1.3.1.5. Les pierres précieuses¹¹⁷

Ce même texte se poursuit avec une liste de pierres précieuses (*maṇiratna*) déposées sur l'arbre de la Bodhi par les dieux. Utilisées pour honorer le Buddha au même titre que les fleurs, les guirlandes, ou même le parfum et la musique, les pierres précieuses possèdent également un rôle évocatoire du Buddha. On retrouve en effet dans les textes le même type d'analogie qui lie la figure du Buddha au parfum : étant à la tête de la triade du *triratna* qu'il compose avec le Dharma et le Sangha le Buddha est aussi un joyau (*buddharatna*¹¹⁸). Plus littéralement, dans les textes bouddhiques, le corps du Buddha lui-même est une pierre précieuse. Dans le chapitre narrant la naissance du Buddha dans le *Mahāvastu*, par exemple, le corps de la reine Māyā est qualifié de *ratnabhājana*, i.e., littéralement, de boîte à bijoux.

« (...) ratanaṃ tiṣṭhate puruṣaśreṣṭho ratnabhājanaṃ bodhisatvamātaro || »¹¹⁹

Le meilleur des Hommes est un bijou, sa mère une boîte à bijoux.

On peut remarquer dans cette phrase que le verbe employé en facteur commun est *sthā*, *tiṣṭhati*, et qu'il possède le sens de « rester », donc d'« être » avec une valeur durative et ici avec en plus une valeur de vérité générale. Ce verbe renforce particulièrement l'analogie du Buddha avec le *ratna*.

De même, une relique du Buddha que nous avons déjà mentionnée plus haut, le *cūḍā*, désignant la protubérance crânienne ou bien le turban (aussi *uṣṇīṣa*) apparaît parfois sous la forme *cūḍāmaṇi*¹²⁰, commentée par le traducteur de la deuxième moitié du IV^e siècle Kumārajīva : « the *cūḍāmaṇi* is called 'Buddha Jewel' »¹²¹.

On retrouve l'analogie entre le Buddha et les pierres précieuses dans le *Mahā Prajñāpāramitā Śāstra*. Dans ce texte, il semble que les pierres précieuses tiennent un rôle important puisqu'elles sont très récurrentes : elles sont investies de pouvoirs magiques et certains paysages mythologiques en sont même constitués (*ratnaparvata*¹²², *saptaratnagiri*¹²³, *ratnavṛkṣa*¹²⁴, *daśaratnagiri*¹²⁵)¹²⁶. Certaines

¹¹⁷ D'un point de vue linguistique, le terme *ratna* peut désigner tant les bijoux que les pierres précieuses. Néanmoins, nous distinguons ce qui est représenté dans l'iconographie (les bijoux) et ce qui est mentionné dans les textes comme relevant spécifiquement du Bouddhisme (les pierres précieuses) et qui ne désigne pas toujours un joyau à proprement parler mais, métaphoriquement, un élément extrêmement précieux pour les fidèles bouddhistes.

¹¹⁸ MIGME CHÖDRÖN (tr.), 2001, *MPPS*, I. Part 4.

¹¹⁹ MARCINIAK (éd.), 2019, *The Birth of Gautama*, p. 4.

¹²⁰ MIGME CHÖDRÖN (tr.), 2001, *MPPS*, Chap. XIV, Act 5.8.

¹²¹ *Ibid.*, Chap. XV, Act 9.6.

¹²² *Ibid.*, Part 1, Chap. II.

¹²³ *Ibid.*, Chap. X, 8.

¹²⁴ *Ibid.*, Chap. XV, Act 9.6.

¹²⁵ *Ibid.*, Chap. XV, Act 10.10.

¹²⁶ Voir à ce sujet : OSTO, 2008.

permettent de purifier l'eau¹²⁷, de lutter contre les poisons, les démons, la faim et la soif, le froid et la chaleur, même contre la pauvreté et la souffrance¹²⁸. Parmi ces pierres précieuses, on trouve notamment : le diamant (*vajra*) – une pierre qui a donné son nom à une arme (attribut d'Indra) présente sur les représentations du *triratna* – et le *cintāmaṇi*. Cette pierre magique, dont le pouvoir est de réaliser les souhaits de son propriétaire, serait même issue des reliques du Buddha (*buddhaśarīra*). Elle est donc symboliquement et physiquement liée au corps du Buddha. Mentionnée dans d'autres textes narratifs bouddhiques tels que le *Divyāvadāna*, elle est considérée comme l'une des pierres les plus précieuses : dans le *Supriyāvadāna*, le jeune Supriya reçoit en récompense de sa dévotion envers les préceptes bouddhiques une pierre précieuse magique :

« “The kinnara girls were pleased and said, “It’s amazing! You’re so young and yet your passion is the dharma! You aren’t attached or bound up with desires!” Then they presented him with many jewels. Drawn in, as they were, by his discourse on the dharma, they gave him a very special jewel as a reward for his noble words.

Then the great caravan leader Supriya inquired into the power of that jewel: “Sisters, what is the power of this jewel?”

“Caravan leader,” they said, “there is something you should know. On the *upoṣadha* day that comes on the full moon, you should fully bathe and observe the *upoṣadha* vows and then mount this most-treasured jewel atop a flagpole. For a thousand leagues all around, anyone who desires something—whether gold or golden things, food, clothing, drink, particular ornaments, people or animals, vehicles or conveyances, wealth or grain—should think of that thing and then give voice to his desire. As soon as he thinks of something and then gives voice to it, whatever thing he wants will come down from the sky. That is the power of this jewel.” »¹²⁹

Puisque le Buddha est lui-même désigné comme une pierre précieuse (*ratna*), on peut imaginer que, dans ce type de récit, la pierre précieuse est elle-même évocatoire du Buddha, voire sa représentation symbolique, même métonymique. Elle possède en effet le même pouvoir divin : le *cintāmaṇi* et le Buddha en tant que joyaux (*ratna*) permettent la réalisation de l'aspiration ou du souhait d'un individu qui suit le Dharma. Parmi les nombreux pouvoirs de cette pierre, on trouve celui d'inviter le Buddha, au cours du rituel, à se manifester. De même que les offrandes d'encens, de parfums et de fleurs permettaient de se rendre perceptible aux yeux du Buddha et de l'évoquer, de même, les joyaux peuvent servir d'offrandes dotées d'une puissance invocatoire. Dans un autre texte du courant *prajñāpāramitā*, la *Prajñāpāramitā Ratnaguṇasamcayagāthā*, résumé du *Aṣṭasāhasrikā Prajñāpāramitā Sūtra*, le Bodhisattva Sadaprarudita souhaite invoquer le Bodhisattva Dharmodgata et effectue, à cet effet, en compagnie de la fille d'un marchand et de cinq cents suivantes, un rituel

¹²⁷ MIGME CHÖDRÖN (tr.), 2001, *MPPS*, II. Part 3.

¹²⁸ *Ibid.*, Chap. XV, Act 10.8.

¹²⁹ ROTMAN (tr.), 2008, *Divy*, Chap. 8, [117].

d'offrandes de fleurs – dont certaines sont décrites comme faites d'or et d'argent¹³⁰ –, d'encens, de bannières, de lumière, de guirlandes et de musique, puis :

« The flowers then rose high above the head of the Bodhisattva Dharmodgata and formed a pointed tower of flowers. And those flowers of various colours, golden and silvery, stood high in the air, like a canopy. And also the robes, raiment and jewels stood high up in the air, like a pavilion in the clouds. »¹³¹

Les pierres précieuses, les vêtements et la lumière – qui font tous partie du domaine visuel – s'élèvent dans les airs pour former un abri au-dessus du Buddha, ce qui nous rappelle évidemment les « canopy of flowers » mentionnées précédemment, mais qui faisaient cette fois partie du domaine olfactif.

Ainsi, les pierres précieuses – par leur lien avec le luxe et la beauté physique – permettent de représenter le Buddha, puisqu'elles possèdent avec lui un lien somatique, et de l'évoquer dans le cadre rituel. La pierre précieuse bouddhique ne peut qu'être suggérée, dans une version figurée, à travers les parures de membres de la royauté ou des figures féminines, à travers le siège de diamant de la Bodhi (*vajrāsana*) ou à travers le signe du *triratna*¹³² composé du trident, du foudre et du disque qui permettent de représenter symboliquement les Trois Joyaux – le Buddha, le Dharma et le Sangha.

1.3.2. Les figures de beauté dans l'iconographie des stūpas

1. Nature et féminité

Dans l'iconographie des *stūpas*, outre les signes extérieurs de richesse et de beauté, ce sont aussi les figures représentées dans ces reliefs qui attirent le regard par leur apparence et leur caractère séduisant. Parmi ces figures, on trouve une majorité de femmes, généralement identifiées comme des *yakṣīs* dans la littérature secondaire, notamment car des inscriptions sur pilier nomment ainsi certaines figures féminines¹³³. Nombreux sont les académiciens s'étant interrogés sur la présence de femmes aussi séduisantes sur des temples bouddhiques et leur réponse, quasi unanime, pointait la nature auspiciouse de la féminité, notamment de son caractère fertile, grâce à la posture de ces figures, liées à celles des Śrī Lakṣmī, des *śālabhāñjikās* et des *aśoka dohadās*.

Le point commun des ces trois types iconographiques est leur association au végétal. Nous avons déjà mentionné plus haut la présence de la nature sur les *stūpas*, avec souvent des frises mêlant fleurs et branchages, parfois même des animaux – en particulier des oiseaux – venant animer le relief.

¹³⁰ Ce type d'offrande n'est pas sans rappeler les petites fleurs de jasmin en or (Fig. 48) retrouvées dans certains reliquaires du Gandhāra, voir à ce sujet : JONGEWARD, ERRINGTON, SALOMON, BAUMS, 2012.

¹³¹ CONZE (tr.), 1973, Chap. XXX, 5., p. 289.

¹³² Ce symbole figure aussi dans les bijoux de la *yakṣī* de Batanmārā (Fig. 72).

¹³³ On trouve à Bhārhut deux inscriptions identifiant des femmes à l'arbre comme des *yakṣīs*. L'une est nommée Candrā (B2 [793]), l'autre Sudarśanā (B10 [790]). Voir LÜDERS (éd.), 1963, *CII -Bh Inscr.*

Ces motifs végétaux sont particulièrement présents autour des figures féminines. Parfois, la nature est clairement associée à la femme : c'est le cas des *śālabhāñjikās* et des *aśoka dohadās*. Le premier terme *śālabhāñjikā* signifie littéralement celle qui rompt la branche du *śāl*. Jean-Philippe Vogel, dans *The Woman and Tree or śālabhāñjikā in Indian Literature and Art*¹³⁴, fait mention d'un festival au cours duquel les jeunes filles allaient ramasser les fleurs du *śāl* (*Shorea robusta*), il avait lieu à Śravastī, selon l'*Avadāna Śataka* (I.302.6¹³⁵). La représentation de ces *śālabhāñjikā* évoquait également une croyance selon laquelle le contact d'une jeune fille fertile pouvait faire fleurir l'arbre. Le terme *aśoka dohada* fait, quant à lui, référence à une autre pratique : une femme qui désirait avoir un enfant devait se parer de bijoux et toucher de son pied l'arbre *aśoka* qui fleurissait à son contact. Dans les deux cas, on assiste à un phénomène de « fertilisation croisée », décrit par V. Dehejia :

« it involves a concept of cross-fertilization between women and plants, both linked by the all-important principle of fecundity »¹³⁶

« woman's fertility was thus transferred, in a mysterious manner, to the tree; in turn, she too may have become more fertile through contact with its abundant foliage »¹³⁷

Il y a donc dans la symbolique des figures de la *śālabhāñjikā* et de l'*aśoka dohada* un phénomène de transfert de la fertilité qui agit rétroactivement : la femme transmet à l'arbre sa fécondité, ce qui le fait fleurir et en même temps, il prouve sa fertilité. Notons que ces deux modèles de représentation se mêlent dans les représentations de Bhārhut ou de Sāñcī : les *śālabhāñjikās* ont en effet souvent un pied en contact avec la base du tronc de l'arbre qu'elles tiennent d'une main levée (Fig. 22, Fig. 75, Fig. 76).

Ce modèle iconographique de la *śālabhāñjikā* a sans doute largement influencé la représentation de la légende de la naissance du Buddha : la reine Māyā a mis au monde le jeune Siddhārtha en se tenant à la branche d'un *śāl* dans le bois de Lumbinī. L'illustration de cette scène est très répandue dans l'iconographie bouddhiste présente tout autour des *stūpas* (Fig. 29 à 32) : la posture de Māyā est celle d'une *śālabhāñjikā* : on y voit la reine Māyā dans la même position déhanchée (*tribhaṅga*), avec une jambe repliée derrière l'autre en signe de déséquilibre, se retenant à la branche de l'arbre derrière elle pour ne pas tomber. La *śālabhāñjikā* est donc une figure dont la symbolique concerne toutes les femmes et toutes les divinités secondaires qui sont en lien avec la nature par leur habitat et qui représentent la fertilité : ce modèle se trouve ici incarné en un personnage mythique particulier (Māyādevī).

¹³⁴ VOGEL, s. d.

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ DEHEJIA, 2009, p. 86.

¹³⁷ DEHEJIA, 1997, p. 5.

Plus généralement, les figures féminines représentées tenant une branche d'arbre – quelle qu'en soit l'espèce – sont nommées *śālabhāñjikās*, c'est le cas pour beaucoup de figures sur pilier de Bhārhut, Sanghol et Bhūteśvara. Elles sont également présentes sur les *torāṇa*, c'est-à-dire sur les portiques d'entrée des monuments sacrés, sous la forme d'arcs de cercle ou de parenthèses, comme à Sāñcī (Fig. 75, Fig. 76) ou à Sonkh (Fig. 77).

Dans les figures de Śrī-Lakṣmī, l'association au végétal est moins claire mais l'attribut principal de cette déesse est le lotus, qui lui sert généralement de siège (Fig. 78) ou de piédestal (Fig. 79). Sur d'autres reliefs représentant des figures féminines, la référence au végétal est présente mais se fait plus discrète. Parfois, l'arbre est simplement situé en arrière-plan : il n'y a pas nécessairement de contact avec la main ou le pied, l'arbre semble quelquefois être la continuité du corps, les pieds à la base de l'arbre, le corps se mêlant au tronc, la tête et les cheveux se mêlant aux feuilles et aux fleurs. C'est par exemple le cas pour certaines figures de Sanghol (Fig. 80). Certaines de ces figures féminines portent dans la main un bouquet de fleurs, comme à Sanghol (Fig. 49).

L'identification de ces figures comme des *yakṣīs* est justifiée en ce qu'elle permet de regrouper sous le même nom des représentations qui partagent une association avec la nature et dont la féminité – à travers la poitrine dénudée, le *tribhaṅga*, les parures qui mettent leur corps en valeur, le léger voile retenu par la *mekhalā* – fait allusion à la fertilité. Les *yakṣīs* étaient en effet des divinités secondaires, vivant dans les forêts aux abords des villages. Les *yakṣīs*, comme leur équivalent masculin, vivent dans les arbres, d'où l'appellation alternative de *vrkṣikās*. L'impression de confusion entre l'arbre et la figure féminine va donc dans le sens d'une identification de ces figures sur pilier comme des *yakṣīs*. C. Yamano explique à leur sujet :

« (...) some reside in an *aśoka* tree; some bear a branch in their hand. It seems they inherit the attributes of tree goddesses from the ancient *yakṣiṇī*. »¹³⁸

Ainsi, la nature représentée sur certains *stūpas*, en compagnie de figures féminines, justifie leur identification comme des *yakṣīs*¹³⁹. Leur association au règne naturel tend à donner à ces figures une sorte de beauté innocente. Mais dans les textes, les *yakṣīs* apparaissent davantage comme des divinités surnoises et trompeuses, pouvant néanmoins agir avec bonté et compassion.

2. Des *yakṣīs* bienfaitrices ?

Dans les récits, les *yakṣīs* sont des divinités qui défient les voyageurs de prouver leur vertu et leur courage ; s'ils y parviennent, les *yakṣīs* réalisent leurs souhaits, s'ils montrent au contraire de la peur et de la lâcheté, elles les dévorent. Les *yakṣīs* sont donc détentrices d'un pouvoir, comparable à

¹³⁸ YAMANO, 2013, p. 150, note 12.

¹³⁹ Nous verrons néanmoins dans une seconde partie que cette identification n'est pas attribuable à l'ensemble des figures féminines sur pilier de *stūpa*.

celui du *cintāmaṇi* : elles sont capables de réaliser les souhaits. En chacune des *yakṣīs* maléfiques qui peuplent les textes, se cache une figure bienfaitrice, incarnant la prospérité. Par exemple, dans un chapitre du *Kathāsaritsāgara*¹⁴⁰, Śṛṅgotpādinī (littéralement : productrice de cornes) est une *yakṣī* dansante et musicienne qui joue du luth – un luth fabriqué à partir d’ossements – pour faire danser ses proies jusqu’à l’épuisement, elle leur fait pousser des cornes sur le haut du front et, une fois à bout de forces, les proies tombent dans le feu et la *yakṣī* les dévore. Mais si elle est affrontée par un homme courageux – il s’agit de Niścayadatta dans cette histoire –, elle doit accéder à sa demande. Elle possède donc, malgré sa tendance cannibale, la possibilité d’utiliser ses pouvoirs magiques à bon escient. Plus loin dans le même ouvrage¹⁴¹, Devasena raconte, lors d’une entrevue avec le roi, sa rencontre avec la *yakṣī* Vandhyā dans le jardin d’un temple. Ayant été bien accueilli, il décide d’y passer la nuit, mais le visage de Vandhyā devient difforme : Devasena la défie, prouvant son courage, la *yakṣī* prend alors l’apparence d’une très belle femme et lui offre ses services pour le récompenser de sa bravoure.

Le pouvoir de réaliser les souhaits est, nous l’avons dit, le pouvoir du *cintāmaṇi*, et surtout, c’est le pouvoir du Buddha qui aide les dévots à atteindre l’Eveil spirituel, souvent en leur permettant une promotion karmique qui se manifeste par des dons matériels – beauté, richesse, statut social élevé etc. Par conséquent, de même qu’un dévot va faire des offrandes envers le Buddha afin d’obtenir des mérites, de même, prouver sa vertu par le biais d’offrandes envers des divinités féminines de la prospérité telles que les *yakṣīs*, permet d’obtenir richesse, abondance et fertilité. C’est notamment le cas des rituels tantriques du *Mañjuśrīyamūlakalpa*¹⁴², texte qui met en avant la féminité de ces déesses. Il est en effet précisé pour chaque *yakṣī* la nature de sa parenté avec le *sādhaka*, i.e. celui qui effectue le rituel. La *yakṣī* qui se manifeste à la suite de l’évocation peut alors être une épouse, une mère ou bien une sœur : la nature des bienfaits qu’elle accorde dépend de ce statut. Le rôle d’épouse permet au pratiquant d’obtenir une progéniture grâce à une union sexuelle au cours du rituel, mettant ainsi en valeur la fertilité de la femme. Le rôle de sœur peut apporter au pratiquant la richesse, la guérison ou bien une épouse. La mère enfin est celle qui fournit la nourriture, un toit, la protection et le confort matériel. Ces éléments confirment donc l’association de ces figures féminines avec l’abondance (*prabhūtā*). T. Guha-Thakurta définit d’ailleurs la *yakṣī* comme :

« a type of primordial goddess associated with wealth, abundance and fertility »¹⁴³

3. Luxe et féminité

Dans la littérature secondaire, ces figures féminines sur les *stūpas* sont parfois identifiées comme des courtisanes. Celles de Sanghol ou de Bhūteśvara (Fig. 62-63, Fig. 67, Fig. 81 à 83) en effet

¹⁴⁰ TAWNER (tr.), PENZER (tr.), 2014, Livre VII, Chap. XXXVII, 51.

¹⁴¹ *Ibid.*, Livre XVIII, Chap. CXXIII, 171d.

¹⁴² SHAW, 2009.

¹⁴³ GUHA-THAKURTA, 2002.

semblent moins associées à la nature et s'inscrivent davantage dans un contexte mondain ou palatial et non dans un contexte sacré. Cette identification est justifiée par l'apparence sensuelle de ces statues, leur nudité partielle, leurs parures ainsi que par des attributs (une cage à oiseau, des plats, des pots contenant peut-être du maquillage ou de la nourriture...) qui les renvoient à la vie urbaine voire à la vie de cour. Cette identification est rattachée au luxe et à la richesse : le terme *bhogya* (m.) désigne les possessions luxueuses, mondaines, sources de plaisir, mais, ce même terme au féminin (*bhogyā*) désigne une courtisane. La courtisane elle-même est donc objet de consommation¹⁴⁴ (*vbhuj, bhujati*) par les sens et objet de luxe.

Associée aux bijoux, à la sensualité qui induit la symbolique féminine de fertilité et d'abondance, la figure féminine – courtisane ou *yakṣī* – apparaît, sur le *stūpa*, comme une femme-parure, une femme-ornement. Comme la pierre-précieuse (*ratna*), elle est à la fois décoration – sa beauté attire et séduit –, signe de bon augure, et déesse aux pouvoirs magiques : elle possède le pouvoir d'apporter la fertilité et la prospérité à celui qui l'honore. La figure féminine a donc sa place sur le temple bouddhique :

« As a house without a wife, as frolic without a woman. So without (the figure of) woman the monument will be of inferior quality and bear no fruit. ... Woman is most beautiful, when adorned with all ornaments. »¹⁴⁵

D'un point de vue lexical et sémantique, le concept d'ornement est très souvent en lien avec l'abondance et la beauté : de nombreux mots en sanskrit sont effectivement polysémiques et peuvent signifier, par une sorte de chaîne sémantique, différents concepts réunis par une origine commune. Par exemple, un mot peut désigner d'abord, dans un premier sens originel ou concret, un bijou et faire référence, plus tard ou avec un sens plus abstrait, au concept d'abondance. Voici une liste – non exhaustive – des définitions de termes¹⁴⁶ pouvant désigner les ornements et qui font référence à ces notions :

❖ **आनूकम् ānūkam** Ved. Ornament, jewels; आनूकमर्यो वपुषे नार्चत् Rv.5.33.9. *ind.* In abundance, greatly.

¹⁴⁴ Notons que la nature est aussi objet de consommation grâce au caractère fertile des sols : la présence de fruits dans l'iconographie des figures féminines montre que l'on jouit également de la Terre. La racine *Vbhuj* a comme sens premier l'action de manger, de se nourrir.

¹⁴⁵ BAWA, 2002. S. BAWA cite ici un passage du *Silpa Prakāśa*, un traité d'architecture du IX^e siècle : sur les temples, la figure féminine est figure de prospérité et d'abondance, mais elle est aussi figure ornée et figure d'ornementation.

¹⁴⁶ APTE, 1957.

- ❖ **उद्भास्** *udbhās* 1 *Ā.* To shine. -*Caus.* 1 To light up, illuminate, render beautiful, decorate; ornament; उद्भासितं मङ्गलसंविधाभिः R.7.16; काले घनोद्भासिते Mk.5.35. -2 (fig.) To bring into prominence, elevate, exalt; उद्भासिता- खिलखलस्य Bh.2.59.
- ❖ **उपस्कारः** *upaskārah* 1 Anything additional, a supplement. -2 (Supplying) An ellipsis; वानप्रस्थानां च द्रव्योपस्कार इति Mb.12.191.11. साकाङ्क्षमनुपस्कारं विष्वग्गति निराकुलम् Ki.11.38. -3 Beautifying, ornamenting by way of adding grace; उक्तमेवार्थं सोपस्कारमाह Malli. on R.11.47. -4 An ornament; सोपस्काराः प्रावहन्नस्रतोयाः Śi.18.72.
- ❖ **चित्र** *citra* *a.* [चित्र-भावे अच्य; चि-ष्ट्रन् वा Uṇ.4.163] 1 Bright, clear. -2 Variegated, spotted, diversified. -3 amusing, interesting, agreeable; Māl.1.4. -4 Various, different, manifold; Pt.1.136; Ms.9.248; Y.1.288. -5 Surprising, wonderful, strange; किमत्र चित्रम् R.5.33; Ś.2.15. -6 Perceptible, visible. -7 Conspicuous, excellent, distinguished; न यद्वचश्चित्रपदं हरेर्यशो जगत्पवित्रं प्रगृणीत कर्हिचित् Bhāg.1.5.10. -8 Rough, agitated (as the sea, opp सम). -9 Clear, loud, perceptible (as a sound). -त्रः 1 The variegated colour. -2 A form of Yama. -3 The Aśoka tree. -4 = चित्रगुप्त q. v. below. -त्रम् 1 A picture, painting, delineation चित्रे निवेश्य परिकल्पितसत्त्वयोगा Ś.2.9; पुनरपि चित्रीकृता कान्ता Ś.6.20,13,21 &c. -2 A brilliant ornament or ornament. -3 An extraordinary appearance, wonder.
- ❖ **प्रसाधक** *prasādhaka* *a.* (-धिका *f.*) 1 Accomplishing, or perfecting. -2 Purifying, cleansing. -3 Decorating, ornamenting. -कः A valet-de-chambre, an attendant who dresses his master; प्रसाधका भोजकाश्च गात्रसंवाहका अपि Kām.; आकल्पसाधनैस्तैस्तैरुपसेधुः प्रसाधकाः R.17.22.
- ❖ **प्रसाधित** *prasādhita* *p. p.* 1 Accomplished, completed, perfected. -2 Ornamented, decorated. -3 Proved.
- ❖ **ललाम** *lalāma* *a.* (-मी *f.*) 1 Beautiful, lovely, charming. -2 Having a mark on the forehead marked with a blaze. -मम् 1 An ornament for the forehead, an ornament or decoration in general; (*m.* also in this sense); सद्यः पुनाति सहचन्द्रललामलोकान् Bhāg.3.16.9; अहं तु तामाश्रमललाम- भूतां शकुन्तलामधिकृत्य ब्रवीमि Ś.2; Śi.4.28. -2 Anything the best of its kind. -3 A

mark on the forehead. -4 A sign, symbol, mark in general. -5 A banner, flag. -6 A row, series, line. -7 A tail. -8 A mane. -9 Eminence, dignity, beauty. -10 A horn. -मः A horse; Mb.7.23.13 (com. 'श्वेतं ललाटमध्यस्थं तारारूपं हयस्य यत्। ललामं चापि तत्प्राहुर्ललामाश्वस्तदन्वितः ॥').

- ❖ **विभूषा vibhūṣā** 1 Ornament, decoration; संपेदे श्रमसलिलोद्गमो विभूषा Ki.7.5; R.4.54. -2 Light, lustre. -3 Beauty, splendour.
- ❖ **शुभ् śubh** f. Ved. 1 Beauty, splendour. -2 Radiance, lustre. -3 Happiness. -4 Victory. -5 An ornament. -6 An auspicious offering. -7 Water. -8 A brilliant chariot.
- ❖ **शोभन śobhana** a. (-नी f.) [शोभते शुभ्-ल्यु] 1 Shining, splendid; Mb.4.42.12 (com. सुफलः शोभनभल्लिकः). -2 Handsome, beautiful, lovely. -3 Good, auspicious, fortunate. -4 Richly decorated. -5 Moral, virtuous. -6 Correct, right. -नः 1 N. of Śiva. -2 A planet. -3 A burnt offering for the production of happy results. -ना 1 Turmeric. -2 A beautiful or virtuous woman; तदिदं परिरक्ष शोभने भवितव्यप्रियसंगमं वपुः Ku.4.44. -3 A sort of yellow pigment (= गोरोचना q. v.). -नम् 1 Beauty, lustre, brilliance. -2 A lotus. -3 An ornament. -4 Virtue. -5 Tin. -Comp. -आचरितम् virtuous practice.

Dans la liste des termes ci-dessus, il est intéressant de constater qu'un terme désignant un ornement qualifie ou induit généralement les idées d'abondance (आनूकम्, उपस्कारः), de richesse (शोभन), de perfection (उद्भास्, चित्र, प्रसाधक, प्रसाधित), et surtout de beauté (उद्भास्, उपस्कारः, चित्र, ललाम, विभूषा, शुभ्, शोभन). On comprend, dans les différentes définitions, que certains termes ont un sens visuel très important, c'est le cas notamment de चित्रम् qui peut désigner la beauté, une image ou même le caractère visible d'une chose, ou encore de शोभन qui peut désigner un pigment de couleur jaune, et qui, surtout, induit l'idée de lumière, et de beauté physique. Les notions d'abondance, de richesse, et de beauté sont donc directement en lien avec l'idée d'ornementation : tous ces éléments se retrouvent dans ce que suggère la présence des figures féminines sur les *stūpas* :

« [The] ancient conception of beauty as abundance and productivity is inherent in the literal meaning of many Sanskrit words that denote beauty, and underlie the significance of much India ornament. »¹⁴⁷

¹⁴⁷ CHANDRA, 1985.

Miranda Shaw constate aussi la réunion de ces notions en la figure de la femme et conclut :

« Their femaleness, magnified by ornamentation, is the focus of the sculptor's artistry because the female body harbors a concentration of the forces that renew and regenerate life. »¹⁴⁸

4. Une féminité de bon augure et apotropaïque

La figure féminine en tant que corps séduisant, créateur et procréateur, possédant des symboles de prospérité en guise d'éléments de parure, constitue la forme paroxystique du signe de bon augure. Elle est donc en elle-même un bon présage et sa fonction sur les temples bouddhiques nous apparaît désormais plus clairement. Thomas Donaldson écrit à ce sujet :

« The auspicious nature of the female has long been recognized in Indian art and she has been placed at the entrances to sanctuaries as *yakṣī* figures to help protect the sacred precincts from evil spirits. (...) The image of woman is auspicious because she symbolizes fertility and because she is beautiful. Beauty itself is auspicious and synonymous with fertility or abundance as we know from the *Śatapatha Brāhmaṇa* (XIII 8. 1.13) where it is stated that 'Beauty is offspring'. »¹⁴⁹

La beauté de ces figures a donc pour conséquence une fonction protectrice. Il ne s'agit donc pas que d'une simple décoration dont la finalité serait simplement d'orner et d'agrémenter la pierre : ces représentations de femmes sont belles et c'est cette beauté qui va leur conférer un rôle protecteur et apotropaïque. Leur situation les place en figures de seuil, responsables des passages entre l'espace sacré du *stūpa* et l'espace profane du monde extérieur.

Un récit mythologique permet d'illustrer le caractère protecteur des figures féminines sur les *stūpas*. A la fin du mythe d'Abhirati¹⁵⁰ (dont nous raconterons le début plus loin), grâce à la protection du Buddha et à l'enseignements de ses préceptes, la *yakṣī*, convertie, est assignée à la protection des *ārāmas*, c'est-à-dire des jardins qui entourent les monastères et les temples. Cette légende justifie la représentation des *yakṣīs* autour des *stūpas*. Grâce à la présence de symboles de bon augure et grâce au caractère favorable de leur féminité, les *yakṣīs*, placées à l'entrée des temples, protègent à la fois le monument et les visiteurs. En tant que *yakṣīs* converties assignées à cette place par le Buddha lui-même, ces figures sont dotées d'un pouvoir qui leur donne autorité et qui justifie cette position au sein de l'architecture bouddhique. Leur présence au niveau des portiques est même talismanique : à

¹⁴⁸ SHAW, 2006, p. 83.

¹⁴⁹ DONALDSON, 1975, p. 85.

¹⁵⁰ Voir à ce sujet l'article : PERI, 1917. On trouve, dans cet article, un certain nombre de références à des textes indiens, chinois et tibétains qui constituent autant de réécritures du mythe de cette *yakṣī* devenue déesse du panthéon sous le nom de Hārītī. On y trouve le *Kouei-tseu-mou king*, un *sūtra* chinois du Bouddhisme Hīnayāna qui existe également dans le canon tibétain et qui est daté de la fin du III^{ème} siècle ou du début du IV^{ème} siècle (Péri, 1917 : 15) et le *Fo pen hing king*, texte chinois traduit dans la première moitié du V^{ème} siècle par un moine nommé Pao Yun (Péri, 1917 : 29), le *Samyuktavastu* (en particulier le chapitre XXXI de la traduction chinoise) et le *Samyuktāgama* ainsi que le *Bhaiṣajyavastu* du Vinaya Mūla-Sarvāstivādin.

la fonction protectrice s'ajoute la fonction apotropaïque. La présence de ces divinités sur les *stūpas* éloigne les mauvais esprits et conjure le mauvais sort : leur pouvoir est apotropaïque. De plus, la position liminaire des *yakṣīs* au sein de l'architecture des *stūpas* permet le passage symbolique et physique de l'espace profane à l'espace sacré : ils représentent le seuil, le passage de l'un à l'autre. La nature féminine de ces figures et leur position dans l'architecture bouddhique induit un marquage du territoire : comme les *yakṣīs* dans les forêts, elles marquent l'espace par leur lien avec la Terre¹⁵¹.

Grâce à la présence des reliques et de représentations sculptées du Buddha qui indiquent sa présence dans le lieu sacré, l'entrée dans le temple est accompagnée d'un changement de l'atmosphère du lieu : le lieu est habité par la divinité et ne doit donc être considéré comme un simple monument. Pénétrer dans le temple induit donc un changement de comportement, l'individu étant davantage invité à adopter une attitude de recueillement : à travers la présence des *yakṣīs* au niveau des portiques, l'entrée du temple elle-même devient un rappel de la loi dharmique bouddhique incarnée par ses gardiennes. D'un point de vue occidental, on peut se demander pourquoi le Bouddhisme a préféré, à cette époque, représenter des figures apotropaïques sous les traits de figures archétypales de la beauté.

1.3.3. La beauté est signe de vertu

1. Les *yakṣīs* : des divinités malfaisantes ou vertueuses ?

Dans la plupart des textes bouddhiques, la *yakṣī* a une apparence dégoûtante et se trouve généralement contrainte de prendre l'apparence d'une très belle femme pour approcher plus facilement ses proies. La beauté est alors un leurre, un moyen de tromper les humains : elle renforce

¹⁵¹ La déesse Bhūmi/Prthivī, incarnant la Terre et la fertilité, est une forme de Lakṣmī, dont nous avons déjà mentionné le lien avec la nature. Elle figure dans le *Lalitavistara* sous le nom de Sthāvarā, elle est invoquée par le Buddha juste avant l'épisode de la Tentation par les Filles de Māra. Elle est, dans ce récit, à l'origine de la fuite de Māra :

« Then the earth goddess in this great trichiliocosm who is called Sthāvarā, along with her retinue of one billion earth goddesses, began to shake the entire great earth. Not far from where the Bodhisattva was sitting, she broke through the earth's surface and revealed her upper body, adorned with all sorts of jewels. She bowed toward the Bodhisattva, joined her palms, and spoke to him:

"You are right. Great Being, you are right. It is just as you say. We bear witness to this. But still, my Lord, you alone are the supreme witness in the worlds of gods and humans and the supreme authority."
[F.156.b]

Having spoken thus, the earth goddess Sthāvarā rebuked Māra, the evil one, in many ways, and praised the Bodhisattva again and again. She made a great display of her myriad powers and then disappeared together with her following there and then.

When the wicked one and his army heard that sound from the earth,
Frightened and disheartened, they all fled,
Just like jackals in the forest hearing the lion's roar,
Or crows taking flight when a rock is thrown. »

(THE DHARMACHAKRA TRANSLATION COMMITTEE (tr.), 2013, *Lal*, 319, B14.)

le caractère perfide des *yakṣīs*. En toute logique, on attendrait donc du Bouddhisme qu'il tente de tenir à distance ces esprits malfaisants et sournois. Dans le *Dīgha Nikāya*¹⁵², texte canonique du Bouddhisme, on trouve les vers de protection d'Āṭānāṭā : les moines doivent réciter ces vers pour se protéger des mauvais *yakkhas* qui ne suivent pas le code de conduite émis par le Buddha et qui n'ont pas de foi en Lui. Ces vers visent à assurer la protection des lieux sacrés. Ainsi, le Bouddhisme admet l'existence de *yakṣas* et de *yakṣīs* malfaisants qu'il prévoit de convertir afin de préserver la paix et la non-violence.

La laideur des *yakṣīs* n'est cependant jamais représentée sur les *stūpas* : toutes les figures identifiées comme des *yakṣīs* sont de très belles femmes séduisantes, transmettant les idées positives de beauté, d'abondance, de fertilité, de bons auspices. Par exemple, sur ce relief de Kanaganahalli (Fig. 84), la figure féminine est identifiée par l'inscription comme une *yakṣī* mais n'est pas représentée comme un démon malfaisant :

« yakhi piyekaramātā »¹⁵³

La mère de Priyaṅkara, une *yakṣī*.

