

BARABUĐUR

LES ORIGINES DU STŪPA ET LA TRANSMIGRATION,
ESSAI D'ARCHÉOLOGIE RELIGIEUSE COMPARÉE (1)

Par PAUL MUS

Membre de l'Ecole Française d'Extrême-Orient.

Introduction.

« Barabuđur als twistappel », ou : « le Barabuđur, pomme de discorde » — suivant une plaisante remarque du Dr. F. D. K. BOSCH, c'est là le titre qu'appellerait tout exposé critique des études consacrées au célèbre monument par des générations successives de travailleurs : tellement architectes

(1) Il va de soi que le présent travail demeure d'une portée strictement archéologique. Peut-être les thèses qu'il défend auront-elles une répercussion sur l'étude technique de la construction, mais nous attendrons sur ce point l'avis des hommes de l'art. Il nous a fallu accorder une place assez grande à des considérations architecturales, sinon dans les conclusions, tout au moins au début de la recherche. Si nous l'avons pu, c'est que la chaleur et la compétence mises par les techniciens dans leurs controverses ont profité à tout le monde : chacun fournit, en ce qui concerne ses collègues, le travail serré de critique auquel un profane aurait été mal fondé à se risquer. Il ne nous est resté qu'à choisir et citer. On doit avouer, d'autre part, que la part de l'architecture dans le Barabuđur est assez simple pour être saisie du premier coup. En élévation, cette structure à ciel ouvert reste rudimentaire. Toute sa difficulté, loin qu'elle dérive de principes subtils de construction, tient au contraire à ce qu'on ne trouve nulle part la possibilité d'appliquer ces principes à son interprétation. Le dispositif procède d'idées abstraites et de fins magiques, objet essentiel de notre étude, qui sont étrangères à la technique pure du bâtiment. Disons même qu'elles la contournent et l'éludent, le mot n'est pas trop fort, au point de rendre le plan incompréhensible à quiconque l'aborde sans avoir en mains les *sūtra* du Mahāyāna où réside l'explication de ses écarts. Mais ces textes n'ont pas encore été identifiés par les philologues, dont c'eût été le rôle de les fournir aux architectes. — On observera que la majeure partie des dessins d'architecture que contient ce mémoire sont empruntés aux travaux des techniciens que nous citons. Ils ont été exécutés, avec une obligeance dont nous le remercions, par un jeune architecte de notre Service archéologique, M. CŌNG-VĂN-TRUNG. Nous avons les plus grandes obligations au Dr. BOSCH, chef du Service archéologique des Indes Néerlandaises, et à MM. KROM et VAN ERP, qui nous ont autorisé à reproduire plusieurs planches de la grande *Monographie* du Barabuđur, — sans l'aide de laquelle, nous tenons à le dire, le présent travail eût été impossible.

et archéologues se sont mesurés avec chaleur sur ce terrain ! On sait qu'entre 1814 et 1931 la bibliographie du grand mémoire de MM. KROM et VAN ERP relève plus de 320 articles, ouvrages ou chapitres d'ouvrages s'y rapportant, et la liste n'est pas close (1).

Sans doute n'existe-t-il pas un second édifice dans tout le domaine indien ou indianisé, qui égalerait celui-là par la diversité des interprétations auxquelles il a prêté : nul non plus ne recélait davantage d'énigmes et n'a ouvert des champs de recherche plus divers à tous ceux qui l'ont approché (2).

(1) Cf. *Archaeologisch Onderzoek in Nederlandsch-Indië*, III, *Beschrijving van Barabudur*. Deel I. N. J. KROM, *Archaeologisch Beschrijving*, Nijhoff, La Haye, 1920 (BAB). Deel II. T. VAN ERP, *Bouwkundige Beschrijving*, Nijhoff, 1931 (BBB); [en appendice :] N. J. KROM, *Aanvulling op de Archaeologische Beschrijving* (ABAB). La première partie légèrement abrégée en édition anglaise : N. J. KROM, *Barabudur, Archaeological Description*, Nijhoff, 1927 (BAD). L'ensemble de ce grand travail est fréquemment appelé par les savants néerlandais « *Barabudur-Monographie* ».

(2) Outre les travaux d'architecture, d'archéologie et d'histoire des religions qui seront analysés dans le cours de ce mémoire, rappelons que le Barabudur a prêté aux recherches les plus variées. M. PARMENTIER a donné l'exemple il y a vingt-cinq ans en tirant de ses bas-reliefs le plus clair de la documentation qu'exigeait une étude sur *L'architecture interprétée dans les bas-reliefs anciens de Java*, BEFEO., VII (1907), p. 1-60 : les constructions en matières périssables de l'époque, notamment, nous sont accessibles par les nombreuses illustrations qu'en fournissent les galeries historiées (a). Non moins important le secours qu'y trouvent toutes recherches sur les anciens instruments de musique : J.S. BRANDTS BUYS, *De ontwikkelings mogelijkheden van de muziek op Java*, Congr. Bandoeng (1921), p. 77 ; surtout J. KUNST — C.J.A. KUNST-VAN WELY, *De toonkunst van Bali* (1925), pp. 154 sq., 241-244 et passim ; J. KUNST, *Hindoe Javaansche muziek-instrumenten* (1927), pp. 21-23, 58-61, 66-68 et passim, pl. 5-27 ; N. J. KROM, *De Dansbegeleiding op Barabadoer*, Nederl. Indië Oud & Nieuw, XII, pp. 321-23 (1928) ; ou sur l'art nautique : R. MOOKERJI, *Indian Shipping*, Londres (1912), pp. 45-49, 151, 157, dont le frontispice représente la plus célèbre « nef » du Barabudur ; J. HORNELL, *The origins and ethnological significance of Indian boat-designs*, Mem. As. Soc. Beng., VII, 3, pp. 218-221 ; et même la botanique : H. CAMMERLOHER, *Die Pflanzendarstellungen auf den Reliefs des Barabudur*, Natur, 14, pp. 222-229. On voit par ce simple énoncé qu'une bibliographie raisonnée du Barabudur serait une encyclopédie.

Ces richesses que l'on peut nommer proprement *universelles*, ne s'étalent pas ainsi,

(a) BRANDES avait déjà attiré l'attention sur l'intérêt que présenterait une pareille étude. D'une façon générale, on peut dire que ce savant doué d'un esprit aussi solide que curieux a abordé les principaux problèmes que posait le Barabudur avec une prescience à laquelle tous ses successeurs ont été unanimes à rendre hommage. Bien que, dispersées dans des *Notules* ou des rapports, ses observations n'aient point été réunies et que son nom, en ces matières, ne reste attaché à aucun mémoire étendu, on ne saurait donner une esquisse de l'historique des recherches sans rappeler, avec M. KROM (cf. BAD., p. 44), que BRANDES fut « l'un des hommes qui ont le mieux connu le Barabudur ». Saluer ici son nom est un devoir d'autant plus cher qu'il fut constamment le plus fidèle ami de notre Ecole.

Ce ne serait pas un travail ingrat que de reprendre cette copieuse littérature dans l'ordre chronologique, depuis CORNELIUS et Stanford RAFFLES ; à Hanoi toutefois, pour les ouvrages anciens, pareil récolement peut seulement s'ébaucher. Nous sommes plus favorisés en ce qui concerne les publications récentes — d'entre lesquelles, en mettant hors de pair la *Monographie* de MM. KROM et VAN ERP, la plus remarquable sans conteste est sortie de la plume de M. STUTTERHEIM : il y aurait injustice à ne pas la citer, en même temps que la grande *Monographie*, en tête de toute tentative nouvelle. Cette contribution pleine d'ingéniosité, intitulée *Tjañdi Baraboedoer, Naam, Vorm, Beteekenis*, marque à certains égards un sensible progrès sur l'exposé archéologique fondamental de M. KROM (1).

Et pourtant M. STUTTERHEIM n'apporte pas encore la solution complète du « Problème du Barabuður ». Nous croyons — c'est notre excuse pour nous être attardé sur certaines interprétations aujourd'hui démodées — que les auteurs récents ont pu sacrifier la part de réalité que ne laissaient pas d'enfermer les premières hypothèses à celle qu'apportent les conceptions nouvelles. Les idées anciennes étaient, nous en convenons, bien éloignées de la vérité : encore n'en sera-t-on tout à fait sûr que quand on tiendra celle-ci. Certaines théories, trop vite taxées de caducité, n'étaient pas sans mérite ; c'est le cas pour la thèse naguère indiscutée de M. FOUCHER, selon laquelle le Barabuður, dans sa masse, n'était qu'un grand stūpa muni de galeries à ciel ouvert (2). Il n'est pas douteux que l'explication définitive ne doive tenir compte des arguments auxquels cette hypothèse donnait corps, et qu'on a eu bien tort de négliger en la réfutant.

Ne serait-ce que du fait que les plus importantes d'entre elles sont d'accès difficile, parce que rédigées en hollandais, il ne sera donc pas inutile de résumer ici à grands traits les principales thèses, celles du moins qui sont

tout au long d'innombrables bas-reliefs sans autre but que de décorer. Nous avons en elles une véritable *Ymago Mundi*, mais naturellement cosmologique plutôt que géographique : toute l'Inde est dans ce choix. Nous nous attacherons à en dégager la signification et religieuse et, — dans une large mesure, — magique, en fonction des doctrines particulières dont nous apprendrons à reconnaître que le monument est l'expression figurée. Après les travaux de M. STUTTERHEIM, le principe d'interprétation se trouve dès maintenant acquis. Le Barabuður n'est qu'une représentation symbolique de l'univers. Chaque élément du microcosme architectural correspondant à une partie du cosmos, les images dont le premier se couvre illustrent donc surtout le second. Pour s'acquitter d'une telle tâche, l'imagerie visait naturellement à être complète — sous certaines réserves pourtant, qui apparaîtront par la suite. Voilà la raison de la surprenante diversité d'intérêt que nous signalions et dont on peut se faire une idée en parcourant le beau chapitre consacré par M. KROM à « Barabuður, monument de la Culture et de l'Art indo-javanais » (BAD., II, pp. 172-245).

(1) W. F. STUTTERHEIM, *Tjañdi Bara-Boedoer, Naam-Vorm-Beteekenis, Weltevreden, 1929* [Le texte est daté de mars 1927] (Tj. B.).

(2) A. FOUCHER, *Notes d'Archéologie bouddhique, I, Le Stūpa de Boro-Budur, BEFEO.*, IX (1909), p. 1-8.

exemptes des plus graves erreurs d'interprétation auxquelles le monument a prêté dans l'état de ruine où il se trouvait jadis. On ne peut se dispenser de les passer en revue si l'on veut suivre la genèse des doctrines actuellement reçues : car, encore un coup, à telle hypothèse précipitée l'usage confère abusivement force de dogme, quand telle autre s'est vue abandonner que l'on pouvait défendre. Pour prendre un exemple frappant, c'est ainsi que M. STUTTERHEIM a pu conclure d'une critique serrée des sources à l'authenticité, récemment contestée, de la trouvaille faite par le Résident HARTMANN en 1842 : le « buddha inachevé » était bien *in situ* sous le stûpa terminal ; nous en rencontrerons en cours de route quelques preuves nouvelles (1).

L'historique des recherches se trouve déjà brièvement esquissé dans la *Monographie* : d'autant plus captivant que les coups de théâtre n'ont point manqué, comme la fameuse découverte des bas-reliefs emmurés de la base, due, on le sait, à IJZERMAN (2), ou comme furent aussi, à des degrés divers d'importance, l'hypothèse de M. FOUCHER, sa réfutation par le Dr. HOENIG (3), les imaginations de celui-ci, et enfin la contribution hardie et suggestive de M. STUTTERHEIM.

En les relisant avec l'appoint des notes prises pendant un trop court séjour (4), nous avons été frappé par les divergences de ces travaux. L'unité du sujet, cependant énoncé partout à peu près dans les mêmes termes, paraîtrait presque avoir contribué à disperser les auteurs, bien loin d'avoir imposé une certaine uniformité à leurs conclusions. Les interprétations du Barabudur ne constituent pas un fonds commun : chacun s'est fait son opinion, s'y est tenu, y a tenu. Les oppositions, parfois violentes, — « instinct philologique » contre « prétentions d'architecte » (5) — ont été des conflits de méthode ; on oserait ajouter

(1) Tj. B., p. 51 sq. C'est M. KROM qui, le premier, a pensé devoir mettre en doute, non la bonne foi de HARTMANN, mais la valeur de la découverte faite à la suite de fouilles ordonnées par lui. BAD., II, p. 159 sq. Cf. infra, p. 345 sq. Sur ce que l'archéologie du Barabudur doit à HARTMANN, BAD., I, p. 34 sq.

(2) J. W. IJZERMAN, ap. Notulen Bat. Genootschap, XXII (1885), p. 156, et Tijdschr. Bat. Gen. (TBG), XXXI (1886), p. 261 sq. Cf. T. VAN ERP, *De ommanteling van Barabudur's oorspronkelijken voet*, in Feestbundel Bat. Gen. (FBG), I (1929), p. 120 sq.

(3) A. HOENIG, *Das Formproblem des Borobudur*, Batavia, 1924.

(4) Nous avons visité Barabudur sous la conduite du Dr. P. V. VAN STEIN CALLENFELS en avril 1928, à l'issue du Congrès jubilaire de la Société Royale des Arts et des Sciences de Batavia. (Cf. BEFEO., XXVIII (1928), p. 332 et 664 sq.) C'est grâce aux soins incessants du Service archéologique, dont le chef est le Dr. F. D. K. BOSCH, et du comité directeur de la Société que nous avons pu en un mois nous initier sommairement à l'archéologie de Java central et oriental, poussant jusqu'à Bali pour une semaine. Quant à notre guide aux monuments du centre javanais, son autorité, sa science et son tact archéologique firent de ses entretiens autant de leçons pour plus d'un de ceux qui l'accompagnaient, et pour nous tout le premier. Ce nous est une agréable obligation que d'exprimer ici notre reconnaissance à ce savant et à l'illustre Compagnie qui l'avait délégué.

(5) Ces expressions sont de M. FOUCHER. Cf. VAN ERP, BBB., p. 417, n. 1.

qu'elles ont été plus encore un conflit de natures. L'emprise exercée par le chef-d'œuvre sur des auteurs de compétence et de formation si diverses a conduit chacun à pousser sa recherche dans une voie exclusive et personnelle, jusqu'à négliger les enseignements des disciplines parallèles. La divergence s'accuse particulièrement entre la méthode de M. FOUCHER, mieux que synthétique, enveloppante, et à qui l'on a voulu reprocher d'avoir imposé de douces contraintes aux plans, coupes et élévations des architectes, et d'autre part la démangeaison ressentie par M. HOENIG d'opposer aux vues de son illustre devancier, à chaque coin et recoin du monument, quelque nouveau théorème de géométrie élémentaire, son moindre souci restant la destination religieuse de l'ensemble.

Diversité qui est un bien : positifs ou négatifs, on doit admirer sans réserve les résultats souvent complémentaires acquis dans leurs sphères respectives, par la science et la conscience de MM. KROM et VAN ERP, par la fougue de M. STUTTERHEIM, par la compétence minutieuse de M. MARCHAL (1), ou encore par l'inégalable érudition de notre maître M. Sylvain LÉVI (2), interprétant au débotté les bas-reliefs de la terrasse murée, sur les reproductions que lui présentait le Dr. VAN STEIN CALLENFELS, reconstituant de mémoire un texte sanskrit découvert par lui-même au Népal et le contrôlant au moyen d'un Tripitaka chinois tombé sous sa main au bungalow voisin ! Mais, faite progressivement un peu de toutes mains, — on ne saurait omettre ici les noms de PLEYTE, de M. FOUCHER et surtout de MM. KROM et BOSCH, qui ont tant contribué à cette œuvre (3) — l'étude des bas-reliefs a donné de meilleurs résultats que les essais d'interprétation générale du monument, et se trouve aujourd'hui beaucoup plus avancée.

(1) H. MARCHAL, Rapport sur sa mission aux Indes Néerlandaises, BEFEO., XXX (1930), *Barabudur*, p. 591 sq.

(2) Sylvain LÉVI, *Recherches à Java et à Bali*, Verslag, 6^e Congr. Oostersch Genootsch. in Ned., p. 7 sq. *The Karmavibhaṅga illustrated in the sculptures of the buried basement of the Barabudur*, Kern Instit. Annual Bibliogr. of Indian Archaeology, 1929, p. 1-7. *Mahākarmavibhaṅga et Karmavibhaṅgapadeśa*, textes sanscrits rapportés du Népal, étudiés et traduits avec les textes parallèles en sanscrit, en pâli, en tibétain, en chinois et en koutchéen. Paris, 1932.

(3) C. M. PLEYTE, *Die Buddha-legende in den Skulpturen des tempels von Bôrô-Budur*, Amsterdam, 1901 ; A. FOUCHER, *Notes d'Archéologie bouddhique*, II, *Les Bas-reliefs de Boro-Budur*. Mur principal de la première galerie (*loc. cit.*, p. 9-43) ; F. D. K. BOSCH, *Het Avatamsaka, de Gaṇḍawiyūha in Barabudur*, TBG., 61 (1922), p. 268-303. Les contributions personnelles de M. KROM ont trouvé place dans le vaste travail de synthèse de la *Description Archéologique* (BAD., I, p. 47-478, II, p. 1-143) ; voir aussi à part, du même auteur *The life of Buddha on the stūpa of Barabudur according to the Lalitavistara*, La Haye, 1926 ; depuis la parution de l'édition anglaise de la *Monographie*, le Dr. BOSCH a donné une nouvelle et très importante contribution : *De beteekenis van de reliefs van de derde en vierde gaanderij van Barabodoer*, Oudheidkund. Versl., 1929, p. 179-243, cf. ABAB., p. 20 sq. On trouvera dans la grande

Car enfin, qu'est-ce que le Barabudur ? « Un stūpa sur un prāsāda », comme l'avait pressenti KERN, ou mieux un stūpa sur une ziqqurrat, comme le veut encore M. STUTTERHEIM ? Vue simple, que suggèrent immédiatement les faits ; cependant elle ne les explique pas tous : l'auteur de *Tjanđi Baraboedoer* procède à une fort belle étude d'archéologie comparée, mais lorsqu'il arrive à l'application particulière, il se récite. Quant à se demander, dit-il seulement, « quelle sorte de silhouette le čađđi Barabudur pouvait bien détacher sur le couchant, lesquelles de ses manières de s'y profiler [selon le point où se place l'observateur] ont à jouer un rôle en l'affaire, ou dans quelle mesure on peut être ou non tenté, devant la réalisation d'un monument d'une grandeur et d'une singularité telles, d'en voir le prototype sacré et la source d'inspiration dans le stūpa du temps d'Açoka, — ce genre de considérations ne saurait nous satisfaire ni nous faire rejeter comme inadéquates la dérivation à partir du stūpa, que l'on doit considérer comme suffisamment établie par de nombreuses données. » (1)

Ce que le monument présente de plus frappant, sa ligne générale, reste ainsi inexpliqué. Ce n'est pas tout : qu'enfermait le stūpa terminal, une statue d'Ādi-Buddha, du Buddha à Bodh Gayā, de Maitreya, de quelque obscur Bhaṭṭāra Buddha, du Buddha dans le sein de la Prajñā, Mère des Buddhas ? Mieux, ce stūpa n'était-il pas vide (2) ? Pourquoi les cloches ajourées autour

Monographie et dans ses index bibliographiques le nom des nombreux collaborateurs occasionnels qui ont aidé en cet ample travail les principaux chercheurs. Parmi les noms anciens, citons surtout celui de S. d'OLDENBURG qui fut le premier à identifier des scènes tirées de la *Jātakamālā* (*Zamětki o Buddijskom iskusstvě*, in *Vostočnyja Zamětki*, 1885, p. 353-59, trad. par KERN, cf. *Verspreide Geschr.*, IV, 1916, p. 226-231, et par WIENER, *JAOS.*, XVIII, 1897, p. 196-201).

(1) Tj. B., p. 26.

(2) Tour à tour chacune de ces interprétations a été soutenue par quelque auteur. Pour le grand indianiste néerlandais H. KERN, la coupole du centre « contient un Buddha inachevé, pour ainsi dire embryonnaire, de même que la Grande Mère, la *Magna Dea*, la divine Māyā, contient le Bodhisattva dans son sein » (*Histoire du Bouddhisme dans l'Inde*, II, Annales du Musée Guimet, Bibliothèque d'études, t. XI, Paris, 1903, p. 195. Cette traduction française, due à G. HUET, est assez médiocre.) Pour GROENEVELDT, c'est l'Ādi-Buddha (*Catal. Arch. Verzameling Bat. Gen.*, 1887, p. 75). M. FOUCHER, on le sait, y a vu une réplique de la statue « inachevée » de Bodh Gayā (*Le Buddha inachevé de Boro-Budur*, BEFEO., III, 1903, p. 78-80). YULE a pensé à Maitreya (cf. *JRAS.*, NS., IV, 1870, p. 411-22). M. STUTTERHEIM, lui, en s'aidant du *Sang hyang Kamahāyānikan*, attribuée à la mystérieuse statue le nom de Bhaṭṭāra Buddha, et il en fait une manière d'Ādi-Buddha, *De onvoltooide Buddha en de Dhyāni-Buddha-systeem* (Tj. B., p. 44-57). Rappelons enfin que M. KROM ne croit pas que la statue ait rien eu de commun, à l'origine, avec le stūpa sous lequel des indigènes l'auraient, selon lui, subrepticement introduite pour se donner l'occasion de la retrouver par la suite. Au début, le stūpa terminal n'aurait reçu, dans ce cas, qu'un dépôt de reliques.

du stūpa aveugle, au centre de l'édifice, et quels sont ces Buddha enseignant qu'on entrevoit sous elles ? Pourquoi le blocage de maçonnerie, qui déshonore le pied du monument : artifice d'architecte pour parer à quelque fléchissement, ou dispositif à fins magiques ? Toutes questions essentielles, auxquelles les réponses se multiplient sans qu'aucune s'impose.

Le problème d'ensemble du Barabuḍur subsiste donc, et les principales difficultés de détail ne sont même pas résolues. Malgré les progrès récents, il y a, somme toute, bien peu de retouches à apporter à ce qu'écrivait naguère M. KROM, en tête de sa belle *Description Archéologique* : « La majesté du Barabuḍur — à chaque visite se confirme cette impression — est chose immense, mystérieuse, inconcevable, et cependant, comme il fascine ! Il nous écrase par le sentiment de notre incapacité à en donner une exacte description, les énigmes qu'il nous pose sont trop nombreuses et trop grandes pour que nous les résolvions : malgré tout, il exerce sur nous un charme si puissant, il se saisit si bien de notre esprit, qu'on se sent irrésistiblement poussé à employer toutes ses forces à découvrir au moins un peu de sa nature. » (1)

Comme M. KROM lui-même l'admet, l'admirateur béat n'est pas, *at the long run*, celui qui pénètre le mieux ce mystère. Le Barabuḍur choque un esprit sincère, il *doit* nous choquer, du moins de prime abord, par cette silhouette tronquée qui a fait couler tant d'encre, par cette disparité de plan qu'accuse le médiocre stūpa terminal, tapi sur le soubassement aux étages splendides, alors qu'« après la puissante ornementation des galeries à ciel ouvert qui constituent les circulations inférieures on s'attendrait, en continuant à monter, à trouver une splendeur plus grande autour du Saint des Saints » (2).

M. MARCHAL nous en avertit, s'excusant « de raisonner ici en architecte », il ne suffit pas de répondre qu'« on veut marquer ainsi le passage du monde extérieur encombré de phénomènes, peuplé d'illusions chatoyantes, au monde du vide absolu, du néant où plus rien n'existe » (3). Une telle idée n'est pas assez près de l'objet, elle ne fait pas assez corps avec le parti pris architectural. La formule satisfait un philologue, un historien des religions ; sans doute n'est-ce pas un schéma dénué de valeur. Cependant on ne l'a pas encore assez étroitement rattachée au monument pour emporter l'adhésion d'observateurs parfaitement familiers avec la pensée plastique, si nous osons dire, de l'Extrême-Orient, comme sont MM. PARMENTIER et MARCHAL.

Nous savons bien que la thèse récente des « trois étages » — *kāma*^o, *rūpa*^o, *arūpadhātu*, les trois mondes matériel, de vision extatique et de pure intellexion,

(1) BAD., I, p. 1.

(2) H. PARMENTIER, *Nouvelle hypothèse sur la forme prévue pour le Barabuḍur*, FBG., II, p. 264.

(3) H. MARCHAL, Rapport, l. c., p. 594-595.

figurés par la base, les terrasses à bas-reliefs et les terrasses nues à stūpa (1) — serre de plus près la structure du monument que ne faisaient les vues plus anciennes. Mais à cette progression symbolique en trois pas manque toujours un trait qui réunisse les parties et en fasse un tout parfaitement adapté au dispositif architectural : tant que nous n'aurons pas dégagé cette idée maîtresse, le Barabuḍur restera un empilement de tranches mal reliées entre elles. Ces expressions un peu obscures ne tarderont pas, nous l'espérons, à s'éclaircir.

Loin de nous d'ailleurs la pensée que nos collègues — souvent nos maîtres — néerlandais le puissent céder à quiconque en intuition archéologique ! A cet égard, rien n'est plus significatif que les lignes vraiment très belles de M. KROM qu'on vient de lire. Il ne s'agit pas seulement pour eux d'expliquer le monument : ils le vivent. Il y a bien des ressemblances entre la méthode toute d'intuition de M. KROM et celle de M. VAN ERP. Celui-ci, aux prises avec un art subtil, a su pleinement reconnaître le rôle essentiel des moulures et des corniches : en les restituant, il a pour ainsi dire resculpté le monument à l'aide des ombres et demi-ombres qu'elles portent. On ne peut que s'associer à M. KROM lorsqu'il écrit : « it is to VAN ERP that we owe the realization that the Barabuḍur stands and will stand for long, once more a creation of splendid beauty » (2). De son côté, le savant auteur de la *Description Archéologique* a pesé l'importance respective et la signification de chaque portion de l'édifice avec tant de finesse et d'à-propos que l'on peut considérer son œuvre comme définitive pour le détail : elle offre un si heureux équilibre que nous la verrons s'inscrire sans effort dans les contours d'une interprétation d'ensemble qui a échappé à M. KROM faute seulement d'être tombé, au cours de ses recherches, sur quelques points de doctrine particuliers qui la lui eussent immédiatement livrée.



Ceci n'est pas un paradoxe : les deux savants et justement célèbres auteurs à qui nous devons la *Monographie*, n'ont manqué l'idée-mère du Barabuḍur que pour en avoir été inconsciemment trop pénétrés. Sous l'angle architectural, cette idée se traduit par la prédominance des éléments horizontaux sur les composantes verticales. M. VAN ERP l'a bien senti. Qu'en tire-t-il ? Qu'en un mot, il ne faut point voir dans le Barabuḍur autre chose que le Barabuḍur.

(1) Tj. B., p. 32 sq. ; vues acceptées par M. VAN ERP, BBB., p. 121 sq., 430-431 et passim ; M. VAN ERP, avec moins de rigueur cependant, était arrivé de son côté à des conceptions de même sens, FBG., I, p. 152-53.

(2) BAD., I, p. 46.

« Pour plus d'un visiteur, écrit-il, le Barabuḍur, au premier abord, a été une déception. Il n'y a pas à en chercher bien loin la raison. Des Occidentaux sans aucune conception du caractère et de la nature du stūpa indien ne sont que trop portés à identifier leur conception du monumental avec l'image de nos cathédrales. Manifestations d'un art de la spaciosité, celles-ci, par leur élévation et leurs tendances verticales fortement exprimées, sont tout à l'opposé d'un monument comme le Barabuḍur, où il n'est pas question de spaciosité intérieure et où le caractère de la construction en terrasses suscite un édifice de forme surbaissée à dominantes horizontales. Ce parti pris d'horizontalité s'exprime surtout ici dans le soubassement et s'incarne dans les lourdes corniches qui s'allongent paisiblement, interrompues seulement à l'emplacement des portes. » (1) Qu'est-ce, sinon tirer, d'ailleurs avec maîtrise, la caractéristique générale du monument et s'en contenter ? Un long commerce avec le Barabuḍur a involontairement enrichi d'un canon l'esprit de son reconstruteur. Désormais, c'est toujours d'une perception intuitive de l'ensemble qu'il procédera jusqu'au détail, ordinairement avec bonheur, mais sans remettre en question l'impression dont il est parti, et c'est dommage : elle contenait justement, à ce que nous croyons, l'idée organique qu'il s'agissait de dégager.

Car pourquoi l'horizontalité domine au Barabuḍur, c'est là toute la question. Prisonnier d'une longue habitude, n'est-ce point par préjugé que M. VAN ERP étend au genre entier du stūpa les caractéristiques familières du monument indo-javanais ? Le coup d'œil de M. FOUCHER s'est peut-être plus exercé sur des stūpa indiens que sur des cathédrales : le Barabuḍur n'en a pas moins étonné ce connaisseur. Il serait tout à fait abusif d'attribuer aux stūpa du Gandhāra ou à ceux de l'Inde propre un « parti pris d'horizontalité » assez accusé pour préparer un visiteur à ce qui l'attend à Java. Enfin on sait de reste que dans tous les arts secondaires, birman, khmèr, siamois, pour ne rien dire de l'art chinois, le stūpa a tendu à s'élancer de plus en plus librement, à s'élever en s'affinant. Pourquoi le Barabuḍur seul rentre-t-il en lui-même ?

Que l'on nous pardonne toutes ces considérations de style ; les textes viendront en leur temps, et le principal, ici, n'est peut-être qu'affaire d'intuition visuelle : le secret du monument nous semble éclater au grand jour depuis qu'IJZERMAN a découvert les bas-reliefs emmurés à sa base : il frappe les yeux de toutes parts et seul un tissu de théories erronées en a pu voiler la transparence. Mais c'est accuser tant, et de si bons juges de s'y être mépris, que l'on nous excusera si nous conservons une certaine défiance à l'égard de nos propres théories et s'il nous faut apporter beaucoup de soin à préparer la communication du point de vue nouveau auquel nous proposerons que l'on se place à l'avenir.