Priyaṅkara apparaît dans les textes¹⁵⁴ en tant que le dernier fils d'Abhirati : sa mère, la « ravisseuse » Hārītī, se nourrit des enfants des habitants de sa ville, grâce à l'aide de ces cinq cents fils. Le Buddha vient alors en aide aux habitants et dissimule son dernier fils, Priyaṅkara, sous son bol à aumône : la *yakṣī*, déboussolée par la disparition de son fils, le cherche partout et va demander de l'aide au Buddha. Celui-ci, ayant réussi à faire comprendre à la *yakṣī* le sentiment des parents dont elle avait dévoré les enfants, l'assigne à la protection des jardins (*ārāmas*) du monastère en échange de l'abandon de ses velléités anthropophages. La mère de Priyaṅkara de la stèle de Kanaganahalli – qui pourrait être une représentation de Hārītī ou d'une version du mythe qui deviendra celui de Hārītī – est représentée et nommée à travers l'inscription. La figure de la stèle de Kanaganahalli n'a rien d'effrayant : il s'agit d'une mère et de son fils, non d'une ravisseuse ou d'une dévoreuse d'enfants, ni d'un membre du « *goblin realm* »¹⁵⁵ ou d'une femme sur la « voie des démons »¹⁵⁶. Dans les sources primaires, on repère une souplesse des réécritures qui substituent aisément le terme *rākṣasī* à celui de *yakṣī*, mais dans l'iconographie indienne, les seules figures féminines effrayantes sont les

¹⁵² WASLHE (tr.), 1995, *DN*, III. 32.

¹⁵³ NAKANISHI (éd.), VON HINÜBER (éd.), 2014, *KGH Inscr.*, III. 2. 24.

¹⁵⁴ PERI, 1917.

¹⁵⁵ BODHI (tr.), 2000, *SN*, I. 10. §827. Cette traduction renvoie au pāli « *pisācayoni* », i.e. au royaume des *pisācas* qui, dans la cosmologie indienne, au même titre que les *yakṣas* et que les *rākṣasas*, font partie d'une classe de divinités inférieures et malfaisantes.

¹⁵⁶ PERI, 1917, p. 34.

saptamātṛkās et certaines *yoginīs*¹⁵⁷. Il n'y avait pas de représentation négative des *yakṣīs* entre le III^e siècle avant notre ère et le II^e siècle après. Par conséquent, il faut comprendre pourquoi on ne les représentait que dans leur version positive, i.e. sous des traits séduisants et correspondant au canon de beauté de la femme à cette époque.

La première hypothèse, c'est que, comme l'affirme Miranda Shaw, les *yakṣīs* représentées sur les monuments bouddhiques sont des *mahāyakṣiṇīs*¹⁵⁸, c'est-à-dire des *yakṣīs* qui sont hiérarchiquement et moralement plus élevées que celles qui dévorent les hommes et ravissent les enfants. Ces *mahāyakṣiṇīs* se sont engagées auprès du Buddha à la protection des fidèles : ce sont des *yakṣīs* dévouées et loyales, telles que celles que l'on trouve dans le *Mañjuśrīyamūlakalpa*.

La seconde hypothèse, défendue par Noël Péri, c'est que ces *yakṣīs* – et les figures féminines identifiées ainsi – sont des figures issues de croyances populaires et folkloriques qui ont été réinvesties par le Bouddhisme pour inviter à la conversion toutes les personnes qui n'ont pas accès aux Écritures bouddhiques : intégrer les divinités secondaires qui se rattachent souvent à des cultes populaires locaux permet en effet d'encourager les pratiquants de ces cultes à se convertir au Bouddhisme. Les croyances envers des esprits de la forêt prennent en effet souvent racine dans des contextes de villages : l'inconnu effraie, ce qui n'a pas de limites inquiète. La tendance à vouloir attribuer certains bienfaits ou méfaits à une entité supérieure à soi est sans doute l'un des fondements de la religion : il faut trouver une explication et cette explication fait dépendre les choses de l'extérieur, de l'inconnu, de l'étrange, de ce que l'on ne sait pas expliquer logiquement. Les forêts sont des lieux mystérieux dans lesquels des jeux d'ombres et de lumières peuvent exciter l'imagination et susciter un grand nombre de croyances. Afin de mieux faire correspondre la religion bouddhiste aux idées d'un peuple, les récits ont pu être agrémentés de ce genre de divinités ou d'esprits. C'est également une manière de les réinvestir dans une nouvelle mythologie en accentuant leurs traits négatifs pour montrer la puissance de la religion qui a su faire basculer ces esprits du Mal vers le Bien. Dans les passages des textes bouddhiques que nous avons mentionnés, la *yakṣī* est en effet un personnage malfaisant et c'est en rencontrant des personnages saints (comme Aniruddha dans le *Samyutta Nikāya* ou comme le Buddha dans le mythe d'Abhirati) qu'elle se convertit à un mode de vie tourné vers la bienfaisance, grâce à l'écoute des préceptes du Buddha¹⁵⁹. Le Bouddhisme en sort donc gratifié : il est en celui qui

¹⁵⁷ Le culte des *saptamātṛkās* et des *yoginīs* s'est développé plus tardivement (de l'ère Gupta à l'époque médiévale en Inde, c'est-à-dire du III^e au XI^e siècle).

¹⁵⁸ SHAW, 2009, p. 267.

¹⁵⁹ De la même manière, selon J. Strong, l'*Aśokāvadāna* dépeint le roi Aśoka qui n'est pas encore converti comme un roi hideux, cruel et violent, mais il devient, dans certains passages, après sa conversion, un modèle de roi exemplaire :

permet l'anéantissement des forces malfaisantes comme les *yakṣas* et les *yakṣīs*. C'est donc une manière de donner du pouvoir au Bouddhisme et d'inciter les peuples à se convertir. Dans l'*Oṣadhivastu* en effet, les *yakṣīs* :

« mettent pour condition à leur conversion que les gens du pays élèveront des *vihāras*, où évidemment elles seront honorées de la même manière qu'elles l'étaient auparavant, où leur culte traditionnel se continuera sans grand changement. »¹⁶⁰.

Il s'agirait donc d'une sorte d'« incorporation au Bouddhisme de cultes locaux et populaires anciens »¹⁶¹ : le fait que ces divinités soient fréquemment malfaisantes et que le Bouddhisme parvienne à les convertir est donc extrêmement valorisant et peut inciter les pratiquants de ces cultes à se fier à cette religion. Le Bouddhisme bénéficie également du culte des *yakṣīs* incorporées aux *vihāras*, car elles attirent un public différent et de nouvelles donations¹⁶².

Enfin, la dernière hypothèse suppose que la représentation de figures malfaisantes correspond à donner de l'importance au Mal. Il existe en effet une conception indienne qui explique ce point : l'érection de la sculpture se fait en plusieurs temps mais c'est la fin de la création artistique qui est particulièrement intéressante pour notre objet. Une fois l'œuvre d'art terminée, une cérémonie (*akṣimocana*) a lieu qui consiste à dessiner la pupille sur l'œil de la figure sculptée par l'officiant : c'est le « don à l'image des yeux et de la vie », selon l'expression de l'historienne Marielle Brie¹⁶³, qui permet la transition de la matière à la divinité¹⁶⁴. La sculpture n'est plus seulement constituée de pierre : l'ouverture des yeux appelle la présence de la divinité, « elle marque l'ouverture de la conscience et de l'âme de la sculpture ». A partir de ce moment, la sculpture est considérée comme vivante. De ce fait, représenter une *yakṣī* maléfique sur un monument sacré serait de très mauvais présage : personne ne désire en effet invoquer une divinité malfaisante aux abords d'un *stūpa*. A l'inverse, inviter une *yakṣī* protectrice, pourvue de symboles de bon augure tels que le *śrīvatsa*, l'*aṅkuśa* ou encore par sa référence à la fertilité qui donne la vie, paraît être bien plus favorable pour le monument et les fidèles bouddhistes. De même, le fait de nommer le mal serait considéré comme une invocation de mauvais présage, cela peut également expliquer pourquoi la *yakṣī* de Kanaganahalli est nommée à travers sa qualité de mère et par le nom de son fils Priyaṅkara, nom qui signifie « celui qui est cher, aimable », qui est également le nom d'un Bodhisattva. On voit donc que la simple inscription qui nomme la figure

« Scholars have generally argued that these stories are featured in the legend because they were meant to emphasize Aśoka's cruel and impetuous temperament before his conversion to Buddhism and so to magnify the greatness of his change of heart. » (STRONG, 1989, p. 41).

¹⁶⁰ PERI, 1917, p. 44.

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² Nous reviendrons sur ce point dans une seconde partie.

¹⁶³ BRIE, 2018.

¹⁶⁴ COLAS, 1989, p. 139-141.

représentée a un sens fort : elle n'est pas nommée « la ravisseuse » – Hārītī – mais « la mère ». Par la mise en avant du caractère protecteur de la figure maternelle, l'inscription elle-même devient symbole de bon augure.

Ces trois hypothèses se rejoignent finalement, dans le sens où le but est d'accueillir les meilleurs auspices dans la représentation iconographique et dans l'appellation des figures. Il ne s'agit pas de simples sculptures mais, selon les croyances indiennes, d'une sorte de descente (*avatāra*) de la divinité dans la pierre : puisque la divinité est présente sur le monument sacré, elle lui apporte tout ce qu'elle représente. Si aucune *yakṣī* sculptée n'incarne le mal, la bassesse morale ne peut donc être représentée sur un *stūpa*, ni même ailleurs : le but de ces représentations est d'attirer la bonne fortune, non le malheur.

Dans de nombreux récits, on voit s'opérer un changement dans le comportement de la *yakṣī* qui passe d'un méfait à un bienfait, en fonction de la qualité morale de la personne qu'elles affrontent. Ainsi, la représentation en pierre d'une *yakṣī* pourrait sembler paradoxale par rapport à ce changement de comportement devenu impossible à cause de son immobilité : on peut supposer que la beauté de la sculpture illustre l'aboutissement de la conversion de la *yakṣī* et qu'elle invite ainsi le visiteur à un examen de conscience afin qu'il se demande s'il est assez vertueux pour pénétrer dans le *stūpa*, au risque de devoir affronter la *yakṣī*. Par conséquent, la beauté de cette dernière en tant que reflet de sa vertu possède aussi une valeur apotropaïque ayant pour fonction d'effrayer ceux dont l'examen de conscience révèle qu'ils sont mauvais, faibles ou lâches.

Ainsi, la beauté d'un personnage devient le reflet de sa personnalité et de sa vertu. Une *yakṣī* malfaisante est laide car elle a commis de mauvaises actions dans ses précédentes incarnations mais peut devenir belle si elle change son comportement et suit la loi bouddhique (*dharma*) en devenant une dévote du Buddha. On comprend alors mieux la présence de ces figures sur les *vedikā* des *stūpas* bouddhiques : elles permettent de protéger le cœur du temple, de faire fuir les mauvais esprits et d'inviter le visiteur sur la voie de la vertu.

Néanmoins, la condition féminine est inférieure à celle des hommes : naître femme est en effet la conséquence de méfaits antérieurs. Dans un *jātaka*, le Buddha ayant surpris la sournoiserie d'une *yakṣī* qui avait pris l'apparence d'une très belle femme pour voler le nouveau-né d'une jeune mère, la gronde, justifiant sa condition par le *karma* :

« And he rebuked her, saying: "O foolish woman ! For your former sins you have been born a Yakshin, and now do you still sin! »¹⁶⁵

¹⁶⁵ RHYS DAVIDS (tr.), 1878, *Jā, Mahosadha Jātaka*, p. xv.

Les femmes, du fait de leur statut inférieur, reflet de leurs mauvaises actions passées, ne peuvent atteindre le statut du Buddha, de l'être éveillé. Elles devront donc attendre une nouvelle existence, cette fois dans le corps d'un homme pour espérer atteindre l'Eveil. Nous développerons ce point dans une seconde partie.

2. La beauté du Buddha

Pour parler de l'apparence physique du Buddha, les sources primaires sont particulièrement utiles car nombreux sont les passages qui énumèrent ses caractéristiques. Ces critères font du corps du Buddha un modèle de beauté. Le corps du Buddha est en effet marqué des trente-deux marques du Grand Homme (*mahāpuruṣalakṣaṇa*), la plupart d'entre elles faisant partie du domaine visuel. Le corps du Buddha possède donc :

- des pieds plats (*supraṭiṣṭhapādataḥ*¹⁶⁶), dont la plante est marquée d'un *cakra* à mille rayons (*sahasrāra cakra*)
- de longs doigts et de longs orteils (*dīrghāṅguliḥ*), palmés comme une oie (*jālāṅguliḥastapādaḥ*)
- des jambes comme celles de l'antilope (*aiṇeyajaṅgaḥ*)
- un dos droit et de longs bras allant jusqu'aux genoux (*sthitānavanatājānupralambabāhuḥ*)
- une peau dorée (*suvarṇavarṇaḥ*)
- des dents blanches (*śukladantaḥ*), égales, sans espacement (*aviraladantaḥ*)
- des mâchoires comme celles du lion (*siṃhahanaḥ*)
- des yeux bleus (*abhinīlanetraḥ*) avec de longs cils, comme ceux d'une vache (*gopakṣmanetraḥ*)
- une protubérance (*uṣṇīṣaśīrṣaḥ*) sur la tête

etc...

A ces caractéristiques, purement visuelles, s'ajoutent des caractéristiques liées à la perception sensorielle, en particulier aux sens du toucher, du goût et de l'ouïe :

- des pieds et des mains douces comme le coton (*mṛdutaruṇapāṇipādaḥ*)
- une peau lisse (*sūkṣmacchaviḥ*)
- son sens du goût est excellent (*rasarasāgraprāptaḥ*)
- sa voix est semblable à celle de Brahmā (*brahmasvaraḥ*).

La perfection de l'apparence du Buddha est conditionnée par la présence de ces trente-deux marques, d'ailleurs accompagnées de quatre-vingts marques mineures, et se manifeste donc à travers elles. Le Buddha est donc parfaitement beau : sa beauté le place au sommet de la hiérarchie des dieux.

« (...) his splendor is equal to that of the king of the gods (*devarāja*).

¹⁶⁶ MIGME CHÖDRÖN (tr.), 2001, *MPPS*, Part 4, 6.

(...) The Buddha whose body is adorned (*alaṃkṛta*) with the thirty-two marks is beautiful (*abhirūpa*) and well-arranged (*avikṣipta*). If he had less than thirty-two marks his body would be ugly; if he had more than thirty-two marks he would be untidy. Thanks to the thirty-two marks, he is beautiful and well-arranged. »¹⁶⁷

Ces signes de beauté sont donc des ornements (*alaṃkāras*), indicateurs de sa perfection morale. Ils rendent même légitime sa supériorité hiérarchique aux yeux des êtres humains qui le rencontrent. Un être exceptionnellement beau est nécessairement un être supérieur. David E. Cooper parle ainsi du : « magnetic power of moral beauty »¹⁶⁸, idée également développée par John Powers :

« Throughout Indian Buddhist literature, the Buddha's body is presented as the pinnacle of human physical perfection and is a testament to his perfection of wisdom, compassion, and morality. People who see him are overwhelmed by his magnificent physique and gaze at him in wonder. (...) [T]he Buddha's physical endowments (...) are essential components of his persona and play a crucial role in his conversion activities. His audience expects that a buddha will possess the physical characteristics of a great man, and skeptics can be convinced only by a display of all of them. They prove that he is the "ultimate man" and that he has perfected both wisdom and morality. »¹⁶⁹

On retrouve dans de nombreux textes du Bouddhisme cette idée que la beauté physique reflète la beauté « intérieure », plus précisément la beauté morale. Tous les êtres vertueux sont en effet des êtres beaux¹⁷⁰. Dans cet extrait du *Samyutta Nikāya*, le Buddha décrit l'apparence de Sujāta et justifie sa beauté par la pratique de la vertu :

« Then the Venerable Sujata approached the Blessed One. The Blessed One saw him coming in the distance and addressed the bhikkhus thus: "Bhikkhus, this clansman is beautiful in both respects. He is handsome, good-looking, pleasing to behold, possessing supreme beauty of complexion. And he is one who, by realizing it for himself with direct knowledge, in this very life enters and dwells in that unsurpassed goal of the holy life for the sake of which clansmen rightly go forth from the household life into homelessness." »¹⁷¹

De même, dans le *Dīgha Nikāya*, le Buddha définit la beauté – traduction du pāli *vaṇṇa* qui signifie littéralement la couleur, et dans un deuxième temps, l'apparence – en utilisant le vocabulaire de la vertu :

« Kiñca, bhikkhave, bhikkhuno vaṇṇasmiṃ? Idha, bhikkhave, bhikkhu sīlavā hoti, pātimokkhasaṃvarasaṃvuto viharati ācāragocarasampanno, aṇumattesu vajjesu bhayadassāvī, samādāya sikkhati sikkhāpadesu. Idaṃ kho, bhikkhave, bhikkhuno vaṇṇasmiṃ. »¹⁷²

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ COOPER, 2017, p. 133.

¹⁶⁹ POWERS, 2010, p. 72-73.

¹⁷⁰ C'est un point sur lequel nous reviendrons plus tard.

¹⁷¹ BODHI (tr.), 2000, *SN*, II. 21. 5, p. 717, [279].

¹⁷² *DN*, III. 26, [110].

Et, moines, qu'est-ce que la beauté/l'apparence pour un moine ? Moines, un moine est vertueux s'il vit gouverné par la retenue de l'ermite, parfait dans sa conduite et dans ses actions, s'il est conscient du danger des moindres petits péchés, et si, les ayant acceptés, il s'entraîne à respecter les préceptes moraux. Ainsi, moines, est la beauté/l'apparence pour un moine.

On comprend donc que la beauté physique dans la conception bouddhique ne se résume pas à une apparence extérieure : elle est le reflet de la personnalité, des actions antérieures (*karman*), de la pensée intérieure, et de la pratique dharmique. La polysémie du terme शोभन, déjà mentionné plus tôt, y renvoie clairement, puisque शोभन évoque à la fois la beauté physique¹⁷³ et la beauté morale (vertu). Il faut donc distinguer la beauté trompeuse issue de la magie des divinités malfaisantes et la beauté née de la vertu. La première tient du paraître et suscite le désir (*kāma*), la seconde tient de l'être, de l'identité et suscite l'admiration et l'inspiration.

1.3.4. Conclusion

Ainsi, la beauté est d'abord séduction, potentiellement trompeuse, par la mise en avant, dans l'iconographie, de la beauté des corps dénudés, des attributs féminins, des parures luxueuses, des coiffures élaborées et des postures suggestives¹⁷⁴. Néanmoins, la nature malfaisante et tentatrice des femmes – que l'on trouve dans les textes – n'apparaît pas sur les *stūpas* : rien n'indique que leur beauté soit trompeuse.

Elle est aussi incarnation des concepts d'abondance, de richesse, de fertilité, de chance et de prospérité à travers les figures féminines de l'iconographie des *stūpas*. Elle représente tout ce qui peut fleurir, s'épanouir, se développer de la meilleure des manières. La femme est assimilée à l'arbre, à la terre, aux bijoux ; elle est bienfaitrice, symbole de bon augure et déesse protectrice des temples et des monastères. Par ses pouvoirs créateurs et procréateurs, par son caractère maternel protecteur, elle attire le Bien et repousse le Mal. Incarnant le Bien, la femme, puissante, invite quiconque souhaite pénétrer dans l'édifice sacré à un examen de conscience : les visiteurs doivent être vertueux et rendre des hommages aux divinités par des offrandes. Par l'analogie des figures féminines représentées sur les *stūpas* avec la reine Māyā, la beauté de la femme fait référence au Buddha, lui qui incarne le paroxysme du signe de bon augure. Comme une boîte à bijoux (*ratnabhājana*) protégeant le Buddha

¹⁷³ Notons que ce terme, au féminin, (शोभना) désigne aussi une très belle femme.

¹⁷⁴ En réalité, seule la beauté des femmes s'avère être trompeuse. La beauté des hommes – dont les deux modèles sont le Buddha et le roi, figure sur laquelle nous reviendrons plus tard – n'est pas ambiguë comme celle des femmes, oscillant entre beauté vertueuse et beauté tentatrice. Il semble que la position inférieure de la femme sur l'échelle des êtres lui induise un risque permanent de tomber du côté du Mal et de s'éloigner de la voie de la vertu.

(sous la forme d'une pierre précieuse ou d'une relique), ces différentes facettes de la Mère sur la *vedikā* cernent le *stūpa* à la manière d'un écrin.

Elle est enfin reflet de la vertu intérieure, qui s'exprime au travers de traits physiques particuliers. Cette beauté trouve sa parfaite réalisation dans l'apparence physique du Buddha, ce qui participe à convaincre les dévots et les futurs dévots de sa pureté morale.

1.4. Les sens de contact : le goût et le toucher

Dans l'iconographie bouddhique, les sens du goût et du toucher sont moins présents. Etant des sens de contact, ils sont plus difficiles à représenter : le simple fait de tenir un objet dans la main, en effet, n'indique pas nécessairement la sensation de toucher. Le goût est, quant à lui, plus simple à suggérer, en particulier par le biais de nourritures ou de boissons, généralement contenus dans des récipients de toutes sortes – assiettes (Fig. 3), plats à couvercle (Fig. 81, Fig. 85, Fig. 86), pots (Fig. 87), cruches (Fig. 1, Fig. 83, Fig. 88, Fig. 89), cruches à anses (Fig. 85, Fig. 86) gobelets (Fig. 82), etc... La difficulté réside alors dans l'identification du contenu de ces récipients : ils pourraient en effet tout aussi bien contenir de l'eau parfumée (Fig. 1), des guirlandes (Fig. 3), ou encore du maquillage (Fig. 87). La simple observation d'un récipient ne suffit donc pas à identifier la nature de son contenu. La scène dans laquelle s'inscrit ce récipient doit donc être considérée dans sa globalité, mais aussi par comparaison avec d'autres reliefs similaires. Dans l'art de Mathurā, en particulier à Sanghol et à Bhūteśvara, les figures féminines sur piliers portent des récipients et se tiennent dans des postures tantôt statiques (Fig. 81, Fig. 85, Fig. 86), tantôt dynamiques (Fig. 82, Fig. 83, Fig. 88) : loin d'une posture hiératique, certaines sont en effet représentées dans le cours d'une action qui permet de déduire le contenu des récipients. L'activité réalisée dans la scène tend ainsi à inscrire la figure féminine dans une narration.

Dans ce relief (Fig. 83) par exemple, une femme tenant d'un bras lâche une branche de manguier¹⁷⁵ chargée de fruits porte sur son épaule une cruche recouverte d'un gobelet que saisit un homme perché sur le balcon au-dessus d'elle, engagé dans une étreinte amoureuse, sans doute teintée d'ivresse. La figure féminine centrale apparaît alors comme une servante chargée de distribuer de la nourriture – des mangues – et de la boisson – alcoolisée probablement. Le couple enlacé, quant à lui, semble avoir interpellé la figure principale pour se servir un verre depuis le balcon. L'interaction liant ces deux scènes entre elles permet de comprendre que c'est l'enivrement sensoriel lié à la fois au goût

¹⁷⁵ Cette figure n'est pas sans évoquer la *yakṣī* Ambikā du Jāinisme, du fait de son association à la mangue. Cette *yakṣī* possède le don de faire mûrir les fruits – en particulier les mangues – sur les arbres, grâce à un acte méritoire d'offrandes à un ascète jain. Elle est associée à un culte de la fertilité mais elle est aussi considérée comme une déesse de la Terre et de l'abondance par son rapport à la nature. Voir CORT, 1987.

et au toucher qui est la thématique de cette image, tout en rendant plus explicite le contenu de la cruche tenue par la figure féminine.

Dans cet autre relief (Fig. 90), le couple (*mithuna*) a plus d'importance : il est représenté entièrement. Les deux personnages sont parés de nombreux bijoux et sont liés physiquement par un contact des mains. L'homme tente de faire boire sa compagne, en insistant par une pression du poignet. La femme, elle, détourne la tête, semblant refuser cette boisson avec pudeur.

Sur cette palette à fard du Gandhāra (Fig. 91), un homme remplit son bol à partir d'une cruche tandis qu'à sa droite un autre homme tente de faire boire une femme appuyée contre lui. La posture de cette femme paraît confirmer son état d'ivresse. Ce type de représentation, dans lequel un personnage ivre est soutenu par un autre personnage, est relativement fréquent dans l'iconographie indienne¹⁷⁶ : on connaît d'autres exemples, notamment à Mathurā (Fig. 94) : une femme – généralement identifiée comme étant une courtisane, du fait de sa nudité partielle et de son état d'ivresse – a posé un genou à terre et tente de se relever grâce à l'aide de deux personnages masculins : le petit homme à sa gauche lui a probablement retiré son gobelet pour mieux lui porter secours. Parfois, la femme est directement représentée en train de boire : c'est le cas de ce pilier de Sanghol (Fig. 82) : une femme vide jusqu'à la dernière goutte son gobelet, elle est appuyée contre le rebord du pilier, peut-être déséquilibrée par son état.

Cette iconographie de la femme ivre trouve son écho dans de nombreux textes de la littérature indienne. La femme y est décrite comme embellie par les effets de l'alcool. Par exemple, dans le *Mālavikāgnimitram*, on trouve ce dialogue entre la reine Irāvātī, ivre, et sa suivante :

« *Irāvātī* – *Nipuṇikā*, my girl, I have often heard that intoxication is an especial ornament to women. Do you think that this popular saying is true?

Nipuṇikā – It was formerly a mere popular saying ; now it has become true. »¹⁷⁷

¹⁷⁶ Ce type de représentation existe tant dans sa version féminine – une femme ivre, soutenue par des hommes – que dans sa version masculine – un homme ivre, soutenu par deux femmes. Ce motif iconographique est très courant et ne se limite pas au domaine bouddhique : il rejoint la représentation d'Héraclès, entouré par deux femmes (Fig. 92), plutôt représenté au Gandhāra, mais aussi celle de figures royales comme ce relief de Sāñcī (Fig. 93), généralement identifié comme Aśoka. On remarque au sujet de ce dernier, que, bien qu'il ne paraisse pas évident qu'il soit enivré par l'alcool, les femmes qui l'entourent portent des cruches semblables à celles que nous trouvons sur les piliers bouddhiques de l'école de Mathurā (Fig. 83, Fig. 88, Fig. 89). Dans un cas comme dans l'autre – la version féminine ou masculine – la femme a une position prépondérante : elle est objet de séduction lorsqu'elle est ivre (nous reviendrons sur ce point plus loin), mais aussi lorsqu'elle est courtisane ou servante. Il semble que la femme ait une fonction similaire dans ces reliefs : elle ajoute de la beauté à la représentation, en temps que femme-parure lorsqu'elle accompagne un homme, en tant que femme parée lorsqu'elle est ivre, ornée de bijoux et soutenue par des hommes. Néanmoins, la beauté de la femme et celle de l'homme restent différentes : nous l'avons vu, la beauté de la femme est ambiguë car elle est possiblement tentatrice, la beauté de l'homme, en revanche, est pure, marquée par la grandeur de sa vertu.

¹⁷⁷ TAWNEY (tr.), 1891, Acte III, p. 43.

Dans le *Rāmāyāṇa*, la description d'un harem rempli de femmes endormies et ivres, aux parures désordonnées, suscite un certain désir en l'observateur :

« 41. The women lay there, their consciousness stolen by slumber. Their thick and heavy garlands were disordered, and their fine jewelry lay scattered about them from their bouts of drinking and physical exertions. (...) »

53. Their sweet breath, so naturally fragrant, wafted over Rāvaṇa, with the added fragrance¹⁷⁸ of sweet wine [*śarkarāsava*]. (...) »

59. Those slender-waisted women slept, their arms intertwined, experiencing deep pleasure from the touch of one another's bodies. (...) »¹⁷⁹

Dans ce passage, la beauté de ces femmes est renforcée par le désordre du harem endormi et par leur haleine alcoolisée : membres du royaume de Rāvaṇa, abandonnées aux plaisirs du goût et du toucher, elles sont décrites comme des déesses, à la beauté extraordinaire. Hanumān, qui observe la scène, croit même qu'il est arrivé au paradis :

« 27. Māruti thought, "This must be heaven ! This must be the realm of the gods ! This must be the citadel of Indra ! Or perhaps, it is the highest goal of perfection !" »¹⁸⁰

Ce passage, en tant que description de scènes de plaisirs dans un contexte palatial, n'est pas sans rappeler les banquets (*συμπόσιον*) grecs ou les bacchanales romaines pendant lesquels les hommes jouissaient du plaisir des sens par la consommation de vin, de nourriture, et de femmes dansant au rythme d'un orchestre. Cette analogie apparaît aussi, dans une certaine mesure, dans l'iconographie bouddhique.

Certaines frises du Gandhāra, en effet, rappellent l'iconographie gréco-romaine, par la disposition en alternance de personnages buvant, dansant et jouant de la musique (Fig. 24, Fig. 25, Fig. 95 à Fig. 97). A ces frises sont souvent données les légendes « Scènes bachiques », « Bacchanales » ou « Scènes de banquet » dans la littérature secondaire¹⁸¹, ce qui les met en relation avec Bacchus-Dionysos, dieu du vin, de l'ivresse et de tous les excès (*ὕβρις*). Sur ces bas-reliefs, de nombreux réipients – amphores (Fig. 24), cratères (Fig. 95), cruches (Fig. 95), kylikes (Fig. 98) – indiquent la présence et l'importance de la boisson dans ces scènes de réjouissances bachiques. Sur cet autre relief (Fig. 98), un personnage porte sur ses épaules un lourd sac de vin, ouvert à l'une de ses extrémités afin de remplir le réceptacle que le buveur tient déjà près de sa bouche. Le même objet figure aussi sur cette frise (Fig. 95) : un homme porte un sac de vin sur ses épaules et échange un regard avec un

¹⁷⁸ Cette expression rappelle la proximité sensorielle du goût et de l'odorat. Dans la partie consacrée à l'odorat, nous avons considéré les produits parfumés qui ne peuvent être goûtés. En revanche, il est clair que les aliments et les boissons ont également une dimension olfactive très forte, ici considérée comme un élément de séduction.

¹⁷⁹ GOLDMAN (tr.), SUTHERLAND (tr.), 1996, 5.7, p. 133-134.

¹⁸⁰ *Ibid.*, 5.7, p. 131.

¹⁸¹ ZYSK, 2021.

homme tenant dans ses mains un cratère tandis qu'une femme semble déclamer un poème au rythme d'un tambour.

Ainsi, dans les reliefs du Gandhāra ou de Mathurā (que nous avons décrits plus haut), l'influence gréco-romaine paraît claire. Selon Martha Carter¹⁸², le vin et l'ivresse auraient voyagé en Inde du Nord au travers des *yakṣas* et des *yakṣīs* et de leur chef Kubera, figures liées aux liquides (l'eau qui fertilise les sols et permet la germination et la croissance des plantes, la semence qui féconde, le lait qui nourrit et le vin, version de l'*amṛta*¹⁸³, adaptée au Gandhāra) du fait de leur association à certains motifs aquatiques (le *makara*, le lotus, la conque...). Pour M. Carter, ces divinités secondaires sont, par conséquent, fortement en lien avec le concept d'abondance (incluant la fertilité et la richesse) :

« The Yakshas thus symbolize the fructifying power of the Waters and protect, or actually contain within themselves the germ of creation. »¹⁸⁴

Cette hypothèse va dans le sens d'une confirmation de l'identification donnée aux figures féminines – portant des cruches, des miroirs, etc... – de l'école de Mathurā en tant que *yakṣīs*¹⁸⁵. Néanmoins, elle n'intègre pas les plaisirs du toucher qui, dans l'art de Sanghol ou de Bhūteśvara, ont, du reste, une importance non négligeable.

Dans l'art de Mathurā, les scènes d'enivrement sensoriel par les sens de contact sont surtout représentées, nous l'avons dit, sur une balustrade faisant partie d'un ensemble architectural bouddhique. Nous avons aussi déjà mentionné que ces piliers mettent en avant une figure féminine principale, et, la plupart du temps, de petits balcons situés dans la partie supérieure du pilier, où se déroulent des scènes de la vie courante. Dans un environnement citadin, sur ces petits balcons, se déroulent des scènes de séduction (Fig. 49, Fig. 62, Fig. 67), d'étreinte (Fig. 62, Fig. 63, Fig. 83), d'ivresse (Fig. 83), d'apprêtement (Fig. 65), ou encore des scènes de rêveries (Fig. 81, Fig. 82). La représentation de ce genre d'activités se trouve, dans l'image, en retrait de la figure principale : les personnages figurés sur les balcons sont proportionnellement plus petits que la figure féminine centrale. C'est dans cette position marginale que les personnages peuvent se livrer à tous les excès. Cette iconographie des balcons donne-t-elle au visiteur curieux l'impression d'observer secrètement les activités d'enivrement sensoriel des personnages ? L'attention est néanmoins attirée en priorité sur la figure

¹⁸² CARTER, 1968. Voir aussi CARTER, 1982.

¹⁸³ Pour Martha Carter, le vin a pu être considéré comme un *amṛta*, en tant que liquide source de vie : « (...) wine was seen not simply as an intoxicant but as an *amṛta* substance. (...) The grapevine, like the lotus vine, is a true *arbor vitae* in Kushan imagery, and the flask or vessel of wine may be the *vas vitae*, conceptually akin to the *kantharos* of Dionysos. » (1968, p. 142).

¹⁸⁴ CARTER, 1968, p. 141.

¹⁸⁵ Voir par exemple GUPTA, 1985.

féminine dont le corps s'inscrit parfaitement dans la longueur de la colonne. Dans les reliefs de Sanghol ou de Bhūteśvara, la femme s'inscrit dans un contexte très mondain et citadin : bien qu'associée au vin et à l'ivresse, elle paraît moins identifiable comme une *yakṣī*, symbole de fertilité et d'abondance que comme une servante ou une courtisane, à la faveur des citadins hédonistes qui viennent profiter de ses services. Paradoxalement, c'est la figure de la servante qui est mise en valeur dans l'image, et non des figures de pouvoir telles que les princes profitant des harems, ou telles que les marchands venant jouir de la nourriture, de la boisson et des femmes mis à disposition lors des banquets (*gaṣṭhī*).

On peut également se demander pour quelles raisons de telles représentations ont été sculptées sur les balustrades d'un temple bouddhique. Les nombreuses scènes des balcons ainsi que le statut de ces figures féminines sont largement mis en valeur dans l'architecture religieuse des *stūpas*. Ces représentations rappellent certains passages de la littérature indienne – non bouddhique – qui associent aisément l'ivresse à la beauté, ainsi que nous l'avons décrit plus haut. Ce lien avec des topoï littéraires et iconographiques panindiens, permet de comprendre que l'art bouddhique inclut des systèmes de représentation qui dépassent le Bouddhisme. L'iconographie des *stūpas* ne serait donc pas exclusivement bouddhique : elle ne représenterait pas seulement le Buddha, ou des scènes en lien avec le Buddha, mais elle pourrait inclure des motifs que l'on retrouve dans tous les types d'architecture en Inde à cette époque. La représentation, sur les *stūpas*, de scènes bachiques, en lien avec l'ivresse et les plaisirs de la chair, pourrait donc ne pas avoir de lien avec les préceptes dharmiques, bien qu'elles fassent partie d'un complexe architectural bouddhique. La représentation de la figure féminine est particulièrement représentative de ce phénomène car une même posture peut donner lieu à différentes identifications en fonction des attributs et du contexte de l'image. Ainsi, une *śālabhāñjikā* (Fig. 22) tenant, d'une main levée, la branche d'un arbre et de l'autre, relâchée, une fleur, constitue le même type de représentation qu'une servante (Fig. 83) tenant, d'une main levée, une cruche de vin, et de l'autre, relâchée, une branche de manguier, ou qu'une courtisane (Fig. 81) tenant, d'une main, un plateau de nourriture¹⁸⁶, et de l'autre, un fruit. Ce modèle de représentation peut ensuite être adapté sur un sujet bouddhique, tel que la naissance du Buddha : l'iconographie de la reine Māyā, retenue d'une main à l'arbre au-dessus d'elle, est très proche de celle de la *śālabhāñjikā*.

¹⁸⁶ Le goût est aussi suggéré par des offrandes de nourriture, comme c'est peut-être le cas sur ces piliers (Fig. 81, Fig. 85, Fig. 86), ou sur ce relief de Sāñcī (Fig. 3). Il est difficile d'affirmer qu'il s'agit effectivement de nourriture mais les récipients transportés ont la particularité de porter un couvercle, et d'être tenu d'une certaine manière : le bras est replié, la main près de l'épaule portant une assiette ou un plat de façon à le tenir à l'horizontale et à ne pas renverser son contenu. Cette posture particulière est différente de ceux qui tiennent des plateaux de fleurs ou de guirlandes (Fig. 3, Fig. 69, Fig. 70), qui sont quant à eux portés par une ou deux mains par le dessous.

Néanmoins, les offrandes de nourriture ne sont pas tant importantes par leur goût que par leur odeur. Le lien entre le goût et l'odorat est en effet très fort et, la divinité honorée n'ayant plus de corps physique, la perception à distance de l'odeur de la nourriture reste possible tandis qu'un contact direct ne l'est pas. Une offrande de nourriture est donc réalisée pour son odeur et non pour son goût.

On retrouve aussi ce type d'inclusion de sujets mondains dans les textes : pour ne donner qu'un exemple, la figure d'Ambapālī, une courtisane de Vaiśālī, est incarnation du plaisir des sens par son statut, mais elle prodigue de la nourriture au Buddha et à ses moines en organisant un grand banquet, au cours duquel tous se régaleront¹⁸⁷. Cette inclusion d'Ambapālī au récit hagiographique du Buddha permet à nouveau d'intégrer un modèle de représentation de la culture profane aux récits bouddhiques : la courtisane, par sa donation, est placée en modèle de vertu¹⁸⁸.

Ainsi, les représentations figurant la sollicitation des sens du goût et du toucher ne se font pas tant par le contenant ou le diffuseur – comme c'était le cas pour les sens de distance – que par le contexte de l'image et par l'action réalisée par les personnages. Certaines postures, extrêmement répandues dans l'iconographie indienne, sont déclinées en différentes actions, grâce à une diversité d'attributs ou de personnages, permettant un éventail de représentations très large, à partir du même modèle : des figures féminines à l'arbre, symbole de fertilité aux courtisanes, incarnant l'ivresse et les plaisirs des sens. Le point commun de ces images est la représentation des femmes : ce sont des femmes séduisantes, inspiratrices, (pro)créatrices, et génératrices, incarnant abondance et prospérité. On peut se demander si ce modèle de représentation de la femme, très sensuel et indéniablement lié au plaisir des sens, témoigne de l'adaptation bouddhique à des valeurs mondaines et à des systèmes iconographiques panindiens, introduisant *a priori* une tension avec les préceptes dharmiques. C'est ce que nous verrons au travers de figures prosélytes telles que le roi ou la courtisane, dans une seconde partie.

1.5. La différence entre les sens de distance et les sens de contact

« Deux prisonniers, dans des cachots voisins, qui communiquent par des coups frappés contre le mur. Le mur est ce qui les sépare, mais aussi ce qui leur permet de communiquer.

Ainsi nous et Dieu. Toute séparation est un lien. »¹⁸⁹

¹⁸⁷ WALSH (tr.), 1995, *DN*, II. 16, 2.19, p. 244.

¹⁸⁸ Nous développerons ce point dans une seconde partie.

¹⁸⁹ WEIL, 1991, p. 144. Pour conceptualiser l'idée d'un moyen de communication entre les dieux et les hommes, Simone Weil reprend et développe la notion grecque de *metaxu* (μεταξύ). Elle considère l'air à la fois comme une séparation entre les dieux et les hommes et comme un lien qui leur permet de communiquer : la distance physique, constituée par l'air, est un *metaxu*, i.e. un intermédiaire qui permet la transmission d'un message. La source d'émission ou l'objet perçu se trouvent donc à la fois séparés du sujet percevant et liés à lui par le biais de ce *metaxu*. Par conséquent, c'est surtout par les sens de distance que le dévot va pouvoir s'adresser au Buddha : il l'invitera, l'honorera par des offrandes belles (des fleurs, des représentations de femmes et de signes de bon augure), qui sentent bon (des fleurs, des parfums, de l'encens), ou qui sont agréables à écouter (des chants, des mélodies jouées par des orchestres, des processions). Cette distinction a donc un aspect très pratique : les sens de distance permettent de s'adresser au Buddha malgré qu'il n'ait plus de corps physique.

Dans les paragraphes précédents, nous avons pris soin de distinguer les sens de distance des sens de contact. Les premiers impliquent une certaine passivité et sont représentés par l'objet écouté (un instrument de musique), senti (une fleur) ou vu (une très belle femme, un signe de bon augure) ou par leur contenant (un pot à parfum, une cruche d'eau parfumée, un encensoir). Les seconds impliquent une action de contact : avec de la nourriture, de la boisson, de la chair ou des tissus. Ils ne sont donc représentables que par la mise en scène de cette action de contact : des personnages mangent ou boivent, se maquillent, s'embrassent, s'étreignent... Ces éléments nous permettent de comprendre pourquoi les sens de distance sont davantage mis en avant dans le cadre des rituels bouddhiques : la distance entre les dévots et le Buddha – une distance temporelle, géographique ou métaphysique – induit qu'ils ne peuvent communiquer par le contact, mais seulement en utilisant la distance. Ainsi, Pañcaśikha capte l'attention du Buddha grâce au son de sa *vīṇā*¹⁹⁰ ; Cūlasubbaddhā, fille d'Anāthapiṇḍika, grâce à l'odeur des fleurs de jasmin suspendues dans les airs¹⁹¹ ; les belles images et les belles actions attirent sur ceux qui les réalisent le regard du Buddha¹⁹².

Une autre distinction peut se faire entre les sens de distance et les sens de contact, cette fois d'un ordre plus conceptuel. Il s'agit de considérer les sens de distance comme des sens plus intellectuels que les sens de contact, et de ce fait, plus purs : ils sollicitent moins le corps que l'esprit. Bien que cette distinction n'apparaisse pas dans les textes canoniques, il semble, d'après les pratiques d'offrandes, qu'elle soit tacitement approuvée : d'une part, certaines offrandes d'hommage semblent en effet engager les sens de distance divins du Buddha, d'autre part, les offrandes sollicitant les sens de contact (la nourriture ou bien les tissus) sont davantage orientées vers la satisfaction d'un besoin physique (ne pas avoir faim, soif, froid ni chaud etc...). Pour mieux comprendre cette distinction, attardons-nous brièvement sur un texte de Platon : le *Philèbe*. Socrate, dans ce dialogue, considère que certains plaisirs sensoriels sont « vrais » :

¹⁹⁰ L'ouïe divine du Buddha lui permet d'entendre les sons humains comme les sons divins, sans contrainte de distance, ainsi que nous l'avons expliqué plus haut : « And he, with mind concentrated, ...applies and directs his mind to the divine ear. With the divine ear, purified and surpassing that of human beings, he hears sounds both divine and human, whether far or near. » (WALSHE (tr.), 1995, *DN*, I. 2 [i. 79], 89, p. 105.)

¹⁹¹ Bien qu'un odorat divin ne soit pas mentionné dans les textes canoniques, il est sous-entendu au travers de la métaphore du parfum de la vertu, que nous avons déjà mentionné à la page 44.

¹⁹² La vue divine du Buddha lui permet de voir les individus et les actions qu'ils commettent : « And he, with mind concentrated, ...applies and directs his mind to the knowledge of the passing-away and arising of beings. With the divine eye, purified and surpassing that of humans, he sees beings passing away and arising: base and noble, well-favoured and ill-favoured, to happy and unhappy destinations as kamma directs them (...). » (WALSHE (tr.), 1995, *DN*, I. 2 [i. 82], 95, p. 107.)

« Ce sont ceux qui ont trait à ce qu'on appelle les belles couleurs, aux figures, à la plupart des odeurs et des sons et à toutes les choses dont la privation n'est ni sensible ni douloureuse, mais qui procurent des jouissances sensibles, agréables, pures de toute souffrance. »

D'autres plaisirs sont considérés comme « impurs » :

« A l'inverse, le toucher et le goût engagent le corps et les sensations de chaud, de froid, d'amer, de piquant, de faim, de soif impliquent alternativement une souffrance, un manque, et du plaisir. »¹⁹³

Dans ce texte, les plaisirs liés à la vue, à l'odorat et à l'ouïe sont donc purs car leur absence ne crée aucune souffrance. En revanche, les plaisirs liés au toucher et au goût ne sont des plaisirs que parce qu'ils permettent d'annihiler la souffrance liée à une absence. Ces derniers, par le contact avec le corps, créent un attachement et un manque. C'est cette souffrance qui est au cœur de l'argumentation dans les textes bouddhiques qui affirment – cette fois en considérant l'ensemble des cinq sens comme impurs – que :

« That man is wise who condemns the desires and is not attached to the five objects of desire, i.e., pleasant colors (*rūpa*), sounds (*śabda*), perfumes (*gandha*), tastes (*rasa*) and tangibles (*spraṣṭavya*). By seeking meditation (*dhyāna*), one should reject all of that. »¹⁹⁴

Les textes bouddhiques affirment en effet que la perception, étant impermanente – car elle s'effectue de manière ponctuelle et discontinue –, est source d'attachement et donc de souffrance : il faut donc prendre conscience de cette impermanence afin de se détacher de la perception. De cette manière, la conscience n'est pas altérée par les fluctuations du corps sous l'effet des sens. Néanmoins, la différence entre les points de vue platoniciens et bouddhistes réside dans la classification des cinq sens. Si Platon distingue les sens purs et les sens impurs, le Bouddhisme considère que tous les sens sont des sources de souffrance. Pourtant, il existe bel et bien une différence au sein du bouddhisme, qui n'est pas développée clairement dans les textes, mais qui, nous allons le voir, transparaît au travers des pratiques religieuses et de l'iconographie.

Ce ne sont donc pas les sens qui sont en eux-mêmes purs ou impurs, c'est la conscience de la perception sensorielle qui s'attache ou se détache, qui désire ou qui reçoit/accueille, qui regrette l'absence ou qui l'accepte. Dans la perspective de l'iconographie et des pratiques religieuses en lien avec les sens, on comprend mieux l'importance de la perception sensorielle malgré le paradoxe apparent avec la théorie de l'impermanence et le rejet des sens dans les textes canoniques bouddhiques.

¹⁹³ CHAMBRY (tr.). 1969.

¹⁹⁴ MIGME CHÖDRÖN (tr.), 2001, *MPPS*, Part 2, section A.

Ainsi, lorsque des offrandes sont faites au Buddha, les sens de distance sont favorisés à la fois parce qu'ils permettent de franchir les distances temporelles, géographiques ou métaphysiques qui séparent le Buddha des hommes et parce qu'étant plus intellectuels et plus purs – car pouvant être appréciés dans une indépendance relative du corps –, ils sont offerts au Buddha en tant que jouissance pure, l'invitant à se manifester dans un cadre imitant le divin, empli de belles images, de beaux sons et de bonne odeurs. Les listes d'offrandes contiennent généralement une majorité d'éléments liés aux sens de distance :

« Sometimes, in the buddha-fields (*buddhakṣetra*), if necessary, they rain down celestial flowers (*divyapuṣpa*), filling the trichiliocosm (*trisāhasralokadhātu*) and offer these to the Buddhas; sometimes they rain down heavenly sandalwood (*candana*); sometimes they rain down *cintāmaṇi* as large as Sumeru; sometimes they rain down musical instruments (*tūrya*) with wondrous sounds; sometimes, taking a body as high as Sumeru, they use it as a lamp-wick to pay homage to the Buddhas. Those are material offerings. »¹⁹⁵

Les offrandes peuvent aussi s'adresser aux sens de contact du Buddha mais tendent davantage à permettre l'absence de souffrance du corps et se rapportent à des besoins physiques primaires :

« Moreover, offerings are adjusted according to the conventions of the times: in cold weather, kindling (*indhana*), clothing (*paricchādana*) or food (*annapāna*) should be given; in hot weather, ice water, fans (*vījana*), parasols (*chattra*), cool rooms, very fine garments and very light food should be given; in rainy or windy weather, the needed gear should be procured. Those are offerings adjusted according to the weather. »¹⁹⁶

Les offrandes permettant de satisfaire les besoins du corps – ne pas avoir chaud, froid, soif, faim – sont décrites dans certains récits hagiographiques bouddhiques, le but étant de subvenir aux besoins des ascètes. Le Buddha lui-même, ayant dans sa jeunesse considéré que la satisfaction du corps était un frein à l'élévation de l'âme, tenta de se priver de nourriture, d'eau mais aussi d'ignorer le soleil ou la pluie¹⁹⁷, tant et si bien qu'il manqua de mourir sans avoir atteint l'Eveil. Il décida donc d'accepter l'offre de nourriture de Sujātā¹⁹⁸ et trouva dans un cimetière un linceul de chanvre dont il se revêtit. Par conséquent, la nourriture et les habits peuvent faire l'objet d'offrandes mais avec l'intention non de l'hommage mais de la charité, non du plaisir mais du besoin, non de la vie mais de la survie.

Ainsi, bien qu'il n'y ait pas de distinction claire entre les sens de distance et les sens de contact dans les textes canoniques bouddhiques, on constate toutefois qu'il en existe une dans les pratiques d'offrandes, simplement parce que le sens sollicité engage un mode de perception de l'offrande

¹⁹⁵ MIGME CHÖDRÖN (tr.), 2001, *MPPS*, Part 1, Chap. XLVI, IV, [277b].

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ « Il ne combattait pas les sens ; il n'accueillait pas les objets des sens. » (FOUCAUX (tr.), 1988, *Lal*, Chap. XVII, p. 222.)

¹⁹⁸ *Ibid.*, Chap. XVII.

différent. Les offrandes liées aux sens de distance permettent de communiquer par l'intermédiaire de cette distance et constituent un hommage en invoquant le Buddha. Les offrandes liées aux sens de contact nécessitant un rapport au corps, elles, ne sont clairement¹⁹⁹ présentes que dans les récits narrants la vie du Buddha, dans lesquels il fait l'objet de la charité des passants et des dévots, offrant à son corps subsistance et protection. Ainsi, les offrandes liées aux sens de distance, d'un côté, se rattachent à la richesse, au luxe, au plaisir pur, au superflu ; de l'autre, les offrandes liées aux sens de contact, et donc au corps, induisent la satisfaction d'un besoin existentiel, primaire et impur, mais nécessaire à la survie.

1.6. Conclusion

Ayant fait l'état – non-exhaustif – des différentes manifestations des sens dans les pratiques et les récits bouddhiques et des représentations de cette sensorialité, on peut constater que certains sens sont utilisés pour honorer, inviter voire même représenter le Buddha : ce sont les sens de distance. Ceux-ci se trouvent au cœur des offrandes effectuées par les dévots : images, signes de bon augure, lampes, fleurs, encens, parfums, onguents, chants, festivals de danse et de musique... La représentation iconographique de ces offrandes passe par la représentation de l'objet perçu – les fleurs, par exemple, dans le cas de la vue ou de l'odorat – ou par la représentation de l'objet qui émet ou diffuse ce qui est perçu – l'instrument de musique ou l'oiseau pour l'ouïe ou le brûle-parfum pour l'odorat.

Ces offrandes, toujours synonymes de perception agréable – une belle image, une belle musique, une bonne odeur –, reflètent en réalité la perception même du corps du Buddha par les êtres humains qui l'honorent : le Buddha possède un corps exceptionnellement beau, divinement parfumé et une voix comparée tantôt au chant d'un oiseau, tantôt au rugissement d'un lion²⁰⁰. Les analogies entre le Buddha et les offrandes sont en effet nombreuses. La vie du Buddha commence et se termine par la présence de parfums, de musique et de bijoux. Le Buddha, dans le ventre de sa mère, se voit offrir par les dieux des temples de bois de santal, d'encens et de pierres précieuses ; ce ventre lui-même est surnommé *ratnabhājana*, i.e. une boîte à bijoux ; son développement dans le sein de la reine Māyā est toujours accompagné de musique. Enfin, après le *parinirvāṇa*, le corps du Buddha, brûle, au

¹⁹⁹ Nous avons vu que l'identification des offrandes de nourriture dans les images est délicate.

²⁰⁰ Un rugissement ne peut être qualifié de musical. Pourtant, la solennité de la parole dharmique du Buddha – généralement présentée comme le rugissement d'un lion – n'est pas sans rappeler le rôle annonciateur des tambours lors des annonces royales. L'édit d'Aśoka sur rocher n°4 mentionne d'ailleurs l'analogie entre la parole du *cakravartin* (elle aussi dharmique) et le son des tambours :

« bherīghosa aho dhammaghosa » (BLOCH (éd.), 1950, p. 98.)

Le son des timbales et les cris 'Ah ! Le Dharma !'

Il faut noter ici la richesse du sens du terme *ghosa*, qui qualifie le son, le bruit, mais aussi le cri du vainqueur, terme dont l'équivalent sanskrit/pāli *jina* est une épithète du Buddha.

son de la musique jouée par les Mallas, la fumée n'émettant pas l'odeur de la chair brûlée mais, au contraire, des parfums délicieux ; ses reliques, comparées à des pierres précieuses, sont conservées comme des trésors, dans des boîtes tantôt identifiées comme des boîtes à bijoux, tantôt comme des boîtes à parfums. La présence du Buddha est donc honorée par la mise en valeur des sens de distance.

La distinction entre les sens de distance et les sens de contact réside à la fois dans un rapport particulier au corps, plaçant le goût et le toucher dans le domaine physique et matériel exclusivement, ainsi qu'en témoignent les représentations des réjouissances bachiques dans l'art du Gandhāra et les courtisanes de l'art de Mathurā. Remarquons que ces écoles artistiques représentent le Buddha par un corps physique et non par des symboles : la représentation des objets de perception semble avoir évolué dans le sens de la représentation du Buddha. Lorsque le Buddha est représenté comme un corps, les sens de contact sont davantage présents. À l'inverse, lorsqu'il est représenté sous une forme non figurée, plus abstraite, les sens de distance ont plus d'importance. Ceux-ci, en effet, se rapportent plus facilement au domaine intellectuel et métaphysique. Par la nécessité d'un contact avec le corps, le goût et le toucher sont beaucoup moins sollicités par des offrandes, des symboles ou des moyens de communication avec le divin, c'est pourquoi les sens de distance ont fait l'objet d'un développement plus conséquent.

Dans l'iconographie, la représentation des offrandes sensorielles en lien avec la vue, l'ouïe et l'odorat semblent même indiquer la présence du Buddha sous une forme non figurée. Dans l'art aniconique de sites bouddhiques des dynasties Maurya-Śuṅga, quand la musique, des parfums ou des fleurs²⁰¹ sont représentés, la présence du Buddha est suggérée, de la même manière que, dans les textes, lorsque de la musique résonne, le Buddha n'est pas loin. À l'inverse, lorsque le Buddha est représenté sous une forme figurée, les instruments de musique sont moins présents et les fleurs sont objets d'ornementation. Par conséquent, plus que des offrandes, les objets sollicitant les sens de distance sont des symboles indicateurs de la présence du Buddha, investis d'un rôle performatif et invocateur de la divinité. Ils permettent, à travers le rituel, la création d'une atmosphère particulière qui permet au Buddha de se manifester.

Les cinq sens sont donc plus ou moins mis en valeur dans les bas-reliefs des sites bouddhiques, en fonction des lieux et des époques. Maintenant que nous avons constaté l'importance des sens dans l'iconographie bouddhique, il s'agit désormais de comprendre comment le Bouddhisme a pu instrumentaliser les plaisirs des sens à des fins prosélytes et comment des personnages

²⁰¹ La vue, quant à elle, est sollicitée par la présence du Beau – de belles femmes, des signes de bon augure. Ces éléments ne représentent pas le Buddha lui-même mais plutôt une forme de vertu qui se manifeste par certains critères physiques ou par le biais de symboles.

ontologiquement liés au luxe ont pu être investis d'un rôle missionnaire à la faveur de la communauté bouddhique.

2. La perception au cœur du prosélytisme bouddhique

2.1. Les figures féminines sur les *stūpas* : figures de sensualité

2.1.1. Les figures féminines sur les *stūpas* : l'incarnation de figures de tentation ?

En autorisant la réalisation de sculptures représentant des scènes dans lesquelles les offrandes sensorielles honorent le Buddha, la communauté bouddhiste montre, sur le pourtour du *stūpa*, un modèle de rituel d'hommage à la divinité. Les dévots peuvent ainsi imiter, dans la réalité, les rituels accomplis dans les images figurant sur le *stūpa* – objet de culte lui-même. Toutefois, ce n'est pas le cas des sens de contact, plus sensuels et matériels que ceux qui font l'objet d'une offrande : les représentations de scènes de réjouissances gustatives et tactiles ne peuvent prétendre être des modèles de conduite pour les dévots. Les excès du goût et du toucher sont bien sûr contraires à la doctrine bouddhique. Ces images, en effet, font naître un désir (*taṇhā*) qui plonge le passant dans une tentation. On peut donc penser que les figures féminines très sensuelles et les représentations des couples enlacés et ivres sont une incarnation de la Tentation. Un passage du *Samyutta Nikāya* décrit la figure de Māra qui incarne le désir né de l'attachement aux sens :

« "The eye is yours, Evil One, forms are yours, eye-contact and its base of consciousness are yours; but, Evil One, where there is no eye, no forms, no eye-contact and its base of consciousness-there is no place for you there, Evil One. The ear is yours, Evil One, sounds are yours, ear-contact and its base of consciousness are yours; but, Evil One, where there is no ear, no sounds, no ear-contact and its base of consciousness-there is no place for you there, Evil One. The nose is yours, Evil One, odours are yours, nose-contact and its base of consciousness are yours; but, Evil One, where there is no nose, no odours, no nose-contact and its base of consciousness-there is no place for you there, Evil One. [116] The tongue is yours, Evil One, tastes are yours, tongue-contact and its base of consciousness are yours; but, Evil One, where there is no tongue, no tastes, no tongue-contact and its base of consciousness-there is no place for you there, Evil One. The body is yours, Evil One, tactile objects are yours, body-contact and its base of consciousness are yours; but, Evil One, where there is no body, no tactile objects, no body-contact and its base of consciousness-there is no place for you there, Evil One. The mind is yours, Evil One, mental phenomena are yours, mind-contact and its base of consciousness are yours; but, Evil One, where there is no mind, no mental phenomena, no mind-contact and its base of consciousness-there is no place for you there, Evil One." »²⁰²

²⁰² BODHI (tr.), 2000, *SN*, I. 4. 19 (9), p. 208-209. Cet extrait mentionne les six *āyatana*s, parmi lesquels l'esprit (*manas*) sur lequel nous ne nous sommes pas attardés car il n'induit pas de rapport direct au corps.

La présence des figures féminines sur le *stūpa* n'est pas sans rappeler l'épisode de la Tentation des Filles de Māra – narré entre autres dans le *Lalitavistara* – qui présentent les trente-deux marques indicatrices du caractère malfaisant des femmes²⁰³. Placées en contraste des trente-deux marques du Grand Homme – marques de la vertu masculine –, ces trente-deux marques sont celles du vice féminin²⁰⁴. Exposant toute la sensualité de leur corps et tentant par tous les moyens et par tous les sens de faire naître le désir, elles tentent de détourner le Buddha de la voie de l'Eveil :

« (...) these divine maidens went to the seat of awakening where the Bodhisattva was. They assembled in front of the Bodhisattva and began displaying the thirty-two ways of female trickery. What are these thirty-two ways?

They are as follows: (...)

2. Some showed off their firm and voluptuous breasts. (...)

4. Some lifted their arms, waving them in the air to reveal their armpits. (...)

9. Some wore fine, transparent clothes that revealed their hips and their girdles.

10. Some made clinking sounds with their anklets.

11. Some showed their breasts adorned with strings of pearls. (...)

13. Some displayed jays, parrots, and myna birds sitting on their heads and shoulders. (...)

18. Some danced.

19. Some sang. (...) [321]

23. Some dressed in transparent cloth with bells hanging from the string at their waist and walked around giggling. (...)

25. Some showed off all their jewelry, both the secret and the apparent.

26. Some showed their arms, which had been rubbed with perfume.

27. Some displayed their earrings anointed with perfume. (...)

31. Some tried to lure the Bodhisattva with offers of love. (...) »²⁰⁵

La description de ces femmes semble parfaitement s'accorder à l'apparence des figures féminines des *stūpas* bouddhiques. La poitrine dénudée, les bijoux, la présence d'oiseaux, la danse et les chants, les vêtements transparents, le parfum : tous ces éléments sont présents dans l'iconographie des femmes sur les *stūpas*. On peut donc penser que leur représentation sur ces édifices religieux est une sorte de mise à l'épreuve des dévots, comme le Buddha le fut par les filles de Māra. En effectuant la circumambulation et en observant les figures féminines présentes sur la *vedikā*, le dévot est invité à se demander si ces images le détournent des préceptes dharmiques ou s'il peut ne voir en elles que des figures d'abondance, de prospérité et de bon augure. Ainsi que nous l'avons déjà évoqué plus haut²⁰⁶, les figures féminines peuvent avoir un rôle tentateur et apotropaïque, invitant les dévots à un examen de conscience et à prouver leur vertu, comme les personnages des récits mis à l'épreuve par

²⁰³ Les trente-deux marques du vice féminin sont également mentionnées dans l'épisode du Sommeil des Femmes, que nous avons cité en introduction.

²⁰⁴ Ces textes nous donnent ainsi une vision très contrastée et manichéenne de l'homme et de la femme, l'un assimilé à la Vertu, l'autre au Vice. Mais dans la pratique, nous verrons que ces attributions doivent être nuancées.

²⁰⁵ THE DHARMACHAKRA TRANSLATION COMMITTEE (tr.), 2013, *Lal*, Chap. 21, p. 244-245.

²⁰⁶ Voir page 63.

des *yakṣīs* tantôt terrifiantes, tantôt séduisantes. Enfin, puisque c'est la conscience de la perception sensorielle qui induit un désir ou une absence de désir, les dévots qui prouvent leur détachement vis-à-vis de ces figures féminines peuvent apprécier la beauté pure du *stūpa* et opter pour une attitude d'hommage et de recueillement, en se tournant non plus vers leur propre matérialité mais vers la divinité.

2.1.2. Le *stūpa* en tant qu'espace sacré

Nous avons déjà longuement développé la question de la beauté féminine sur les *stūpas*²⁰⁷ : représenter de belles figures, qui plus est, ornées de signes de bon augure, permet d'attirer la chance, la richesse, la prospérité. Les figures féminines, incarnant par leur beauté une certaine vertu morale – gagnée à la suite d'une conversion au Bouddhisme ou d'une action méritoire mais relative du fait de leur nature féminine –, constituent en elle-même un signe de bon augure car leur féminité est synonyme de fertilité, de prospérité et d'abondance.

Représenter le beau vise à attirer le bon – y compris le bon dévot – et ne pas représenter le laid, ne pas attirer le mauvais. L'objectif de ce type de représentation est donc la protection de l'espace sacré. Celui du *stūpa* se caractérise par une forme circulaire. Le cercle a une portée symbolique particulièrement riche : il représente l'infini, le ciel, la perfection. Le *stūpa*, abritant les reliques du Buddha en son centre, constitue donc un dôme protecteur – grâce à sa forme sphérique –, dont la sécurité est renforcée grâce à la présence de la balustrade (*vedikā*). La forme circulaire et la position liminaire de la *vedikā* permettent de poser une séparation entre les domaines du profane et du sacré. L'iconographie des figures féminines qui y sont représentées est elle-même liminaire dans la mesure où elle est déclinée parfois sous une forme divinisée et sacrée : les *yakṣīs* sont des divinités intermédiaires et protectrices lorsqu'elles sont rattachées au Bouddhisme ; mais aussi sous une forme humanisée et profane à travers les courtisanes. Ces figures de seuil ont donc à la fois un rôle protecteur et apotropaïque et un rôle marqueur de la limite entre les espaces profane et sacré. Leur position au sein de l'architecture bouddhique et leur iconographie – celle d'une femme génitrice, symbole d'abondance – permettent de protéger le *stūpa*.

Pour aller plus loin, la structure circulaire de la *vedikā* peut rappeler la dimension cyclique de l'existence (*saṃsāra*) et le centre du cercle, le moyen de s'en libérer. Les figures féminines représentées sur le pourtour de la *vedikā* sont à la fois des figures non libérées – ce sont des femmes – et des figures tentatrices, incarnant les plaisirs des sens. Liz Wilson donne une analyse intéressante du passage du Sommeil des Femmes dans le *Lalitavistara* : la vision de Siddhārtha sur les femmes de

²⁰⁷ Voir page 50.

son harem lui évoque la mort et le cycle des renaissances, c'est à ce moment qu'il décide de quitter le palais pour tenter de s'en libérer :

« Clearly, the harem is an image of *saṃsāra* (...). Just as Gotama's penthouse is a prison in which women are charged with the duty of holding him captive to their beauty, so *saṃsāra* is a prison in which women are the agents of incarceration. »²⁰⁸

Si les figures féminines incarnent le *saṃsāra*, leur disposition circulaire contribue à renforcer l'idée d'enfermement, de la prison que constitue par le cycle des renaissances. On peut donc imaginer qu'effectuer la circumambulation en observant ces figures avec désir, c'est se condamner à rester dans le *saṃsāra*, tandis qu'en pratiquant la marche méditative, l'être réalisant la *pradakṣiṇā* se rapproche de l'état d'Eveil car il est détaché de ce qu'il perçoit.

Enfin, il ne faut pas oublier que les sculptures intégrées au *stūpa* étaient destinées à être vues par les dévots mais aussi par les non-bouddhistes. La représentation de ces figures féminines peut donc aussi être interprétée comme un moyen de les convertir au Bouddhisme : les non-bouddhistes, intrigués, sont probablement séduits par ces belles femmes, dont l'iconographie les interpelle car elle fait écho à des rôles ou à des divinités populaires qu'ils connaissent : les courtisanes, les guerriers, les figures royales, les *yakṣīs*, Lakṣmī, etc...

2.1.3. L'intégration de modèles de représentation panindiens

La constatation de l'intégration de modèles de représentation extra-bouddhiques, a déjà été faite mais il convient de tenter de préciser ici leur origine. Nous avons remarqué précédemment la récurrence de certaines postures des figures féminines sur pilier, souvent en lien avec la nature : ces figures sont alors généralement identifiées comme étant des *yakṣīs*, des *devatās*, des *śālabhāñjikās* ou des *Lakṣmīs*. Si le terme *devatā* est plutôt générique et peut qualifier la quasi-totalité des figures féminines représentées sur des édifices religieux, le terme *śālabhāñjikā*, quant à lui relève davantage de la description d'une posture que d'une identité de la représentation. Les *yakṣīs*, en revanche, sont des divinités intermédiaires qui possèdent un réel statut dans la cosmologie bouddhique : au même titre que les *yakṣas*, elles font partie des *amanussās* (non-humains) du *Kāmadhātu*, vivant sur le mont Sumeru, en compagnie des *Nāgas*, des *Gandharvas* et des *Kumbhāṇḍas*, et sont dirigées par les *Caturmahārājikās*. Néanmoins, l'existence antérieure d'un culte populaire rendu aux *yakṣīs* montre que les croyances en ces divinités n'étaient pas exclusivement bouddhistes : il s'agissait de divinités de la nature, vivant dans les espaces liminaires tels que les forêts, ayant pour but d'effrayer les étrangers qui s'aventuraient aux abords des villages. Le caractère effrayant des *yakṣīs* se trouve déjà dans les textes védiques : la classe des *yakṣas* est décrite comme formée d'êtres malfaisants et signes de

²⁰⁸ WILSON, 1996, p. 70.

mauvais augure. Cette idée est également présente dans certains textes légendaires postérieurs tels que le *Kathāsaritsāgara* ou le *Mahāvamśa* où de nombreux passages dépeignent des *yakṣīs* assassines et anthropophages²⁰⁹. Les *yakṣīs* des textes bouddhiques ont les mêmes caractéristiques – laides, effrayantes – mais la différence réside dans la possibilité d’une métamorphose et d’une conversion, montrant leur capacité à se tourner vers la voie du Dharma²¹⁰ : c’est le cas, entre autres, de la *yakṣī*, mère de Priyaṅkara²¹¹, d’ailleurs représentée en dévote (Fig. 84) à Kanaganahalli. En reprenant le caractère malfaisant de ces divinités et en utilisant la peur qu’elles inspirent, le Bouddhisme donne à celui qui s’adresse à elles en prononçant la parole dharmique – Anuruddha dans ce passage du *Samyutta Nikāya*, mais plus généralement le Buddha – un rôle salvateur : la parole dharmique révèle le Bien et détruit le Mal en chacun, elle confère la beauté et efface la laideur. Sur le plan artistique, le Bouddhisme utilise également des modèles de représentation que les passants non-instruits dans les préceptes bouddhiques sont capables d’identifier, grâce aux récits de la culture orale mettant en scène ces divinités populaires : la présence d’éléments de la nature sur les piliers où sont représentées les figures identifiées comme des *yakṣīs* permet de replacer la divinité au cœur de son environnement, d’après les croyances populaires originelles. Ainsi, de figure effrayante et malfaisante, les *yakṣīs*, marquées par la parole dharmique, deviennent des figures de protection et de beauté, incarnant l’abondance et la prospérité, pouvoir qui leur est conféré par leur appartenance au règne naturel et au règne féminin.

De même, la figure de Lakṣmī, figure d’abondance et de prospérité, n’est pas exclusivement présente en contexte bouddhique. Cette divinité fait partie, comme chacun sait, du panthéon hindou. Elle trouve l’une de ses premières descriptions dans un hymne védique, le *Śrī Sūkta* : elle y est présentée comme la déesse exauçant les souhaits, favorisant la croissance des récoltes et du bétail, apportant chance, richesse et fertilité. Jan Gonda repère dans le texte ses caractéristiques physiques :

« Śrī is called “moist” (*ārdra*, also implying “fresh, green as a plant, living”), “perceptible through her odour” (*gandhadvāra*), continually thriving or always well-supplied (*nityapuṣṭa*), abounding in dung (*karīṣin*). »²¹²

Un autre passage mentionne une figure de Śrī-Lakṣmī que nous avons déjà mentionnée : Gaja-Lakṣmī qui est, nous le rappelons, la forme de Lakṣmī la plus répandue dans le contexte bouddhique : il évoque les éléphants qui aspergent la déesse d’eau et dont le cri l’accompagne. Pour Jan Gonda, la référence

²⁰⁹ Voir la description de la *yakṣī* Vandhyā dans : TAWNEY (tr.), PENZER (tr.), 2014, KSS, Livre XVIII, Chap. CXXIII, 171d ; ou encore celle de Kuvaṇṇā dans : GEIGER (tr.), 1912, *Mhvs*, Chap. VII, §9-10.

²¹⁰ La métamorphose accompagne généralement la conversion de la *yakṣī* : en se tournant vers les enseignements bouddhiques, elle introduit dans sa vie la pratique de la vertu, ce qui lui confère la beauté.

²¹¹ BODHI (tr.), 2000, *SN*, I. 10, 6.

²¹² GONDA, 1993, p. 213.

aux éléphants est clairement une métaphore des nuages déversant la pluie, dont le cri n'est autre que le tonnerre :

« This scene was, no doubt, interpreted as the fertilizing of a female being representing, or connected with, the earth or the fields by rain-clouds ; clouds were often represented by elephants, the word *nāga* having both meanings. »²¹³

Ce type de représentation est très fréquent dans l'iconographie bouddhique, nous l'avons vu (Fig. 78, Fig. 79) : la présence de cette forme de Lakṣmī sur un *stūpa* montre bien la logique d'inclusion de modèles de représentation panindiens aux édifices bouddhiques. Comme pour le motif de la *śālabhāṇjikā*, parfois interprété comme la mère du Buddha au moment de sa naissance, celui de la Gaja-Lakṣmī a, lui aussi, souvent été considéré comme la reine Māyā au moment de la descente du jeune Buddha dans son ventre : celui-ci descendit sous la forme d'un éléphant qu'elle aperçut en rêve, elle comprit alors qu'elle attendait un enfant. La symbolique liant la fertilité de la femme à des éléments de la nature est donc récurrente dans l'iconographie bouddhique : la reine Māyā est fécondée par une pluie tombée de nuages métaphoriques. Ainsi, la liaison entre un modèle iconographique panindien à une thématique bouddhique permet de justifier la représentation de ces figures féminines sur le *stūpa*.

De manière assez habile, le Bouddhisme intègre donc à son iconographie – et parfois à ses récits, comme c'est le cas pour les *yakṣīs* – des figures panindiennes qui interpellent les passants. La Gaja-Lakṣmī est un motif identifié dans plusieurs sites archéologiques datant du III^e siècle BCE au I^{er} après : à Khaṇḍagiri (Fig. 99). Bhārhut (Fig. 100 à Fig. 102), à Sāñcī (Fig. 78), et à Kauśāmbī (Fig. 103). De plus, la récurrence de son apparition sur un même site – au moins trois occurrences à Bhārhut et six à Sāñcī – nous indique que ce motif était assez important pour figurer plusieurs fois sur le même édifice bouddhique. De même, la présence d'une Gaja-Lakṣmī sur des monnaies (Fig. 103, Fig. 104) – celle de Kauśāmbī est datée du III^e siècle BCE – induit que ce motif était relativement bien connu en Inde du Nord à cette époque. Ainsi, on peut supposer que les non-bouddhistes avaient connaissance de ce modèle de représentation et qu'ils pouvaient comprendre, si non l'identité de la figure elle-même, la symbolique de fertilité et d'abondance de ces reliefs.