(1) BBB., p. 35.

PREMIÈRE PARTIE.
LES INTERPRÉTATIONS ARCHITECTURALES.

CHAPITRE I.

M. FOUCHER ET L'HYPOTHÈSE DU STŪPA REFOUILLÉ.

Quand nous en arriverons là, si nous ne nous abusons, les pierres parleront d'elles-mêmes ; mais, pour mener à bien notre esquisse, il s'agit d'abord de ne pas manquer la mise en place. Qu'on revienne en pensée devant le Barabudur, envisagé dans son cadre, et qu'on réveille dans toute leur force les impressions ressenties en le découvrant pour la première fois. De là à la claire conscience de ce qu'a voulu suggérer l'architecte, il doit bien se trouver un passage. Sur cette voie, M. FOUCHER reste le meilleur guide, au départ, et c'est un auteur que l'on n'a pas à s'excuser de citer longuement.

Tout d'abord voici comment il nous présente le cadre lui-même : l'exceptionnelle importance s'en verra mieux plus tard. « Détachée en avant d'une petite chaîne de montagnes qui forme écran du côté du Sud, l'éminence sur laquelle se dresse Boro-Budur domine la vaste plaine de Progo, toute couverte de frissonnantes palmeraies et qu'encadrent de part et d'autre les cônes majestueux de grands volcans. A l'Ouest s'enfoncent les profonds replis du Menoreh, que flanque l'imposant pain de sucre du Sumbing, haut de 3.336 mètres ; à l'Est se prolongent les courbes prodigieusement pures des cimes jumelles du Mer-Babu, le Mont-des-Cendres, et du Mer-Api, le Mont-du-Feu, ce dernier encore en activité ; et là-bas, vers le Nord, à mi-chemin de la mer dont les lointaines vapeurs se devinent, la colline arrondie de Magelang figure la tête du clou qui, selon les traditions indigènes, fixe Java au fond de l'océan. Les bords plats et marécageux du Grand-Lac cambodgien n'ont rien qu'on puisse comparer à ce sublime paysage : et pourtant c'est un fait d'expérience courante que Boro-Budur produit, au premier abord, une impression d'ensemble beaucoup moins forte qu'Angkor Vat... » (1).

M. FOUCHER souligne ce qu'il y a de « manqué » dans l'aspect du Barabudur : « Ce n'est pas un dôme aux lignes simples, comme les plus vieux stūpa indiens que nous ayons conservés, par exemple à Sānchi et à Mānikyāla. Ce n'est pas non plus une superposition de terrasses quadrangulaires rentrantes, une sorte de pyramide à gradins, telle que les pèlerins chinois nous décrivent les « pagodes » du Nord-Ouest de l'Inde. Il n'a pas davantage la sveltesse élancée de ses congénères birmans ou siamois, lesquels pointent très haut dans les airs comme le manche d'une énorme sonnette. A vrai dire, il semble n'avoir pu se résoudre à prendre nettement son parti d'être conique, ou pyramidal, ou hémisphérique. Les parois verticales et coupées d'angles des six

(1) BEFEO., IX, p. 1.

premières galeries donnent l'impression que le monument va monter droit au ciel : mais avec les trois galeries supérieures, de forme circulaire, cet élan s'affale brusquement, et le tout garde une apparence lourde et comme écrasée. » (1)

Quelle a été l'intention de l'architecte, dont on ne saurait en tout état de cause mettre en doute l'habileté ? « S'il a ainsi surbaissé le sommet de sa bâtisse, il devait avoir pour cela quelque raison. Nous avouons que cette raison ne nous est apparue qu'au soir, en regardant depuis la vérandah du *pasangrahan* voisin se détacher sur le ciel étoilé la silhouette obscure du monument. Les contours de cette masse sombre, où tous les détails étaient noyés, nous sont alors apparus distinctement courbes. Là où nous cherchions une pyramide, le constructeur n'avait médité qu'un dôme. . . Ce n'est en réalité qu'un stûpa en forme de dôme, à la vieille mode indienne, seulement beaucoup plus ouvragé, coupé horizontalement d'une série de promenoirs et coiffé lui-même d'une seconde coupole. » (2)

M. FOUCHER détaille sa première impression : sur le plan, il note que les terrasses inférieures, avec tous leurs décrochements, s'inscrivent dans des cercles concentriques, comme il est naturel si leurs étagements dessinent en quelque sorte une coupole théorique (fig. 18) ; mais celle-ci se trahit surtout de profil : le monument vu par le côté s'inscrit toujours dans un segment de cercle (fig. 18).

Il se trouve que ces deux arguments n'ont point convaincu les hommes de l'art. Le premier surtout manque de rigueur, comme M. PARMENTIER l'a montré récemment. La concordance dont il fait état n'est qu'illusoire. « Le cercle extérieur, par exemple, part du bout de l'escalier inférieur et touche l'angle central saillant de la première galerie ; il touche l'angle saillant suivant de la seconde et l'angle extérieur de la troisième ; mais ces trois angles touchés le sont à des hauteurs différentes, c'est-à-dire que le cercle de contact n'existe pas dans l'espace » (3) : les cercles de M. FOUCHER ne sont rien et ils ne sont la projection de rien.

Il a joué également de malheur pour sa lecture de la coupe : n'ayant pas observé que celle dont il se servait est prise suivant un plan vertical brisé, sa restitution géométrique était condamnée d'avance (4). Il a été, par surcroît, victime d'une erreur de cote remontant à WILSEN (1853). Enfin, au lieu de partir de la coupe pour construire graphiquement le rayon, ce qui lui eût donné une approximation suffisante, il a tenté de deviner les schémas géométriques

(1) BEFEO., IX, p. 2-3. On sait maintenant qu'à proprement parler il y a seulement quatre galeries au Barabudur. M. FOUCHER en comptait six avec la base murée et la plate-forme soutenant les étages circulaires.

(2) *Ibid.*, p. 4.

(3) FBG., II, p. 265-266.

(4) A. HOENIG, *op. cit.*, p. 34.

ques dont l'architecte aurait pu faire usage. Ainsi, une partie de son raisonnement est analytique, l'autre synthétique. Du mélange naissent quelques impossibilités subreptices, comme un rectangle dont les côtés ont respectivement 27 m. et 54 m., et la diagonale 59 m. 50 (1).

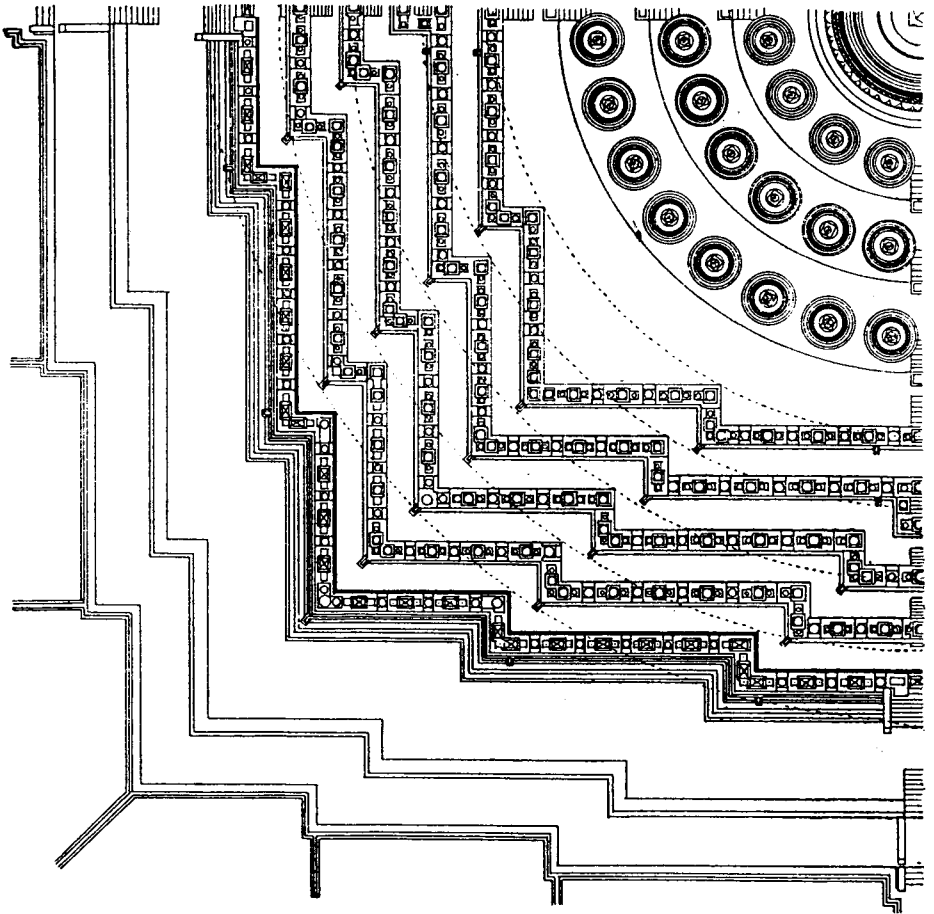


Fig. 18. — PLAN DU BARABUDUR, avec lignes directrices circulaires, selon M. A. FOUCHER.

L'ingénieur Dr. A. HOENIG a fait une critique serrée de ces mathématiques dans une brochure intéressante, dont les conclusions ont entre autres mérites celui de la netteté : « Le calcul de M. FOUCHER fourmille d'erreurs, il est faux de partout, pas un point, pas une longueur ne s'accordent avec la réalité et l'hypothèse tout entière n'est, en mettant les choses au mieux,

(1) A. HOENIG, *op. cit.*, p. 34-35.

qu'une ingénieuse erreur de l'honorable savant.» (1) Pêrsons-nous donc la partie, et «l'instinct philologique» est-il ici pris en défaut ?

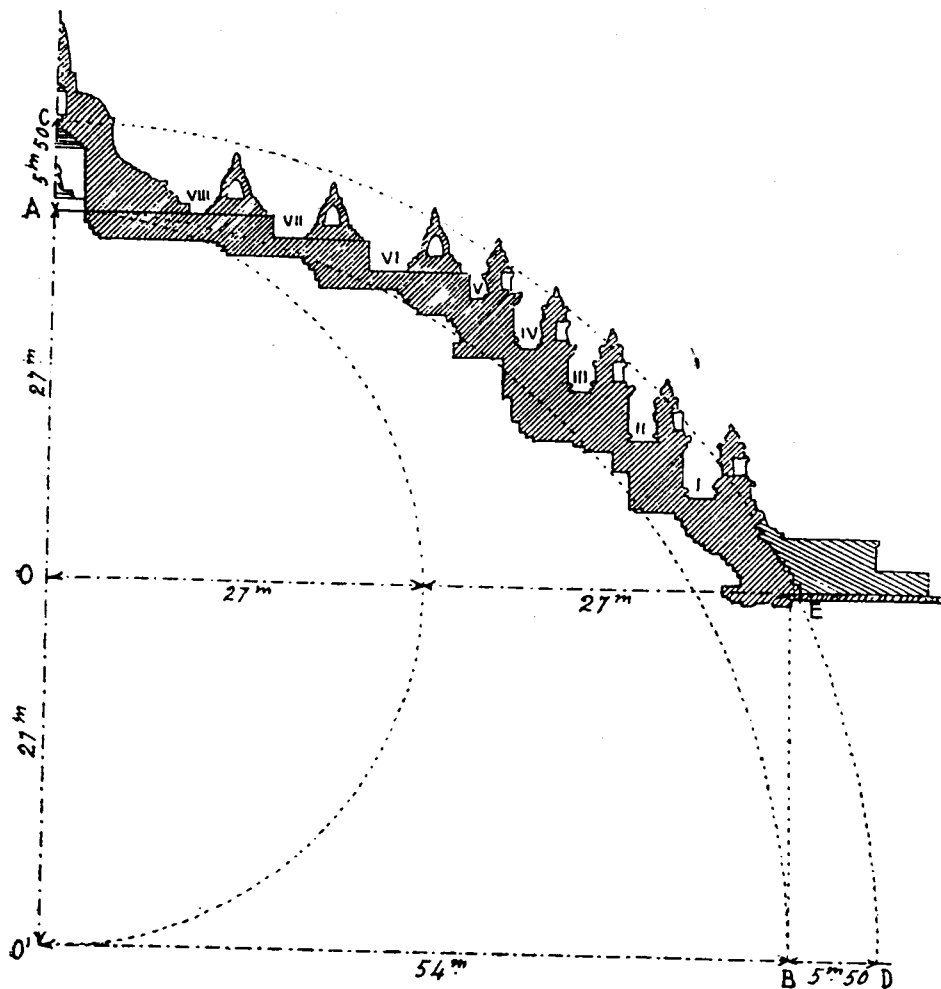


Fig. 19. — COUPE DU BARABUDUR, d'après M. A. FOUCHER.

M. HOENIG a prouvé que les calculs correctement faits n'apportent pas à la théorie le secours de la rigueur qui leur est propre : mais encore cette théorie ne se donnait-elle pas comme née d'eux. Selon nous, M. FOUCHER a surtout prêté le flanc à la critique en s'entourant après coup d'un appareil géométrique superflu ; le calcul ôté, l'impression d'ensemble subsiste et n'est sans doute pas sans fondement. Il y a mieux. Un examen plus attentif

(1) A. HOENIG, *loc. cit.*, p. 35.

a révélé à M. VAN ERP que les pieds des terrasses carrées ne se développent pas, en coupe, sur une ligne droite, ce qui serait évidemment le cas si l'étagement était pyramidal, mais sur un arc de cercle : et voilà la courbe devinée par M. FOUCHER. Ce fait est capital. L'arrêt émis en dernier ressort par M. VAN ERP se montre dès lors curieusement favorable à M. FOUCHER, bien que rejetant en gros son principe d'interprétation.

« Nous nions la possibilité de réduire le soubassement *dans l'espace*, autrement dit à trois dimensions, à une forme sphérique. Nous acceptons toutefois l'interprétation dans la mesure où elle se dégage de l'image à *deux* dimensions, en entendant par là la coupe verticale, la silhouette. En d'autres termes, nous rejetons la théorie de la coupole, mais nous admettons l'hypothèse du profil en segment de cercle. Celle-ci trouve une confirmation dans la structure du soubassement. Que l'on regarde les coupes des ^{figs} 6 et 7, et aussi les figures dans le texte, pp. 435 et 428, qui s'y rapportent, et que l'on joigne en pensée par une droite le pied du mur de base du plan primitif et celui du mur principal de la 4^e galerie. On découvrira que les pieds des murs intermédiaires [1^{ère}, 2^e et 3^e galeries] ne tombent pas sur la droite. Ils se trouvent sur une ligne brisée faiblement convexe. L'intention de l'architecte se montre clairement si l'on fait abstraction du mur de base qui joue un rôle à part en soutenant tout le soubassement : il est évident que les pieds des quatre murailles suivantes tombent sur un arc de cercle. Manifestement l'architecte s'est efforcé de construire son soubassement de façon à amorcer, en l'élevant, la silhouette en segment de cercle que devaient présenter les parties hautes. Pour nous, cela ne souffre aucun doute : il s'est laissé guider en l'espèce par l'idée préconçue de faire se détacher l'ensemble sur le ciel sous l'aspect d'un segment de cercle, donc sous l'aspect d'une figure qui ressortit à l'hémisphère, cette sacro-sainte forme primitive du stūpa indien, selon la tradition. A M. FOUCHER appartient l'honneur d'avoir le premier mis en avant cette conception. » (1)

Nous sommes donc revenus au segment de cercle. Un pas encore et nous retrouvons, avec le segment de sphère, le stūpa de M. FOUCHER. Une telle tendance est singulièrement significative et l'on ne saurait y attacher trop d'importance, quand celui qui y cède presque malgré lui est notre meilleure autorité touchant l'intime structure du monument.

★★

Mais l'hypothèse de M. FOUCHER ne laisse pas de rencontrer encore de notables objections. Vérifiée de profil, elle ne l'est plus si l'on se place à d'autres points de vue. Tout d'abord en perspective cavalière, M. VAN ERP l'a montré

(1) BBB., p. 415. La convexité signalée par M. VAN ERP est visible sur la coupe donnée par notre figure 19.

d'une manière frappante, on reconnaîtrait dans le soubassement des lignes maîtresses qui sont des droites et non des courbes: on discerne un tronc de pyramide augmenté, pourrait-on dire, de contre-placages en dégradation sur les quatre faces (1). Comment réduire cette structure à une zone sphérique (fig. 20) ?

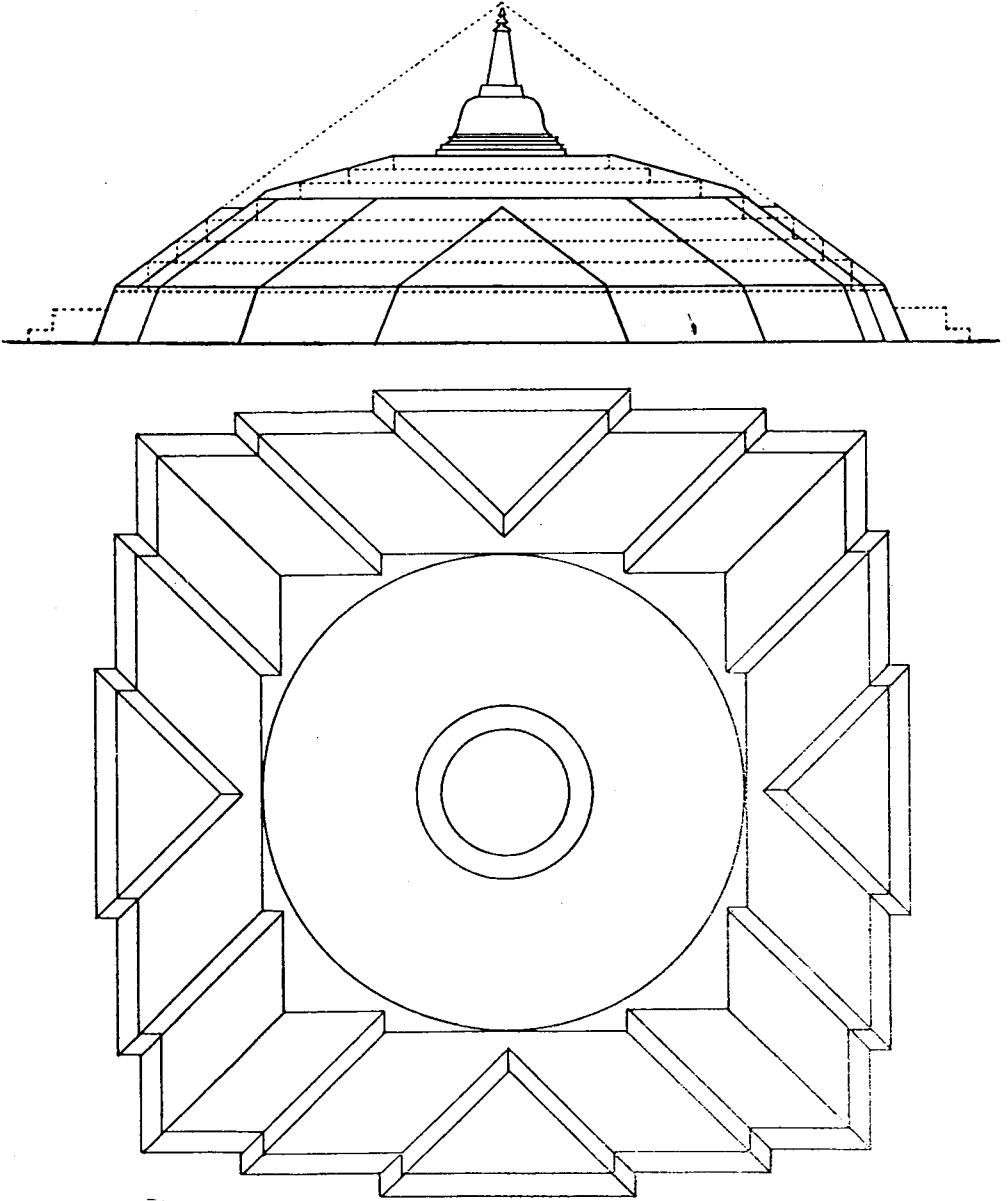


Fig. 20. — COMPOSANTES ARCHITECTURALES DU BARABUDUR, selon M. T. VAN ERP.

(1) BBB., p. 433 sq.

Et puis, si le Barabudur tout entier n'était qu'une vaste coupole, comme le veut M. FOUCHER, cette coupole n'offrirait-elle pas pour un stūpa un profil étonnamment surbaissé ? Selon les derniers calculs de M. VAN ERP, « si nous établissons sur la coupe le rapport de F, flèche du segment de cercle qui enveloppe approximativement les murs des terrasses, à R, rayon du cercle correspondant à ce segment, nous arrivons en fin de compte à la formule $F = \frac{2}{5} R$ » (1). Nous sommes bien loin de la forme hémisphérique normale du stūpa indien, où F et R se confondent, plus loin encore des fières silhouettes birmanes ou siamoises. M. HOENIG a fait grand état de cette objection (2). M. VAN ERP va moins loin que lui et il n'est pas sans intérêt de se reporter à une note où il affirme que M. HOENIG se trompe quand il dit que l'on ne connaît de stūpa en segment de sphère que dans la lointaine Corée. « Ne renvoyons, répond M. VAN ERP, qu'au plus ancien stūpa qui nous soit connu, celui de Sānci : il affecte la forme d'un segment de sphère dont la flèche mesure à peu près les quatre cinquièmes du rayon. » (3)

Mais quand on admettrait que le stūpa de Sānci ait réellement présenté dès l'origine ces proportions ($F = \frac{4}{5} R$), le Barabudur reste encore surbaissé du double ($F = \frac{2}{5} R$) et cette forme insolite fait sinon impossibilité, du moins difficulté sérieuse : tant que le point n'aura pas été éclairci, on ne pourra pas avec sécurité voir un stūpa dans la masse totale du Barabudur.

Il se présente aussi une difficulté de géométrie que soulignent à la fois les conclusions de M. VAN ERP sur la structure du soubassement et la condamnation passée par M. PARMENTIER sur la restitution de courbes maîtresses en projection plane ; l'objection, *grosso modo*, s'énoncerait comme suit :

Le Barabudur ne peut être considéré comme une calotte sphérique, même si l'on admet après M. FOUCHER et avec M. VAN ERP que le piédestal, vu de côté, s'arrondit un peu pour prolonger par le profil de ses terrasses successives la courbe des parties hautes. En effet, l'arc de cercle où le monument s'inscrit en coupe médiane a la même flèche, mais non le même rayon que l'arc de cercle où il s'inscrit approximativement en coupe diagonale. Il faudrait, au

(1) BBB., p. 436.

(2) *Op. cit.*, p. 34.

(3) BBB., p. 416, n. 1. Il serait toutefois imprudent de faire trop grand fond sur les mesures que l'on peut prendre actuellement à Sānci. Voir à ce sujet Sir John MARSHALL, *A Guide to Sānci*, Calcutta, 1918, p. 32 : « De la forme et de la construction du stūpa primitif on sait bien peu de chose, en dehors des dimensions, 16" × 10" × 3", des briques qu'on y a employées, ce qui s'accorde approximativement avec la grandeur des briques utilisées dans d'autres édifices de l'époque Maurya. On peut aussi supposer qu'il devait être en gros de forme hémisphérique. . . » ; p. 81, n. 1, sur le stūpa n° 3 : « le diamètre de ce stūpa était 49' 6" ; sa hauteur, aussi exactement qu'il est possible de l'estimer, 27' . » C'est nous qui soulignons.

contraire, que ces rayons fussent égaux pour que l'ensemble du monument se plaçât dans un segment de sphère : les deux arcs marqueraient alors deux positions successives du segment de grand cercle générateur de la calotte sphérique. Il faudrait à cet effet que les décrochements des quatre faces s'inscrivissent en plan dans un cercle de diamètre égal à la diagonale de la base, ce qui n'est pas le cas. L'ensemble du Barabudur ne se présente donc pas sous une forme géométrique régulière, mais paraîtra un peu plus aplati à un observateur placé devant un angle, sur le prolongement de la diagonale, un peu plus bombé, observé face au milieu d'une façade.

Sommes-nous cependant en droit de tant raffiner ? Le passage est continu et insensible d'une silhouette à l'autre, et leur opposition n'est qu'une vue de l'esprit. Traduite en termes d'expérience sensible, l'objection n'est pas sans perdre beaucoup de sa force théorique. S'il se confirme que l'architecte ait pu former le projet d'introduire des terrasses « pyramidales » dans le dispositif général d'une construction tendant par son ensemble vers le segment de sphère — introduction, il est vrai, encore tout hypothétique et dont les raisons pour l'instant nous échappent — la réalisation du projet devait se heurter à trop de difficultés techniques pour pouvoir en attendre l'un de ces résultats exacts que fournit le libre emploi du calcul ou de la règle et du compas.

Quiconque voudra bien l'examiner sans préjugé trouvera sans aucun doute dans l'élévation schématique à laquelle aboutit M. VAN ERP, quelque chose comme l'armature intérieure d'une calotte sphérique (fig. 20). L'artifice des parties rapportées devant chaque face de la pyramide fait tendre le soubassement vers la forme hémisphérique, assez clairement pour qu'on puisse y voir une intention délibérée. M. VAN ERP n'a-t-il pas reconnu que tous les profils du monument sont des arcs de cercle ? Par la force des choses les variations du rayon échappent à l'observateur, même s'il se déplace. Il percevra successivement et non simultanément les diverses silhouettes. Qui niera qu'en circulant autour du Barabudur on ne le voie tourner à la manière d'une coupole et que l'œil ne se satisfasse de cette impression ? La supposition la plus naturelle serait de reconnaître sous ces apparences une simple variante de la silhouette classique du stūpa.

CHAPITRE II.

HYPOTHÈSE DE MM. HOENIG ET PARMENTIER : UN CHANGEMENT DE PLAN EN COURS D'EXÉCUTION.

Hâtons-nous d'en convenir, ces considérations ne sont point des preuves ; il faudra avancer des raisons positives, et ces vues de pure esthétique ne suffiraient pas ici. Mais naturellement il faudra aussi que le monument n'admette

pas quelque autre explication qui se trouverait mieux en accord avec les particularités de la structure. Or, si MM. HOENIG et PARMENTIER ont rejeté aussi complètement les suggestions de M. FOUCHER, c'est bien qu'ils étaient, l'un et l'autre, sur la piste d'interprétations auxquelles ils attribuaient cet avantage.

Loin d'atténuer le contraste qu'offrent le soubassement et le couronnement du Barabudur, la théorie de M. HOENIG y insiste, au contraire, et part même de là : pour cet auteur, le monument n'est pas d'un seul jet ; il témoigne de deux styles, de deux pensées ; il est en deux morceaux, l'œuvre de deux architectes, de deux époques ; il y aurait eu remaniement complet du plan en cours d'exécution. Le projet initial aurait comporté un temple carré (*çandi*) au sommet d'une pyramide de gradins également carrée, de la base au sommet (fig. 21). Il n'en subsisterait actuellement que les quatre étages à galeries et la plate-forme quadrangulaire : les terrasses rondes ne remonteraient qu'au remaniement. Ce Barabudur primitif, *Ur-Barabudur*, se serait présenté

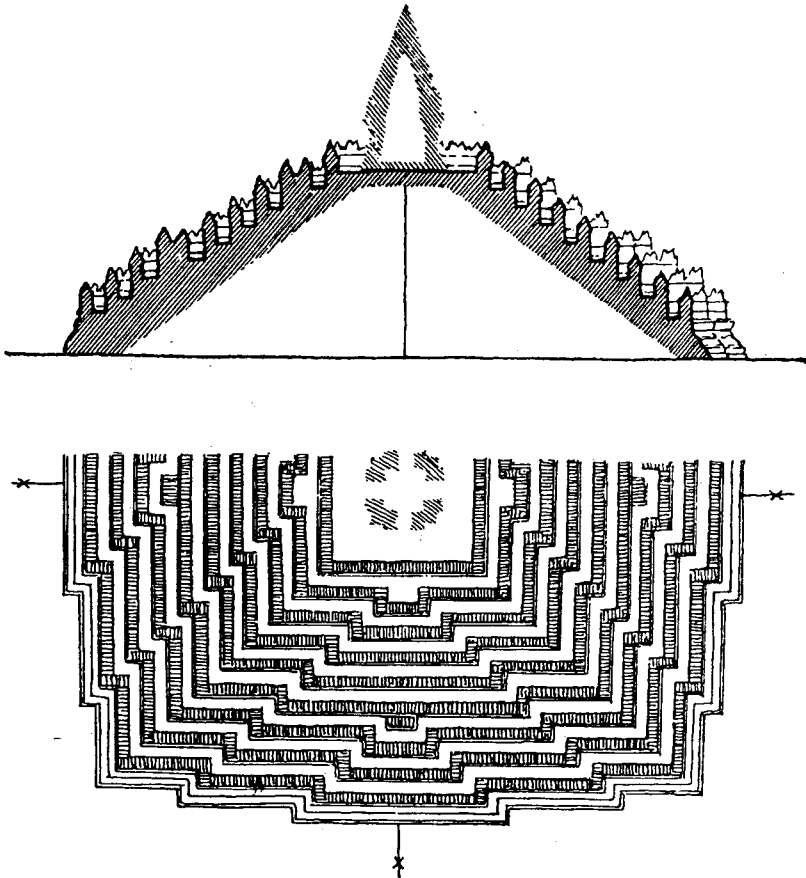


Fig. 21. — PLAN ET COUPE DU BARABUDUR PRIMITIF, selon M. A. HOENIG.

comme une réplique du temple khmèr sur terrasses (*prāṇ*) (1) et sa composition eût été homogène, à la différence du Barabudur actuel. Mais comment expliquer que soit survenue en cours d'œuvre une telle révolution ? C'est ici qu'intervient la découverte d'IJZERMAN : nous allons voir par quel détour.