L'ouverture d'esprit dont ont fait preuve les communautés bouddhiques en intégrant des modèles de représentations qui ne sont pas spécifiquement bouddhiques dans leur architecture avait sans doute également pour cause une raison plus pratique et pour objectif un intérêt plus matériel. D'abord, les ateliers de sculpture ne produisaient probablement pas exclusivement des images pour une religion particulière. L'art de Mathurā montre, par le caractère profane de ses figures féminines,

²¹³ GONDA, 1993, p. 220.

que les ateliers de sculpture n'avaient sans doute pas de formation en iconographie bouddhique. La création d'un sculpteur se faisait à la fois sous la direction d'une commande et d'un déterminisme culturel – qui n'est donc pas nécessairement religieux. Ainsi, lorsqu'un commanditaire bouddhiste réclamait à un sculpteur l'érection d'une déesse de la prospérité, il est fort probable que les artisans de Bhārhut aient pris comme modèle un motif iconographique répandu, c'est-à-dire celui d'une *yakṣī* dans la posture de la *śālabhāñjikā* ou peut-être celui d'une Lakṣmī²¹⁴. Dans la région de Mathurā, le motif de la *śālabhāñjikā* persiste et s'y ajoute un autre modèle de prospérité et de beauté, plus mondain : la courtisane. Les sculpteurs étaient en effet influencés par leur environnement socio-culturel : ils furent sans doute inspirés par le cadre urbain et royal de la capitale Kuṣāṇa. De son côté, par l'attraction de nouveaux fidèles, la communauté monastique recevait des donations de sculptures et d'argent, ce qui permettaient d'entretenir la beauté du *stūpa* ou du vihara.

2.1.4. La dimension esthétique des édifices bouddhiques

Dans son ouvrage *Buddhist Monks and Business Matters*²¹⁵, Grégory Schopen souligne l'importance de l'entretien de la beauté générale des édifices religieux, le but étant de recueillir davantage de donations :

« If you want to have a monastery that can survive the death of its donor, then it too must be capable of captivating the heart and the eye – not, be it noticed, the head. »²¹⁶

Il cite un extrait du *Vibhaṅga* décrivant une scène récurrente de la vie des moines. Visités par un marchand, ébloui par la beauté du monastère, ils se virent offrir un grand festin :

« they saw *vihāras* that had high arched gateways, were ornamented with windows, latticed windows, and railings, *vihāras* that captivated the eye and the heart and were like stairways to heaven, and they were deeply affected. They went to a *vihāra* and said to the monks : « Noble Ones, we would make an offering feast for the Community ! »²¹⁷

Gregory Schopen constate en effet que l'intérêt et les donations accordés aux moines ont une cause purement esthétique et ne peuvent être expliqués, comme on pourrait le supposer, par des convictions morales ou religieuses, par un respect particulier envers les dévots bouddhistes ou par un sens exacerbé de la charité :

²¹⁴ La Gaja-Lakṣmī de Khaṇḍagiri s'inscrit dans un complexe religieux jain. Sa présence sur un tel site indique que ce motif n'est pas exclusivement bouddhique et qu'il a pu exister en dehors du Bouddhisme, antérieurement à ces représentations. Néanmoins, à l'exception des monnaies dont il est difficile de savoir si leur iconographie avait une inspiration bouddhique ou non, aucun artéfact ne prouve l'existence de ce motif dans un contexte non-bouddhique avant le II^e siècle BCE. Il reste donc possible, dans une certaine mesure, que ces motifs n'aient pas été compréhensibles d'une grande majorité d'individus à l'époque que nous étudions.

²¹⁵ SCHOPEN, 2004.

²¹⁶ p. 32, in : *Ibid.*

²¹⁷ Citant le *Vibhaṅga*, 156b.4., in : *Ibid.*

« The merchants are explicitly presented as responding to the appearance of the monastery, and to that alone. They are moved by its beauty – their heart and eye stolen. The Sanskrit was certainly either *prasanna* or *abhiprasanna*, and it repeatedly occurs in our passages to express an emotional state or aesthetic reaction. »²¹⁸

Ainsi, la beauté de l'édifice bouddhique n'a pas seulement pour objectif la satisfaction ou l'évocation de la divinité : elle est aussi purement humaine. Elle ne s'adresse en effet pas qu'aux dévots bouddhistes : elle attire aussi le regard des non-bouddhistes et tente de les séduire afin d'obtenir d'eux quelque intérêt matériel. Gregory Schopen illustre ce propos par un passage du *Cīvaravastu* :

« Once a wealthy trader spent the night at that *vihāra*. When he saw the beauties of that *vihāra* (*vihāraśobhaṃ*) and the beauties of its woods (*upavanaśobhaṃ*), he was deeply moved (*abhiprasanna*), and although he had not seen the monks, he dispatched in the name of the Community a very considerable donation (*prabhūto lābhaḥ*). »²¹⁹

Pour conclure, la présence des figures féminines sur les édifices bouddhiques semble avoir plusieurs niveaux d'explication. Elles sont l'incarnation de la beauté et de la perfection divines, par la représentation, sur les *stūpas*, de divinités – qui ne sont pas spécifiquement bouddhiques – dont l'antériorité du culte montre qu'elles ont fait l'objet d'une adaptation iconographique par le Bouddhisme. Par leur pouvoir, elles protègent les espaces sacrés. Elles sont aussi figures de seuil, car elles incarnent la frontière entre le profane et le sacré, entre les cultes populaires et la religion bouddhique, entre l'humain et le divin, entre le moralement inférieur – ce sont des femmes – et le moralement supérieur – des femmes belles. Elles sont enfin figures de tentation, prouvant la valeur morale de ceux qui résistent à leur charme – telles que les *yakṣīs* défiant les hommes de prouver leur vertu – et figures de séduction, attirant le regard de ceux qui ne connaissent pas les préceptes bouddhiques mais qui sont susceptibles de participer généreusement à l'entretien de la communauté monastique grâce à leurs donations.

2.2. Le gain des mérites karmiques par des offrandes « sensibles »

2.2.1. Les mérites accumulés grâce aux donations

Entretenir la beauté du *stūpa* passe par des donations dont le principal objectif est de créer et d'accumuler des mérites karmiques pour le donateur. En faisant des offrandes et des donations d'images ou d'argent, le dévot peut s'assurer des gains matériels et spirituels dans ses existences futures. Ce type de pratique est donc largement encouragé par la communauté monastique, car il permet à la fois d'entretenir matériellement les édifices bouddhiques et d'attirer de nouveaux dévots, charmés par la rétribution karmique promise par les donations et les offrandes.

²¹⁸ p. 32, in : *Ibid.*

²¹⁹ Citant le *Cīvaravastu*, GMs iii 2, 107.11, in : p. 33, *Ibid.*

L'édifice bouddhique est lui-même un espace sacré utilisé comme champ de mérite (*puṇyakṣetra*) : le culte, et surtout l'érection de *stūpas* ou de sculptures du Buddha sont donc sources d'*ānisaṃsa* (en pāli ; *anuśaṃsa* en BHS), c'est-à-dire de profit ou d'avantage dans les renaissances. Cette récompense se manifeste, d'après les textes, sous plusieurs aspects : physique dans un premier temps, puis social et spirituel dans un second et troisième temps. Ce sont les deux premiers qui ont davantage d'importance pour la majorité des fidèles. L'obtention de marques de beauté physique (*lakṣaṇa*) et la promesse de richesse et de pouvoir sont en effet les principales motivations de la plupart des donateurs. La Libération, qui est la fin la plus louable, reste secondaire : les textes qui la promettent par l'érection de *stūpas* ou de sculptures s'adressent plutôt aux membres de la royauté, dont la beauté, la richesse et le statut constituent déjà des marqueurs des dons méritoires effectués par le passé.

Peter Skilling²²⁰ et Vincent Tournier²²¹ évoquent tous deux une inscription d'Ajantā, présentes à trois reprises sur le site, dans les grottes X, XI et XXII :

« saurūpyasaubhāgyaguṇopapannā
guptendriyā bhāskaradīptayas te |
bhavanti loka nayanābhirāmā
ye kārayantīha jinasya bimbam || »

« Reborn with the qualities of beauty and prosperity, they become of well-protected senses and, resplendent as the sun, are a delight to look at in the world, they who commission here (i.e., in this life) an image of the Jina. »²²²

Cette stance trouve son existence, d'après Vincent Tournier, dans les écritures Mūlasarvāstivādas dans la région de Gilgit : on la trouve dans la *Prasenajitparipṛcchā*. Ce texte évoque les nombreux avantages matériels liés à l'édification d'une image du Buddha : la plupart des stances ne promettent pas la Libération, mais simplement des bénéfices en termes de qualités physiques et de richesses :

« The composers and early transmitters of the *Prasenajidgāthā* may not have considered Buddhahood to be a possible outcome of the ritual engagement with an image and *stūpa* cult. »²²³

Néanmoins, certains passages insérés dans la version tibétaine de ce texte laissent entendre au contraire que l'Eveil spirituel et la Libération sont des récompenses possibles, en particulier pour les membres de la royauté. La *Prasenajitparipṛcchā* met en scène le roi Prasenajit qui interroge le Buddha sur les moyens de s'assurer de meilleures renaissances une fois que ce dernier aura atteint

²²⁰ SKILLING, 2017, p. 27-28.

²²¹ TOURNIER, 2020, p. 184-191.

²²² *Ibid.*, p. 184.

²²³ *Ibid.*, p. 194.

l'Extinction. De même, dans le *Tathāgatabimbakārāpaṇasūtra*, un texte exclusivement centré sur le mérite obtenu grâce à la confection et au don d'images du Buddha, ce dernier enseigne au prince Suvarṇaprabha que la réalisation d'une image du Buddha Vipasīyīn lui permettra d'atteindre l'état d'*arhant*²²⁴. Ainsi, les textes adressés à des figures royales laissent envisager la possibilité de la Libération : cette récompense, d'ordre spirituelle, leur est accessible parce qu'elles ont déjà obtenu les récompenses d'ordre physique et social. La vie de luxe menée par les membres de l'aristocratie paraît néanmoins contradictoire avec les préceptes bouddhiques préconisant une vie de détachement, d'ascétisme même, comme nécessaires à la quête de l'Eveil²²⁵.

Pour les autres, plus bas dans l'échelle sociale, l'acte de donation doit être répété de nombreuses fois avant de constater une amélioration des conditions de vie : c'est la donation qui conditionne l'accession au pouvoir et aux richesses, et, par la suite, à la Libération. Dans l'*Avalokitasūtra*, un texte des Mahāsāṅghika-Lokottaravādins, annexé au *Mahāvastu* aux alentours des IV^e-V^e siècles, le même type de stance que dans les deux premiers textes promet l'élévation du donateur dans la hiérarchie sociale s'il confectionne et offre des images du Buddha. Cette promotion sociale se fait progressivement et autorise le donateur à jouir des biens dont il dispose, du moment qu'il continue à 'planter les racines du mérite'²²⁶.

Il s'agit maintenant de s'attarder sur les deux premiers niveaux de mérites – physique d'abord, matériel et social ensuite – car ce sont ceux qui induisent un rapport aux sens.

2.2.2. L'obtention de récompenses liées au corps

Commençons donc par le premier niveau de récompense : les avantages physiques. La plupart des stances qui présentent le mérite correspondant à une offrande d'image affirment que le donateur se verra récompenser d'une belle apparence. La dimension physique induit naturellement la sollicitation des sens : c'est la vue qui est davantage soulignée. Outre la stance de la *Prasenajitparipṛcchā* mentionnée à Ajantā, on trouve aussi des stances évoquant les offrandes de guirlandes ou de fleurs :

« mālyair udārair atha puṣpavarṣair
ye bimbam arcanti muner manuṣyāḥ |
bhavanti te devamanuṣyaloke

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ Nous reviendrons sur ce point.

²²⁶ Cette métaphore (*kusūlamūla*) trouve sa racine dans l'expression *puṇyakṣetra* : elle est développée dans d'autres textes mettant en scène la pratique des actes méritoires, comme, dans l'épisode du *Buddhavaṃsa* narrant le passage du Buddha Dīpaṅkarā à Rammavatī : « I will sow excellent seeds of merit in the fertile ground (...) for cultivation of good deeds. » (SAYADAW, 1991, Chap. 5, p. 34).

svalaṃkṛtās citramanojñavarṇāḥ || [Tri 6, Cul 8, Lha 8] »

« Those human beings who ornament (/revere) images of the Sage with garlands or else with rains of flowers, they become well adorned in the world of gods and humans, assuming colourful and pleasing appearance. »²²⁷

« hārārdhahāraiḥ kaṭakaiḥ sahaṣaiḥ
keyūravaryaiś ca vibhūṣitāṅgāḥ |
caranti te lokam imaṃ hi śāstur
badhnanti caityeṣv avalambakāni || [Tri 12, Cul 14, Lha 14] »

« Those who fasten a [flower-]hanger to the *caitya* of the Teacher, they go on in this world their body adorned with necklaces and half-necklaces, bracelets, with necklets and excellent armbands. »²²⁸

Dans cette deuxième stance, la récompense ne porte pas sur le corps lui-même mais sur les parures qu'il recevra grâce au don méritoire. Les bijoux, par leur nombre, leur diversité et leur matériau, constituent des marqueurs de richesse et de beauté. Si de belles offrandes peuvent avoir pour récompense la richesse, l'inverse est également vrai : des offrandes précieuses peuvent avoir pour récompense la beauté :

« suvarṇarūpyojjvalapaṭṭanaddhaṃ
stūpaṃ munīndrasya hi kārayitvā |
dīptārciṣaś cārusubaddhadehā
martyā bhavanti anyabhavāntareṣu || [Tri 14, Cul 16, Lha 16] »

« Mortals, having commissioned a *stūpa* of the lord of Muni [to be] covered/inlaid with blazing golden and silver plates, they will obtain in other existences beautiful and well-defined bodies, resplendent like fire. »²²⁹

Des offrandes liées aux sens de l'odorat peuvent également faire office de don méritoire. On constate ainsi une correspondance étroite entre la nature de la donation et la nature de la récompense :

« gandhārcitās candanalīptagātrā
bhavanti te bhāskaradīptadehā |
kurvanti ye gandhavarair vimiśraṃ
tailānulepaṃ sugatasya caitye || [Tri 17, Cul 20, Lha 19] »

« Those who smear the Sugata's *caitya* with sesame oil mixed with the best of fragrances, they become imbued with fragrance, their limbs anointed with sandal[-paste], and their bodies resplendent like the sun. »²³⁰

Il en va de même pour le sens de l'ouïe :

²²⁷ TOURNIER (tr.), SZÁNTÓ (tr.), inéd., *PrP*, §9.

²²⁸ *Ibid.*, §15.

²²⁹ *Ibid.*, §17.

²³⁰ *Ibid.*, §21.

« He who does worship to the mighty one with a musical instrument (...) ; pleasant-voiced he becomes in the world of men, his tones are calm and pure. Cleared-eyed is he, with full consciousness, clear of hearing and lofty in thought, his sense of smell is extremely keen, who has played upon an instrument of music at the Blessed One's shrines. (...) »²³¹

Enfin, dans le *Divyāvadāna*, le chapitre concernant le don mentionne les différentes rétributions karmiques possibles en fonction du type d'offrande. Dans cette liste, de nombreux éléments rattachent les offrandes à la sensorialité et montrent la dimension somatique du mérite : ce passage indique qu'il existe un lien de cause à effet entre le don et la récompense :

- « (...) 5. He gives a handsome gift, which results in his becoming attractive.
- 6. He gives a fragrant gift, which results in his becoming fragrant.
- 7. He gives a tasty gift, which results in his obtaining a perfect sense of taste. (...)
- 10. He gives a gift of food, which results in his being free from the cravings of hunger.
- 11. He gives a gift of drink, which results in his being free from thirst in all lives to come.
- 12. He gives a gift of clothing, which results in his enjoying excellent clothing. (...)
- 20. He gives a gift of perfume, which results in his rebirth in pleasurable realms suffused with divine smells.
- 21. He gives a gift of incense, which results in the destruction of foul and bad-smelling odors. (...)
- 23. He gives a gift of a bell, which results in his having a beautiful voice.
- 24. He gives a gift of a musical instrument, which results in his having a Brahmā-like voice. »²³²

Cette causalité de l'acte méritoire est donc en étroite relation avec la sensorialité : la donation est motivée par la promesse d'une récompense qui est de l'ordre du physique, du corporel, du sensible. Un paradoxe subsiste entre la notion désintéressée de don et celle de rétribution karmique. Les offrandes sensorielles, telles celles que nous avons étudiées dans la première partie, sont des dons vers l'Autre : envers le Buddha en tant que divinité à honorer, envers le Saṅgha en tant que communauté à soutenir et envers le Dharma en tant que préceptes à respecter. Formes d'hommage ou de charité envers les Trois Joyaux, elles sont conciliées avec l'humanité égoïste et matérialiste de la majorité des fidèles grâce à l'*ānisaṃsa* car elles sont motivées par la promesse d'une récompense sensible.

Cette idéologie de l'*ānisaṃsa* prend comme argument et modèle la figure-même du Buddha. Dans le *Lakkhana Sutta* du *Dīgha Nikāya*, les trente-deux marques (*lakṣaṇa*) du Grand Homme que présente le corps du Buddha sont justifiées par des actes méritoires passés. Ces *lakṣaṇa* se manifestent par le biais des cinq sens :

« By performing that *kamma*, heaping it up, lavishly and abundantly, at the breaking-up of the body after death he was reborn in a happy state, in a heavenly world, where he was endowed

²³¹ BENDALL (tr.), ROUSE (tr.), 1922, *Śikṣ*, Chap. XVII, p. 273.

²³² ROTMAN (tr.), 2008, *Divy*, Chap. 4, [483].

beyond other devas in ten respects: in length of heavenly life, beauty, happiness, splendour, influence, and in heavenly sights, sounds, smells, tastes and contacts. »²³³

2.2.3. Gain de richesses et promotion sociale

L'acte méritoire d'offrande ou de donation a également pour récompense d'éviter les renaissances inférieures et d'obtenir un statut plus élevé dans la hiérarchie sociale de l'époque. Ainsi :

« na yānti dāsyam na daridrābhāvam
na preṣyatām nāpi ca hīnajanma |
na cāpi vaikālyam ihendriyāṇām
ye kārayantīha jinasya bimbam || [Cul 7, Lha 7, Tri 0] »

« They do not go on [to be reborn] as slaves, in a poor condition, as servants, nor in an inferior condition, and neither do they even obtain in this life deficient sense faculties they who commission in this life an image of the Jina. »²³⁴

D'autres textes tels que l'*Avalokitasūtra* – qui trouve d'ailleurs de nombreux parallèles avec le *Śikṣāsamuccaya* – vont plus loin : non seulement les actes méritoires permettent d'éviter les renaissances inférieures mais ils permettent aussi une certaine promotion sur l'échelle sociale et un gain de richesses, promotion qui est conditionnée par la répétition de l'*ānisaṃsa*. Le donateur peut ainsi devenir : notable (*gr̥hapati*), *brāhmaṇa*, *kṣatriya*, roi (*rājā*), *cakravartin* et même un dieu (tel que Śakra ou Brahmā) :

« gr̥hapatimahāśālaṃ śiritejena tejito |
pūjito bhavati sarvatra stūpaṃ kṛtvā pradakṣiṇam || [10] »²³⁵

Appartenant à une grande famille de notables, il resplendit d'une excellente splendeur, il est honoré partout, lui qui a accompli la circumambulation.²³⁶

« brāhmaṇamahāśālaś ca prajñāvanto bahūśruto |
kṣatriyamahāśālaś ca āḍhyo bhoti mahādhano || [11] »

Et au sein d'une grande famille de *brāhmaṇas*, il devient savant et doté d'une grande mémoire et au sein d'une grande famille de *kṣatriyas*, il devient riche et pourvu de grands biens.

« rājā pi dharmiko bhoti mahādhano jambūdvīpasmi īśvaro |
praśāsati imāṃ sarvāṃ medinīm girikuṇḍalām || [12] »

Et étant un roi juste, il devient un seigneur dans le Jambūdvīpa, et il gouverne cette entière terre ceinte de montagnes.

« cakravartī maharddhikaḥ saptaratana-īśvaro |
rājye pratiṣṭhito buddhaṃ satkaroti punaḥ punaḥ || [13] »

²³³ WALSHE (tr.), 1995, *DN*, III. 30, p. 442, 1. 4, (146).

²³⁴ TOURNIER (tr.), SZÁNTÓ (tr.), inéd., *PrP*, §8.

²³⁵ MARCINIAK (éd), 2019, *Mvu*, *Avalokita-sūtra* III, 228v.

²³⁶ Cette traduction de l'*Avalokitasūtra* a fait l'objet d'une étude de séminaire sous la direction de V. Tournier : elle a donc été réalisée dans ce cadre.

Devenu *cakravartin* très puissant, seigneur des sept joyaux, établi dans la royauté, il honore le Buddha encore et encore.

« vighuṣṭo rājadhānīṣu rāṣṭreṣu nigameṣu ca |
rūpeṇa atha bhogehi stūpaṃ kṛtvā pradakṣiṇaṃ || [23] (...) »

Dans les capitales, dans les royaumes et les villes, il est acclamé/réputé pour sa beauté ainsi que pour sa richesse, celui qui a effectué la circumambulation du *stūpa*.

« bhuñjīva vibhavāṃ divyāṃ paripūretva paṇḍito |
cyavitvā devalokāto manuṣyo bhoti bhogavāṃ || [29] (...) »

Ayant joui d'une position excellente, lui le sage, ayant complété son existence céleste, ayant quitté le monde des dieux, il devient un homme très riche.

« cakravartī-r-api rājā Śakro pi bhoti īśvaraḥ |
Brahmā pi Brahmālokasmi mālāṃ datvāna cetiye || [34] »

Ayant offert une guirlande au sanctuaire, il devient d'abord un *cakravartin*, puis le roi Śakra puis le seigneur Brahmā dans le royaume de Brahmā.

Cet extrait de l'*Avalokitasūtra* souligne la hiérarchie sociale dont le donateur est susceptible de gravir les échelons grâce à ses actes méritoires tels que les offrandes de guirlandes ou la circumambulation (*pradakṣiṇā*). L'accent est mis sur le pouvoir et la richesse qu'ils obtiendront dans leurs incarnations futures. Néanmoins, le but n'étant pas d'être riche pour se plonger dans l'extase du plaisir des sens, les textes prescriptifs bouddhiques laissent entendre que cette fortune acquise grâce aux actes méritoires doit être redistribuée sous la forme de nouvelles donations. La richesse s'inscrit donc dans un mouvement cyclique : l'argent investi dans ces donations pour la triade Buddha-Saṅgha-Dharma revient au donateur sous la forme de moyens financiers, de pouvoir d'influence mais aussi de conscience morale qui doivent eux aussi revenir aux Triple Joyaux par le biais de nouvelles donations ou de nouvelles conversions. Ce mouvement cyclique concerne également la beauté : étant conférée au *stūpa* par les donations d'images, elle revient au donateur au travers de qualités physiques. Cette dimension cyclique articulant acte méritoire et rétribution karmique est appuyée dans les textes à travers les grandes figures du Bouddhisme : celles-ci utilisent ces mérites dans un but prosélyte. Dans un passage du *Gaṇḍavyūha*, le personnage Sudhana, qui est fils d'un *śreṣṭhin*²³⁷ et dont le nom signifie « bonne richesse », est un exemple de figure d'influence sociale dont la haute naissance est le reflet de ses actes méritoires antérieurs, faisant usage de ses richesses à des fins prosélytes :

« As soon as Sudhana, the merchant-banker's son, was born in the house, showers of wealth, grain, gold coins, gold and diverse gems rained down into all the treasuries, granaries and apartments. Because abundant prosperity appeared in the household at the moment of his birth, his fortune-tellers, brahmins, parents and kinsman gave Sudhana the name 'Sudhana'. (...) Sudhana, the merchant-banker's son, had served previous conquerors, planted roots of

²³⁷ Le *śreṣṭhin* possède un statut social situé au-dessus du *grhapati* dans la hiérarchie, le *śreṣṭhin* correspond à une sorte de marchand-banquier, souvent chef d'une corporation marchande.

merit, had a noble resolution and intended to follow the good friends. His body, speech, mind, actions and intentions were faultless. He was engaged in the purification of the bodhisattva's path, was approaching omniscience, and had become a vessel for the teachings of the buddhas. »²³⁸

L'expression traduite par « vessel for the teachings of the buddhas » est « *bhājanībhūto buddhadharmāṇām* », ce qui nous rappelle le passage du *Lalitavistara* décrivant le Bodhisattva dans le corps de sa mère : « *ratnabhājanam bodhisatvamātaro* ». La déclinaison du terme *bhājana* dans les textes bouddhiques montre que les corps servent de réceptacles au Buddha-Dharma : le respect des préceptes bouddhiques est donc rendu visible au travers des hommes vertueux, riches et beaux. Dans le *Gaṇḍavyūha*, chaque chapitre narrant les rencontres de Sudhana avec les *kalyāṇamitras* mentionne les actes méritoires réalisés dans leurs existences antérieures. Leur apparence et leur statut social – princesses, rois, courtisanes, *śreṣṭhins* etc... – indiquent leur niveau d'élévation spirituelle sur la voie de l'Eveil et de la Libération.

Ainsi, la pratique d'actes méritoires à travers les donations de sculptures, d'argent, d'offrandes (et même à travers la circumambulation du *stūpa*) permet de se garantir des bénéfices d'un point de vue du corps, de l'influence économique et sociale et, dans un dernier temps, de l'esprit. Néanmoins, l'éloge d'une position sociale supérieure et de récompenses matérielles peut paraître étrange dans le contexte d'un texte bouddhique prescriptif si l'on se souvient d'une étape majeure dans la vie du Buddha dans sa quête de l'Eveil : sa renonciation au monde à travers le Grand Départ. Śākyamuni ne renonce pas qu'aux plaisirs des sens, il abandonne aussi une vie de luxe et de richesses. Le Bouddhisme se place donc dans une position ambivalente quant à l'élévation spirituelle des classes sociales les plus riches.

2.3. Le rôle des figures d'influence et de prosélytisme : le roi et la courtisane

Du fait de leur statut social et de leur richesse, le roi et la courtisane sont deux figures importantes de la société indienne entre le II^e siècle BCE et le II^e siècle CE. Bien qu'ils soient des personnages très différents du fait de la nature de leurs activités – l'un, masculin, étant sacralisé par son pouvoir politique, l'autre, féminin, considéré comme impur par ses activités de plaisirs –, leurs activités sont articulées autour de la vie urbaine et mondaine, partageant une forte implication dans les réseaux sociaux et dans la vie de cour, ce qui les oppose aux ascètes vivant dans l'isolement dans les *viḥāras*. Leurs modes de vie sont également orientés vers la quête d'influence et d'argent, ainsi que l'affirme le *Kāmasūtra* :

²³⁸ OSTO, 2008, p. 76-77.

« (...) power, in the form of wealth, is the most important goal for a king – because it is the basis of social life – and for a courtesan. »²³⁹

Bien que le pouvoir et le luxe aient une importance de taille dans leur quotidien, ils sont investis d'un rôle particulier dans le Bouddhisme, ce qui leur vaut une place non négligeable dans les représentations, principalement textuelles pour le roi, davantage iconographiques pour la courtisane.

2.3.1. La figure du roi : des plaisirs des sens au respect des préceptes bouddhiques

2.3.1.1. Le roi : figure d'hybris entre luxe et plaisirs des sens

Le mode de vie royal a fait l'objet de nombreuses descriptions en dehors du cadre des textes bouddhiques : on trouve des éléments concernant la vie de cour dans les épopées – le *Mahābhārata* et le *Rāmāyāṇa* –, dans des pièces de théâtre, les plus connues étant celles de Kālidāsa, ou encore dans des traités tels que le fameux *Kāmasūtra*. Dans ces textes, les éléments mis en valeur dans la vie de cour concernent les plaisirs des sens : banquets²⁴⁰, harems, divertissements alliant danse et musique²⁴¹...

Ce type de description est bien moins présent dans les textes bouddhiques : le roi y est plutôt décrit au travers de sa valeur morale, élément sur lequel nous reviendrons bientôt. La seule évocation en contexte bouddhique du mode de vie de la cour, fondé sur le luxe et les plaisirs des sens, se trouve dans l'iconographie des *stūpas*. Notons que la figure du roi elle-même n'est que rarement identifiable avec certitude. Le relief duquel on peut affirmer qu'il représente un roi se trouve à Kanaganahalli (Fig. 105) puisque l'inscription d'une légende (« rāyā Asoko »²⁴²) l'identifie comme le roi Aśoka. Il est représenté dans un léger déhanché, la main sur sa hanche ; il est paré d'un turban brodé, d'imposantes boucles d'oreilles, d'un collier et de nombreux bracelets ainsi que d'un cordon lui barrant la poitrine, rejoignant le collier à sa ceinture. Il est abrité sous un parasol, tenu par une de ses accompagnatrices ; quatre femmes l'entourent, elles aussi parées de bijoux et d'une épaisse ceinture. Si ces attributs permettent de supposer son statut royal, aucun élément iconographique particulier ne permet en revanche d'identifier précisément le roi Aśoka : ce relief est une représentation stéréotypée du roi, identifiable par l'inscription comme une figure spécifique : celle du roi Aśoka. Ce relief est particulièrement proche de celui de Sāñcī (Fig. 93) par les parures et l'entourage féminin du roi, l'identification qui en est faite est généralement fondée sur l'inscription du relief de Kanaganahalli. Le roi y figure en position centrale, vêtu d'un *dhōti* et possédant les mêmes parures (un turban brodé et

²³⁹ DONIGER (tr.), KAKAR (tr.), 2002, *KS*, I. 2.15.

²⁴⁰ *Ibid.*, I.4.35.

²⁴¹ ALI, 2004, p. 111.

²⁴² NAKANISHI (éd.), VON HINÜBER (éd.), 2014, *KGH Inscr.*, N2768 & N2773.

noué, des boucles d'oreilles, un collier ainsi que des bracelets). S. R. Quintanilla écrit au sujet de ce relief :

« [The] image of an idealized king [was] transformed into the portrait of a historical king, the depiction of a general act of gift giving into a real or imagined historical event of a specific kind of gift by one individual king. »²⁴³

Mais dans certains reliefs, l'omniprésence de ces critères d'identification (Fig. 106) nous indique qu'il s'agit de signes de richesse plus que de royauté : dans ce relief, figurent les membres du clan des Śākya, présentant les attributs que nous avons décrits ; bien qu'ils fassent partie de l'aristocratie, ils ne sont pas tous des rois. Le parasol, néanmoins, ne figure pas sur ce relief. Il semble donc que le parasol (*chattra*) soit plus qu'un signe d'appartenance à la classe aristocratique : il apparaît comme un attribut exclusivement réservé au roi et au Buddha. Le roi est aussi parfois accompagné d'un chasse-mouche (*cāmara*) (Fig. 18, Fig. 107 à Fig. 109). Enfin, le roi peut être identifiable par un véhicule qui le transporte : il peut s'agir d'un cheval (Fig. 16), d'un éléphant (Fig. 18, Fig. 19, Fig. 108, Fig. 112), d'un palanquin (Fig. 110, Fig. 111) ou encore d'un char tiré par des chevaux (Fig. 17, Fig. 107, Fig. 108, Fig. 113) ou encore par des chameaux (Fig. 114). Il aussi souvent entouré de femmes (Fig. 19, Fig. 93, Fig. 105, Fig. 109) ou d'un cortège (Fig. 16 à Fig. 19, Fig. 107, Fig. 108). Ces éléments décrivent le roi dans son apparence majestueuse, formelle, officielle, puissante.

On trouve aussi, quoique plus rarement, des représentations dans lesquelles le roi apparaît sous une forme plus humaine, dans l'intimité des harems ou des jardins, se dédiant plus au plaisir des sens qu'à l'exercice du pouvoir ou à la démonstration de sa prestance et de son autorité. A Sāñcī, un relief (Fig. 115) illustre trois scènes de séduction d'une femme dans un *ārāma*. Un autre (Fig. 109) met en scène un roi assis sur son trône, entouré de femmes qui le servent ou l'observent. Les femmes situées autour de lui semblent accéder à ses demandes, l'une d'entre elle est assise sur un tabouret d'osier qui n'est pas sans rappeler ceux sur lesquels les femmes se prélassent et jouissent de nourriture et de musique sur les ivoires de Begram (Fig. 12). On trouve également le roi à Kanaganahalli dans la représentation de *jātakas*²⁴⁴ (Fig. 116, Fig. 117) : il trône en posture de délassement royal, parfois entouré de sa reine ou de ses concubines.

L'iconographie du roi, entouré de ces belles femmes, peut aisément être confondue avec celle de Māra, roi des démons et incarnation de la Tentation des plaisirs des sens. Dans ce relief de Sāñcī (Fig. 28), la posture de Māra entouré de ses filles, est la même que celle du roi à Kanaganahalli (Fig. 117) : assis sur son trône une jambe repliée en lotus, Māra est paré du turban royal, du collier et des

²⁴³ QUINTANILLA, 2017, p. 124.

²⁴⁴ De nombreux *jātakas* représentés à Kanaganahalli représentent une figure royale trônant sur un trône ou sur un tabouret d'osier. Voir ZIN, 2018, Pl. 2, 3, 4, 8, 19, 21, 31.

boucles d'oreilles, et un parasol le surplombe. L'iconographie du roi n'est donc pas définie par des critères très précis : elle est néanmoins indéniablement liée au luxe. Un personnage présentant les caractéristiques que nous avons décrites peut donc être un roi mais peut aussi incarner une figure tentatrice et malfaisante telle que Māra, car il s'inscrit dans un contexte de jouissance des plaisirs des sens.

La représentation des figures royales dans l'iconographie bouddhique, bien plus souvent mise en valeur dans les textes, a ici une valeur narrative et non une valeur ornementale comme les figures féminines. Elle s'inscrit en effet plus souvent dans des scènes narrant des *jātakas* ou des épisodes de la vie du Buddha. Elle ne fait jamais l'objet d'une sculpture monumentale dans l'architecture des *stūpas* : la présence de figures royales sur les édifices religieux illustre en elle-même la tension entre les modes de vie du luxe et de l'ascétisme, entre l'exercice du pouvoir et la pratique des préceptes bouddhiques²⁴⁵, ne paraît-il donc pas paradoxal de louer une figure d'importance politique et sociale dont les pratiques ne correspondent pas aux recommandations bouddhiques ? Qu'en est-il alors d'un roi bouddhiste ? Robert Lingat s'interroge :

« lorsque le roi est lui-même bouddhiste, comment peut-il concilier les devoirs de sa charge, qui le tiennent attaché au monde, avec sa foi religieuse, qui l'engage à y renoncer ? »²⁴⁶

Cette tension entre idéologie et pratiques – entre détachement et attachement, entre ascétisme et vie de luxe – est résolue à travers le concept bouddhique de *cakravartin*.

2.3.1.2. *Le roi comme figure laïque du Dharma : le cakravartin*

Le concept de monarque universel est décrit dans les textes bouddhiques au moment de la naissance du jeune Śākyamuni par le discours prophétique d'un prêtre nommé Naradatta :

« A jewel has come into this world! In the city of Kapilavastu, in the household of King Śuddhodana, a prince has been born. He shines with the light of merit, is worshiped by everyone, and is beautifully adorned with the thirty-two marks of a great being. If he remains in his palace, he will become a universal monarch who commands the four armies. He will be a victorious and pious Dharma king with the necessary strength to govern. He will also have seven precious possessions, which are the precious wheel, the precious elephant, the precious horse, the precious wife, the precious jewel, the precious steward, and the precious minister. He will beget one thousand sons, who will all be heroic, brave, handsome, and triumphant. By his innate strength, he will subdue and conquer the entire world and its oceans without using force or weapons, and in a way that accords with the doctrine. [F.55.a] In this way the entire world will be his kingdom. If, however, he leaves his home and goes forth as a renunciant, he will become a thus-gone one, a worthy one, a completely perfect buddha. He will become a teacher and a guide who is independent of others and renowned throughout the world. »²⁴⁷

²⁴⁵ LINGAT, 1989, p. 15.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 16.

²⁴⁷ THE DHARMACHAKRA TRANSLATION COMMITTEE (tr.), 2013, *Lal*, Chapter 7, p. 73-74, [102].

Plusieurs éléments dans ce passage doivent attirer notre attention : d’abord la notion de mérite et les trente-deux marques qui en découlent puis la notion de *dharmarāja*.

Cet extrait sous-entend que les statuts de *cakravartin* et de *buddha* sont deux issues possibles des mêmes mérites karmiques. La récompense se manifeste notamment au travers des trente-deux marques du Grand Homme (*mahāpuruṣalakṣaṇa*) que nous avons déjà mentionnées plus haut : le *cakravartin* et le *buddha* incarnent donc la beauté, la richesse matérielle et la vertu. La description du *cakravartin* Mahāprabha dans le *Gaṇḍavyūha*, par exemple, est en effet très semblable à celle du *buddha* :

« Seated cross-legged on that great Dharma throne was King Mahāprabha, whose body was adorned by the thirty-two signs of a great being. His body was beautified by the complete variety of the eighty features of a great being. He was like a mountain of gold. He was adorned with an array of various jewels. He shone magnificently like the disk of the sun. He was lovely to look at like the disk of the full moon. He was beautiful like Brahmā in the midst of his retinue of Brahmā devas. He was like the ocean, possessing an accumulation of the jewels of the infinite qualities of the Dharma. Like a great cloud he emitted the thunder that was the nature of the Dharma. Like the sky he was adorned by the stars of the ways of the Dharma. Like Sumeru his image appeared in the minds of the ocean of the four classes of beings. Like an island of jewels he was a ground filled with the jewels of various knowledges. »²⁴⁸

Du fait de leurs statuts et de leurs caractéristiques similaires, ils sont honorés de la même manière : on leur offre des objets de luxe – parfums, femmes, musique – à la différence près que le roi se voit aussi offrir des étoffes précieuses et des mets raffinés – ce que le Buddha refuse, n’acceptant que les donations de tissu et de nourriture dont il a réellement besoin.