Chacun sait aujourd'hui, grâce à ce pénétrant observateur, que la base primitive du monument est cachée par un énorme revêtement, épais de 5 mètres, qui l'enserme à la façon d'un collier de force : c'est une masse de 11.600 m³. La terrasse rapportée n'est pas décorée à la tranche, et sa nudité fait un contraste frappant avec l'ornementation des étages suivants. De plus, on a justement découvert sur la base emmurée les bas-reliefs attendus à l'extérieur. Cachés à tous les regards, on les aurait à jamais ignorés sans la perspicacité d'IJZERMAN. Ils n'ont d'ailleurs été rendus que pour peu de temps à la lumière. Supposant que cet épaulement géant avait été rendu nécessaire par des mouvements observés en cours de construction, les terrasses étagées ayant peut-être menacé de glisser sur les pentes du mamelon qui les portait, les architectes hollandais ont jugé bon de n'enlever le blocage que par petites portions, le reconstruisant à mesure que l'on avait photographié les bas-reliefs.

Mais, par sa masse, un pareil revêtement est sans proportion avec la charge constituée par les parties hautes *actuelles* du Barabudur. Comme le dit M. PARMENTIER, « ce n'est ni la série des stūpas évidés, ni le dagoba central — il est creux — qui eussent constitué cette charge menaçante. Il y a une disproportion grotesque entre le sacrifice d'aspect consenti, avec une dépense formidable de matériaux empilés, et le résultat cherché. » (2)

Au contraire, avec la théorie imaginée par M. HOENIG, tout va de cire. Le projet primitif aurait comporté une superstructure considérable : neuf étages au total, en décroissance régulière, plus le temple. L'édifice ayant menacé ruine à peine parvenu à mi-hauteur, quand il restait encore tant à construire, on s'explique la grandeur des moyens mis à contribution pour le sauver, et même qu'ils n'aient pas encore suffi. Suivant M. HOENIG, on a à la fin abandonné la première idée. Le temple projeté, tournant court, a dû se contenter du couronnement de fortune qu'on lui voit aujourd'hui et qui jure avec la base ; M. HOENIG l'attribue à des maîtres formés à l'école birmane.

Ces idées ingénieuses reposent sur une accumulation d'hypothèses malaisément admissibles, comme M. PARMENTIER l'a montré avec force (3). Le Barabudur se place à une époque où l'on ne saurait faire état d'une imitation du *prāṇ* khmèr, nettement postérieur. Par surcroît, cette pyramide « détonnerait

(1) *Op. cit.*, p. 21 sq., 44 sq. et passim ; fig. 4, 5, 6, 10.

(2) FBG., II, p. 268.

(3) Compte rendu de la brochure de M. A. HOENIG dans BEFEO., XXIV (1924), p. 612-614.

presque autant au Cambodge qu'à Java : les gradins khmèrs n'offrent jamais la combinaison si heureuse de galeries fermées sur l'extérieur, mais ouvertes sur le ciel qui caractérise le Borobudur. » (1) Chronologiquement, l'influence birmane invoquée dans la seconde partie de la thèse est moins admissible encore. Bref, la suggestion de M. HOENIG introduit dans un problème suffisamment obscur plus de difficultés qu'elle n'en résout — et cela à s'en tenir aux considérations d'architecture, car si l'on voulait se représenter la signification religieuse d'un tel *Ur-Barabudur*, on ne verrait pas mieux à quoi le rattacher. M. STUTTERHEIM est sévère sans doute, mais probablement juste quand il écrit que « l'article de M. HOENIG constitue un avertissement pour ceux qui, sans rien savoir des détails, tentent d'approcher uniquement par la technique architecturale le bouddhisme de cette époque, d'une extrême complexité et reposant entièrement sur les valeurs du symbolisme religieux, non sur la technique. » (2)

Revenons à l'hypothèse du changement de plan. M. PARMENTIER lui a récemment donné un regain d'intérêt en la reprenant à son compte, avec, il est vrai, d'importantes modifications. Ici encore, l'hypothèse s'imposerait, tout comme chez M. HOENIG, par le fait de l'hétérogénéité des parties hautes et basses du monument, joint à celui de la reprise en cours d'œuvre, elle-même suggérée comme précédemment par la présence de l'énorme terrasse rapportée contre la base. « L'impression réelle, quand le monument n'apparaît pas dans cette obscurité nocturne qui en dissimule les plans et, par suite, en dénature la masse, est celle d'un immense plateau aux faces pyramidales et qui attend sans jamais l'avoir reçu, l'élément qu'il devait porter. » (3) On nous proposera donc ici encore un *Ur-Barabudur*, un audacieux édifice dont le poids, à peine à mi-hauteur, ait déjà pu écraser le soubassement primitif. La principale nouveauté, pour M. PARMENTIER, c'est que le projet initial n'aurait point prévu un *çaṇḍi* sur gradins, mais une grande coupole appuyée sur le soubassement redenté qu'elle eût majestueusement achevé, à la place des terrasses rondes et du *stūpa* mesquin que nous avons sous les yeux : en un mot, c'eût été « un immense *stūpa*, moindre encore d'ailleurs que ceux de l'Inde et de la Birmanie ». M. PARMENTIER conserve ainsi tous les arguments dont s'autorisait M. HOENIG, sauf ceux dont il a lui-même fait justice et il échappe aux objections chronologiques qui ont ruiné la thèse de son devancier.

M. VAN ERP, pour sa part, ne se range point à l'avis de M. PARMENTIER ; mais nous devons avouer que ses remarques ne nous ont pas paru toutes également décisives, bien que longuement développées en six grandes pages de la *Monographie* (4). Il reproche notamment à M. PARMENTIER de soutenir à tort,

(1) BEFEO., XXIV, p. 613.

(2) Tj. B., p. 64.

(3) FBG., II, p. 270.

(4) BBB., p. 425-431.

p. 270, qu'aucun stūpa avant le Barabuḍur n'a comporté de soubassement carré. Le point, bien qu'accessoire, demande quelques éclaircissements. M. VAN ERP croit devoir nous renvoyer à Iṣpola, à Top Darra, au stūpa de Gondāra, etc. Sans doute s'est-il mépris. M. PARMENTIER refuse bien de prêter au premier constructeur « l'étrange conception d'un stūpa à base presque carrée lorsqu'avant son époque on n'en connaît que de circulaires » (1), mais la concision de cet énoncé n'empêche pas le sens d'être évident : il s'agit de la base et non du soubassement.

Il est essentiel de le noter, l'argument est, en fait, uniquement dirigé contre l'hypothèse de M. FOUCHER, pour qui les terrasses étagées du Barabuḍur prolongent vers le bas la ligne d'un même stūpa qu'elles constituent *in solido* (2). Si nous ne nous abusons, la difficulté dénoncée par M. PARMENTIER est d'admettre qu'un stūpa du VIII^e siècle ait eu, comme ce serait alors le cas, une base (i. e. une section à la base) approximativement carrée. En d'autres termes, il se refuse à reporter si haut l'origine du stūpa à section non-circulaire dont les formes les plus évoluées sont offertes par certains *chedi* siamois ou *that* laotiens. Car, comme M. PARMENTIER l'observe lui-même, « au Laos, le soubassement, avec ses multiples redents, réagit sur le tracé de la partie supérieure ; on voit celle-ci adopter le plan redenté et prendre les proportions d'une aiguille. Il arrive même qu'au That Luong de Vieng Chan l'ancien profil rond de la calotte reparait sur un plan carré et vient alors servir de base à un *that* central... » (3) S'il était tel que l'a conçu M. FOUCHER, soit une coupole pourvue de galeries redentées, régulière au sommet, mais au contraire de plan presque carré à la base, quoique toujours de profil arrondi, le Barabuḍur ne serait pas sans de singulières affinités avec le monument laotien. Dans l'état actuel de la question, le rapprochement serait tellement insolite qu'il n'est pas même venu à l'esprit de M. PARMENTIER : il tient pour acquis que le Barabuḍur ne peut être un stūpa d'un genre si tardivement attesté ; par conséquent, les terrasses quadrangulaires ne sont point une portion du stūpa

(1) FBG., II, p. 270.

(2) *Supra*, p. 279.

(3) FBG., II, p. 269 et n. 2 ; M. PARMENTIER ajoutait : « Le clocher normand actuel [du That Luong] est une malheureuse construction moderne qui est venue remplacer [au-dessus du corps même du « stūpa »] l'aiguille, renversée depuis le passage de la mission DOUDART DE LAGRÉE et visible encore dans les dessins de celle-ci ». Le monument laotien est actuellement en cours de restauration. Sur ces travaux dirigés par M. FOMBERTAUX, Inspecteur, de notre Service archéologique, cf. BEFEO., XXX (1930), p. 583-585 ; XXXI (1931), p. 329-330, 623-624 et pl. xxxiv, A-B. La première de ces deux reproductions photographiques fait bien apparaître l'étagement en terrasses du soubassement et pour le corps même de la construction à la fois son plan carré et la courbe arrondie de son profil. Nous aurons à reprendre la question en appendice à ce mémoire.

lui-même, ainsi que l'avait cru M. FOUCHER, mais bien son soubassement carré, distinct de lui. M. PARMENTIER ajoute aussitôt, on l'a vu, que le projet primitif a dû comporter une coupole proportionnée à ce soubassement. Les monuments qu'on lui fait grief d'ignorer sont donc, tout au contraire, une donnée sur laquelle son hypothèse est fondée, puisqu'ils forment les antécédents de la coupole sur infrastructure carrée qu'il restitue.

Cette première critique de M. VAN ERP reste, en somme, peu convaincante. Une seconde ne semble pas l'être davantage : M. PARMENTIER avait supposé que le projet initial aurait pu comporter, pour le grand stūpa, un remplissage de terre ou de pierres brutes, sous un revêtement régulièrement appareillé. M. VAN ERP objecte que l'architecture de Java ignore le procédé (1). Mais cet argument est faible, l'esprit qui a conçu un monument unique à Java pouvant très bien ne s'être point plié aux coutumes locales. D'ailleurs les constructions épaisses en matériau entièrement appareillé, dont M. VAN ERP fait état, e. g. celles de Prambanan, sont toutes postérieures au Barabuḍur. Faute d'un meilleur argument, M. PARMENTIER ne pourrait-il pas répondre que l'échec du procédé explique assez que l'innovateur malchanceux n'ait pas fait école ? Mais il y a mieux ; on lit dans le beau rapport que M. MARCHAL a donné sur sa récente mission aux Indes Néerlandaises : « ... à Dieng j'ai noté que les murs de plusieurs constructions sont du système à deux parements en pierre séparés par un intervalle de terre intérieur, système que j'avais déjà trouvé dans le mur d'enceinte en grès autour du Bâphūn. Ces murs sont de simples bases destinées, comme ceux retrouvés au Palais Royal d'Añkor Thom, à soutenir des palissades, piliers en bois ou en construction légère. » (2) Techniquement, c'est bien l'amorce du dispositif que M. PARMENTIER propose de restituer au Barabuḍur, première manière. Quant aux objections que M. VAN ERP formule en se plaçant au point de vue de la symbolique religieuse, elles supposent une familiarité avec celle-ci que nous sommes, avouons-le, encore bien loin d'avoir (3).

(1) BBB., p. 430.

(2) *Loc. cit.*, p. 587.

(3) Selon M. VAN ERP, la terre est une substance trop impure pour qu'aucun architecte javanais l'ait employée à construire un stūpa comme le Barabuḍur. « Le *Mānasāra*, traité d'architecture provenant de l'Inde du Sud, établit une distinction entre les temples, dans son ch. XVIII sur les *Vimāna*, par la considération des matériaux, pierre, brique, bois ou métal, avec lesquels ils sont construits. Un temple est *ṣuddha*, « pur », quand il est bâti exclusivement en pierre ou en brique. C'est là la catégorie supérieure. Il est *miçra*, « mixte », si l'on y emploie concurremment de la pierre et de la brique. *Samkīrṇa* « mélangé, adultéré » est le nom donné au temple où l'on emploie, outre la pierre et la brique, des matériaux d'origine végétale (p. 310-311)... Les *ṣaṇḍi* sont, selon l'expression indienne, *ṣuddha*, « purs ». Nous n'admettons donc pas de but en blanc que l'on ait rompu avec ces traditions pour la construction du Saint des Saints de ce monument pour lequel, par ailleurs, on s'est si ponctuellement conformé à ce canon de

Mais l'architecte néerlandais reprend l'avantage sur un point où il peut opposer à son collègue l'intime intuition du sens du monument, acquise par un si long commerce avec lui. M. VAN ERP défend éloquemment les terrasses rondes couronnant le Barabudur : il n'y voit point un raccommodage, mais une réussite. « C'est déjà une certaine surprise, écrit-il en commentant la thèse de M. PARMENTIER, de trouver ici dans la bouche d'un homme de l'art les termes 'pauvres' et 'indigentes' (1) pour qualifier les parties hautes du Barabudur ; mais on est surtout stupéfait d'apprendre que l'opposition entre les parties hautes et basses lui paraît 'pénible'. Lors de sa visite, en 1904, M. PARMENTIER n'a-t-il donc pas ressenti le charme justement, de la sévérité, de la simplicité des terrasses à stūpa ? En émergeant des galeries, quand il a abordé la sphère du stūpa (2), n'a-t-il pas ressenti une impression bienfaisante de libération et de soulagement ? Après tout l'excès d'ornementation des galeries, comment a-t-il pu avoir encore un appétit de pompes décoratives en touchant au Saint des Saints ! Peut-être est-ce l'état chaotique, où les parties hautes se trouvaient encore en ce temps là, qui a joué un mauvais tour à M. PARMENTIER en l'empêchant de saisir dans cette architecture la progression spirituelle ? » (3) Nous partageons ici entièrement le sentiment de M. VAN ERP. En mettant le pied sur les terrasses rondes, on sort pour ainsi dire du monument, et l'on entre dans le paysage, déployé soudain de toutes parts : c'est une véritable libération. Qu'on n'ait point affaire ici à des spéculations toutes gratuites, nous

pureté » (p. 430-431). Ces observations sont fort intéressantes. Elles auraient toutefois plus de poids si elles étaient tirées d'un ouvrage bouddhique, ou qui fût plus certainement valable pour l'époque du Barabudur. Tout au contraire, notre monument présente, à ce que nous croyons, au moins une particularité essentielle qui le montre échappant à la règle proposée : tout l'intérieur en est constitué par le sol naturel de la colline sur laquelle il repose. Le Barabudur est dans sa masse une image du Mont cosmique ; la colline qu'il englobe en est donc partie intégrante, et c'est bien sa substance même qu'il emprunte au sol. D'autre part, on pourrait opposer à M. VAN ERP des traditions, bouddhiques celles-là, qui prouvent qu'on pouvait introduire de la terre dans la construction d'un stūpa sans compromettre la pureté rituelle de l'édifice. Il était permis, par exemple, de se servir d'argile provenant du point où la sainte Gaṅgā céleste est supposée avoir frappé la terre (*Mahāvamsa*, xxix, 5 sq.), ou encore il suffisait d'en retirer tous débris de matières périssables, comme on nous apprend que Duṭṭhagāmaṇi purifia le sable employé pour construire la chambre des reliques au Mahāthūpa : « Alors un maître d'œuvres avisé et sage dit au roi : moi, j'emploierai en tout un *ammaṇa* de sable, que j'écraserai dans un mortier, et puis moudrai dans un moulin, une fois passé au tamis. Telles furent ses paroles. Et le Roi de la Terre acquiesça, lui dont l'héroïsme valait celui d'Indra, en se disant : il n'y aura ni un brin d'herbe, ni rien de la sorte dans mon stūpa » (*ibid.*, xxx, 8-10).

(1) 'dor' en 'armeljik'. — M. PARMENTIER, sauf erreur, n'a dit que *pauvres* et *sèches*, ou *sévères*, mais non *indigentes*.

(2) M. VAN ERP nomme *stūpa-sphœer* l'ensemble des terrasses rondes et du stūpa terminal.

(3) BBB., p. 431.

aurons par la suite l'occasion de le faire mieux voir en serrant de plus près le symbolisme de la *vimukti*.

M. VAN ERP montre aussi, en faisant siennes les vues si neuves et si satisfaisantes de M. STUTTERHEIM, que l'aspect des terrasses rondes et du stūpa terminal prend une valeur religieuse précise : ces éléments correspondent aux étages de l'*arūpadhātu*, ce monde « au delà de la Forme », de la cosmologie bouddhique, interprétation qui s'accorde très bien avec une nudité sévère. Les quatre terrasses carrées correspondant de leur côté aux quatre étages du *dhyāna*, ou de la méditation extatique ouvrant l'accès du monde intermédiaire de la Forme (*rūpadhātu*), tandis que la base s'apparie avec le monde inférieur des Passions (*kāmadhātu*), il apparaît de la sorte que le couronnement actuel du Barabudur est l'aboutissement normal d'un ensemble symbolique ; c'est plutôt à son tour le stūpa massif de M. PARMENTIER qui détonnerait à cette place.

L'argument d'esthétique invoqué par divers auteurs ne peut donc être retenu : bien qu'elle heurte nos goûts, force nous est d'admettre que l'opposition entre les diverses parties de l'édifice a été volontairement cherchée par le constructeur. Plus elle est tranchée, mieux elle répond à ses fins.

CHAPITRE III.

LE PROBLÈME DE LA TERRASSE RAPPORTÉE.

M. PARMENTIER n'a prétendu fournir qu'une simple suggestion : « il est évident, observe-t-il, qu'à cette heure une hypothèse de ce genre est indémonstrable » ; mais aussi n'est-il pas moins délicat d'en administrer la réfutation que la démonstration rigoureuse. Prouver que l'architecte a d'abord prévu un grand stūpa, prouver qu'il ne saurait avoir formé ce projet, l'un ou l'autre demanderait que l'on fût renseigné sur la fondation et l'histoire du Barabudur par d'autres sources que le témoignage ambigu du monument tel qu'il nous est parvenu en son état définitif. MM. STUTTERHEIM, POERBATJARAKA et VAN ERP ont fait voir, il est vrai, que le Barabudur actuel peut être considéré comme un tout cohérent s'expliquant par lui-même ⁽¹⁾. Mais en concluons-nous que l'architecte n'a jamais varié dans ses plans, ce qui condamnerait MM. HOENIG et PARMENTIER, ou tout simplement que la reprise en cours d'œuvre a été menée, — sauf en ce qui concerne le blocage, — avec adresse et succès ? Ceci laisserait une place à leurs hypothèses.

(1) Infra, p. 313. Pour M. VAN ERP, le revêtement seul rompt avec le plan primitif.

Mais que dire de la terrasse rapportée autour du pied primitif ? Le Barabudur, tel qu'il est présentement, demandait-il tant de précautions ? Menacerait-il ruine, le revêtement ôté ? Avait-il déjà glissé avant d'être ainsi renforcé ? « On a invoqué pour établir ce glissement, dit M. PARMENTIER, l'inclinaison des murs vers l'extérieur. La cause de ce dévers est tout autre et doit être attribuée à l'effort de la végétation poussée sur le terre immense qu'était devenu le Barabudur sous son manteau de cendres ; les eaux de pluie, trouvant les canaux bouchés, ont pu accentuer cette ruine en s'infiltrant sous les fondations. Mais si le renversement avait eu la cause qu'on lui attribue, il se fût produit dans l'autre sens et les murs, fuyant par le pied, fussent tombés en arrière comme des capucins de cartes. » (1) Il ne serait pas impossible de retourner cette ingénieuse observation contre la thèse principale de M. PARMENTIER.

C'est dans le rapport de M. MARCHAL que l'on rencontre, autant qu'il nous soit permis d'en juger, la conception d'ensemble la plus pénétrante et qui paraît trancher le plus nettement la difficulté. Au cours de sa belle carrière, le conservateur d'Ankor a appris à connaître les temples sur gradins pyramidaux : nul sans doute n'est plus familier avec ce genre de constructions. Or voici ses observations concernant le grand monument javanais :

« La construction du temple de Barabudur, par son plan même, si ce temple avait été en maçonnerie pleine, n'aurait pas dû donner prise aux moindres défaillances, puisque les répartitions de poids se seraient faites jusqu'à la base de la façon la plus judicieuse, avec les empattements successifs des galeries offrant une surface de support suffisamment vaste. Mais ce temple ayant été construit sans infrastructure, je veux dire en utilisant une colline naturelle, il se trouve que les différents étages sont indépendants les uns des autres, et c'est ainsi que l'on constate des mouvements de renversement ou d'affaissement très nettement localisés en certains points ou à certains niveaux.

« On en voit une preuve dans la partie Nord du 1^{er} étage où s'accuse le plus ce mouvement de renversement du mur des bas-reliefs. Or, le mur inférieur du rez-de-chaussée sur le même côté ne paraît pas avoir bougé. Il semble donc bien que ces affaissements soient dus à des fondations insuffisantes en des endroits où la nature du sol n'était pas assez résistante. Mais alors je ne peux m'expliquer, si chaque étage au point de vue fondation était indépendant de l'étage supérieur, la nécessité de venir placer un blocage de matériaux contre les bas-reliefs du rez-de-chaussée ; ce blocage n'avait pas sa raison d'être, puisqu'il ne vient contrebuter aucune poussée transmise par les parties hautes et que le mouvement de renversement ne se fait pas sentir dans le mur de base et ne commence qu'au premier étage. » (2)

(1) FBG., p. 268.

(2) BEFEO., XXX, p. 593. A elles seules, ces observations seraient décisives. Nous

Un point paraît ainsi définitivement acquis : la terrasse rapportée ne correspond à aucune nécessité actuellement apparente. Rien de ce que nous avons devant nous n'imposait un aussi formidable travail. Quelles conséquences pouvons-nous tirer de cette observation ?

MM. HOENIG et PARMENTIER pensent qu'il faut chercher une justification ailleurs que dans l'édifice actuel et ils concluent à l'existence d'un plan primitif, abandonné à contre-cœur, d'un projet grandiose, pour lequel le soubassement primitif n'eût pas offert un appui suffisant : à ne considérer que l'architecture, cette hypothèse peut seule expliquer la présence et l'importance au revêtement. Mais naturellement l'induction ne vaudrait que si le blocage était bien, comme ils l'ont cru, un simple rattrapage en cours de construction, un palliatif à des erreurs de technique initiales. S'il s'explique par des raisons de symbolique religieuse et s'il a fait au contraire partie du plan primitif, comme le croit M. STUTTERHEIM, il est bien évident qu'on n'en pourra plus rien conclure concernant les parties hautes dont on a prétendu qu'il avait eu pour fin de contrebuter la poussée. Nous avons vu qu'en fait les restitutions proposées tombent toutes sous le coup des objections les plus graves. Elles perdront toute vraisemblance si le blocage de la base est susceptible d'une explication indépendante des considérations de technique pure.

verrons d'ailleurs peu à peu toutes les raisons que l'on a d'attribuer le blocage au plan primitif, au lieu d'en faire comme la plupart des auteurs, un artifice de rattrapage imposé par des mouvements de la bâtisse. En ce qui le concerne, M. MARCHAL condamne cette dernière supposition, mais il ne prend pas nettement parti sur tout ce qui touche à l'origine et au sens du revêtement. A titre de simple hypothèse il avance toutefois une suggestion fort proche des vues de M. STUTTERHEIM : « Ne pourrait-on supposer, dit-il, que le murage de ces bas-reliefs n'avait pas pour but de venir placer un contrefort parfaitement inutile, puisqu'à ce niveau aucun mouvement ne se fait sentir, mais de cacher à la vue, pour des raisons qui m'échappent, des bas-reliefs jugés devoir être interdits au public ? A l'appui de cette supposition j'ajouterai ceci : si une simple raison de solidité avait obligé de masquer toute cette série de bas-reliefs inférieurs, je ne crois pas que les Javanais, plus que les Khmèrs en pareille occasion, auraient regardé à faire sculpter de nouveau ces bas-reliefs pour les exposer au public. Les bas-reliefs ici sont l'essentiel d'après ce qui m'a été dit sur ce monument, donc on ne les aurait pas amputés d'une partie, ce qui diminuait l'enseignement pour lequel on avait élevé cet édifice. La main-d'œuvre sculpturale à cette époque ne devait pas faire défaut à Java plus qu'au Cambodge et la terrasse du Roi Lépreux à Ankor Thom nous montre que les rois d'alors ne regardaient pas à faire recommencer tout un mur sculpté. » (p. 593-594.) Remarques pénétrantes et dont il est superflu de souligner la portée. Par ailleurs M. MARCHAL se range sans discussion « à l'opinion émise par M. PARMENTIER, à savoir que les proportions de la base font attendre un couronnement central tout autre que celui que l'on voit aujourd'hui » (p. 504). Ne se met-il pas ainsi quelque peu en contradiction avec ses précédentes observations ? Une fois rejeté l'argument du blocage après coup pour des fins de consolidation, la thèse ne repose plus que sur une impression d'ordre esthétique : elle sort singulièrement affaiblie de cette épreuve.

Or, sur ce point, M. STUTTERHEIM a des arguments à faire valoir qui ne laissent pas d'être assez forts. Dans l'Inde même, dit-il, « on observe un revêtement du même genre dans le cas de plusieurs stūpa (1) sans qu'une explication analogue puisse en être donnée : ces stūpa ne sont pas construits sur une colline formant noyau intérieur, et il n'y peut dès lors être question de glissement. Nous ne devons pas perdre de vue non plus que le profil du pied emmuré diffère totalement de ce qu'offrent d'habitude les murs à bas-reliefs des temples ; en effet, il y manque la corniche que l'on aurait été obligé d'y mettre comme protection contre le ruissellement si l'intention primitive avait été d'achever le monument sans application d'un blocage. De plus, on ne découvre pas de plinthe spéciale, au-dessous des bas-reliefs, bien que cette plinthe n'ait pas coutume de jamais manquer. L'omission de ces deux éléments architecturaux ne nous paraît pouvoir s'expliquer que si l'on admet que le recouvrement de la base a été prévu avant la mise à exécution du plan. Dans ce cas, il ne serait naturellement plus question d'un glissement. » (2)

Si quelques-uns des bas-reliefs emmurés ne sont pas achevés, si l'on a par endroits retrouvé non encore effacés des *graffiti*, simples indications devant guider les ouvriers et destinées à disparaître aussitôt le travail fini, ne peut-on expliquer cela par la hâte des constructeurs ? Du haut en bas du Barabudur, on trouve d'autres traces d'inachèvement, moins accusées il est vrai. Bien des suppositions sont permises, sans démonstration possible, mais ne soulevant pas des objections aussi précises que celles qui s'inscrivent contre l'hypothèse du glissement. Par exemple, on a pu se trouver pressé par l'approche d'une date imposée pour l'inauguration, que ce fût affaire de politique ou d'astrologie. Ajoutons que cet état imparfait avait peut-être, lui aussi, une signification magique (3). En tout cas, les imperfections de la base devaient être bientôt cachées à tous les regards. Selon M. STUTTERHEIM, l'argument que l'on pourrait tirer de telles traces d'inachèvement n'est pas assez catégorique pour valoir d'être retenu devant les impérieuses raisons d'ordre religieux qui le conduisent à rattacher le revêtement au premier projet de l'architecte.

Voici un bref aperçu de sa thèse : le Barabudur est une maquette magique de l'univers destinée aux exercices spirituels des moines. Ses étages carrés, ses terrasses rondes, avec le stūpa terminal, symbolisent les couches super-

(1) Sur ce point, cf. ci-après les critiques de M. VAN ERP et la réponse de M. BOSCH.

(2) Tj. B., p. 28-29.

(3) M.-CÆDÈS nous signale à ce propos que presque tous les monuments khmers, comme le remarquait déjà AYMONIER, offrent de leur côté des traces d'inachèvement, « déféctuosité qui tenait probablement aux idées religieuses : l'achèvement complet de l'œuvre méritoire pouvant peut-être provoquer la mort du fondateur, ou tout au moins la prolongation de l'œuvre pouvant faire durer sa vie ou bien accroître la somme des mérites qu'il recherchait » (*Le Cambodge*, I, 1900, p. 126).

posées de la réalité suprasensible. Le pied caché répond au monde matériel dont nous sommes grossièrement entourés et que c'est le premier pas dans la voie de la mystique que de dépasser : d'où le blocage, symbolisant sa suppression.

La récente découverte de M. Sylvain LÉVI donnera une autorité nouvelle à ces interprétations. Le texte qu'illustrent les bas-reliefs emmurés s'intitule en effet *Karmavibhaṅga*, « la Délivrance des liens du Karma », titre qui se passe de commentaire, les bas-reliefs dissimulés ou pour ainsi dire annulés figurant justement les tourments et les maux de ce monde. M. STUTTERHEIM ajoute que si le corps du monument représente le Meru céleste, la terrasse rapportée correspond, par son emplacement, aux cercles de montagnes inséparables dans la cosmologie bouddhique du mont Meru auquel ils font une multiple ceinture. M. VON HEINE-GELDERN a montré dans un important article que des schémas analogues se retrouvent dans toutes les architectures d'inspiration indienne (1). Les travaux de M. CÆDÈS en fournissent peut-être l'exemple le plus frappant avec cette ville de Jayavarman VII, ornée au centre du pic céleste ou mont central (le Bâyon) et d'autre part enclose de chaînes de montagnes (*jayagiri*, les remparts) et d'océans (*jayasindhu*, les fossés), dispositions générales que connaissent bien tous les textes cosmologiques (2). En ce qui concerne le Barabudur, le rapprochement peut manquer de cette rigueur parfaite ; il ne paraîtra pourtant pas négligeable à quiconque à quelque familiarité avec le symbolisme religieux de l'Inde.