Leur différence réside, d’un point de vue spirituel, dans le fait que le *cakravartin*, vivant dans le monde, n’atteindra pas la Libération et se condamne à rester dans le cycle des existences, au risque de la rétrogradation karmique, le *buddha*, vivant hors du monde par son ascétisme et par sa vie dans le Saṅgha, atteindra le *parinirvāṇa* :

« [Le] devoir de compassion [du *cakravartin*] est de rester dans le monde, d’abord pour protéger la communauté par les moyens dont seul il dispose, ensuite pour répandre parmi ses sujets l’enseignement du Bouddhisme et les guider par son exemple vers le chemin du salut. Par là même il se condamne à rester dans le samsara, dans le cycle des renaissances dont l’ordination monastique contribuerait à le libérer plus tôt. Mais, grâce à cette abnégation, il accomplit des actes méritoires qui porteront fruit dans ses existences ultérieures et le feront ainsi progresser dans l’échelle des êtres. »²⁴⁹

Les devoirs du *cakravartin* et du *buddha* sont aussi semblables : le *cakravartin* doit suivre les principes bouddhiques, malgré son mode de vie fondé sur le pouvoir et le luxe. Afin de conserver et

²⁴⁸ ROBERTS (tr.), 2021, *Gv*, 21.15.

²⁴⁹ LINGAT, 1989, p. 16.

d'accumuler des mérites, ces deux êtres vertueux orientent leurs actes dans la transmission du *Dharma*, i.e. de la Loi bouddhique. Le *cakravartin* et le *buddha* ont tous deux mis en branle la roue du *dharma* (*dharmacakra*) : ils ont enclenché une *revolutio* par le caractère exceptionnel de leur statut, de leurs qualités et de leurs enseignements. Une épithète fréquemment utilisée pour qualifier leur rôle de modèle dharmique est d'ailleurs *dharmarāja* : ils sont les incarnations du Dharma²⁵⁰, et ont pour mission de pratiquer et de faire respecter la Loi bouddhique, en utilisant les pouvoirs mis à leurs dispositions – la beauté physique pour charmer ou pour convaincre²⁵¹, l'illusion pour effrayer²⁵² ou pour révéler²⁵³. Le *cakravartin* est, pour reprendre l'expression de Robert Lingat, un « double laïc du Buddha »²⁵⁴ car il symbolise l'association de la pratique dharmique avec la vie laïque, le Buddha avec la vie ascétique et monastique²⁵⁵. Si le roi doit se comporter en *dharmarāja*, un certain nombre de pratiques plus concrètes lui sont recommandées par certains textes prescriptifs bouddhiques et dont témoigne l'iconographie des *stūpas*.

2.3.1.3. Le roi comme modèle de conduite à travers le *dāna*

Un certain nombre de textes bouddhiques sont explicitement adressés au roi, ce sont des *rājaparīkathā*, des discours de recommandations concernant les règles de conduite que le roi doit suivre afin de régner selon la Loi bouddhique. Parmi ces textes, on trouve notamment la *Ratnāvalī* et

²⁵⁰ Le *cakra* est un de leurs attributs physiques : les *cakra* sous la plante des pieds constituent l'un des *lakṣaṇas*. Le *cakravartin* est aussi détenteur du *cakraratna*, i.e. du joyau de la Roue, parmi les *saptaratnas* que possède tout monarque universel ; le *buddha* voit ses temples marqués d'un *cakra* en guise d'*aṣṭamaṅgala*.

²⁵¹ La beauté du Buddha agit comme une preuve de sa vertu aux yeux des auditeurs perplexes :

« [T]he Buddha's physical endowments (...) are essential components of his persona and play a crucial rôle in his conversion activities. His audience expects that a buddha will possess the physical characteristics of a great man, and skeptics can be convinced only by a display of all of them. They prove that he is the "ultimate man" and that he has perfected both wisdom and morality. » (POWERS, 2010, p. 73.)

²⁵² Le *Gaṇḍavyūha* fait référence à un roi possédant les marques (*lakṣaṇa*) du Grand Homme : le roi Anala de Tāladhvaja, qui ordonne des exécutions. Il est ensuite mentionné que ces exécutions ne sont que des illusions visant à effrayer le peuple et à empêcher les mauvaises actions :

« Noble one, in order to guide, ripen, control, and benefit these beings, motivated by great compassion I manifest the illusory images of executioners, [F.26.b] through which I execute the illusory images of the condemned. I make the illusions of those who punish and execute in various ways the illusions of those who have followed a path of bad actions. I also emanate those who experience the unendurable sufferings of having their feet, hands, noses, ears, limbs, smaller parts, and heads cut off. When the beings who live in my realm see that, they become distressed, afraid, and terrified. After that, they are careful to avoid committing bad actions.

Noble one, when in that way I have used that method and see that these beings are distressed, terrified, and alarmed, I then turn them away from the path of the ten bad actions, cause them to possess the path of the ten good actions, and establish them in the path to omniscience, which is the ultimate attainment of joy and happiness and the cessation of all suffering. » (ROBERTS (tr.), 2021, Gv, 20.27-28.)

²⁵³ Dans la légende de Hārītī, le Buddha dissimule le dernier fils de la *yakṣī* afin de lui faire comprendre la peine que ressentent les familles dont elle mange les enfants uniques.

²⁵⁴ LINGAT, 1989, p. 16.

²⁵⁵ Voir aussi STRONG, 1989, p. 72.

le *Suḥṛllekha*, tous deux attribués à Nāgārjuna et datés aux alentours des II^e-III^e siècles. Dharmamitra²⁵⁶ considère ces deux textes comme deux versions de l'enseignement de Nāgārjuna à un roi Sātavāhana, transmises à des moments différents et adaptées à son niveau d'étude des préceptes bouddhiques. La *Ratnāvalī* accentue en effet davantage le rôle sacré du roi devant se comporter en *bodhisattva*, retardant sa Libération finale par compassion envers les êtres. Il doit par exemple, en usant de ses richesses, subvenir aux besoins des plus pauvres – mendiants et moines – en leur fournissant de quoi manger, boire, et de quoi diminuer les souffrances du corps :

« \ Until you have given to monastics and beggars
 \ Seasonally-appropriate food and drink,
 \ As well as produce, grain, and fruit,
 \ You should not partake of them.
 \ At the sites of the water-vessels
 \ Place shoes, umbrellas, water-filters,
 \ Tweezers for removing thorns,
 \ Needles, thread, and fans. »²⁵⁷

Certaines recommandations concernent précisément les plaisirs des sens et le détachement que doivent pratiquer les rois :

« \ Although Universal Monarchs rule
 \ Over the four continents, their pleasures
 \ Are regarded as only two—
 \ The physical and the mental.
 \ Physical feelings of pleasure
 \ Are only a lessening of pain.
 \ Mental pleasures are made of thought,
 \ Created only by conceptuality.
 \ All the wealth of worldly pleasures
 \ Are just a lessening of suffering,
 \ Or are only [creations of] thought,
 \ Hence they are in fact not meaningful. »²⁵⁸

Ainsi, les plaisirs des sens doivent être abandonnés car ils sont des créations de l'esprit. Néanmoins, on se doute que, dans la pratique, les rois ne faisaient pas vœu d'abstinence : une certaine tolérance à l'égard des plaisirs des sens était pratiquée, laissant au roi une certaine liberté, tant que les plaisirs auxquels il s'adonnait ne l'empêchaient pas d'exercer son pouvoir dans le respect des préceptes bouddhiques et de pratiquer un certain détachement – i.e. un état de non-dépendance – vis-à-vis du luxe de son mode de vie. Le détachement du roi vis-à-vis des plaisirs de la chair et de

²⁵⁶ DHARMAMITRA (tr.), *Suḥṛ*, p. 16-17.

²⁵⁷ HOPKINS (tr.), RIMPOCHE (tr.), 2009, *Rā*, L4b, L5(1), L6(b), 244-245.

²⁵⁸ *Ibid.*, L6(a), L7:1, L8a-b, 346-348.

l'argent transparaît dans un passage de l'*Aśokāvadāna* : il raconte comment la reine Tiṣyarakṣitā, épouse d'Aśoka, est devenue jalouse de l'arbre de la Bodhi auquel le roi faisait de nombreuses offrandes de pierres précieuses et a fait appel à une sorcière pour s'en débarrasser.

« (...) she thought : "Although the king pursues his pleasure with me, he sends all the best jewels to Bodhi's place !" She therefore asked a Mātanga woman²⁵⁹ to bring about the destruction of "Bodhi, her rival." »²⁶⁰

Ce passage montre bien que le *cakravartin* (à travers l'idéalisation d'Aśoka) s'inscrit à la fois dans un contexte de vie de cour puisqu'il possède un harem peuplé de reines et de concubines, et dans un contexte de dévotion à travers les hommages et les donations rendus aux sites sacrés du Bouddhisme. Il présente également le roi Aśoka comme étant détaché de la vie mondaine et du luxe – par la jalousie de son épouse et par les offrandes de pierres précieuses – et comme étant attaché aux lieux et aux objets de cultes : la suite du texte indique qu'il est réellement affecté par la destruction de l'arbre, ce qui pousse la reine à implorer la sorcière d'inverser le sort et de redonner à l'arbre toute sa force et sa vigueur. Cet extrait témoigne donc d'une sorte de hiérarchie des priorités : l'arbre de la Bodhi mérite plus de présents que la reine, il mérite aussi plus d'hommage, du fait qu'il incarne la figure du Buddha²⁶¹ et sa vertu morale. Ainsi, lorsque les sens sont sollicités par des offrandes, le destinataire change : les offrandes royales incarnent le passage d'une sensorialité égoïste – les plaisirs du mode de vie luxueux des rois – à une sensorialité altruiste – les offrandes sensorielles orientées vers le Buddha ou vers le Saṅgha²⁶².

Le *Suhrillekha* mentionne, comme le *Śikṣāsamuccaya* et la *Prasenajitparipṛcchā*, l'importance des donations royales à la communauté bouddhique afin d'entretenir les avantages liés aux accumulations de mérites : il considère l'acte de donation ou de générosité comme l'une des Six

²⁵⁹ On remarque que le caractère malfaisant est une nouvelle fois attribué à un personnage féminin, le terme *mātanga* pouvant se référer à une femme située tout en bas de l'échelle des castes (Voir : MONNIER-WILLIAMS, 1872, « mātanga »).

²⁶⁰ STRONG, 1989, p. 257.

²⁶¹ Ce passage fait en quelque sorte l'objet d'une représentation non figurée – littéraire – du Buddha : l'arbre est même personnifié sous la forme d'un « rival » par la reine.

²⁶² Bien que les offrandes sensorielles au Buddha ou à la communauté bouddhique soient de nature altruiste, elles permettent, nous l'avons mentionné plus haut, de cumuler des mérites qui retourneront au donateur sous la forme de récompenses physiques, matérielles ou morales :

« \ (17) Through offering series of lamps at monuments
 \ And through offering lamps in dark places
 \ As well as the oil for them
 \ You will attain the divine eye.

\ (18) Through offering musical instruments and bells
 \ For the worship of monuments
 \ And through offering drums and trumpets
 \ You will attain the divine ear. » (HOPKINS (tr.), RIMPOCHE (tr.), 2009, *Rā*, L3(6), L4b, 1, 292-293.)

Perfections (*pāramitā*), c'est la *dānapāramitā*, que Nāgārjuna considère comme la principale source de mérites²⁶³ :

« Of all one produces which might constantly follow on after us,
It is giving which is most supreme. »²⁶⁴

Le roi apparaît comme un modèle des Six Perfections, en particulier de la *dānapāramitā* :

« Whichever wood or other material is used to sculpt a buddha image,
The wise are all inspired by it to make offerings. »²⁶⁵

Dans certains récits tels que l'*Aśokāvadāna*, l'acte royal de donation aux moines se manifeste sous deux formes : l'offrande routinière de robes et de nourriture et l'organisation plus exceptionnelle d'événements tels que le *pañcavārṣika*²⁶⁶, i.e. un festival quinquennal de *dāna* au Saṅgha. Ce festival, né de la volonté d'Aśoka à la suite de l'incident causé par la reine Tiṣyarakṣitā, est une célébration de l'arbre de la Bodhi : il est baigné dans de l'eau parfumée – un mélange d'eau et de lait, infusé de santal, de safran et de camphre. Le festival s'articule autour d'une donation d'argent à la communauté monastique et, surtout, autour de l'abandon de son harem, de ses ministres, et même de son jeune fils Kunāla²⁶⁷ – ces éléments rappellent en partie les *saptaratnas*²⁶⁸ – en signe de d'engagement envers la communauté bouddhique. En renonçant à ses insignes royaux, le roi reproduit l'épisode du Grand Départ durant lequel le Bodhisattva a renoncé à la vie de luxe pour vivre dans l'ascétisme. Selon Strong, cet épisode symbolise la séparation des deux Roues du Dharma : celle de la voie laïque du *cakravartin*, celle de la voie monastique du *buddha*. A travers ce type de célébration – l'acte de donation y étant central – entre le roi et la communauté monastique, John Strong voit un rapport d'échange :

« The king, through his sponsorship in the form of donations and protection, materially supported the sangha in exchange for its Dharma – its sermons, advice, and ethical backing. »²⁶⁹

Ces actes de donation sont également enregistrés par le biais d'inscriptions ou d'illustrations sculptées, intégrés dans l'architecture des *stūpas*. A Kanaganahalli, Sonya R. Quintanilla a identifié des reliefs représentant des actes de donation par des figures de la royauté. Elle repère des stèles similaires dans lesquelles on peut identifier des donateurs royaux, notamment grâce à leurs parures et à leur moyen de transport : deux sortes de palanquin (Fig. 110, Fig. 111), un éléphant (Fig. 112), un char tiré

²⁶³ DHARMAMITRA (tr.), 2009, *Suḥr*, traduction de Yijing, p. 168, note n°49.

²⁶⁴ *Ibid*, traduction de Saṅghavarman, T6.

²⁶⁵ *Ibid*., traduction de Yijing, T2.

²⁶⁶ STRONG, 1989, p. 265-266.

²⁶⁷ *Ibid*., p. 266.

²⁶⁸ Les sept joyaux du *cakravartin* sont : la roue (*cakra*), l'éléphant (*hastin*), le cheval (*aśva*), la pierre précieuse (*maṇi*), la femme (*strī*), le notable (*grhapati*) et le général (*pariṇāyaka*). Voir BAREAU, 1962, p. 14.

²⁶⁹ STRONG, 1989, p. 72.

par des chevaux (Fig. 113), et un autre tiré par des chameaux (Fig. 114)²⁷⁰. Néanmoins, les inscriptions accompagnant ces reliefs ne correspondent pas à l'identification qui en est faite par Quintanilla. Elle remarque en effet que ces inscriptions identifient le personnage royal comme des vénérables (*aya*), nommés comme les cinq Theras, des moines missionnaires de la secte des Hemavatas : selon elle, les inscriptions ont fait l'objet d'un ajout ultérieur, réinterprétant les reliefs *a posteriori*. Pour Monika Zin²⁷¹, la représentation des moines dans de tels véhicules, ornés de telles parures, ne paraît pas si improbable : elle explique que les moines n'étaient pas représentés dans les sites bouddhiques antérieurs à l'époque Sātavāhana. Ainsi, les sculpteurs, n'ayant jamais eu à effectuer de reliefs représentant des moines par le passé, auraient décidé de les représenter sous la forme de donateurs aux attributs royaux : le luxe de leurs parures ferait ainsi écho métaphoriquement à la richesse spirituelle de leur statut. Néanmoins, d'autres moines sont représentés sur le même site et sont vêtus d'une simple robe monastique. L'identification de ces figures comme des moines n'est finalement prouvée que par les inscriptions. D'un point de vue purement iconographique, il s'agit de figures royales. Quintanilla tente également de comprendre quelle était la place de ces sculptures dans l'architecture du *stūpa*. Elle en situe au moins trois dans l'encadrement des *torāṇa*, accompagnées de représentations du roi dans un cadre palatial (Fig. 116, Fig. 117) que nous avons mentionnées plus haut. Elle écrit :

« These royal scenes, I would argue, could have functioned as a visual formula in the same way that donative inscriptions at early Buddhist sites had formulaic beginnings and endings. Inscriptions began with Siddham || for "Success!" and ended with a variety of phrases meaning "for the sake of" the welfare of mother and father, more children, the whole family, or the whole world. These ideas of success and prosperity can be visually stated in a scene of an idealized male figure at ease among fertile women or a king modeling the actions that lead to success and prosperity, namely, worshipping the Buddha and giving donations to the Buddhist community. »²⁷²

L'acte de donation par une figure royale à la communauté monastique est lui-même représenté dans un relief du même site (Fig. 118) : on y voit une figure royale – reconnaissable à ses riches et nombreuses parures ainsi qu'au parasol qui le surplombe et identifiable comme le roi Sātakarṇi par l'inscription – versant le contenu d'une cruche à eau (*bhṛṅgāra*) sur les mains d'un moine – identifiable à sa robe et à son crâne tondu²⁷³. Un petit personnage féminin tient sur sa tête une

²⁷⁰ QUINTANILLA, 2017.

²⁷¹ ZIN, 2018, p. 88-89.

²⁷² QUINTANILLA, 2017, p. 124.

²⁷³ On remarque que les moines sont représentés dans leur apparence ascétique et non dans une sorte de métaphore de la vertu sous les traits de la richesse, ainsi que M. Zin (2018) le suppose. On peut néanmoins imaginer qu'une figure royale et un moine ne peuvent être représentés de la même manière et doivent par conséquent être différenciés dans l'image.

corbeille contenant des lotus à offrir aux moines. La représentation de cette action de donation au Saṅgha présente la figure royale en modèle de conduite et invite les dévots à l'imiter :

« These scenes of prosperity would have connoted to visitors—many of whom may have been potential converts to Buddhism—that this Great *Caitya* dedicated to this Bhagavān, or Lord, was worthy of worship even by kings, and that giving gifts to the monastic community to embellish the site and worshipping there would lead to prosperity and the promise of abundant offspring. »²⁷⁴

Ainsi, le roi, bien qu'il incarne, dans son sens profane, le luxe et le plaisir des sens, est considéré dans le Bouddhisme comme l'incarnation de l'idéal du *cakravartin* : par son statut témoignant des mérites accumulés dans ses existences antérieures et par sa proximité physique et spirituelle avec le Buddha, il est digne d'être honoré et a le devoir moral de pratiquer les préceptes bouddhiques, parmi lesquels le *dāna*. L'acte d'offrandes et de donation par le roi à la communauté monastique permet donc, dans un rapport d'échange, de subvenir aux besoins matériels du Saṅgha, de recevoir ses conseils mais aussi de promouvoir le lien entre l'Etat et la religion bouddhique grâce à la représentation iconographique de donations royales, présentant le roi comme un modèle de conduite. Grâce à leurs intérêts réciproques, le roi légitimise donc son pouvoir par le respect des conseils et des préceptes de la communauté monastique qui légitimise à son tour son influence sur les dévots grâce au soutien financier de l'Etat et grâce à la représentation iconographique d'un souverain démontrant un engagement exemplaire envers les moines.

Si le roi fait partie d'une hiérarchie sociale qui est justifiée par une hiérarchie karmique et spirituelle dans le Bouddhisme – y compris dans les textes –, la courtisane, une autre figure profane de la société indienne, est généralement dénigrée pour ses activités centrées sur la quête d'argent et de plaisir. Néanmoins, elle est investie d'un rôle prosélyte qui n'est pas officialisé dans les textes canoniques. La courtisane possède, de ce fait, un statut particulièrement ambigu.

2.3.2. La courtisane : figure de vice ou femme d'influence ?

2.3.2.1. Une féminité tantôt louée, tantôt critiquée

La figure de la courtisane (*gaṇikā*) est longuement décrite dans le Livre VI du *Kāmasūtra*. Certains éléments évoquent son mode de vie, très mondain, très social. Elle y est considérée comme une femme jouissant d'une certaine popularité dans la ville : elle est amie des hommes de différentes professions tels que les policiers, les danseurs, les marchands de vin, les parfumeurs, etc... Elle organise des banquets (*goṣṭhī*), où se mêlent les plaisirs des cinq sens :

« A salon takes place when people of similar knowledge, intelligence, character, wealth, and age sit together in the house of a courtesan, or in a place of assembly, or in the dwelling-place

²⁷⁴ QUINTANILLA, 2017, p. 124.

of some man, and engage in appropriate conversation with courtesans. There they exchange thoughts about poems or works of art, and in the course of that they praise brilliant women whom everyone likes, and they bring in women who love all men equally. They have drinking parties at one another's house. There the courtesans get the men to drink, and drink after them, wine made from honey, grapes, other fruits, or sugar, with various sorts of salt, fruit, greens, vegetables, and bitter, spicy, and sour foods. »²⁷⁵

La courtisane est présentée comme une propriétaire instruite et fortunée et comme une femme d'influence, fournissant à ses invités de quoi satisfaire tous leurs désirs. En femme prodigue, elle incarne, comme les figures féminines sur pilier, l'abondance, la prospérité et la satisfaction des désirs de celui qui la fréquente. Cette description nous rappelle en effet de nombreux reliefs que nous avons déjà étudiés plus haut : si les courtisanes de cet extrait devaient être représentées dans une image, le sculpteur leur donnerait pour attributs les signes de la richesse et de la beauté – des bijoux (Fig. 62 à Fig. 66) – mais aussi des objets en lien avec leurs activités – des cruches (Fig. 83, Fig. 85, Fig. 86, Fig. 88, Fig. 89), des fruits (Fig. 81, Fig. 83), des plateaux de nourriture (Fig. 81, Fig. 85, Fig. 86), des miroirs (Fig. 64, Fig. 65, Fig. 67, Fig. 68). Un autre passage du *Kāmasūtra* montre que la courtisane jouissait d'une certaine popularité et participait activement à des activités mondaines telles que les combats d'oiseaux, la musique ou le théâtre :

« Under the pretext of a quail-fight, cock-fight, or ram-fight, or of hearing a parrot or a mynah talk, or of a theatrical spectacle or some art, the libertine brings the man to her home, or her to his. »²⁷⁶

Dans ce passage, l'évocation des oiseaux et de leur chant n'est pas sans rappeler les figures féminines sur pilier de Bhūteśvara (Fig. 35, Fig. 36) qui portent un oiseau sur leur épaule. Cet extrait, par la sollicitation de l'ouïe, soutient l'idée que les oiseaux représentent symboliquement la voix ou le son agréable dans l'iconographie, ainsi que nous l'avions supposé dans la première partie. Comme la voix du Buddha, celle de la courtisane est un instrument de séduction : la voix permet de capter l'attention d'une audience et de la séduire par un discours. De plus, la présence des oiseaux dans le *Kāmasūtra* et sur les bas-reliefs est un écho à certains savoirs et à certaines pratiques maîtrisées par les courtisanes. Leur influence dans la société mondaine est également justifiée par leur connaissance des soixante-quatre arts²⁷⁷. Dans l'iconographie, certaines figures féminines réalisent des actions que l'on peut mettre en relation avec certains de ces soixante-quatre arts : la maîtrise des instruments de musique (Fig. 20, Fig. 21, Fig. 26), le chant, la danse (Fig. 20, Fig. 21), l'assemblage et la préparation des parfums (Fig. 87), la mise en place des bijoux (Fig. 62 à Fig. 66), la préparation des boissons – dont celle du vin – (Fig. 82, Fig. 83, Fig. 88), la connaissance des combats d'oiseaux, l'enseignement du langage

²⁷⁵ DONIGER (tr.), KAKAR (tr.), 2002, *KS*, I.4.19-23.

²⁷⁶ *Ibid.*, VI. 1.25-26.

²⁷⁷ *Ibid.*, I. 3.15.

aux oiseaux (Fig. 35, Fig. 36), l'élaboration de coiffures (Fig. 68), la capacité à nourrir les arbres²⁷⁸ (Fig. 22, Fig. 75 à Fig. 77), la formation de bouquets fleuris (Fig. 49), l'application de poudres colorées (de maquillage donc) (Fig. 67), etc... Ainsi, les figures féminines sur pilier de l'école de Mathurā représentent sans doute des courtisanes et la diversité de leurs pratiques. D'après cette analyse, même les *śālabhāñjikās/aśoka dohadās* de Bhārhut ou de Sāñcī pourraient être identifiées comme des courtisanes du fait de leur contact avec l'arbre qui induit, nous l'avons vu, un :

« concept of cross-fertilization between women and plants, both linked by the all-important principle of fecundity »²⁷⁹

En pratique, cette « fertilisation croisée » peut donc faire simplement écho au jardinage, l'un des soixante-quatre arts maîtrisés par les courtisanes : partageant un fort lien avec la Terre, les femmes, incarnant la fertilité et la procréation, avaient sans doute un statut plus propice à l'entretien de la végétation. On constate que le lien entre la femme et la végétation se manifeste également en la figure de la courtisane.

Le *Kāmasūtra* précise que la maîtrise de ces soixante-quatre arts est réservée aux femmes de la haute société, en particulier aux épouses de notables, aux femmes du harem royal et aux courtisanes « de luxe » (*gaṇikā*), distinguées des simples courtisanes (*veśyā*) en le fait que les *gaṇikās* bénéficient d'un statut social plus élevé que les *veśyās* et qu'elles sont au service du roi :

« A courtesan who distinguishes herself in these arts
And who has a good nature, beauty, and good qualities,
Wins the title of Courtesan de Luxe
And a place in the public assembly.
The king always honours her,
And virtuous people praise her.
Men seek her, approach her for sex,
And she is a standard for other courtesans to strive for. »²⁸⁰

La *gaṇikā* est donc la courtisane de la haute société, ce qui lui vaut le respect d'une grande partie de la population. Elle est décrite comme pourvue de nombreuses qualités :

« The woman's qualities (...) are these : the woman is beautiful, young, with auspicious marks, sweet, in love with good qualities but not with money, by nature inclined to love and sex, with a steady mind, true to one type, a seeker of special things, never living in a greedy way, and fond of salons and the arts. The following are the common qualities that the woman has, in addition : intelligence, good character, good behaviour, honesty, gratitude, the ability to see far and long, no habit of interrupting or contradicting, a knowledge of the right time and place,

²⁷⁸ Cette pratique que l'on imagine proche du jardinage est exprimée à travers cette expression assez floue que l'on peut aisément relier à la pratique de l'*aśoka-dohada* : par l'application de son pied à la base de l'arbre, la femme est capable de le faire fleurir.

²⁷⁹ DEHEJIA, 2009, p. 86.

²⁸⁰ DONIGER (tr.), KAKAR (tr.), 2002, KS, I. 3.17-18.

and urbanity. And she is free from depression, excessive laughter, malignant gossip, verbal abuse, anger, greed, dullness and fickleness. »²⁸¹

Sa description physique, associant beauté, jeunesse et signes de bon augure rappellent les figures féminines des piliers des *stūpas* que nous avons décrites dans la première partie. Ces critères décrivent en effet un idéal de beauté et de séduction.

Dans les textes bouddhiques en revanche, la femme – dont la courtisane représente les aspects à leur paroxysme – est dépeinte de manière beaucoup plus péjorative : elle est en effet, par nature, incarnation du vice et de l'impureté. Nous avons déjà mentionné que la considération négative des femmes est le fruit d'une pensée concernant l'héritage karmique : le statut de femme est justifié par des méfaits accomplis dans ses existences antérieures. La figure de la femme pleine de vices trouve dans le Bouddhisme son incarnation à travers les filles de Māra que nous avons déjà évoquées : elles sont des figures de tentation, de corruption, dont le seul objectif est de détourner les hommes vertueux de la voie de l'Eveil. D'un point de vue plus humain et concret, la dimension impure et immorale de la femme profane d'après le Bouddhisme apparaît par exemple au travers de règles monastiques qui concernent les nonnes. Dans le *Suttavibhaṅga*²⁸², elles doivent expier certains péchés liés aux pratiques des femmes de notables – pratiques qu'avaient aussi les courtisanes – qui jouissent des plaisirs des sens (*seyyathāpi gihiniyo kāmabhoginiyo*) : elles ne peuvent assister à des festivals, ni aller voir de la danse, du chant ou de la musique (X), elles ne peuvent porter des jupons (LXXXVI), ni se parer de bijoux (LXXXVII), ni se baigner dans de l'eau teintée et parfumée (LXXXVIII), ni dans de l'eau de sésame moulu (LXXXIX), ni se faire oindre ou masser (XC-XCIII).

Dans un autre récit, narré par Gregory Schopen²⁸³, le moine Aniruddha a fait inscrire son bol de son nom afin qu'il ne soit pas confondu avec celui de son disciple. Ce dernier, prête par mégarde le bol de son maître au laïc qui leur avait offert le repas. Cet homme utilisa le bol d'Aniruddha pour offrir de la nourriture et des parfums à sa courtisane favorite. Celle-ci, en nettoyant le bol, considéra l'avoir souillé, et afin de lui redonner sa pureté, enduit le bol de parfums et le remplit de fleurs. Elle plaça le bol sur un petit autel. Lorsqu'un de ses amants arriva chez elle, la courtisane lui demanda d'honorer le bol, mais son amant lut l'inscription et accusa la courtisane de corrompre les moines. La courtisane, car elle incarne les plaisirs des sens, se situe donc à l'opposé de la figure de l'ascète et est vue comme une tentatrice.

²⁸¹ *Ibid.*, VI. 1.13-14.

²⁸² HORNER (tr.), 1969, *BVb*, *Pācitiya* X, LXXXIV à XCIII.

²⁸³ SCHOPEN, 2004, p. 22-23.

Dans certains textes, on comprend quelle vision les moines bouddhistes pouvaient avoir des courtisanes. Dans le *Ratnāvalī*, les femmes sont décrites comme des corps impurs et inspirant le dégoût :

« \ Just as it is not fit to desire
 \ Filth although it has a good color,
 \ Is very fresh, and has a nice shape,
 \ So is it with a woman's body.
 \ How could the nature of this putrid corpse,
 \ A rotten mass covered outside by skin,
 \ Not be seen when it looks
 \ So very horrible?
 \ "The skin is not foul,
 \ It is like a garment."
 \ Like a hide over a mass of impurities
 \ How could it be clean ? »²⁸⁴

L'horreur des corps féminins et le dégoût qu'ils suscitent sont également rapportés dans certains récits bouddhiques, ainsi que nous l'avons déjà constaté : dans l'épisode du Sommeil des Femmes, les courtisanes du Bodhisattva sont décrites comme les cadavres d'un cimetière :

« The Bodhisattva looked at the retinue of consorts, who were lying there on the floor looking utterly revolting, and he had the impression that he was indeed in a cemetery. »²⁸⁵

Après les avoir vues belles toute sa vie, Śākyamuni les voit désormais dans toute leur mortalité : ces femmes n'ont désormais pour lui aucun attrait, elles lui inspirent le dégoût. Ce passage sous-entend que ce regard de Śākyamuni sur son harem est un regard sur la véritable condition humaine. Les ornements du corps qui donnent l'impression de beauté ne sont donc que des masques, trompant et aveuglant les êtres de désir. Cette idée transparaît également dans un récit de l'*Aśokāvadāna*. Dans l'histoire²⁸⁶ de la rencontre entre le jeune Upagupta, vendeur de parfums, et la courtisane Vāsavadattā, la servante de cette dernière s'en va acheter des parfums et revient auprès de sa maîtresse en vantant la beauté du jeune homme qui les lui a vendus. La courtisane, éprise, envoie sa servante proposer ses services à Upagupta et l'inviter chez elle. Le vendeur de parfums refuse, disant que viendrait le moment de leur rencontre. Plus tard, Vāsavadattā commet un meurtre : elle assassine son amant afin de se rendre disponible pour un autre prétendant plus fortuné. La courtisane fut punie pour son crime et se vit couper les pieds, les mains, les oreilles et le nez. C'est dans cet état qu'Upagupta la rencontre. Il observe sa nature véritable en ce corps mutilé :

²⁸⁴ HOPKINS (tr.), RIMPOCHE (tr.), 2009, *Rā*, L10b, L11(2), L12a, 159-161.

²⁸⁵ THE DHARMACHAKRA TRANSLATION COMMITTEE (tr.), 2013, *Lal*, Chapter 15, p. 153, [207].

²⁸⁶ Cette histoire apparaît dans deux ouvrages de John STRONG : 1989, p. 179-184 ; 1994, p. 76-77.

« When her body was covered with excellent clothes and bedecked with variegated ornaments, then it was better for those who have turned away from rebirth, and are set on libération, not to see her. But now that she has lost her pride, her passion and her joy, and has been wounded with sharp swords – this is the time to see her form in its true intrinsic nature. »²⁸⁷

« Seeing forms that are beautiful on the outside, a fool is attracted to them. Knowing them to be corrupt on the inside, a steady man remains indifferent. (...) A foul odor is covered up by various perfumes which themselves are piles of impurity. A change may be brought about externally by ornaments and garments and other things, and impurities such as sweat, moisture, and dirt can be washed away with water. In this way, this foul impure skeleton is cherished by those whose essence is desire. But those who abandon the desires that engender weariness, sorrow, and suffering, (...) they are the ones who hear and carry out the word of the Fully Enlightened One who is mild in speech. »²⁸⁸

Dans le récit du Sommeil des Femmes et dans cette histoire de l'*Aśokāvadāna*, les courtisanes ont en quelque sorte un rôle pédagogique²⁸⁹ car elles sont le point de départ d'une révélation sur la nature impermanente des choses et sur la vacuité des désirs. Dans ces récits apparaît clairement la distinction entre *kāma* – le désir qui trompe le regard et fait voir de belles choses – et *dharma* – la voie de la sagesse qui fait voir les choses telles qu'elles sont réellement. C'est donc dans l'orientation de l'esprit (*kāma* ou *dharma*) que se situe la différence entre le plaisir sensoriel impur – lorsqu'il est égoïste et crée un désir, un attachement et un manque – et le plaisir sensoriel pure – lorsqu'il est altruiste et détaché de l'objet de perception. Śākyamuni et Upagupta, en réalisant la souffrance des êtres grâce à ces courtisanes dont la beauté se révèle être une illusion, en faisant l'expérience du détachement, atteignent le statut d'*anāgāmin*²⁹⁰ : cet évènement constitue la première étape qui les introduit sur la voie de l'idéal d'*arhant*.

Ainsi, bien que les courtisanes jouissent d'une certaine influence et d'une certaine popularité dans les villes, elles apparaissent plutôt de manière péjorative dans le Bouddhisme : elles sont des figures de débauche, adonnées aux plaisirs et aveuglées par leurs désirs et les plaisirs des sens. Incarnant le vice et l'impureté de la condition de femme, elles sont le point de départ d'une révélation sur la vraie nature des choses pour certaines figures importantes du Bouddhisme. Néanmoins, n'étant pas condamnées par leur condition et pouvant elles aussi bénéficier de promotions karmiques, les courtisanes peuvent être valorisées dans leur volonté de conversion et de pratique du *dharma*.

²⁸⁷ STRONG, 1989, p. 180.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 279-184.

²⁸⁹ Liz Wilson considère le corps féminin comme un « instrument of instruction ». Voir WILSON, 1996, p. 184.

²⁹⁰ Cet état induit une sorte de première délivrance : grâce à son détachement vis-à-vis du désir, l'*anāgāmin* sortira à la fin de sa vie du *kāmadhātu* et ne renaîtra plus en tant qu'homme dans ses existences futures.

2.3.2.2. La courtisane comme figure prosélyte du Bouddhisme

Les courtisanes peuvent être les destinataires d'un enseignement bouddhique : l'histoire d'Upagupta et Vāsavadattā, par exemple, se termine par un sermon – (*pūrvakālakaraṇīyā kathā*) servant d'introduction au discours dharmique et mentionnant notamment les thématiques du don (*dāna*) et de la moralité (*śīla*) – et par la conversion de la courtisane, devenue *śrotāpanna*²⁹¹, qui décide de prendre refuge en le Buddha, le Dharma et le Saṅgha. De même, dans un autre récit de l'ouvrage de Strong, les femmes du harem du roi Aśoka écoutent les discours d'un moine :

« Since, he reasoned, the women of the harem would be attached to worldly pleasures, he limited himself to a sermon on the practice of *dāna* and other good works. Upon hearing his words, however, one of the concubines came out from behind the curtain and asked him whether there was not more to the Buddha's Dharma than this. The monk replied that he had not realized he was being heard by someone of penetrating insight, and he then preached to her the Four Noble Truths. »²⁹²

Ce passage est à mettre en relation avec l'histoire de Vāsavadattā : le discours sur la pratique du *dāna* fait en effet partie d'un discours d'initiation au Bouddhisme, il permet d'introduire certaines pratiques élémentaires dont le don fait partie. Comme Vāsavadattā, la courtisane du harem devient *śrotāpanna*²⁹³ à la suite d'un discours sur les Quatre Nobles Vérités, discours que les moines supposaient être au-delà des capacités de compréhension des courtisanes, mais qu'ils ont finalement dispensé sur leur demande. Ces récits ne sont pas sans rappeler celui de la conversion de la *yakṣī*, mère de Priyaṅkara, dans le *Samyutta Nikāya*, que nous avons déjà évoqué : le moine Anuruddha récite les stances du Dharma que la *yakṣī* écoute attentivement dans le but de se promettre de meilleures renaissances, elle se place ainsi dans le rôle du disciple (*śrāvaka*). De plus, ces femmes, bien qu'incarnant au départ une certaine bassesse morale – la *yakṣī* est une démonsse, la courtisane une tentatrice –, sont finalement glorifiées pour leur volonté de suivre les préceptes bouddhiques. A la fin du récit issu de l'*Aśokāvadāna*, la courtisane Vāsavadattā, étant re-née dans le royaume des *devas*, fait même l'objet d'un culte local :

²⁹¹ Le *śrotāpanna* est l'initié qui vient d'entrer sur la voie de la Libération : ce statut lui garantit de ne pas renaître dans un statut inférieur et lui donne la possibilité d'atteindre le statut d'*arhant* au bout de sept renaissances.

²⁹² STRONG, 1989, p. 296.

²⁹³ Comparer avec la traduction de PRZYLUKI, 1923, p. 412 : « En ce temps-là, quand les maîtres de la Loi prêchaient la Loi aux femmes, ils exposaient constamment le *caṣṭra* du Don, le *caṣṭra* des Défenses, le *caṣṭra* de la Naissance parmi les *devas*. Une femme, transgressant les ordres du roi, écarta le rideau, s'avança vers le Maître de la Loi et lui demanda : « Quand le Tathāgata, le Grand Eveillé, acquit sous l'arbre de Bodhi l'intelligence des dharma, il eut l'intuition du Don et des Défenses. Eut-il en outre l'intuition des autres *dharmas* ? » Le Maître de la Loi répondit : « Le Buddha eut l'intuition de tous (les *dharmas*). Celui qui conserve des courants (*ācra*) est comme (s'il était brûlé) d'un fer rouge. Les maux se succédant s'accumulent et croissent comme un arbre vénéneux. Celui qui pratique les huit (sections) de la Voie exacte éteint ainsi la douleur et l'accumulation (de la douleur). » Ayant entendu ces paroles, cette femme obtint la voie de *śrotāpanna*. » (*A-yu-wang-tchouan*, Chap. 10).

« And when the residents of Mathurā heard this, they, as a group, paid homage to the body of Vāsavadattā. »²⁹⁴

Les courtisanes, lorsqu'elles étaient converties, pouvaient donc même faire l'objet d'un culte à Mathurā : cela pourrait expliquer la présence si récurrente de figures féminines identifiables comme des courtisanes sur les *stūpas*. Y figurant au même titre qu'une divinité ou qu'un être éveillé, elles pouvaient aussi faire l'objet d'offrandes. La présence de courtisanes est aussi attestée à Pāṭaliputra, notamment à travers la littérature. Dans le *Kāmasūtra*, le Livre VI – portant sur les courtisanes – aurait été inspiré d'un traité sur le désir (*kāmasāstra*), rédigé sur la demande des courtisanes de Pāṭaliputra : l'auteur en serait un jeune *brahmin* nommé Dattaka qui voulait apprendre les savoirs et les arts en lesquels les courtisanes sont expertes, il leur rendit donc visite quotidiennement et devint si instruit que Virasenā, désignée porte-parole des courtisanes, formula une requête collective, lui demandant de leur enseigner comment plaire aux hommes. Suite à cela, Dattaka rédigea un traité sur les courtisanes, ensuite intégré au *Kāmasūtra* par Vātsyāyana²⁹⁵. Pāṭaliputra ayant été capitale des empires Maurya et Śuṅga, et les courtisanes partageant un lien fort avec les capitales du fait de leur activité auprès des rois et des membres de l'aristocratie, les *gaṇikās* y ont une place prépondérante : cette affirmation permet à D. M. Srinivasan²⁹⁶ d'identifier la fameuse statue de Dīdārgaṇj non pas comme une *yakṣī* – identification faite par la plupart des chercheurs – mais comme une courtisane (*gaṇikā*), exerçant auprès d'un roi. Son attribut principal, le *cauri*, est généralement considéré comme un signe de statut social inférieur – c'est l'attribut du serviteur – mais il est aussi, au même titre que les cruches d'eau, le marqueur des courtisanes au service du roi²⁹⁷.

Par leur statut social et la popularité dont elles jouissent, particulièrement auprès des membres de la royauté, par leur intérêt pour les préceptes bouddhiques et par l'attention que leur accorde les textes et surtout l'iconographie, les courtisanes bénéficient d'un statut privilégié dans la société. Elles peuvent même faire figures de vertu et d'exemplarité. Dans le *Gaṇḍavyūha*²⁹⁸, l'une des *kalyāṇamitras*²⁹⁹ que rencontre Sudhana s'avère être une courtisane prénommée Vasumitrā. Ici, c'est la courtisane qui devient figure de transmission du Dharma. Sudhana lui demande³⁰⁰ de l'instruire sur les pratiques des *bodhisattvas*. Elle prétend avoir atteint un état de détachement total du désir (*virāga*

²⁹⁴ STRONG, 1989, p. 184.

²⁹⁵ DONIGER (tr.), KAKAR (tr.), 2002, KS, I. 1.11. Voir aussi le commentaire de Yaśodhara, p. 4-5.

²⁹⁶ SRINIVASAN, 2005.

²⁹⁷ Comparer avec les Fig. 93., Fig. 109, Fig. 116, Fig. 117.

²⁹⁸ ROBERTS (tr.), 2021, Gv, 28.

²⁹⁹ Un *kalyāṇamitra* est un individu participant au progrès spirituel de son ami.

³⁰⁰ Précisons que, dans le *Gaṇḍavyūha*, lorsque Sudhana est à la recherche de Vasumitrā, les habitants qu'ils rencontrent sont de deux types : les uns considèrent la courtisane comme une femme impure et tentatrice que tout homme vertueux doit éviter (28.2) ; les autres, connaissant personnellement Vasumitrā, louent ses vertus et encouragent Sudhana à la rencontrer, arguant qu'elle lui sera favorable dans sa quête de la bouddhité (28.3).

koṭīgata). Son pouvoir est celui de l'illusion : elle est capable de changer d'apparence afin de transmettre la parole dharmique. Paradoxalement, les êtres l'abordant sont remplis de désir pour elle, mais c'est en suscitant le désir par son apparence séduisante que la courtisane réussit à les détacher de leur désir :

« When beings whose minds are encircled by desire come before me, I teach all of them the Dharma so that they will become free from desire. When they hear the Dharma, they attain freedom from desire. »³⁰¹

Afin d'exprimer le respect qu'il éprouve pour elle, Sudhana effectue même une circumambulation autour de la courtisane. La courtisane est ici considérée comme étant digne de se voir rendre un culte en récompense de sa vertu :

« Then Sudhana, the head merchant's son, bowed his head to the feet of the courtesan Vasumitrā, circumambulated the courtesan Vasumitrā many hundreds of thousands of times, keeping her to his right, and, looking back again and again, departed from the courtesan Vasumitrā. »³⁰²

Les courtisanes peuvent aussi faire figures d'exemplarité au travers de leurs actions : les courtisanes sont des donatrices. Dans le *Mahāparinirvāṇasūtra*³⁰³, la courtisane Ambapālī fait don de son parc de manguiers au Buddha et à la communauté des moines : elle est présentée en dévote et écoute attentivement, à la suite de sa donation, un discours dharmique prononcé par le Buddha.

Dans le *Kāmasūtra*, il est mentionné comment les courtisanes doivent dépenser leur argent : les *gaṇikās* étant les plus fortunées, les plus influentes, et davantage admirées, contribuent financièrement à la création de temples et effectuent des donations plus ou moins conséquentes au profit des *brahmins* – et sans doute aussi des moines bouddhistes :

« The top courtesans de luxe spend their excess profits by building temples, pools, and gardens; setting up raised mounds and fire altars ; giving thousands of cows to Brahmins through the mediation of people worthy to receive them ; bringing and offering articles of worship to the gods, or providing money sufficient to spend on that worship. »³⁰⁴

La participation financière des courtisanes à la vie des temples est également attestée par des inscriptions. La plus célèbre fut retrouvé à Maholi, près de Mathurā et est datée entre 75 et 100 de notre ère : c'est celle de Vasu, une *gaṇikā* ayant fait don d'un *śilāpaṭa* jain, mais aussi d'un sanctuaire, d'une grande salle, d'une fontaine :

1. namo ārahato vardhamānasa ādāye gaṇikā-
2. ye loṇaśobhikāye dhitu śramaṇasāvikāye

³⁰¹ *Ibid.*, 28.14.

³⁰² *Ibid.*, 28.21.

³⁰³ VAJIRA (tr.), STORY (tr.), 2013, 24.

³⁰⁴ DONIGER (tr.), KAKAR (tr.), 2002, KS, VI. 5.28.

3. nādāye gaṇikāye vasuye ārahato devik[u]la
4. āyāgasabhā prapā śil[ā]paṭo patisth[ā]pito nigāṭhā-
5. na(ṃ) ārahātāyātane sah[ā] matare bhaginiye dhitarē putreṇa
6. sarveṇa ca parijanena arahata puṇyāye

“Adoration to the *arhat* Vardhamāna! A shrine of the *arhat* (*ārahato devikula*), an assembly hall for an object of worship (*āyāgasabhā*), a cistern (*prapā*), and a stone slab (*śilāpaṭa*) were established in the sanctuary of the Nirgrantha arhats by Vasu, a junior (?) courtesan, [who is] the daughter of Loṇaśobhikā³⁰⁵, the matron (?) courtesan, and the female disciple of the ascetics (*śramaṇasāvikā*), with her mother, her sister, her daughter, her son and her whole household, for the sake of honoring of the *arhats*.”³⁰⁶

Les courtisanes apparaissent donc comme des donatrices, faisant usage de leurs gains avec altruisme et générosité. Leurs donations sont matérielles et concernent la vie religieuse : il peut s’agir de parcs, de temples, de fontaines, de sculptures venant orner le *stūpa*. La représentation des courtisanes sur les *stūpas* est donc loin d’être impossible : elles ont pu y être figurées en remerciements de leurs donations. Comme pour les *yakṣīs*, elles sont au départ jugées impures et malfaisantes, mais leur choix de la conversion prouvant leur aspiration à la vertu leur vaut sans doute d’être représentées comme des figures protectrices et transmettrices du Dharma³⁰⁷ sur les temples d’une religion dont elles incarnent le modèle de fidèles idéales.

Ainsi, le roi et la courtisane sont présentés comme des figures ambiguës : du fait de leur inscription dans un contexte urbain, et de l’importance du luxe et du plaisir dans leur quotidien, ils partagent un mode de vie qui est à l’opposé de l’idéal ascétique prôné par le Bouddhisme. Pourtant, leur statut dans la hiérarchie sociale et leur richesse sont justifiés par un héritage karmique prouvant leur vertu. Le roi, par une pratique des préceptes bouddhiques dans l’exercice du pouvoir, est présenté, dans les textes canoniques et dans les récits légendaires, en modèle de conduite au travers de sa dévotion et de ses donations à la faveur de la communauté bouddhique. La courtisane, bien qu’elle soit assujettie au vice du fait de sa nature féminine, apparaît officieusement, au travers des textes narratifs – et beaucoup moins dans les textes canoniques –, comme une figure d’influence populaire et comme un modèle éventuel d’exemplarité par sa capacité à se tourner vers la voie de l’Eveil et à se promettre de meilleures renaissances.

³⁰⁵ Le statut de courtisane faisait l’objet d’une transmission de mère en fille. Le fils, en revanche, prenait le statut du père.

³⁰⁶ QUINTANILLA, 2007, p. 282.

³⁰⁷ La transmission de la parole dharmique peut aussi apparaître de manière non figurée à travers la présence de l’oiseau (Fig. 35, Fig. 36). L’oiseau en tant que représentation métaphorique de la belle voix, voire de la voix en tant que réceptacle d’un discours dharmique, légitimise la présence de ces courtisanes voluptueuses sur les *stūpas*. Ces courtisanes sont alors dignes d’être regardées et écoutées car elles émanent, à travers leur beauté physique et leur belle voix symbolisée par l’oiseau, le Dharma.

CONCLUSION

Notre enquête fait apparaître qu’au sein du Bouddhisme, le luxe et les plaisirs des sens font donc l’objet de considérations multiples en fonction du type de source et de leur destinataire. Le canon pāli était sans doute davantage connu des moines : les textes théoriques qui le composent ont une visée disciplinaire qui dicte une conduite ascétique à respecter par la communauté monastique et discrédite tout ce qui est susceptible de détourner ses membres de la voie de l’Eveil. D’autres textes, plus narratifs – mêlant souvent la légende à l’historicité d’un événement – ou prescriptifs, sont destinés à la lecture ou à la récitation orale par des membres de la société laïque. Les discours bouddhiques adaptent leurs enseignements à leur public. Ainsi, le contenu du discours varie selon qu’il s’adresse par exemple à un moine, à un roi ou à une femme. Il faut donc nuancer les contradictions mises en lumière tout au long du développement : elles se semblent apparaître que parce que les destinataires de notre corpus iconographique et littéraire divergent.

Le luxe et l’importance des plaisirs des sens se manifestent d’abord à travers les offrandes et les représentations des plaisirs des sens dans l’iconographie des *stūpas* qui, nous l’avons vu, apparaissent en contradiction avec le renoncement amorcé par le Grand Départ. Néanmoins, il faut distinguer, lorsque les sens sont sollicités dans un but de tentation et lorsqu’ils le sont dans un but de célébration. Le premier, en effet, suscite le désir (*taṇhā*), le second l’aspiration (*praṇidhāna*) ; l’un est égoïste – car il s’agit de se satisfaire – et tourné vers la satisfaction des plaisirs du corps, l’autre est altruiste – car il est don à un autre que soi-même – et tourné vers la réalisation d’un état spirituel supérieur, celui de *buddha*. Ainsi, les figures féminines sur les *stūpas* peuvent être observées avec désir, liant celui qui regarde au monde matériel et sensoriel, ou avec aspiration, l’invitant à se détacher des sens pour se libérer de toute souffrance. Ce sont donc l’intention de l’offrande et la pensée qui naît de la perception de ces représentations qui induisent le caractère condamnable ou méritoire d’un acte :

« They are not sensual pleasures, the pretty things in the world: a person’s sensual pleasure is lustful intention; the pretty things remain just as they are in the world, but the wise remove the desire for them. »³⁰⁸

Les figures féminines incarnent donc une forme de beauté qui ne tient pas du plaisir des sens : celui qui est sage et détaché du monde matériel est en mesure de les observer avec une sorte d’objectivité désintéressée. Il pourra dire qu’elles sont belles car elles symbolisent la chance et l’abondance, la prospérité et la fertilité : leur beauté est celle du Bon et du Bien. Par leur présence sur

³⁰⁸ BODHI (tr.), 2012, *AN*, III. 411.

le *stūpa*, elles attirent le positif et participent à créer une atmosphère dans laquelle le Buddha pourra se manifester.

Le caractère sensoriel de l'espace sacré bouddhique, dans lequel sont réalisées des rituels d'offrandes à la divinité participe à créer un environnement divin, digne de la condition du Buddha. Par des offrandes sollicitant les sens de distance de la divinité – le parfum ou l'encens pour l'odorat, la musique ou le chant pour l'ouïe, des fleurs, des lampes ou des images pour la vue –, le Buddha est invité à se manifester auprès du fidèle. Dans l'iconographie, la représentation, en abyme, de ces offrandes permet de représenter la présence immatérielle et non figurée du Buddha : ces offrandes sensorielles fonctionnent comme une représentation aniconique de la divinité, suggérant sa présence par le biais de symboles. Dans les textes aussi, le Buddha transparaît au travers de la sensorialité qui indique sa présence : par son parfum, par sa voix mélodieuse ou rugissante, par la splendeur de son apparence, le Buddha informe les dévots qu'il est bel et bien là. Ainsi, dans une sorte de communication réciproque par le biais des sens de distance, les fidèles se rendent perceptibles aux sens du Buddha grâce aux offrandes, et le Buddha se rend perceptible aux sens des fidèles grâce aux caractéristiques de son corps parfait. La sensorialité de l'atmosphère du rituel d'offrandes induit donc un sentiment de communion entre l'humain et le divin.

Nous avons repéré également, dans l'iconographie, des figures qui n'avaient, a priori, pas de lien avec le Bouddhisme. Les *yakṣīs* et les courtisanes qui apparaissent tant de fois sur les *stūpas* sont des figures féminines issues d'un contexte profane ou mondain. Leur inclusion aux édifices sacrés, qui paraît en décalage avec le concept bouddhique de détachement, est justifiée par l'emploi d'une iconographie panindienne que l'on retrouve ailleurs, en contexte jain par exemple. Elle est le reflet d'une logique de séduction par le biais des sens qui s'inscrit dans une logique plus large visant à la conversion. Dans un premier temps, l'attrait par le matériel et le sensoriel passe par une séduction : l'apparence du temple d'un côté, la promesse d'une promotion sociale, accompagnée de richesses, de l'autre. Ensuite, les préceptes bouddhiques enseignent la pratique du *dāna*, qui permet justement de cultiver des mérites et de se garantir de meilleures renaissances. Enfin, lorsque la richesse, la beauté et le statut social témoignent de l'accumulation de mérites, le Bouddhisme enseigne le détachement des sens. Comme dans la vie du Bodhisattva Śākyamuni, le luxe et le plaisir des sens sont des récompenses liées aux mérites antérieurs, mais le renoncement aux biens matériels et aux sens à travers l'épisode Grand Départ est ce qui amorce réellement l'entrée du sage sur la voie de l'Eveil et la promesse de la Libération. Les femmes représentées sur les *stūpas*, qu'elles soient *yakṣīs* ou courtisanes, font, elles aussi, figures d'exemplarité. En tant que symboles de bon augure et en tant que femmes, elles incarnent la possibilité d'une conversion, i.e. d'un passage du vice à la vertu, du laid au beau, du pauvre au riche, des êtres situés en bas de l'échelle sociale – une démonsse, une débauchée –

à ceux qui dominent la hiérarchie sociale – des figures incarnant l'abondance, dignes d'être représentées en tant que modèles de conduite, sur un édifice sacré.

ANNEXES



Fig. 1 Hommage musical à l'arbre de la Bodhi, Sāñcī, Stūpa 1, Porte Est.



Fig. 2 Médaillon, Bhārhut.



Fig. 3 Hommage musical au stūpa, Sāñcī, Stūpa 1, Porte Nord, Pilier gauche



Fig. 4 Détail du chaudron de Gundestrup, Danemark (MANASSERO, 2013).



Fig. 5 Dieu de l'Oxus, sous la forme de Marsyas, Takht-i-Sangin, Tadjikistan (MANASSERO, 2013).



Fig. 6 Danseuse et orchestre féminin, Pawāyā.



Fig. 7 La visite d'Indra à l'Indraśaila, Sāñcī, Stūpa 1, Porte Nord.

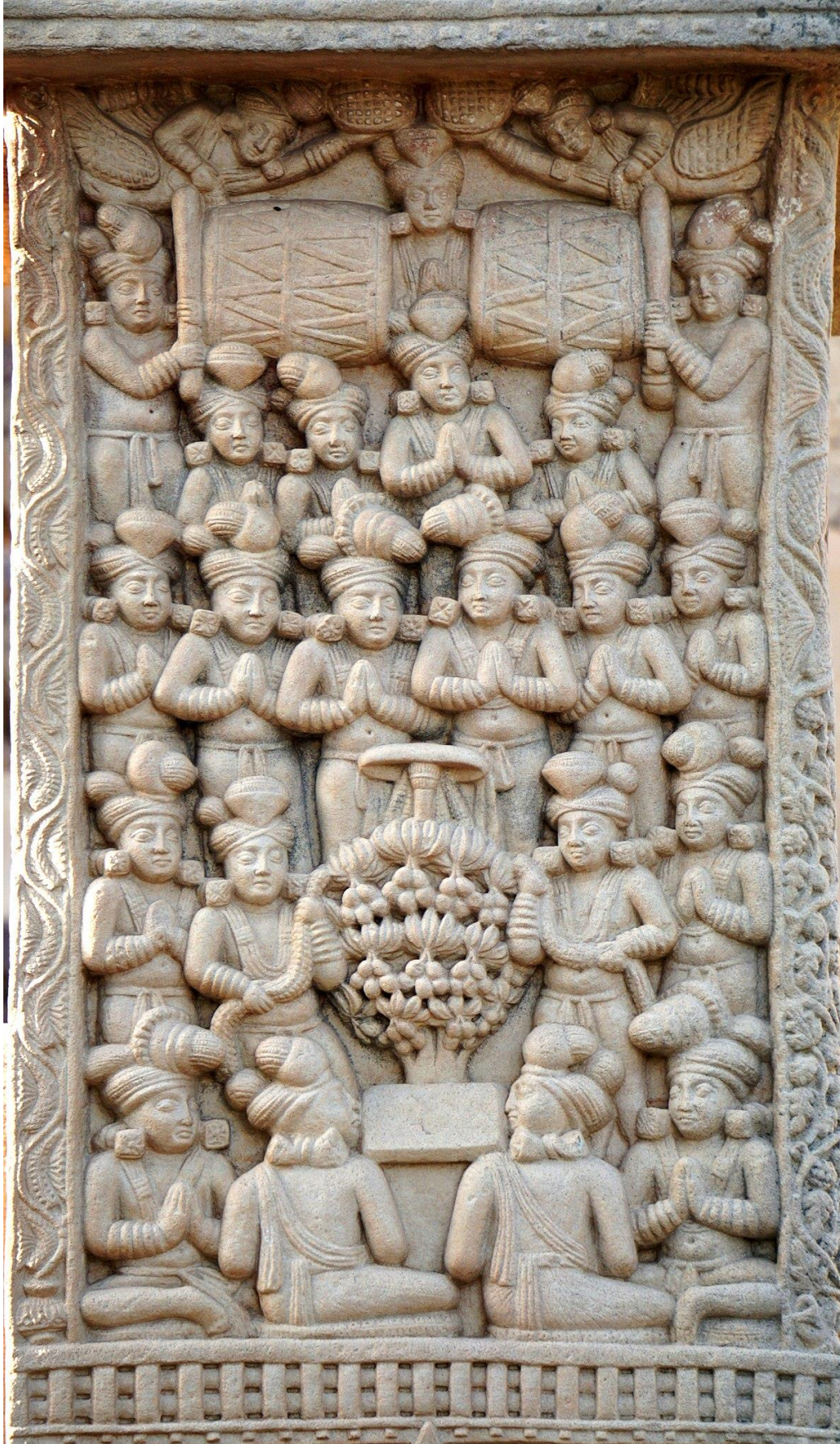


Fig. 8 Hommage au siège de la Bodhi, Sāñcī, Stūpa 1, Porte Nord, pilier gauche.



Fig. 9 Sommeil des Femmes, Gandhāra.



Fig. 10 Sommeil des Femmes, Gandhāra.



Fig. 11 Scène précédant le Sommeil des Femmes, Gandhāra.



Fig. 12 Danseuse et musiciennes, Trésor de Begram (AMBERS, 2014).



Fig. 13 Musiciennes, Trésor de Begram (AMBERS, 2014).

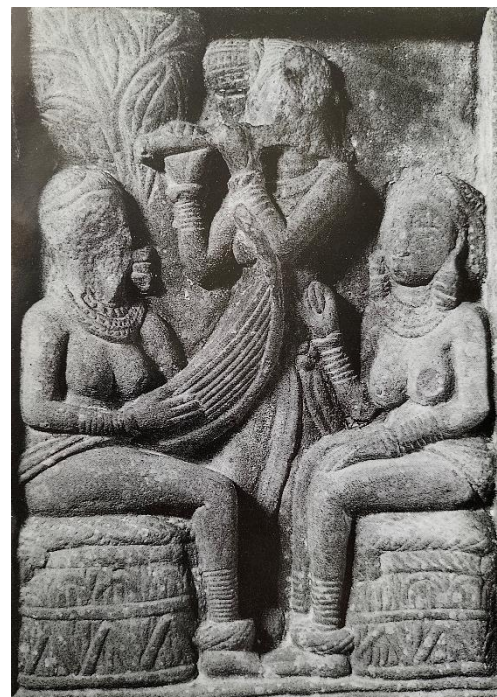


Fig. 14 Musiciennes, Mathurā (QUINTANILLA, 2007).

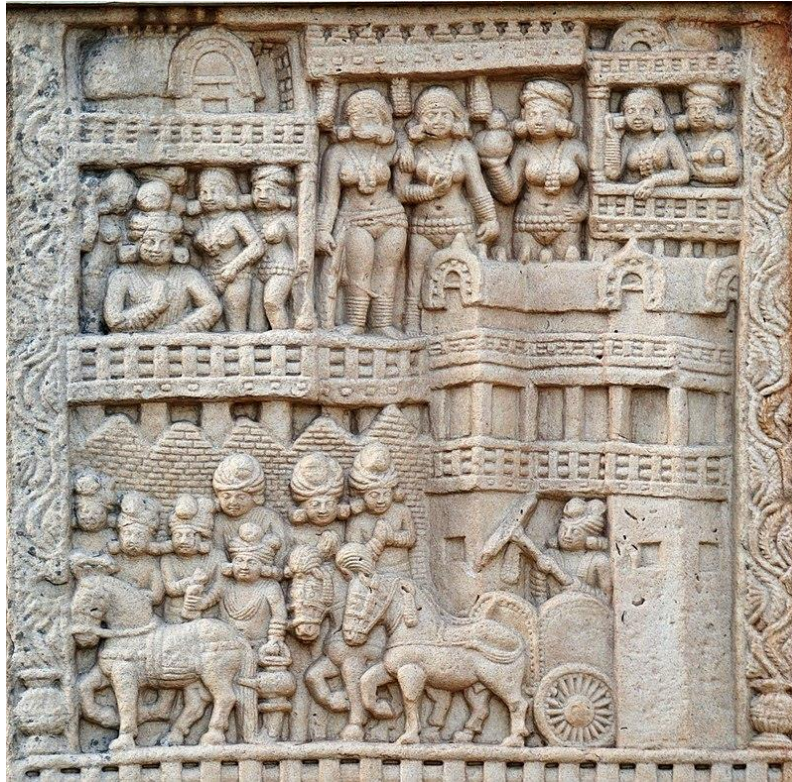


Fig. 15 Grand Départ, Sāñcī, Stūpa 1, Porte Nord, pilier droit.

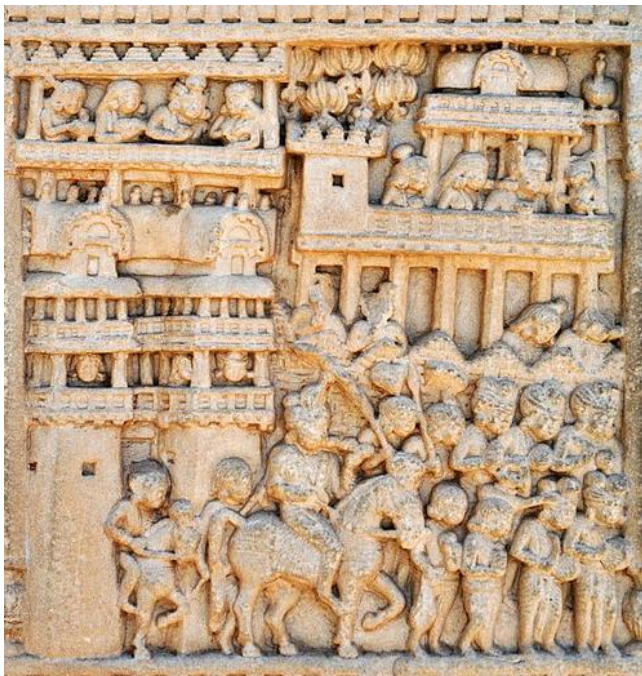


Fig. 16 Procession du roi Prasenajit, Sāñcī, Stūpa 1, Porte Nord, pilier gauche.

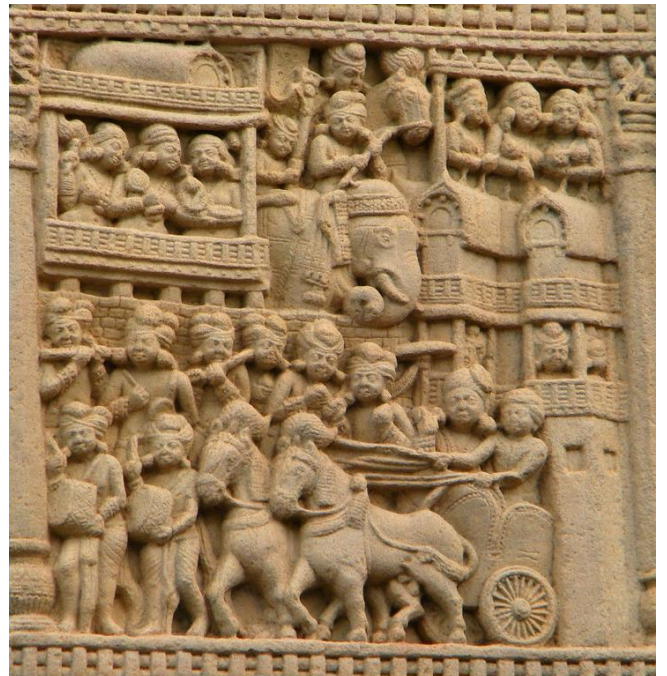


Fig. 17 Cortège royal sortant de Rājagṛha, Sāñcī, Stūpa 1, Porte Nord, pilier gauche.



Fig. 18 Détail du Siège de Kuśinagara, Sāñcī, Stūpa 1, Porte Ouest.

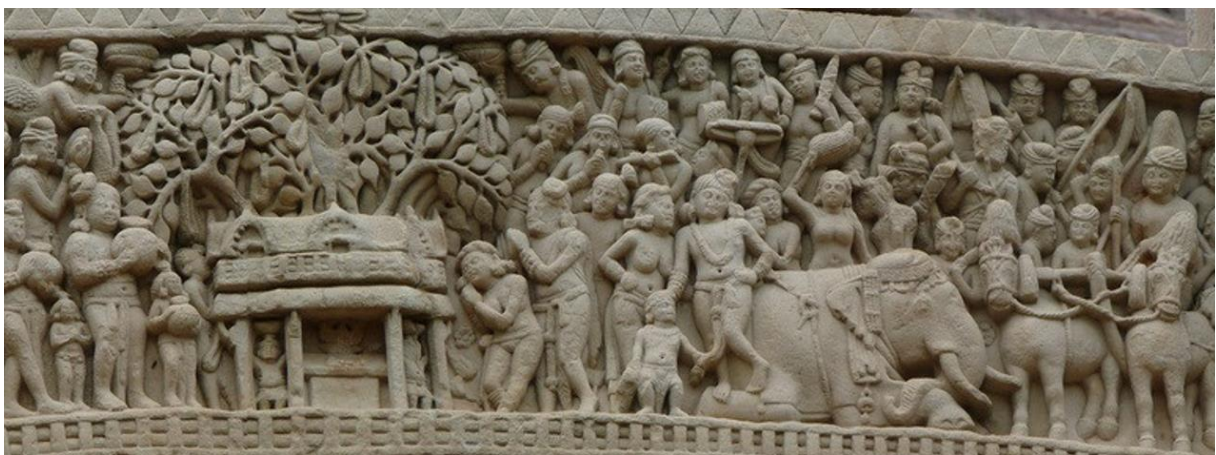


Fig. 19 Hommage royal au temple de la Bodhi, Sāñcī, Stūpa 1, Porte Est.



Fig. 20 « the music of the gods accompanied by (?) a mimic dance », Bhārhut (MARCEL-DUBOIS, 1941).

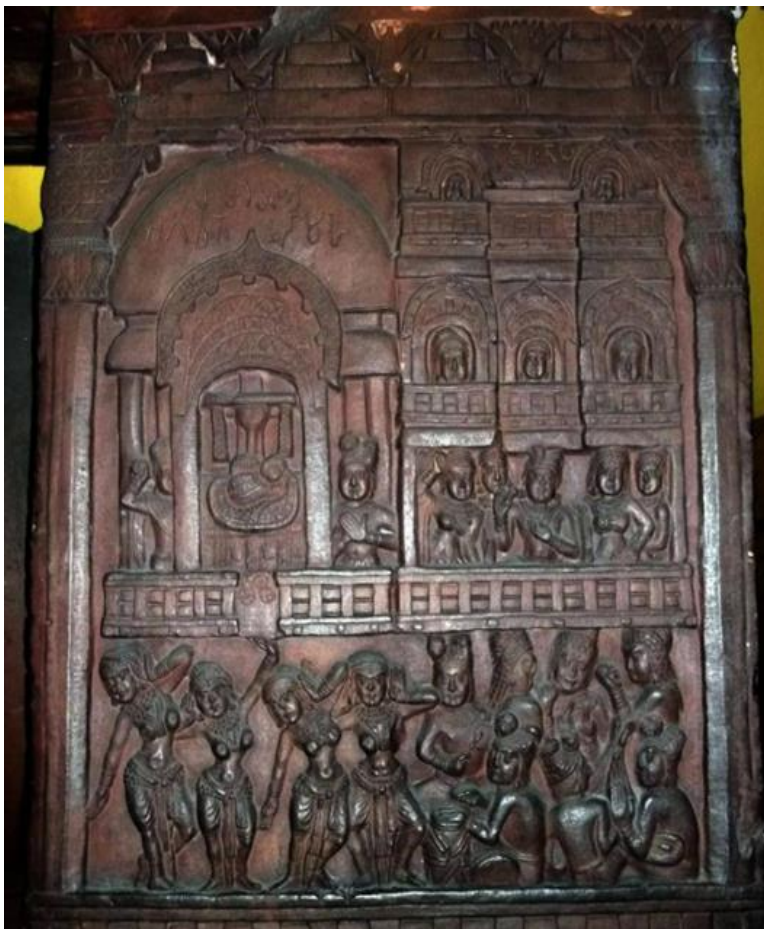


Fig. 21 « The grand headdress of Buddha, in the Assembly Hall of the Devas », Bhārhut.



Fig. 22 Candrā yakṣī, Bhārhut (CUNNINGHAM, 1879).



Fig. 23 Procession de danseurs et de musiciens dans un Festival bouddhique, Amarāvati.



Fig. 24 Scène bachique, Haḡḡa, Monastère de Chakhil-i-Ghoundi.



Fig. 25 Scène bachique, Gandhāra.



Fig. 26 Femme jouant de l'harmonica, Sanghol (GUPTA, 1985).



Fig. 27 Tentation des filles de Māra, Gandhāra.



Fig. 28 Tentation des filles de Māra et Armée de Māra, Sāñcī, Stūpa 1, Porte Nord.



Fig. 29 Naissance du Buddha, Gandhāra.



Fig. 30 Naissance du Buddha, Gandhāra.

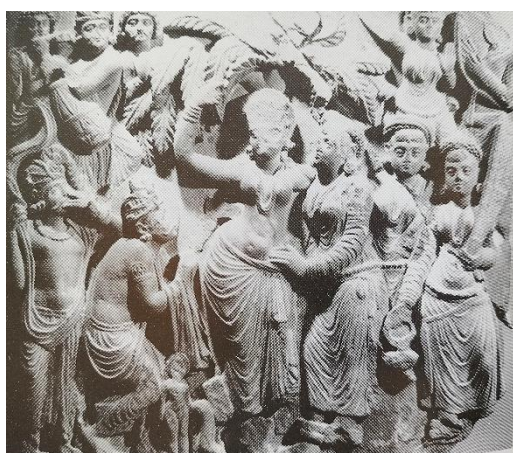


Fig. 31 Naissance du Buddha, Gandhāra (TISSOT, 1985).

Fig. 32 Naissance du Buddha, Gandhāra.

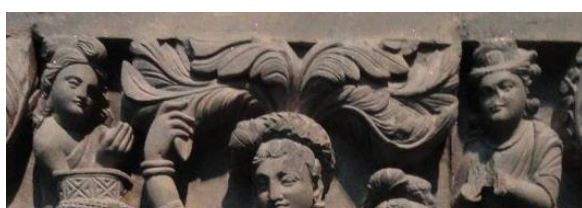




Fig. 33 Premier bain du Buddha, Mathurā, (SCHMID).



Fig. 34 Frise de fleurs et d'oiseaux, Sāñcī, Stūpa 1.