L'interprétation personnelle de M. VAN ERP et la réfutation qu'il a cru devoir opposer à M. STUTTERHEIM ont suggéré au Dr. BOSCH des observations importantes. Il est vraiment regrettable qu'elles soient restées accessibles à ceux seulement qui sont à même de les atteindre en hollandais. Aussi avons-nous pris le parti de les traduire presque in extenso. Voici ce qu'écrivit le savant Chef du Service archéologique des Indes Néerlandaises dans un compte rendu très détaillé de la *Monographie* :

« L'une des parties les plus intéressantes de l'ouvrage de M. VAN ERP est certainement son étude sur le blocage de la base du monument et sur la transformation subie simultanément par la première galerie. Si les faits concernant le blocage étaient en grande partie déjà connus, ce n'est point, par contre, un petit mérite à notre auteur que d'avoir le premier porté la lumière sur la transformation de la première galerie et d'avoir appelé l'attention sur une modification aussi notable du plan initial. Essentiellement, sa démon-

(1) Cf. R. VON HEINE-GELDERN, *Weltbild und Bauform in Südostasiens*, in *Wiener Beiträge zur Kunst und Kultur Asiens*, IV (1930), p. 28-78.

(2) G. CÆDÈS, *Études cambodgiennes*, XIX, *La date du Bâyon*, BEFEO., XXVIII (1928), p. 81-112 ; sur les murs et les fossés de la ville de Jayavarman VII, p. 88 sq. ; sur des traditions siamoises analogues, p. 88-89. Pour la théorie générale, voir le bel article de M. J. PRZYLUCKI, *La ville du Cakravartin ; influences babyloniennes sur la civilisation de l'Inde*, in *Rocznik Orientalistyczny*, V, 1927, p. 165-185.

tration revient à ceci : si l'on tente de se rendre compte du but et des conséquences du blocage, on s'aperçoit aussitôt qu'il a changé du tout au tout le caractère de l'élément architectural maintenant dénommé « première galerie ». Auparavant elle constituait la première circulation pourtournante, passant sur le soubassement qui soutenait le corps même de l'édifice. A l'extérieur se trouvait une balustrade de 1 m. 30 par dessus laquelle on pouvait regarder au dehors ; à l'intérieur, elle s'accotait au premier mur [celui du premier étage dans ce dispositif primitif, qui est devenu celui du « deuxième étage » maintenant que l'ancien soubassement a pris rang de « première galerie »]. Après le blocage, le premier passage pourtournant a été reporté vers l'extérieur, ce rôle [de circulation périphérique] étant désormais assumé par la large terrasse rapportée. Par une conséquence naturelle, l'ancienne base s'est alors trouvée venir, architecturalement parlant, sur la même ligne que les trois galeries supérieures : elle leur est homologue par sa place dans le dispositif. Sa balustrade basse devenait ainsi un pur non-sens et il apparaît clairement que l'architecte a été forcé de prendre ses mesures pour accorder l'ancienne terrasse de base [devenue la « première galerie »] plus pleinement encore au modèle fourni par les galeries. Ces mesures ont consisté dans l'adjonction [au-dessus de la balustrade primitive, dont on retrouve la silhouette en coupe, *Bouwsk.-Besch.*, pl. 7 et 9] d'un cinquième carré de 104 Buddha-toraṇa que relie des panneaux et qui offrent la place nécessaire pour une rangée de 372 bas-reliefs représentant des jātaka ; enfin dans l'application, au-dessous de la corniche de l'ancienne balustrade, d'un revêtement qui a pu recevoir 128 reliefs de jātaka, coupés par 64 tableaux décoratifs.

« Si rien n'est à reprendre dans les faits relevés par M. VAN ERP touchant les modifications de la première galerie, il n'en va pas de même pour la liaison qu'il suppose entre ces modifications et le blocage et aussi, par conséquent, pour ses conceptions relatives aux motifs qui ont provoqué le blocage. Dans son exposé de ce dernier point nous le prenons sur le fait d'une omission très caractéristique. Discutant des raisons d'ordre religieux qui auraient pu amener ces modifications profondes, il s'en prend à l'hypothèse de M. STUTTERHEIM, que le blocage a pu, dès le principe, faire partie intégrale du plan [*hypothèse que M. S. renforce en faisant observer que l'Inde connaît des stūpa recouverts de revêtement du même genre*]... M. VAN ERP répond par cette remarque : « L'affirmation n'est appuyée sur aucun exemple et n'a ici, comme argument, aucune valeur. Qu'un certain nombre de stūpa indiens aient reçu un revêtement soit partiel soit total, c'est chose que chacun sait. Mais on sait aussi que ces reprises proviennent, en règle générale, du désir de renouveler l'édifice sacré, de l'agrandir, de l'élever à une valeur plus grande... Il s'agit toujours d'un embellissement, d'un enrichissement, allant souvent de pair avec le dépôt d'une nouvelle relique... » [*M. v. E. écarte donc toute considération abstraite pour s'écrier p. 124 :*] « Quittons la sphère incertaine du sentiment et de la spéculation pour entrer dans le domaine plus sûr des faits exacts,

celui d'une plus sobre observation et du froid calcul. En d'autres termes, examinons s'il ne se peut pas que le blocage n'ait été qu'une pénible nécessité, découlant d'un projet initial peu judicieux et des conséquences qu'il entraînait. »

[Là-dessus, *M. van Erp* reproduit l'explication technique jadis fournie par *Ijzerman*. *M. Bosch* regrette qu'il n'ait pas pris plus sérieusement en considération les faits invoqués par *M. Stutterheim* et il ne s'avoue pas convaincu :] « Tout d'abord, nous n'accepterons pas d'emblée que les maîtres d'œuvre aient introduit pour des motifs d'ordre uniquement technique de très graves modifications dans le plan initial, établi conformément à des préceptes bien arrêtés et approuvé par le prince et ses conseillers spirituels. Il est sans conteste bien plus dans l'esprit d'un peuple oriental de respecter l'ancien plan et de laisser la ruine suivre tranquillement son cours plutôt que d'y mettre un frein par des mesures d'ordre technique. Mais supposons qu'un architecte indo-javanais ait vraiment pu faire admettre à ses contemporains la nécessité de certaines dispositions préventives ; combien de solutions plus simples, plus élégantes, laissant bien mieux intact le plan initial, que celle que nous avons maintenant sous les yeux ! On se demande malgré soi pourquoi, par exemple, l'on n'a pas élevé le revêtement jusqu'au niveau de la première galerie, en lui faisant reproduire, cinq mètres à peu près à l'extérieur, le profil même de l'ancien soubassement ; en outre, on aurait reporté la balustrade de la première galerie au bord de la première circulation pourtournante, ainsi considérablement élargie, et reproduit les bas-reliefs du soubassement à l'extérieur du revêtement. De la sorte, non seulement le caractère primitif du soubassement eût été conservé, mais les coûteuses transformations de la première galerie auraient été entièrement évitées. Si cette solution avait présenté certaines difficultés d'exécution, on aurait certainement pu en trouver une autre permettant d'échapper à l'établissement sur le revêtement de ce nouveau passage à processions, et aussi à la nécessité subséquente de reconstruire la première galerie.

« Mais admettons que, pour une raison ou pour une autre, la forme du revêtement actuel ait dû être choisie entre toutes, et que l'on n'ait pu éviter ce nouveau tour de *pradakṣiṇā* sur le revêtement. L'auteur ne nous a toujours nullement convaincus que les métamorphoses subies par la première galerie dériveraient comme une conséquence inévitable du blocage et qu'il en a été la cause impérative ; en fait, il lui faudrait démontrer qu'elles dériveraient inévitablement non point même du blocage, mais seulement de ce malencontreux nouveau passage périphérique que, selon lui, l'architecte, à son corps défendant, se serait vu contraint de réaliser ! On ne nous a pas davantage expliqué comment il se fait que l'on ait dû, pour cette seule et même raison, non seulement bâtir 104 *torāṇa* et autant d'images du *buddha* et exécuter une série de 372 bas-reliefs de *jātaka* avec 104 panneaux décoratifs au revers des *torāṇa*, mais qu'en outre on ait été obligé de pourvoir la balustrade d'un revête-

ment où l'on a encore sculpté une suite de 128 reliefs de jātaka alternant enfin avec 64 panneaux décoratifs ! On ne peut se soustraire à l'impression qu'il y a là une grande marge de superflu, sans nul rapport avec le blocage ; on ne peut davantage écarter l'idée qu'une bonne part de ce superflu n'a pu avoir d'autre raison d'être que le désir éprouvé par quelque prince d'ajouter au culte qu'il rendait, à sa pūjā personnelle, par l'embellissement du monument. C'est là justement le motif qui, selon M. VAN ERP, doit être rigoureusement banni de toute recherche sur les modifications du Barabuḍur. » (1)

M. BOSCH cite à ce propos les embellissements et accroissements successifs apportés au Mahādhātucetiya de Haripuñjaya : nous en connaissons le détail par la chronique pâlie *Jinakālamālinī* que M. CÆDÈS a traduite dans son important article sur l'histoire politique et religieuse du Laos occidental. Nous y apprenons que sur les reliques découvertes en 1063 par Ādiccarāja fut d'abord construit « un stūpa en forme de prasat haut de douze coudées avec quatre piliers et quatre portes » (2). M. CÆDÈS ajoute une remarque intéressante : « Au Nord-Ouest de l'enceinte de la Grande Relique de Lāmphun [Haripuñjaya] s'élève un prasat à étages conçu dans le style du Vat Kākūt, que l'on dit être une reproduction de ce stūpa en forme de prasat qui doit se trouver à l'intérieur du stūpa actuel. » (3) Un successeur d'Ādiccarāja donna au monument une hauteur de 24 coudées ; en 1447 Medhaṅkara l'accrut encore considérablement, englobant, semble-t-il, les constructions antérieures dans un vaste cetya qui mesurait « 52 coudées de longueur et de largeur à la base et 92 coudées de hauteur » (4). Comme l'observe M. BOSCH, aucun dépôt de nouvelles reliques n'accompagnait ces rajeunissements successifs du sanctuaire. On n'écartera donc pas *a priori* l'hypothèse d'un agrandissement du Barabuḍur entrepris uniquement pour des motifs d'ordre religieux. Telle serait la raison d'être des diverses et importantes reprises signalées, qu'aucune nécessité technique ne semble avoir imposées. On objectera à M. BOSCH que ç'a été gâcher à plaisir le monument. Oui sans doute, à notre goût ; mais connaissons-nous celui des Javanais du VIII^e siècle ? (5) Et surtout comment affirmer que des considérations d'ordre religieux n'ont pas pu primer toutes raisons d'esthétique ?

On pourrait apporter bien d'autres exemples à l'appui de la thèse soutenue par M. STUTTERHEIM, notamment celui du caṅḍi Mēndut, où l'on a reconnu, en sondant le toit et la base, deux constructions concentriques, deux temples, en

(1) TBG., LXXII (1932), p. 117-123.

(2) G. CÆDÈS, *Documents sur l'histoire politique et religieuse du Laos occidental*, BEFEO., XXV (1925), p. 85.

(3) *Ibid.*, p. 85, n. 2.

(4) *Ibid.*, p. 108. Sur les monuments de Lāmp'un, consulter J. Y. CLAEYS, *L'archéologie du Siam*, BEFEO., XXXI (1931), p. 428 sq., pl. LXXXIV, LXXXV.

(5) Voir l'opinion de M. Willekes MACDONALD, *infra*, p. 308.

quelque sorte, exactement emboîtés l'un dans l'autre ⁽¹⁾. On songe aussi à cette fameuse terrasse d'Ankor Thom à l'intérieur de laquelle était noyé, avant qu'on ne l'eût dégagé, un mur sculpté courant dans la masse parallèlement au mur extérieur couvert de bas-reliefs apparents ⁽²⁾. Ces données suffisent à nous assurer que de tels recouvrements constituaient un procédé régulier, quelle qu'en fût l'exacte signification. Ils n'admettront peut-être pas une interprétation unique. Considérés dans leur ensemble, ils n'en invitent pas moins à orienter les recherches autrement que vers des motifs de technique pure, surtout lorsque ceux-ci sont aussi peu convaincants que c'est le cas au Barabudur.

CHAPITRE IV.

DOCTRINE DE LA *Monographie* : UN STŪPA INFLUENCÉ PAR LA TECHNIQUE DU PRĀSĀDA.

On était impatient de connaître l'opinion définitive des auteurs de la *Monographie*. Dans l'édition anglaise de sa *Description Archéologique* parue en 1927, M. KROM se contentait encore de présenter le monument comme une interprétation originale du stūpa indien, renvoyant pour de plus amples détails à la *Description Architecturale*, confiée à M. VAN ERP, et qui n'a paru, en hollandais, que quatre ans plus tard ⁽³⁾. Est-il besoin de dire que la solution offerte dans ce gros volume s'est trouvée aussi compréhensive et nuancée qu'on était en droit de l'espérer ?

M. KROM était parvenu dès 1920 aux deux conceptions suivantes, formulées l'une et l'autre dans son *Inleiding tot de Hindoe-Javaansche Kunst* et entre lesquelles il n'a pas cru pouvoir faire un choix : tout d'abord, dit-il, « on peut penser que le stūpa terminal constitue l'essentiel de l'édifice et qu'il faut regarder comme un simple piédestal très travaillé tout le système de galeries et de terrasses qui lui fait suite ». Mais si l'on s'attache surtout au profil arrondi de l'ensemble, on arrive à une impression opposée à la première : c'est « que la masse du monument, tel qu'il se présente actuellement, rappelle la

⁽¹⁾ N. J. KROM, *Inleiding tot de Hindoe-Javaansche Kunst*, La Haye, 1920, I, p. 240. Au cours des travaux de restauration, « aussi bien au niveau du toit qu'au niveau du soubassement l'on put, en effet, constater que le temple que nous avons devant nous ne se montre pas en sa forme originale, mais qu'au dedans de lui se tient un autre Mëndut plus ancien et plus petit, autour duquel on a mis un revêtement additionnel qui l'enveloppe comme un manteau... ».

⁽²⁾ Cf. supra, p. 293, n. 2.

⁽³⁾ BAD., II, p. 173.

formé hémisphérique du type ancien du stūpa, et que le stūpa terminal n'en est que le couronnement » (1). M. KROM n'a décidé en faveur ni de l'une ni de l'autre opinion.