Fig. 35-36 Femmes à l'oiseau, Bhūteśvara.



Fig. 37 Frise sur pilier d'Aśoka n° 26, Sāñcī, Stūpa 1, Porte Nord.



Fig. 38 Médaille avec un paon, Bhārhut.



Fig. 39 Femme aux fleurs, terre cuite, Chandraketugarh.



Fig. 40 Peigne en ivoire, Chandraketugarh.



Fig. 41 Médaille fleurie, Bhārhut.



Fig. 42 Médaille fleurie, Sāñcī, Stūpa 2.



Fig. 43 Médaille fleurie, Sāñcī, Stūpa 2.

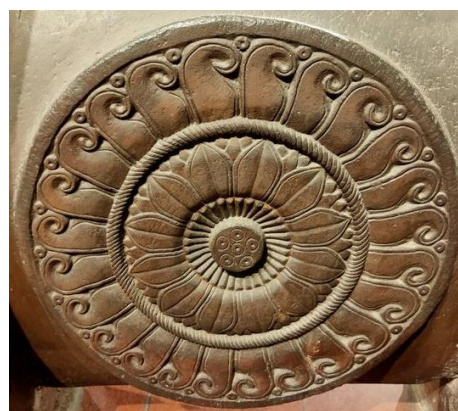


Fig. 44 Médaille fleurie, Bhārhut.



Fig. 45 Encensoir en bronze, Gandhāra (ROSEN STONE, 2004).



Fig. 46 Reliquaire, dit « The Kaṇiṣka Casket », Shah-ji-ki-Dheri.



Fig. 47 Contenu de reliquaire, Bajaur (JONGEWARD, ERRINGTON, SALOMON, BAUMS, 2012).

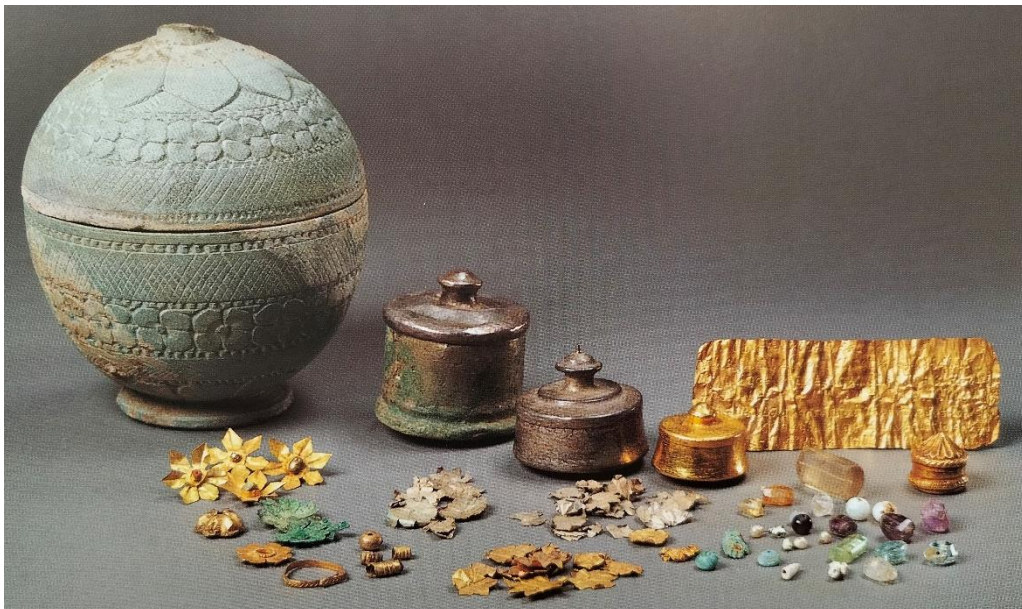


Fig. 48 Reliquaire et son contenu, Gandhāra (JONGEWARD, ERRINGTON, SALOMON, BAUMS, 2012).



Fig. 49 Femme tenant un bouquet de lotus, Sanghol (GUPTA, 1985).

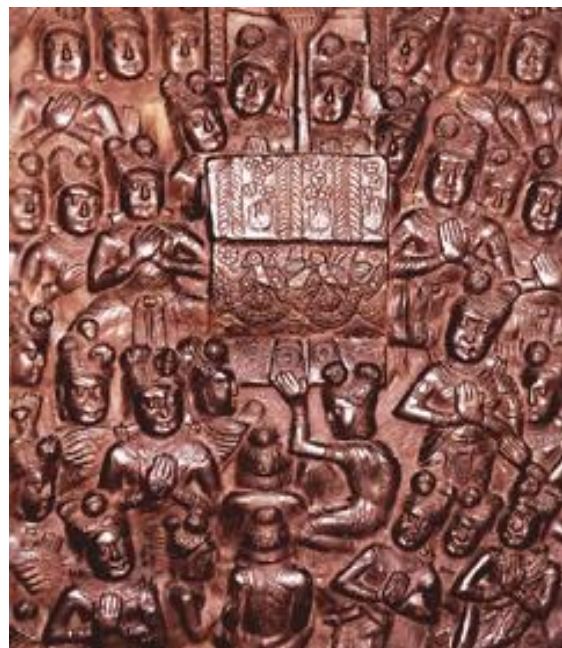


Fig. 50 Hommage floral au Bodhimaṇḍa, Bhārhut.



Fig. 51 Culte du stūpa, Bhārhut.



Fig. 52 Stūpa miniature avec fleurs et empreintes de main incisées, Gandhāra (JONGEWARD, ERRINGTON, SALOMON, BAUMS, 2012).



Fig. 53 Dīpaṃkara sous les fleurs suspendues, Gandhāra.



Fig. 54 Dīpaṃkara sous les fleurs suspendues, Gandhāra.



Fig. 55 L'offrande des quatre bols, Gandhāra.



Fig. 56 Le premier sermon, Lōriyān Tangai.



Fig. 57 Crémation du corps du Buddha, Gandhāra.

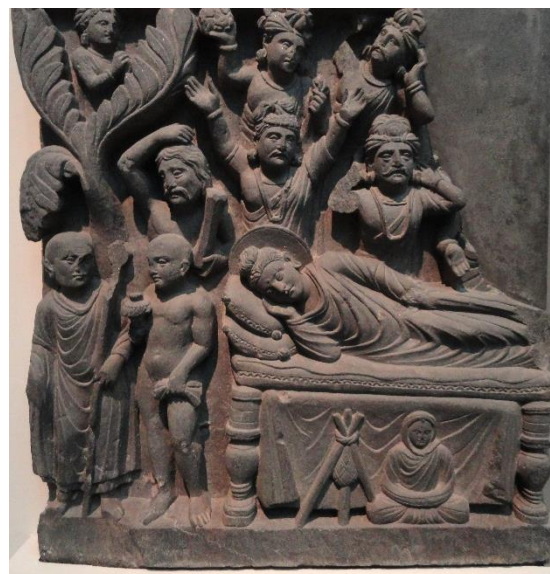


Fig. 58 Parinirvāṇa du Buddha, Gandhāra.



Fig. 59 Buddha ascétique, frise avec brûle-parfum, Gandhāra.



Fig. 60 Partage des reliques, Gandhāra (FOUCHER, 1950).



Fig. 61 Piédestal d'un Bodhisattva, Kharkai (FOUCHER, 1950).



Fig. 62 Femme se parant d'un collier, Bhūteśvara.



Fig. 63 Femme se parant d'un collier, Sanghol (GUPTA, 1985).



Fig. 64 Femme au miroir se parant d'un collier, Sanghol (GUPTA, 1985).



Fig. 67 Femme au miroir, Sanghol (GUPTA, 1985).



Fig. 65 Détail de la Fig. 35, Bhūteśvara.



Fig. 66 Femme se parant de boucles d'oreilles, Sanghol (GUPTA, 1985).



Fig. 68 Médaillon avec femme au miroir, Bhārhut.



Fig. 69 Femme se parant de māla, Mathurā.

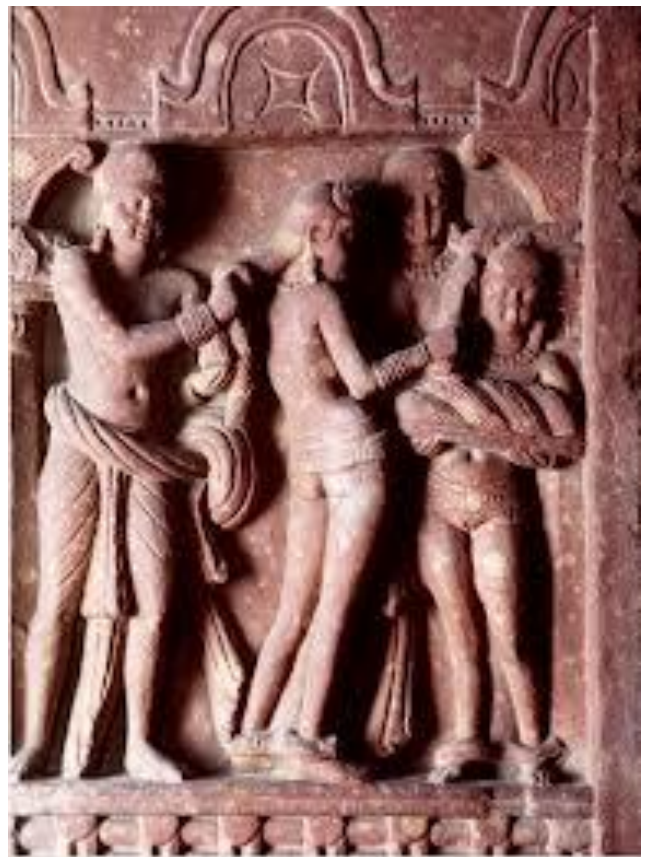


Fig. 70 Femme se faisant coiffer, Mathurā.

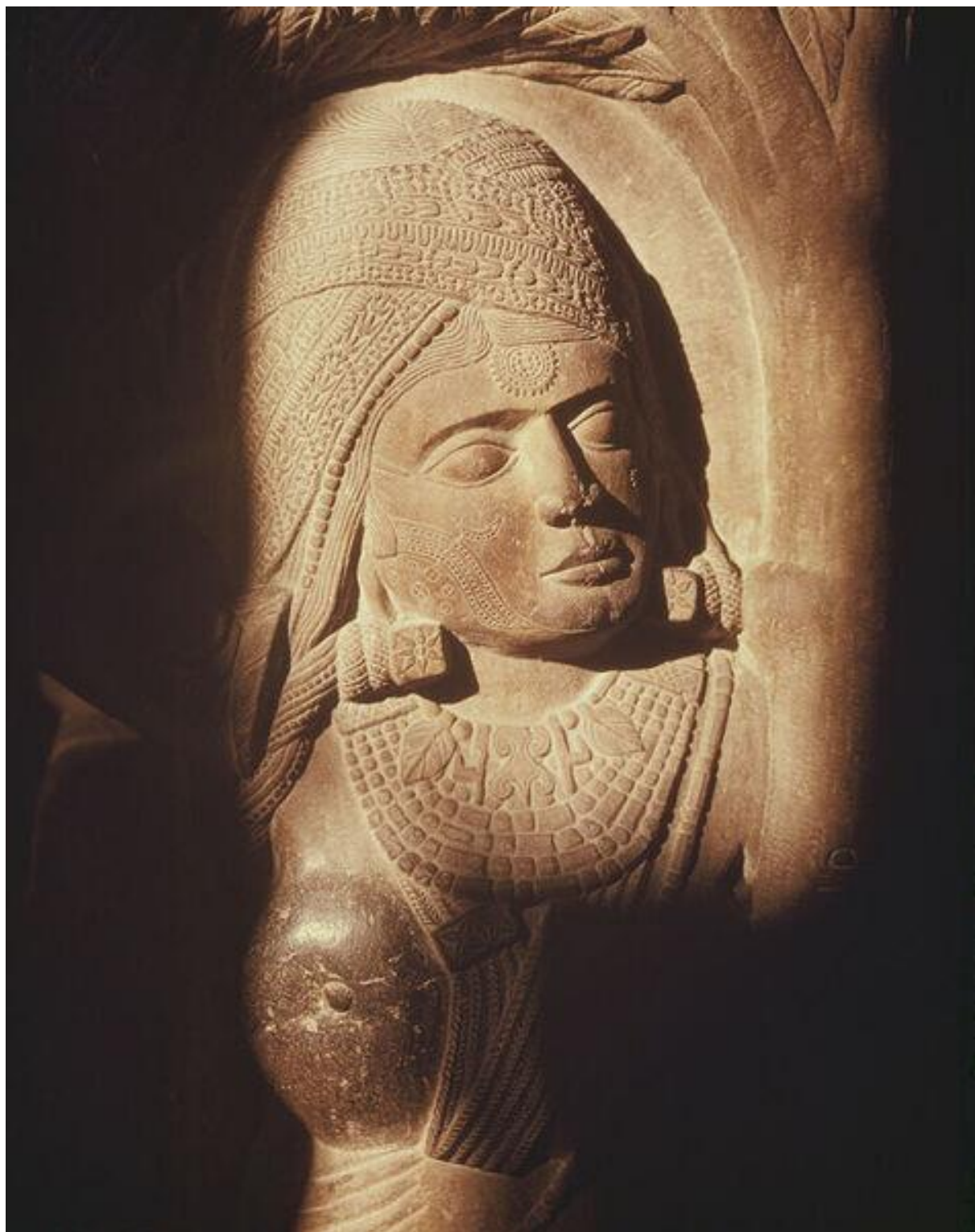


Fig. 71 Détail de la Fig. 22, Bhārhut.



Fig. 72 Yakṣī, Batanmārā.

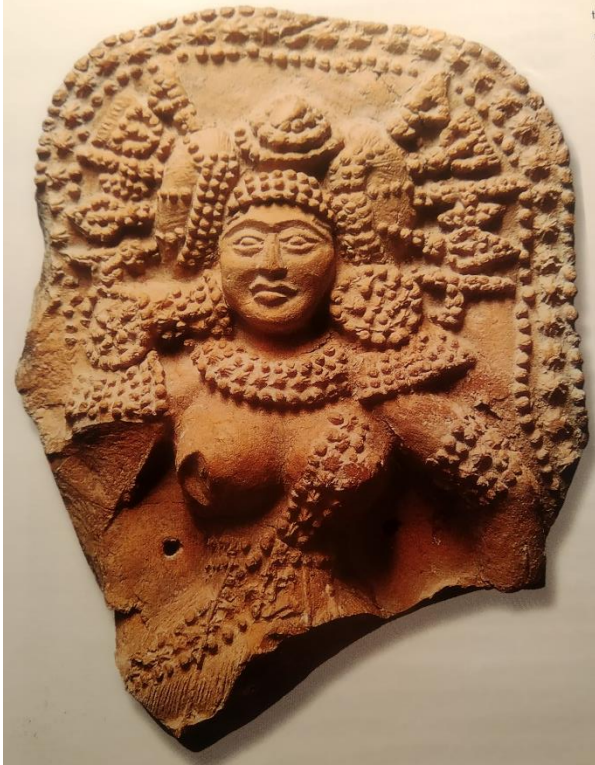


Fig. 73 "Yakṣī", Chandraketugarh.



Fig. 74 Déesse de la prospérité, Chandraketugarh.



Fig. 75 Śālabhāñjikā, Sāñcī, Stūpa 1.



Fig. 76 Śālabhāñjikā, Sāñcī, Stūpa 1, Porte Est.



Fig. 77 Śālabhāñjikā, Sonkh.



Fig. 78 Gajalakṣmī, Sāñcī, Stūpa 1, Porte Nord.



Fig. 79 Lakṣmī, Sāñcī, Stūpa 2.

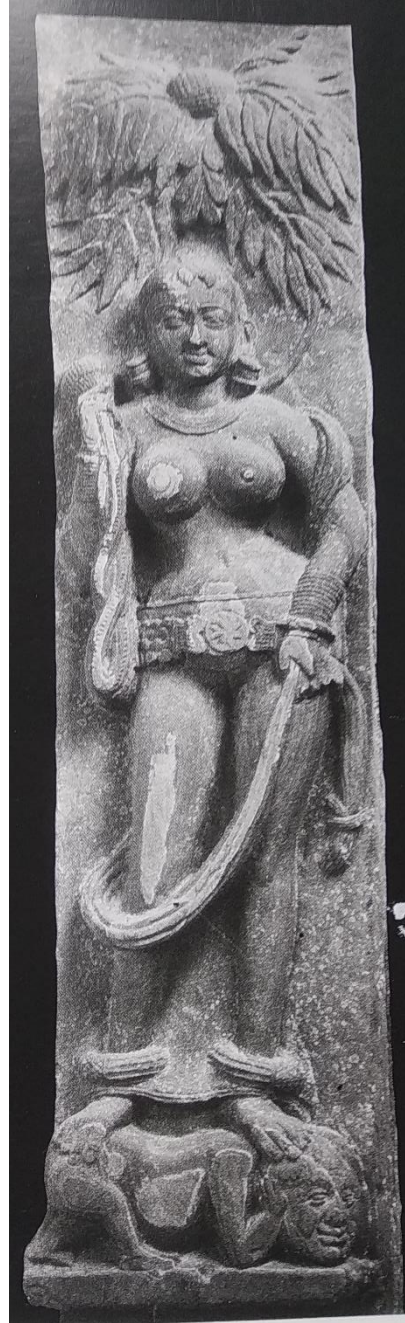


Fig. 80 Femme tenant une cloche ou un cauri, Sanghol (VARADPANDE, 2006).



Fig. 81 Femme tenant un fruit et un plateau, Sanghol (GUPTA, 1985).



Fig. 82 Femme buvant, Sanghol (GUPTA, 1985).

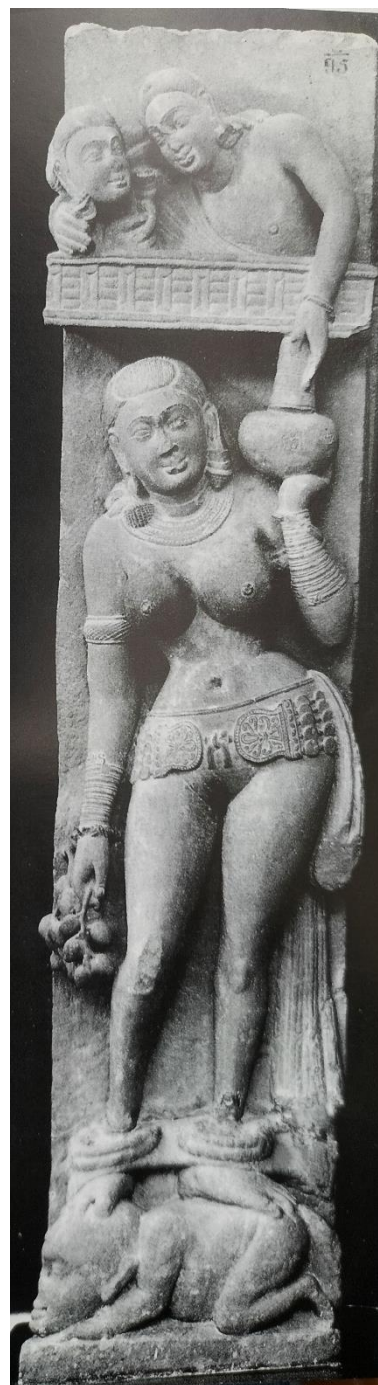


Fig. 83 Femme tenant une cruche et une grappe de mangues, Bhūteśvara (VARADPANDE, 2006).



Fig. 84 Vihāra et temple à la yakṣī, mère de Piyaṅkara (TOURNIER).



Fig. 85 Femme portant un plateau et une cruche, Mathurā (QUINTANILLA, 2007).

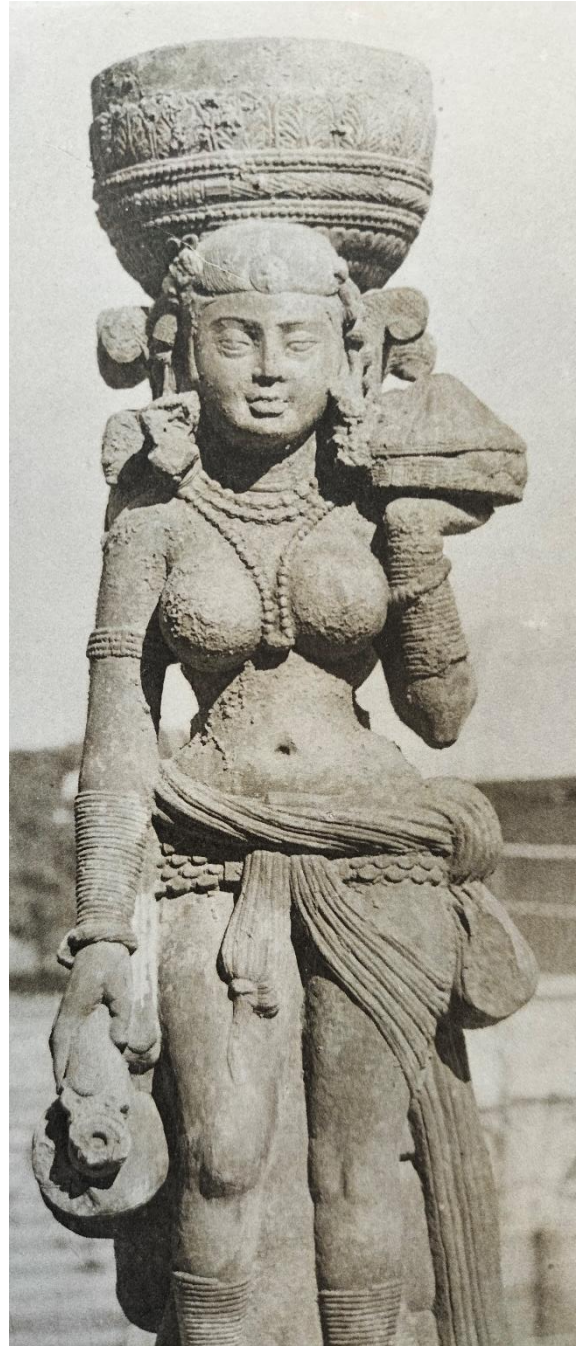


Fig. 86 Femme portant un plateau et une cruche, Mathurā.



Fig. 87 Femme portant un petit pot, Mathurā.



Fig. 88 Femme tenant une cruche de son coude, Mathurā (GUPTA, 1985).



Fig. 89 Femme portant une cruche, Mathurā (QUINTANILLA, 2007).

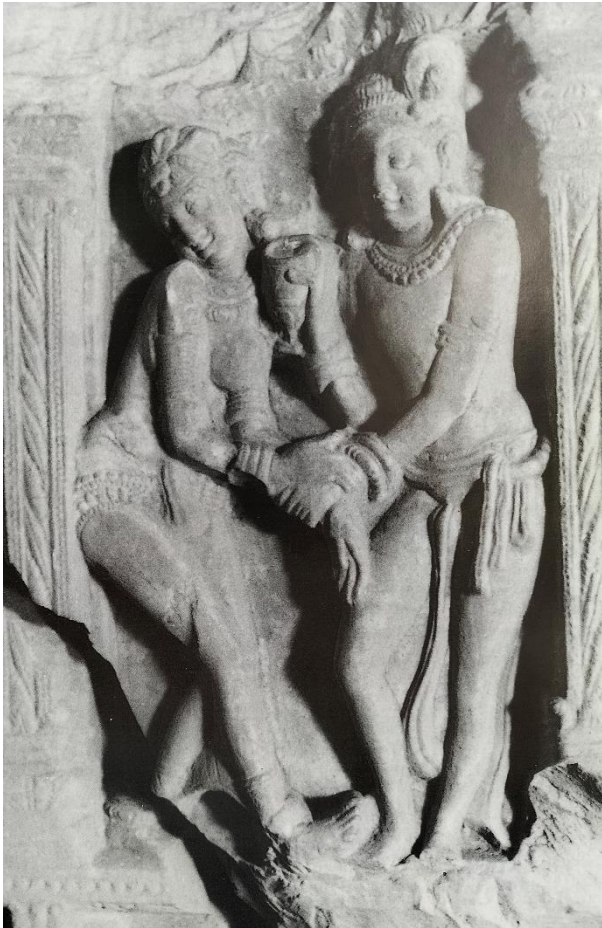


Fig. 90 Mithuna, Nāgārjunikoṇḍa



Fig. 91 Palette à fard, Gandhāra.



Fig. 92 Héracles, ivre, soutenu par deux femmes, Gandhāra.



Fig. 93 Roi (Aśoka ?) entouré de deux femmes, Sāñcī, Stūpa 1, Porte Sud, pilier gauche.

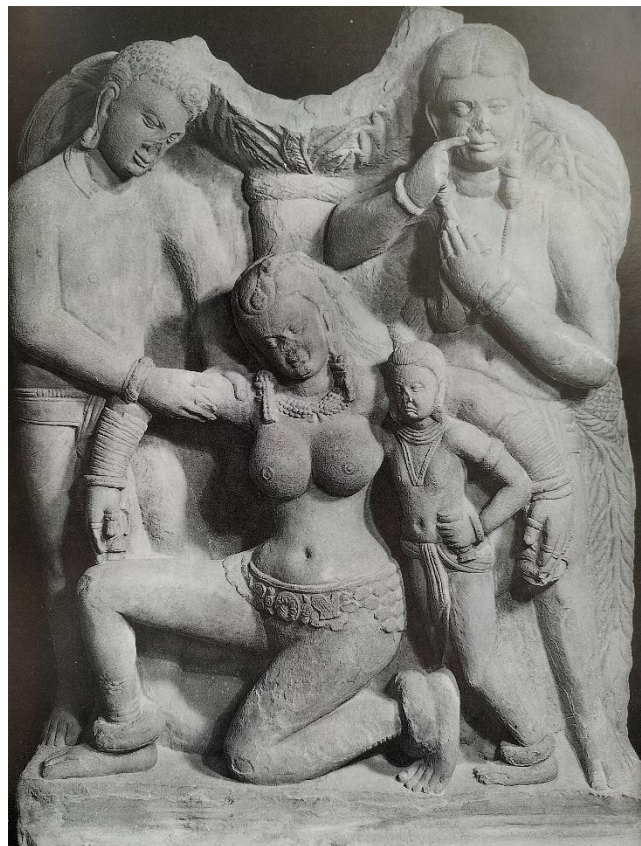


Fig. 94 Courtisane en état d'ivresse, Mathurā (QUINTANILLA, 2007).



Fig. 95 Scène bachique, Gandhāra.



Fig. 96 Scène bachique, Gandhāra.



Fig. 97 Scène bachique, Gandhāra.



Fig. 98 Scène bachique, Gandhāra.



Fig. 99 *Gaja-Lakṣmī*, Khaṇḍagiri.

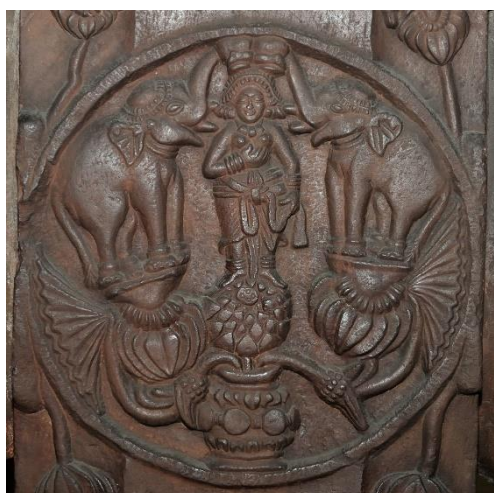


Fig. 100-102 *Gaja-Lakṣmī*, Bhārhut.



Fig. 103 *Gaja-Lakṣmī*, Kauśāmbī.



Fig. 104 *Gaja-Lakṣmī*, Monnaie d'Azilisès.





Fig. 105 Roi Aśoka, entouré de femmes, Kanaganahalli.

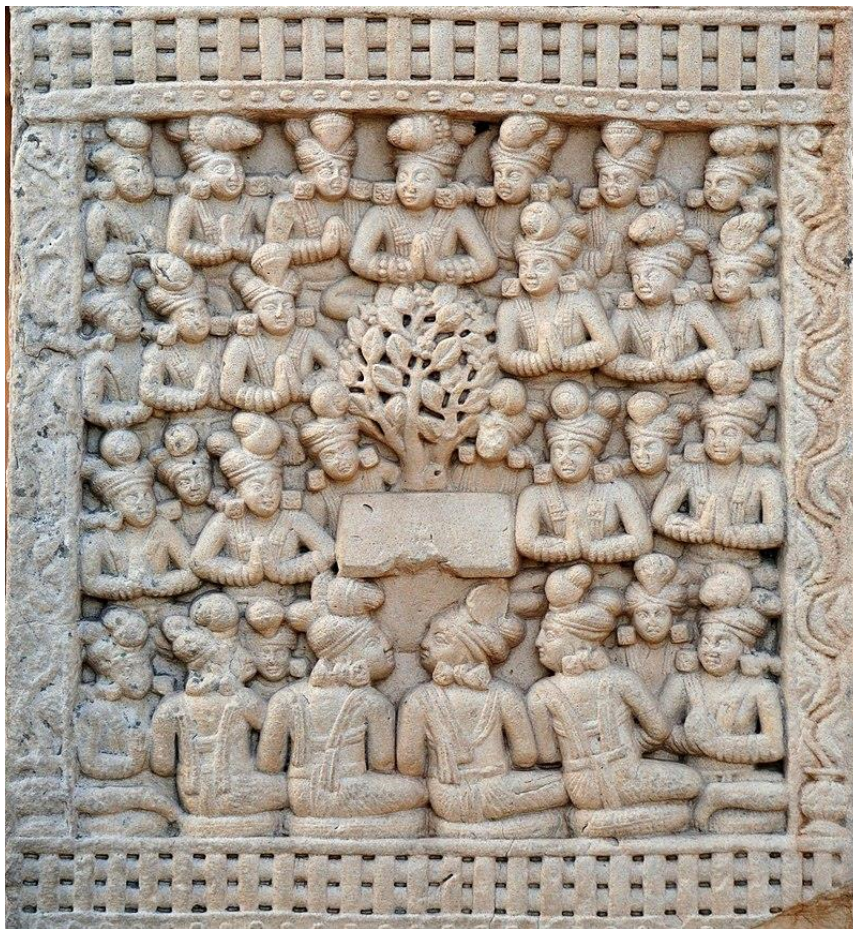


Fig. 106 Le Sermon aux Śākyas, Sāñcī, Stūpa 1, porte Nord, pilier droit.



Fig. 107 Le roi Aśoka récupère les reliques à Rāmagrāma, Sāñcī, Stūpa 1, porte Sud.

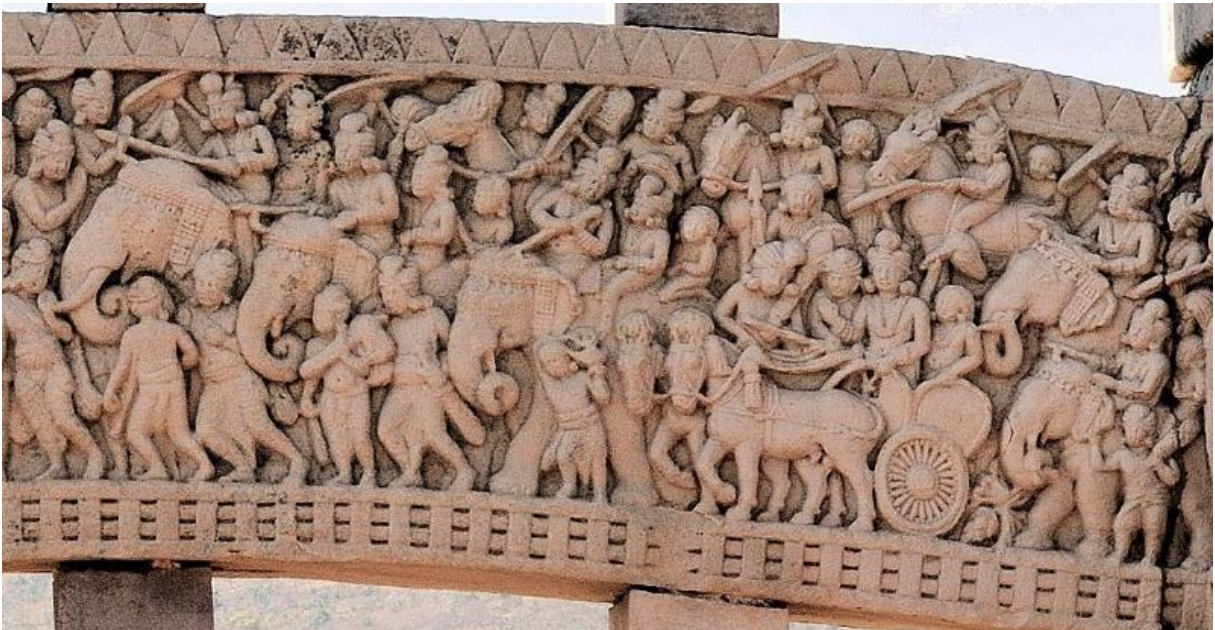


Fig. 108 Siège de Kuśinagara par les sept rois, Sāñcī, Stūpa 1, porte Ouest. Détail Fig. 18.

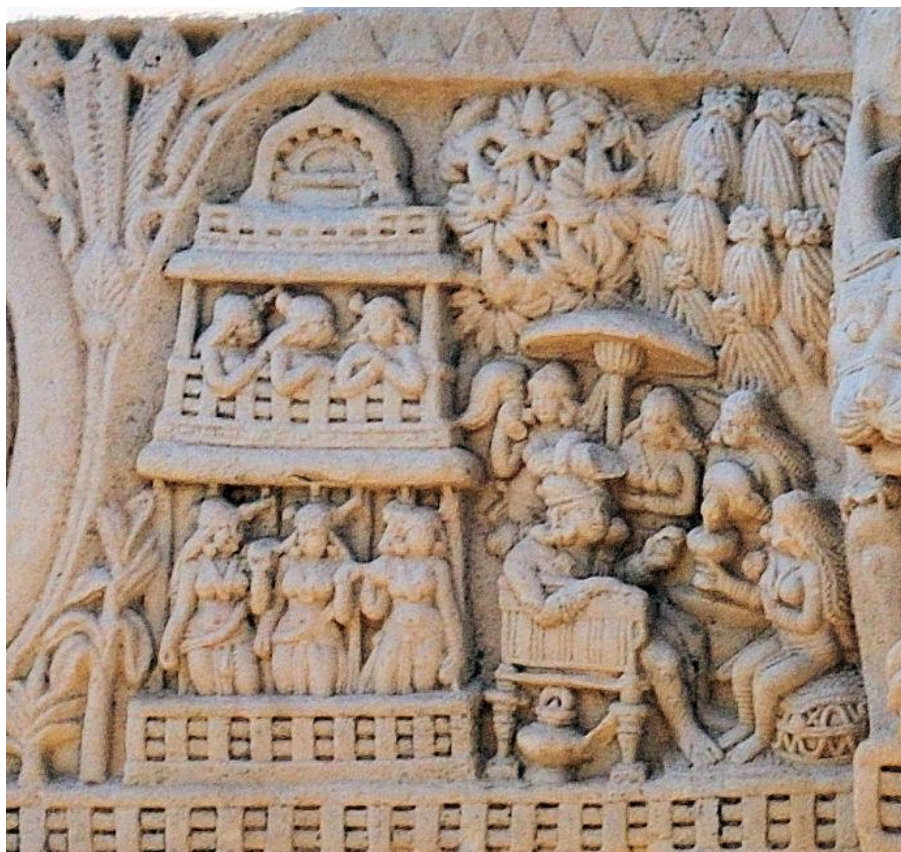


Fig. 109 Le roi des Mallakas de Kuśīnagara, Sāñcī, Stūpa 1, porte Ouest.



Fig. 110 Donateur dans un palanquin, Kanaganahalli (TOURNIER).



Fig. 111 Donateur tenant un enfant dans un palanquin, Kanaganahalli (TOURNIER).



Fig. 112 Donateur à dos d'éléphant, Kanaganahalli (TOURNIER).



Fig. 113 Donateur dans un char tiré par des chevaux, Kanaganahalli (TOURNIER).



Fig. 114 Donateur dans un char tiré par des chameaux, Kanaganahalli (TOURNIER).



Fig. 115 Scène de séduction dans les jardins, Sāñcī, Stūpa 1, porte Ouest,

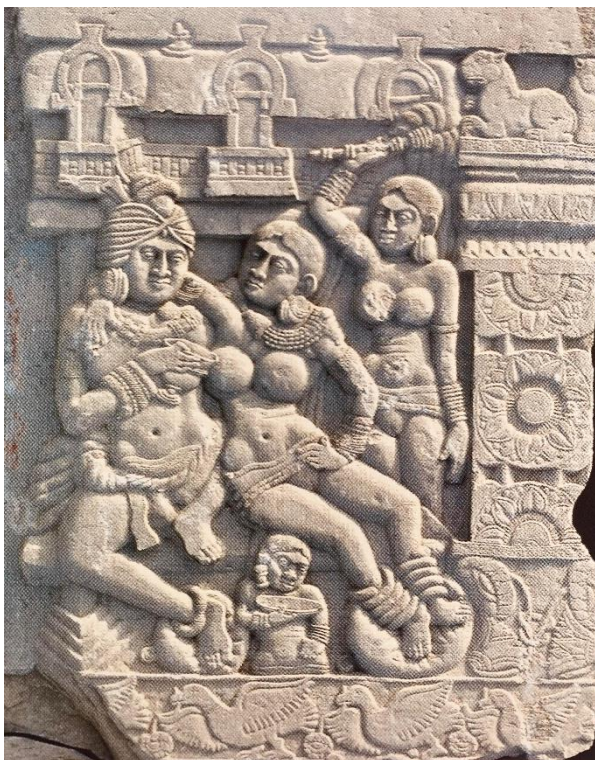


Fig. 116 Roi en délassément, entouré de femmes, Roi Mātālaka, Kanaganahalli (POONACHA, 2011).

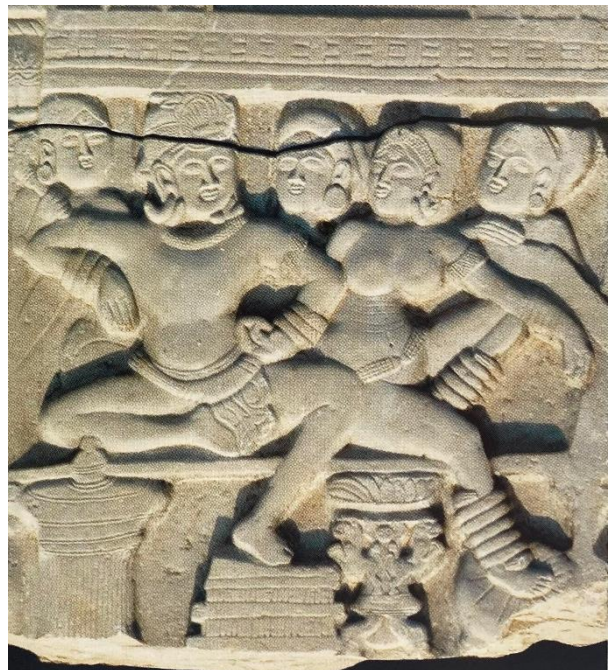


Fig. 117 Roi en délassément, entouré de femmes, Roi śrī Chimukha Sātavāhana, Kanaganahalli (POONACHA, 2011).



Fig. 118 Acte de donation aux moines, Roi Sātākarnī, Kanaganahalli (POONACHA, 2011).

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS	2
SOMMAIRE	3
LISTE DES ABREVIATIONS	4
INTRODUCTION	5
1. LES CINQ SENS DANS LE BOUDDHISME : REPRESENTATIONS, CULTE ET PRATIQUES DU BOUDDHISME	10
1.1. L'ouïe	10
1.1.1. La musique pour honorer le Buddha	10
1.1.2. Identification des instruments de musique représentés	12
1.1.3. La musique pour honorer les figures royales	13
1.1.4. Musique et danse dans le culte du Buddha : les fêtes bouddhiques	16
1.1.5. La musique et la danse comme plaisirs des sens et comme moyens de séduction	18
1.1.6. La représentation de la musique céleste	22
1.1.7. La représentation du son agréable sous la forme d'un oiseau	26
1.1.8. Conclusion	29
1.2. L'odorat	29
1.2.1. Littérature, images et matériel archéologique : les références aux bonnes odeurs	30
1.2.2. Le corps sacré est un corps parfumé : les bonnes odeurs comme indicatrices de la présence du Buddha	32
1.2.3. Honorer et invoquer le Buddha par les bonnes odeurs	35
1.2.3.1. Les bonnes odeurs indicatrices de la présence du Buddha	35
1.2.3.2. Les bonnes odeurs pour invoquer le Buddha	36
1.2.3.3. Une thématique récurrente dans les récits bouddhiques : la « canopy of flowers »	37
1.2.3.4. La « canopy of flowers » dans l'iconographie bouddhique	39
1.2.3.5. Les encensoirs et les brûle-parfums dans l'iconographie bouddhique	40
1.2.4. Conclusion	43
1.3. La vue	45
1.3.1. Les signes extérieurs de beauté	45
1.3.1.1. Les bijoux	46
1.3.1.2. Les coiffures	46
1.3.1.3. Les signes de beauté du visage	47
1.3.1.4. Les signes de bon augure dans les ornements	47
1.3.1.5. Les pierres précieuses	49
1.3.2. Les figures de beauté dans l'iconographie des stûpas	51
1. Nature et féminité	51
2. Des yakṣīs bienfaitrices ?	53
3. Luxe et féminité	54
4. Une féminité de bon augure et apotropaïque	58
1.3.3. La beauté est signe de vertu	59
1. Les yakṣīs : des divinités maléfiques ou vertueuses ?	59
2. La beauté du Buddha	64

	157
1.3.4. Conclusion	66
1.4. Les sens de contact : le goût et le toucher	67
1.5. La différence entre les sens de distance et les sens de contact	72
1.6. Conclusion	76
2. LA PERCEPTION AU CŒUR DU PROSELYTISME BOUDDHIQUE	78
2.1. Les figures féminines sur les <i>stūpas</i> : figures de sensualité	78
2.1.1. Les figures féminines sur les <i>stūpas</i> : l'incarnation de figures de tentation ?	78
2.1.2. Le <i>stūpa</i> en tant qu'espace sacré	80
2.1.3. L'intégration de modèles de représentation panindiens	81
2.1.4. La dimension esthétique des édifices bouddhiques	84
2.2. Le gain des mérites karmiques par des offrandes « sensibles »	85
2.2.1. Les mérites accumulés grâce aux donations	85
2.2.2. L'obtention de récompenses liées au corps	87
2.2.3. Gain de richesses et promotion sociale	90
2.3. Le rôle des figures d'influence et de prosélytisme : le roi et la courtisane	92
2.3.1. La figure du roi : des plaisirs des sens au respect des préceptes bouddhiques	93
2.3.1.1. Le roi : figure d'hybris entre luxe et plaisirs des sens	93
2.3.1.2. Le roi comme figure laïque du Dharma : le cakravartin	95
2.3.1.3. Le roi comme modèle de conduite à travers le dāna	97
2.3.2. La courtisane : figure de vice ou femme d'influence ?	102
2.3.2.1. Une féminité tantôt louée, tantôt critiquée	102
2.3.2.2. La courtisane comme figure prosélyte du Bouddhisme	108
CONCLUSION	112
ANNEXES	115
TABLE DES MATIERES	156
BIBLIOGRAPHIE	158
Sources Primaires	158
Littérature secondaire	159

BIBLIOGRAPHIE

Sources Primaires

« Access to Insight (BCBS Edition) ». <https://www.accesstoinsight.org/index.html>.

APTE, Vaman Shivaram. 1957. *Revised and Enlarged Edition of Prin. V. S. Apte's The Practical Sanskrit-English Dictionary*. Prasad Prakashan. 3 vol. Poona. <https://dsal.uchicago.edu/dictionaries/apte/>.

Corpus Inscriptionum Indicarum - Vol. II, Part II. - *Bhārhut Inscriptions*, éd. H. Lüders, Revised and supplemented by E. Waldschmidt and M. A. Mehendale. Ootacamund : ASI, Government Epigraphist for India, 1963.

Dhammapada (Illustrated): Treasury of Truth, éd. & tr. V. Weragoda Sarada Maha Thero. Singapore: The Singapore Buddhist Meditation Centre, 1993. <https://www.wisdomlib.org/buddhism/book/dhammapada-illustrated>.

EDGERTON, F. 1953. *Buddhist hybrid sanskrit grammar and dictionary* 2. 2. New Haven: Yale Univ. Press [u.a.].

Lalitavistara, Leben und Lehre des Çākya-Buddha, Part I, éd. S. Lefmann. Halle A.S: Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses, 1902. <https://archive.org/details/in.gov.ignca.9299/page/n3/mode/2up>

Le Mahāvastu : Texte sanscrit publié pour la première fois accompagné d'introductions et d'un commentaire, éd. E. Sénart. 3 vols. (Société Asiatique, Collection d'Ouvrages Orientaux, Seconde Série.) Paris: Imprimerie Nationale. 1882-1897.

MONIER-WILLIAMS, M. 1872. *A Sanskrit-English dictionary etymologically and philologically arranged with special reference to Greek, Latin, Gothic, German, Anglo-Saxon, and other cognate Indo-European languages*. Oxford: The Clarendon Press.

NAKANISHI, M. (éd.), VON HINÜBER, O. (éd.). 2014. « Sōka-Daigaku Kokusai bukkuyōgaku kōtō kenkyūsho nenpō (創価大学・国際仏教学高等研究所・年報), Annual report of the International Research Institute for Advanced Buddhism at Soka University, Vol. 17 (2013), Supplement : Kanaganahalli Inscriptions ». The International Research Institute for Advanced Buddhism, Tokyo: Soka University.

Prasenajitparipṛcchā, éd. & tr. V. Tournier et P.-D. Szántó, inédit.

RHYS DAVIDS, T. W. et STEDE, W. 1921-1925. *The Pali Text Society's Pali-English Dictionary*. <https://gandhari.org/dictionary?section=ptsd>.

The Mahāvastu: a new edition, éd. K. Marciniak. Bibliotheca Philologica et Philosophica Buddhica, volume XIV, 1. Tokyo: The International Research Institute for Advanced Buddhism, 2019.

The Mālavikāgnimitram, éd. S. Pāṇḍurang Pandit. Government Central Book Depôt. Bombay Sanskrit Series, N° VI. Bombay: Printed at the Nirnaya-Sagara Press, 1889.

The Vālmīki Rāmāyāna Critical Edition - Vol. V *Sundarakāṇḍa*, éd. G. C. Jhala. Baroda: Oriental Institute, 1966.

The Vikramorvaśīyam, éd. S. Pāṇḍurang Pandit et B. Rāmchandra Arte. Government Central Book Depôt. Bombay Sanskrit Series, N° XVI. Bombay: Printed at Javaji Dadaji's Nirnaya-Sagara Press, 1901. <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.326928/page/n1/mode/2up>

Littérature secondaire

ALI, D. 2004. *Courtly Culture and Political Life in Early Medieval India*. Cambridge Studies in Indian (History and Society, n° 10.) Cambridge: Cambridge university press.

ALLOA, E. 2009. "Metaxu. Figures de la médialité chez Aristote". *Revue de métaphysique et de morale*, Vol. 62, n° 2, 2009, p. 247-262.

AMBERS, J. (éd.). 2014. *Looted, recovered, returned: antiquities from Afghanistan: a detailed scientific and conservation record of a group of ivory and bone furniture overlays excavated at Begram, stolen from the National Museum of Afghanistan, privately acquired on behalf of Kabul, analysed and conserved at the British Museum and returned to the National Museum of Afghanistan in 2012*. Oxford: Archaeopress Archaeology.

ĀNANDAJOTI BHIKKU (éd.). 2020. *The Nidānakathā, or Introduction to the Jātaka from Buddhist Birth Stories*. Traduit par T.W. RHYS DAVIDS. <https://holybooks.com/the-nidanakatha-jataka-stories/>.

AUBOYER, J. 1968. *L'Afghanistan et son Art*. Paris: Editions Cercle d'Art.

BAREAU, A. 1962a. "La construction et le culte des stūpa d'après les Vinayapitaka". *Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient*, vol. 50, n° 2, 1962, p. 229-274.

— — —. 1962b. "La légende de la jeunesse du Buddha dans les Vinayapitaka anciens". *Oriens Extremus*, vol. 9, n° 1, 1962, p. 6-33.

BAUTZE-PICRON, C. 2001. « Yama et Yamunā, Le Vieil homme et la belle: Mort et renaissance aux portes des monuments d'Ajanta ». in: CHOJNACKI, C. (éd.). 2000. *Les âges de la vie dans le monde indien: actes des journées d'étude de Lyon (22 - 23 juin 2000)*. (Collection du Centre d'Études et de Recherches sur l'Occident Romain, N.S., Nr. 24.) Paris: Bocard.

BAWA, S. 2002. "From Aditi/Laksmi to Dugdhadharini: a Gendered Analysis of Iconography in Post-Mauryan Art". *Proceedings of the Indian History Congress*, n° 63, 2002, p. 121-137.

BECKER, J. 1967. "The Migration of the Arched Harp from India to Burma". *The Galpin Society Journal*, Vol. 20, March 1967, p. 17-23.

BENDALL, C. (tr.), et ROUSE, W. H. D. (tr.). 1922. *Śikshāsamuccaya*. (Indian Texts Series.) London: John Murray, Albemarle Street.

BHATTACHARYA, P., et CHOWDHURY, S. 2021. "How the Ancient Indian Vīṇā Travelled to Other Asian Countries: A Reconstruction through Scriptures, Sculptures, Paintings and Living Traditions". *National Security, Vivekananda International Foundation IV (1)*, 2021, p. 44-62.

BLOCH, J. 1950. *Les Inscriptions d'Aśoka*. (Les Belles Lettres.) Paris: Emile Senart. https://ia902906.us.archive.org/12/items/blochinscriptionsdasoka_773_N/Bloch-Inscriptions_d_Asoka.pdf.

BODHI, B. (tr.). 2000. *The Connected Discourses of the Buddha: A Translation of the Saṃyutta Nikāya*. (The Teachings of the Buddha.) Boston: Wisdom Publications.

- BODHI, B. (tr.). 2012. *The Numerical Discourses of the Buddha: A Translation of the Aṅguttara Nikāya*. (The Teachings of the Buddha.) Boston: Wisdom Publications.
- BRIE, M. 2018. « Histoire des yeux en pierre des sculptures antiques ». <https://www.mariellebrie.com/histoire-des-yeux-en-pierre-des-sculptures-antiques/>.
- CAMBON, P. 2010. *Pakistan: terre de rencontre, Ier-VIe siècle: les arts du Gandhara*. Paris: Musée Guimet, Éditions de la Réunion des musées nationaux.
- CARTER, M. L. 1968. "Dionysiac Aspects of Kuṣāṇa Art". *Ars Orientalis*, n° 7, 1968, p. 121-146.
- . 1982. "The Bacchants of Mathura: New Evidence of Dionysiac Yaksha Imagery from Kushan Mathura". *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, vol. 69, n° 8, 1982, p. 247-257. <https://www.jstor.org/stable/25159785.%20Accessed%2020%20Jun.%202022>.
- CHALMERS, R. (tr.), et COWELL, E. B. (éd.). 1895. *The Jātaka, or, Stories of the Buddha's Former Births*. London: C. J. Clay and Sons, Cambridge University Press Warehouse
- CHAMBRY, E. (tr.). 1969. *Philèbe [ou Du Plaisir]*. (La Bibliothèque électronique du Québec. Vol. 7, version 1.01. Philosophie.) E-book. <https://www.beq.ebooksgratuits.com/Philosophie/Platon-Philebe.pdf>.
- CHANDRA, P. 1985. *The Sculpture of India: 3000 B.C. - 1300 A.D. ; [Exhibition Dates: Nat. Gallery of Art, 5 May - 2 September 1985]*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- COLAS, G. 1989. "L'instauration de la Puissance divine dans l'image du temple en Inde du Sud". *Revue de l'histoire des religions*, n° 206 (2), 1989, p. 129-150.
- COLLETT, Alice (éd.). 2013. *Women in Early Indian Buddhism: Comparative Textual Studies*. New York: Oxford University Press.
- CONZE, E. (tr.). 1973. *The Perfection of Wisdom in Eight Thousand Lines & Its Verse Summary*. (Wheel Series 1.) Bolinas: Four Seasons Foundation; distributed by Book People, Berkeley. <https://ia800101.us.archive.org/9/items/PranajaparamitaRatnagunasamcayagatha/Pranajaparamita-Ratnagunasamcayagatha.pdf>.
- COOPER, D. E. 2005. « Buddhism, Beauty and Virtue ». in: JAMES, P. (éd), et COOPER, D. E. (éd). *Buddhism, Virtue and Environment*. London: Routledge.
- CORT, J. 1987. "Medieval Jaina Goddess Traditions", *Numen*, Vol. XXXIV, Fasc. 2, p. 235-255.
- COWELL, E. B. (tr.), MÜLLER, M. (tr.), et TAKAKUSU, J. (tr.). 1962. *Buddhist Mahāyāna Texts*. Vol. XLIX. (The Sacred Books of the East.) New Delhi: Motilal Banarsidass.
- CUEVAS, B. J., et STONE, J. E. (éd). 2007. *The Buddhist Dead: Practices, Discourses, Representations*. (Studies in East Asian Buddhism, n° 20.) Honolulu: University of Hawai'i press.
- CUNNINGHAM, A. 1879. *The Stûpa of Bharhut : a Buddhist monument ornamented with numerous sculptures illustrative of Buddhist legend and History in the third century B.C*. London: W.H. Allen&Co, publ. by order of the Secretary of State for India in Council.
- CZUMA, S. J., et MORRIS, R. 1985. *Kushan sculpture: images from early India*. Cleveland, Ohio: Cleveland Museum of Art in cooperation with Indiana University Press.

DEHEJIA, V. (éd). 1997. *Representing the Body: Gender Issues in Indian Art*. New Delhi: Kali for women in association with the Book Review Literary Trust.

———. 2009. *The Body Adorned: Dissolving Boundaries between Sacred and Profane in India's Art*. New York, NY: Columbia University Press.

DHARMACHAKRA TRANSLATION COMMITTEE (tr.). 2013. *The Play in Full /Lalitavistara*. Toh 95, Degé Kangyur, vol. 46 (mdo sde, kha), folios 1b–216b. éd. 84000. <https://read.84000.co/translation/toh95.html?id=&part=glossary>.

DHARMAMITRA, B. (tr.). 2009. *Letter from a Friend: A Bodhisattva's Advice to an Indian King on Right Living and the Buddhist Path = The Suhrillekha: An Epistle Composed for King Śatakarṇi*. 1st éd. (Kalavinka Buddhist Classics.) Seattle, WA: Kalavinka Press.

« Digital Gandhara ». <https://digitalgandhara.com/>.

DIVEKAR, H., et TRIBHUWAN, R. D. 2001. *Rudra Veena: An Ancient String Musical Instrument*. New Delhi: Discovery Publ. House.

DONALDSON, T. 1975. "Propitious-Apotropaic Eroticism in the Art of Orissa". *Artibus Asiae*, n° 37 (1/2), 1975, p. 75-100.

DONIGER, W. (tr.), KAKAR, S. (tr.). 2002. *Kāmasūtra: A new, complete English translation of the Sanskrit text with excerpts from the Sanskrit Jayamangala commentary of Yashodhara Indrapada, the Hindi Jaya commentary of Devadatta Shastri, and explanatory notes by the translators*. (Oxford World's Classics.) Oxford: Oxford university press.

FOUCAUX, P.-E. (tr.). 1988. *Le Lalitavistara: l'histoire traditionnelle de la vie du Bouddha Çakyamuni*. Paris: Les Deux Océans.

FOUCHER, A., et LEROUX, E. 1950. *L'Art Gréco-Bouddhique du Gandhâra : étude sur les origines de l'influence classique dans l'art bouddhique de l'Inde et de l'Extrême-Orient*. Vol. 1. Paris: Imprimerie Nationale.

FRANCIS, H. T (tr.), THOMAS, E. J. (tr.). 1916. *Jātaka Tales*. Cambridge: Cambridge University Press.

GEIGER, W. (tr.). 1912. *The Mahāvamsa or The Great Chronicle of Ceylon*. Pali Text Society. London: Oxford University Press. <https://ia800300.us.archive.org/26/items/mahavamsagreatch00geigrich/mahavamsagreatch00geigrich.pdf>.

GOLDMAN, R. P. (tr.), SUTHERLAND, S. J. (tr.). 1996. *The Rāmāyāṇa of Vālmīki: An Epic of Ancient India, Vol. V Sundarakāṇḍa*. (Princeton Library of Asian Translations.) Princeton (N.J.): Princeton university press.

GOLOUBEV, V. 1932. "Le temple de la dent à Kandy". *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient*, n° 32 (2), 1932, p. 441-474.

GONDA, J. 1993. *Aspects of Early Viṣṇuism*. Delhi: Motilal Banarsidass.

GUHA-THAKURTA, T. 2002. « The Endangered Yakshi : Careers of an Ancient Art Object in Modern India ». in: CHATTERJEE, P. (éd) et GHOSH, A. (éd). 2002. *History and the Present*. Bangalore: Orient Longman.

- GUPTA, S.P. (éd). 1985. *Kushāṇa Sculptures from Sanghol (1st - 2nd Century A.D.) : a Recent Discovery*. (Janpath. Vol. 1.) New Delhi: National Museum.
- HOPKINS, J. (tr.), et RIMPOCHE, L. (tr.). 2009. *The Precious Garland of Advice for the King - Rajaparikatha-ratnamala by Nagarjuna*. Milan. E-book.
- HORNER, I.B. (tr.). 1969. *The Book of the Discipline (Vinaya Piṭaka)*. Vol. III *Suttavibhaṅga*. Pali Text Society. London: Luzac & Company LTD.
- HUNTINGTON, S. L., et HUNTINGTON, J. C. 2014. *The Art of Ancient India: Buddhist, Hindu, Jain*. New Delhi: Motilal Banarsidass.
- JOHNSTON, E. H. (tr.). 1984. *Aśvagoṣa's Buddhacarita, or, Acts of the Buddha, in Three Parts*. Delhi: Motilal Banarsidass.
- JONES, J. J. (tr.). 1956. *The Mahāvastu*. Reprint of the 1949 edition. Vol. III. (Sacred Books of the Buddhists 19.) London: Luzac & Company, LTD.
- . 1987. *The Mahāvastu*. Reprint of the 1949 edition. Vol. I & II. (Sacred Books of the Buddhists 16.) London: The Pali text society distributed by Routledge & Kegan.
- JONGEWARD, D., ERRINGTON, E., SALOMON, R., et BAUMS, S. 2012. *Gandharan Buddhist reliquaries*. First [edition]. (Gandharan studies, v. 1.) Seattle: Early Buddhist Manuscripts Project.
- KALE, M. R. (tr.), VYAS, B. V. (tr.). 1966. *The Vikramorvaśīyam*. Bombay: Mahendra A. Sheth, A. R. Sheth & Co. <https://ia903203.us.archive.org/5/items/in.ernet.dli.2015.406533/2015.406533.The-Vikramorvasiyam.pdf>.
- KALE, P. 1974. *The Theatric Universe : a study of the Nāṭyaśāstra*. Bombay: Popular Prakashan.
- KOMITO, D. R. (éd.), SAINT-GUILY C. (éd.), RINTCHEN S. (éd.), et DORDJE T. (éd.). 2001. *Psychologie bouddhiste de la vacuité : les soixante-dix versets sur la vacuité*. Huy, Belgique: Kunchab.
- LAWERGREN, B. 1994. "Buddha as a Musician: An Illustration of a Jātaka Story". *Artibus Asiae*, n° 54 (3/4), 1994, p. 226-240.
- LINGAT, R. 1989. *Aśoka - La Fonction Royale à Ceylan*. Edité par Gérard FUSSMAN et Eric MEYER. Paris: Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.
- LOTH, A.-M. 1972. *La vie publique et privée dans l'Inde ancienne (Ile siècle av J.-C. - VIIIe siècle environ), Fascicule IX "Les Bijoux"*. (Art et Archéologie.) Paris: Publications du Musée Guimet, Presses Universitaires de France.
- MANASSERO, N. 2013. "Celto-Iranica : The strange case of a carnyx in Parthian Nisa". *Etudes Celtiques*, vol. 39, 2013. p. 61-86.
- MARCEL-DUBOIS, C. 1937. "Notes sur les instruments de musique figurés dans l'art plastique de l'Inde ancienne". *Revue des arts asiatiques*, vol. 11, n° 1, 1937, p. 36-49.
- . 1941. *Les Instruments de Musique de l'Inde Ancienne*. Paris: Presses Universitaires de France.
- MCCRINDLE, J.W. (tr.). 1879. *The Commerce and Navigation of the Erythraean Sea ; Being a Translation of the Periplus Maris Erythraei by an Anonymous Writer, and of Arrian's Account of the Voyage of Nearkhos, from the Mouth of the Indus to the Head of the Persian Gulf*. London: Trübner & Co. https://books.google.fr/books?id=-Bx-LpeYgpkC&dq=spikenard+nidia&lr=&hl=fr&source=gbs_navlinks_s.

- MIGME CHÖDRÖN, G. K. (tr.). 2001. *Mahāprajñāpāramitāsāstra*. Wisdomlib. E-book. <https://www.wisdomlib.org/buddhism/book/maha-prajnaparamita-sastra/d/doc225349.html>.
- MILLIGAN, Matthew D. 2019. "The Economic Power of Women in Early South Asian Buddhism". *The Indian Economic & Social History Review*, vol. 56, n° 1, 2019, p. 53-76.
- MISHRA, T. N. 2007. *Feminine Beauty in Indian Art and Literature*. New Delhi: D.K. Printworld.
- MITRA, D. 1971. *Buddhist Monuments*. Calcutta: Sahitya Samsad. <https://archive.org/details/BuddhistMonuments>.
- MYER, P. R. 1966. "Again the Kanishka Casket". *The Art Bulletin*, n° 48 (3/4), 1966, p. 396-403.
- OSTO, D. 2008. *Power, wealth and women in Indian Mahāyāna Buddhism: the Gaṇḍavyūha-sūtra*. (Routledge critical studies in Buddhism.) London ; New York: Routledge.
- PERI, N. 1917. "Hârîtî, la Mère-de-démons". *Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient*, vol. 17, n° 1, 1917, p. 1-102.
- POONACHA, K. P. 2011. *Excavations at Kanaganahalli*. New Delhi: The Director General Archeological Survey of India.
- POSTEL, M. 1989. *Ear Ornaments of Ancient India*. (Project for Indian Cultural Studies, Publication II.) Bombay: Franco-Indian Pharmaceuticals.
- POWERS, J. 2010. « You're Only as Good as You Look : Indian Buddhist Associations of Virtue and Physical Appearance ». in: KEOWN, D. (éd.), POWERS, J. (éd.) et PREBISH, C. S. (éd.). 2010. *Destroying Mara forever: Buddhist ethics essays in honor of Damien Keown*. Ithaca, N.Y: Snow Lion Publications.
- « Pre-Angkorian Harp - Site de sounds of Angkor ! ». <https://www.soundsofangkor.org/english/ancient-music/harp-pre-angkorian/>.
- PRZYLUŚKI, J. (tr.). 1923. *La Légende de l'Empereur Açoka (Açoka-avadāna) dans les textes indiens et chinois*. (Annales du Musée Guimet, Bibliothèque d'Etudes, tome 31.) Paris: Paul Geuthner. <https://archive.org/details/lalegendedelempe00przy/page/n11/mode/2up>
- QUINTANILLA, S. R. 2007. *History of Early Stone Sculpture at Mathura, ca. 150 BCE-100 CE*. (Studies in Asian Art and Archaeology, vol. XXV.) Leiden: Brill.
- . 2017. "Transformations of Identity and the Buddha's Infancy Narratives at Kanaganahalli". *Archives of Asian Art*, vol. 67, n° 1, 2017, p. 111-142.
- RAGOTHAMANYENNAMALLI. 2013. « Who Are the Dancers in the Bharhut Sculpture? » Bharathanatyam and the Worldwide Web (blog). <https://sangeethas.wordpress.com/2013/04/25/who-are-the-dancers-in-the-bharhut-sculpture/>.
- RAY, H. P. (éd.). 2010. *Sanghol and the Archaeology of Punjab*. New Delhi: Aryan Books International.
- RHYS DAVIDS, T.W. (tr.). 1878. *Buddhist Birth-Stories (Jataka Tales)*. London: George Routledge & Sons Ltd. <https://archive.org/details/buddhistbirth00daviuoft/page/n1/mode/2up>.
- ROBERTS, P. A. (tr.). 2021. *The Stem Array / Gaṇḍavyūha*. Toh 44-45, Degé Kangyur, vol. 37 (phal chen, ga), folios 274.b-396.a; vol. 38 (phal chen, a), folios 1.b-363.a. éd. 84000. <https://read.84000.co/translation/toh44-45.html>.

- ROMEYER-DHERBEY, G. 1991. "Voir et toucher Le problème de la prééminence d'un sens chez Aristote". *Revue de Métaphysique et de Morale*, vol. 96, n° 4, 1991, p. 437-454.
- ROTMAN, A. (tr.). 2008. *Divine Stories: Divyāvadāna*. Vol. I & II. (Classics of Indian Buddhism.) Boston: Wisdom Publications.
- SABO, T. 2017. "Plotinus and Buddhism". *Philosophy East and West*, vol. 67, n° 2, 2017, p. 494-505.
- SAYADAW, M. 1991. *The Great Chronicles of Buddhas*. Singapore: Tipitaka Nikaya Sasana Organization. <https://archive.org/details/the-great-chronicles-of-buddhas-singapore-version/page/n1/mode/2up>.
- SCHOPEN, G. 2004. *Buddhist monks and business matters: still more papers on monastic Buddhism in India*. (Studies in the Buddhist traditions.) Honolulu: University of Hawai'i Press.
- . 2014. *Buddhist nuns, monks, and other worldly matters: recent papers on monastic Buddhism in India*. (Studies in the Buddhist traditions.) Honolulu: University of Hawai'i Press.
- . 2015. "The Fragrance of the Buddha, the Scent of Monuments, and the Odor of Images in Early India". *Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient*, vol. 101, n° 1, 2015, p. 11-30.
- SENSABAUGH, D. A. 2017. "Footprints of the Buddha". *Yale University Art Gallery Bulletin*, 2017, p. 84-89.
- SHAW, M. E. 2006. *Buddhist Goddesses of India*. Princeton: Princeton Univ. Press.
- . 2009. « Magical Lovers, Sisters, and Mothers - Yakṣiṇī Sādhana in Tantric Buddhism ». in: HUMES, C. A. (éd.) et MCDERMOTT, R. F. (éd.). 2009. *Breaking Boundaries with the Goddess: New Directions in the Study of Shaktism*. New Delhi: Manohar Publ. <https://fr.scribd.com/document/355665978/Miranda-Shaw-Magical-Lovers-Sisters-and-Mothers-Yaksini-Sadhana-in-Tantric-Buddhism>.
- SINGH, A. 2014. "Women's world: artistes, courtesans and wives in Early India". *Proceedings of the Indian History Congress*, n° 75, 2014, p. 99-106.
- SKILLING, P. 2001. "Nuns, Laywomen, Donors, Goddesses: Female Roles in Early Indian Buddhism." *Journal of the International Association of Buddhist Studies*, vol. 24, n° 2, 2001, p. 241-274.
- SKILLING, P. 2017. "Ānisaṃsa : Merit, Motivation and Material Culture". Édité par Bhikkhu KL DHAMMAJOTI. *Journal of Buddhist Studies*, vol. XIV, 2017, p. 1-56.
- SRINIVASAN, D. M. 2005. "The Mauryan Gaṇikā from Dīdārgaṇj (Pāṭaliputra)". *East and West*, vol. 55, No. 1/4, December 2005, p. 345-362. https://www.jstor.org/stable/29757653?casa_token=FKFax0Y1MoIAAAAA%3AN9Cu8971VxWPkpIOmirLA2mo8QnZj5jJa7s2Jfq2_Jts1Wu8Klp5YecO9kbfcDvDcaX6Ht_NG4TIQT4VEXm-ecsJZPXyfrT3tn1tU2TkYjbwKFKuBqpCrQ&seq=1
- STONE, E. R. 2004. "A Buddhist Incense Burner from Gandhara". *Metropolitan Museum Journal*, n° 39, 2004, p. 9-99.
- STRONG, J. S. 1977. "Gandhakuṭi : The Perfumed Chamber of the Buddha". *History of Religions*. vol. 16, n° 4, 1977, p. 390-406.
- (tr.). 1989. *The legend of King Aśoka: a study and translation of the Aśokāvadāna*. (Princeton library of Asian translations.) Princeton, NJ: Princeton Univ. Press.

———. 1994. *The Legend and Cult of Upagupta: Sanskrit Buddhism in North India and Southeast Asia*. Delhi: Motilal Banarsidass.

« Sutta Central: Early Buddhist Texts, Translations, and Parallels ». <https://legacy.suttacentral.net/>.

TANABE, T. 2020. « The Transmission of Dionysiac Imagery to Gandhāran Buddhist Art ». in: RIENJANG, W. (éd.), STEWART (éd.), Oxford University (éd.). 2019. *The Global Connections of Gandharan Art: Proceedings of the Third International Workshop of the Gandhāra Connections Project, University of Oxford, 18th-19th March, 2019*. (Archaeopress Archaeology.) Oxford: Archaeopress Publishing Ltd.

TAWNEY, C. H. (tr.), et PENZER, N. M. (éd.). 2014. *The Ocean of Story : Being C. H. Tawney's Translation of Somadevas's [i.e. Somadeva's] Kathā Sarit Sāgara, or, Ocean of Streams of Story*. Delhi: B.R. Pub. Corp.

TAWNEY, C. H. (tr.). 1891. *The Mālavikāgnimitram*. Calcutta: Thacker, Spink and Co, Publ. of the Calcutta University.
<https://ia801600.us.archive.org/21/items/in.ernet.dli.2015.283495/2015.283495.The-Malavikagnimitra.pdf>.

TEGCHOK, J., et CARLIER, S. 2012. *Insight into Emptiness*. Éd. Thubten Chodron. Boston: Wisdom Publ.

« The Pali Tipitaka ». <https://tipitaka.org/>.

TISSOT, F. 1987. *Les Arts anciens du Pakistan et de l'Afghanistan*. (Les Grandes étapes de l'art.) Paris: Desclée de Brouwer.

TISSOT, F., et LOTH, A.-M. 1985. *Gandhāra. La vie publique et privée dans l'Inde Ancienne (2e série)*. Paris: Librairie d'Amérique et d'Orient Jean Maisonneuve.

TOURNIER, V. 2017. *La formation du Mahāvastu: et la mise en place des conceptions relatives à la carrière du bodhisattva*. (Monographie 195.) Paris: École française d'Extrême-Orient.

———. 2020. « Stairway to Heaven and the Path to Buddhahood: Donors and Their Aspirations in Fifth- and Sixth-Century Ajanta ». in: ELTSCHINGER, V. (éd.) et PECCHIA, C. (éd.). 2020. *Mārga: Paths to Liberation in South Asian Buddhist Traditions*. Vienna: Austrian Academy of Sciences Press.

VAJIRA, S. (tr.), et STORY, F. (tr.). 2013. *Maha-parinibbana Sutta : Last Days of the Buddha (DN16)*. Access to Insight (BCBS Edition). <http://www.accesstoinsight.org/tipitaka/dn/dn.16.1-6.vaji.html>.

VARADPANDE, M.L. 2006. *Woman in Indian Sculpture*. New Delhi: Abhinav Publication.

VOGEL, J.-P. 1930. *La Sculpture de Mathurā*. (Ars Asiatica, XV.) Paris ; Bruxelles: Les Editions G. Van Oest.

———. s.d. *The Woman and Tree or śālabhañjikā in Indian Literature and Art*. Ex Actorum Orientalium volumine VII excerptum.

WALSHE, M. (tr.). 1995. *The Long Discourses of the Buddha: A Translation of the Dīgha Nikāya*. (The Teachings of the Buddha.) Boston: Wisdom Publications.

WALTERS, J. S. (tr.). 2018. *Legends of the Buddhist Saints - Apadānapāli*. Whitman College. E-book. <http://apadanatranslation.org/>.

Weil, S. 1991. *La Pesanteur et la Grâce*. Paris: Librairie Plon.

WILSON, L. 1996. *Charming cadavers: horrific figurations of the feminine in Indian Buddhist hagiographic literature*. (Women in culture and society.) Chicago, IL; London: University of Chicago Press.

« Wisdom Lib ». <https://www.wisdomlib.org/>.

YAMAMOTO, K. (tr.), et PAGE, Tony, (éd.). 2007. *The Mahayana Mahaparinirvana Sutra, translated into English from Dharmakshema's Chinese version (Taisho Tripitaka, Vol.12, No.374)*. E-book. https://www.nirvanasutra.net/convenient/Mahaparinirvana_Sutra_Yamamoto_Page_2007.pdf.

YAMANO, C. 2013. "The Yakṣiṇī-sādhana in the Kakṣapuṭa-tantra : Introduction, Critical Edition, and Translation". *Journal of the International College for Postgraduate Buddhist Studies*, Vol. XVII, 2013, p. 61-118.

ZIN, M. 2018. *The Kanaganahalli Stūpa : An analysis of the 60 massive slabs covering the dome*. New Delhi: Aryan Books International.

ZYSK, K. 2021. "From symposion to goṣṭhī: The Adaptation of a Greek Social Custom in Ancient India". *Studia Orientalia Electronica*, vol. 9, n° 1, 2021, p. 83-111.