Pour M. VAN ERP, et c'est là l'expression définitive de sa pensée, « dans aucun des domaines où le bouddhisme a été professé, l'on ne peut indiquer un stūpa qui puisse être considéré, en ce qui a trait à l'architecture, comme un ancêtre direct du Barabuḍur, sanctuaire qui s'offre dès lors comme une innovation propre à Java dans la conception du stūpa. Cependant, ajoute-t-il, ce monument rentre, dans le cadre des développements pris par le stūpa indien. Si l'on ne perd pas de vue la disposition de son infrastructure carrée et en forme de terrasse, ainsi que la valeur qu'elle a relativement à l'ensemble, on peut le classer parmi les stūpa de la période récente, et il s'y rencontre quelque affinité avec ceux du Nord-Ouest de l'Inde. »

« La multiplication des terrasses cache très vraisemblablement quelque influence dérivant de l'Asie antérieure. Il se rencontre en outre au Barabuḍur des signes dénonçant une influence du prāsāda [qui est, comme on le sait, un type de temple à toits en étages, sur plan carré] : c'est vrai aussi bien pour le soubassement quadrangulaire — les galeries à processions — que pour les parties hautes circulaires — la sphère proprement dite du stūpa. En ce qui concerne les premières, cette influence se tient dans les saillies des façades, le profil du mur de base et des quatre murs d'étages qui lui font suite aussi bien que dans les ornements en antéfixes appliqués à ceux-ci. Pour les parties hautes, elle se laisse voir dans la répartition systématique des petits stūpa autour d'un plus grand, dispositif qui se rencontre identiquement au sommet de beaucoup de *caṇḍi* bouddhiques du centre de Java. »

En somme, « on peut se représenter le Barabuḍur, à l'origine, comme la réunion de deux éléments : c'est un stūpa qui repose sur un quintuple soubassement carré. La sphère du stūpa commence au mur de la première terrasse ronde. Ainsi l'opposition entre le caractère des parties basses et celui des parties hautes a été délibérément recherchée... » (2)

On voit comment cette interprétation échappe au dilemme posé par M. KROM. M. VAN ERP change les termes du problème. Il n'oppose plus, comme certains de ses prédécesseurs, le seul et médiocre stūpa terminal à tout ce qui le supporte, soit huit étages, y compris le pied emmuré. C'était rompre l'équilibre du monument que de vouloir y reconnaître deux parties aussi disproportionnées : le plan de séparation passait de la sorte entre un élément peu important, d'une part, et, d'autre part, la masse presque entière de l'édifice. Comment s'étonner qu'aucune conclusion suffisante n'ait pu être tirée de ces prémisses boiteuses ? M. VAN ERP rejette très opportunément ce partage

(1) *Inleiding*, I, p. 272.

(2) BBB., *De Bouworde, Samenvatting*, p. 438-439.

inégal qui heurte son sentiment de l'ensemble : c'est qu'il existe aussi un « instinct d'architecte » !

Il a bien senti que les trois terrasses rondes et le stūpa terminal forment une unité, qu'il nomme « la sphère du stūpa ». Voilà un ensemble important qui admet une comparaison avec celui que constituent au-dessous de lui les terrasses carrées du piédestal. Dès lors, que celui-ci affecte ou non un profil arrondi, ce ne serait plus qu'un point d'importance secondaire. Correctement menée, l'analyse architecturale des parties hautes du monument y retrouve d'ailleurs exactement les parties principales du stūpa classique : le dôme et trois terrasses circulaires. Comme nous le constaterons bientôt, M. VAN ERP tire bénéfice, pour sa démonstration, de l'appui que lui fournissent à la fois les considérations cosmologiques développées par M. STUTTERHEIM et certains textes relatifs au stūpa classique, mis en lumière par M. POERBATJARAKA. Sa *Description Architecturale*, malgré ce titre, est d'ailleurs riche en développements qui sont franchement archéologiques, et de bonne archéologie.

CHAPITRE V.

LA CONTROVERSE NIEUWENKAMP — VAN ERP ET L'ARGUMENTATION DE M. WILLEKES MACDONALD.

Pour être complète, notre rapide revue des interprétations architecturales devra faire leur juste place à quelques thèses toutes récentes : jusqu'à plus ample informé, elles ne semblent d'ailleurs nullement de force à supplanter ou même à compromettre les conclusions aussi étudiées que bien équilibrées de la *Bouwkundige Beschrijving*. M. NIEUWENKAMP a ouvert le feu en publiant dans la luxueuse revue *Nederlandsch Indië, Oud & Nieuw* un curieux article où il s'efforce de démontrer que le Barabuḍur n'est pas un stūpa : ce n'est qu'un gigantesque lotus de pierre. L'idée lui est venue, nous dit-il, un jour qu'il avait entrepris de styliser une fleur épanouie de *nelumbo*. Sous son crayon surgit un tracé cruciforme et redenté, donc apparemment fort analogue à celui des étages carrés du monument. Quelques croquis habiles viennent suggérer, à titre de complément, que les terrasses rondes s'assimileraient au large réceptacle de la fleur, à ce cœur caché d'abord dans le bouton et qui se révèle au plein épanouissement. Les pétales tombés, quand le « fruit » arrive à maturité, la surface de ce réceptacle est crevée d'alvéoles où pointent les graines, petites têtes arrondies. On propose à notre bonne volonté de les identifier avec les stūpa émergeant des terrasses rondes. Autre argument : l'édifice est rigoureusement symétrique, à la façon d'un lotus, tandis qu'un monument se doit d'avoir une façade principale. Le Barabuḍur nous offre bien des escaliers, ce qui n'est naturellement pas le cas des lotus ; mais l'architecte

les a comme absorbés dans les lignes maîtresses de son œuvre, sans déranger pour eux le dispositif. Nos infirmités humaines seules les lui ont imposées ; le véritable accès du temple serait vertical, non latéral. De même qu'un lotus s'épanouit vers le ciel, ce grand lotus de pierre, tourné vers le Buddha futur, s'ouvrirait lui aussi vers le haut. Voilà le Barabuður sous le patronage de Maitreya (1) !

M. VAN ERP a commenté ces « découvertes » avec beaucoup d'esprit. L'argument de la symétrie prouve trop : tous les stūpa sont symétriques. M. VAN ERP soumet aux méditations de l'auteur le principe fondamental des architectures indianisantes, principe dont l'application est particulièrement nette à Java. Le temple est une représentation du Mont cosmique, conçu comme une pyramide à étages successifs en retrait. La structure de l'édifice ou la disposition de son toit imitent donc ces étagements. Il est constant que des modèles réduits du monument lui-même viennent se poser sur les gradins ainsi construits : le temple se fournit son propre ornement. Tout le Barabuður tient dans ces quelques formules (2). La comparaison avec un lotus paraît bien pauvre auprès d'une analyse aussi riche. N'est-ce pas une noble ordonnance que celle de ce grand stūpa s'ornant lui-même en s'entourant de multiples répliques de sa coupole centrale, quand ces répliques sont d'ailleurs traitées, comme ici, avec la plus heureuse variété ?

Nous ajouterons quelques observations à celles de M. VAN ERP, non que nous croyions nécessaire de compléter sa réfutation, mais parce que ce nous sera l'occasion d'esquisser certaines thèses qui reviendront par la suite et seront alors plus longuement développées. Qu'il y ait des affinités lointaines entre le Barabuður, ou même le genre entier du stūpa, et la symbolique du lotus, ce n'est pas douteux — il suffit pour cela qu'on y reconnaisse deux symboles différents du même univers — mais aussi ce n'est pas très nouveau. M. ZIMMER entre autres a trouvé à dire des choses très remarquables à ce sujet (3). Il compare le Barabuður au maṇḍala, au cercle magique, dont le centre affecte justement la forme d'un lotus épanoui, inscrit dans un encadrement carré, le plus souvent redenté. Sur les pétales étalés sont représentés dans certains cas des personnages, buddha, bodhisattva ou divinité tantriques, censés présider aux régions

(1) W. O. J. NIEUWENKAMP, *De Boroboedoer geen stoepa met relikwieën van den overleden Boeddha, doch een Lotus zetel of Padmasana voor den toekomstigen Boeddha*, in NION., XVI (1931), p. 67-74, 117-127. Réponse de M. KROM, *Nieuwenkamp's nieuwe kijk op den Boroboedoer*, *ibid.*, p. 237-254. M. NIEUWENKAMP est revenu à la charge depuis : *De Boroboedoer Maitreya's Lotustroon*, *ibid.*, p. 261-265, 295-302, 321-329 ; *De Boroboedoer een reusachtige lotus met ontelbare lotusbloemen versierd*, *ibid.*, XVII (1932), p. 129-138.

(2) *N.'s nieuwe kijk*, *loc. cit.*, p. 247 sq. avec renvoi à BBB., p. 411, 421, 431.

(3) Cf. *infra*, p. 420.

de l'espace vers lesquelles leur pétale est tourné. Si donc il était permis de parler de lotus à propos du Barabuður, il nous semble que ce serait seulement d'un lotus idéal dont les buddha des terrasses rondes illustreraient les invisibles pétales. On peut montrer très exactement à M. NIEUWENKAMP où le bât le blesse. Quand la fleur stylisée s'est trouvée enclose par son crayon dans un carré redenté, ce qu'il restituait de la sorte, ce n'était nullement la structure générale du Barabuður. C'était seulement le principe des encadrements environnant la partie centrale de tous les maṇḍala et en particulier du maṇḍala architectural que constitue le Barabuður. Le monument n'est donc pas simplement en sa totalité un seul et immense lotus. Si M. NIEUWENKAMP l'a pensé, c'est faute d'une étude suffisante. Que signifie par ailleurs la combinaison du cercle et du carré, quelle valeur cosmique peut-on lui reconnaître, par où elle rejoindrait le symbolisme auquel M. VAN ERP se réfère, de tout cela plus tard.

Ajouterons-nous que M. NIEUWENKAMP croyait pouvoir affirmer que le Barabuður a poussé dans l'eau ? Un lac eût empli autrefois la large vallée, grand amas liquide dont le niveau aurait effleuré la base de pierre. Mais que deviennent alors les temples de Pawon et de Mëndut, qui, eux, ne sont pas des lotus ? M. VAN ERP n'a eu qu'à prendre une carte hypsométrique pour déterminer la hauteur de l'eau au-dessus de leurs toits. Aussitôt le niveau du lac de M. NIEUWENKAMP a baissé. Il ne vient plus aujourd'hui qu'au pied de la colline portant le grand monument. Encore un mot de M. VAN ERP et l'eau se retirera dans le lit des rivières, dégageant enfin l'emplacement de la longue chaussée qui reliait les trois temples !

La contribution de M. Willekes MACDONALD n'est pas du même ordre, bien qu'ayant cédé, par trop d'endroits, à un certain goût du paradoxe. Elle témoigne dans tous les cas de recherches actives. Mais, si nous ne nous abusons, elle illustrera surtout les dangers d'une étude technique descendant jusqu'à la minutie, quand l'archéologie religieuse n'a pas encore fourni de cadres pour ce travail. L'article a paru dans le *Tijdschrift* de la Société Royale Batavienne sous forme d'un compte rendu de la *Description Architecturale* de M. VAN ERP (1). C'est moins un compte rendu qu'une présentation de thèses nouvelles : on va en apprécier l'originalité. Selon M. MACDONALD, le Barabuður primitif a disparu. Il ne correspondait d'ailleurs qu'aux superstructures rondes actuelles, qui l'ont remplacé, et s'arrêtait vers le bas à la plate-forme carrée d'où part maintenant l'étagement des trois terrasses rondes. Les quatre terrasses à galeries au-dessous de ce niveau ont été construites après coup et en deux étapes. Il n'y en eut d'abord que deux, mais plus grandes que celles d'aujourd'hui qui ont été obtenues par dédoublement des premières, c'est-à-dire en faisant deux étages de chacun des deux étages primitifs. Le revêtement

(1) P. J. Willekes MACDONALD, *Boekbespreking van Barabuður-Monographie*, Tweede Deel, *Bouwkundige Besch.*, door T. VAN ERP, in TBG., LXXII (1932), p. 655-691.

n'a point du tout été mis en place pour des raisons d'ordre technique, mais pour améliorer l'aspect général de l'édifice. Les étages carrés n'ont été d'abord que de simples terrasses avec une balustrade. Les murs historiés qui les ferment en galeries sont une addition ultérieure. Voilà pour la base. Quant aux parties hautes, dans l'état primitif où elles constituaient le monument tout entier, l'auteur y voit, comme M. HOENIG, un temple carré, un *çaṇḍi*, construit, si nous le suivons bien, au haut d'un ou deux étages également carrés, l'ensemble reposant sur l'actuelle plate-forme. Pour quelque motif assez obscur, on aurait ensuite remplacé tout cela par le grand *stūpa* naguère imaginé par M. PARMENTIER. Enfin l'état actuel des parties hautes serait l'effet d'un nouveau remords.

Nous ne tenterons point ici d'apprécier en détail ces suggestions. Le prestige de la revue qui les a accueillies leur assurera, n'en doutons pas, le bénéfice d'une réponse détaillée de M. VAN ERP. Il est seul en mesure de la pousser, en ces matières techniques, jusqu'aux derniers éclaircissements. Signalons toutefois les principaux arguments dont M. Willekes MACDONALD a fait état. Tout d'abord, il a très consciencieusement repris les plans et coupes de l'édifice, en les contrôlant à l'aide des documents originaux conservés au Service archéologique de Weltevreden. De cette recherche méritoire il résulte que la coupe reproduite p. 428 de la *Description Architecturale* est fautive sur un point important, tandis que la coupe de la p. 435 est exacte à cet égard : il s'agit du mur de soutènement de la plate-forme carrée, point où, comme on l'a vu, le profil du monument montre une rupture de pente. Le pied de ce mur, tel que le montre authentiquement la p. 435, ressemble à celui du mur de base qui soutient tout l'édifice. L'un et l'autre, en coupe, se montrent renforcés vers l'arrière par un bourrelet faisant talon (*hiel*). L'un et l'autre seraient donc également des murs de base, et M. Willekes MACDONALD ne doute pas que le premier, quand on l'a construit, ne marquât la limite de l'édifice primitif⁽¹⁾. L'inférence ne laisse pas d'être hardie. Nous ne sommes nullement du métier, mais, à ce qu'il nous semble, un point où pour quelque raison l'architecte a dû introduire un changement de pente aussi brutal que ce que nous constatons au Barabudur, ce point est bien sans doute un point critique de la construction. En dehors de l'hypothèse avancée par M. MACDONALD, cela ne suffirait-il pas à expliquer que l'on ait pris la précaution d'y mettre un mur particulièrement fort et profilé de manière à fixer les parties hautes, au niveau où elles tranchent sur les parties inférieures ?

Sur le plan, M. MACDONALD n'a pas moins à dire. On sait la grande complication du tracé et la multitude de segments de murs en lesquels il est brisé : en comptant bien ceux-ci, ils ne sont pas moins de 164, de la base à la

(1) Répétons que le dessin reproduit BBB., p. 428, attribue par erreur ce profil non à la base du mur soutenant la plate-forme carrée, mais au mur de la première terrasse ronde.

plate-forme supérieure. Or, sur tant de murs et bouts de murs, on n'en trouvera pas deux qui soient exactement de même longueur, comme le voudrait la symétrie du plan. M. MACDONALD a établi des valeurs moyennes et calculé, pour chaque élément, la valeur de l'écart. Mais sur quel ordre de grandeur joue-t-il ? Six écarts seulement dépasseraient 11.5 cm. On obtient une moyenne de 0.5 cm. A priori, cette finesse de mesure peut inquiéter, et surtout quand on considère que chaque façade inférieure a quelque 100 m. de long, compte non tenu du revêtement et son segment central, 23 m. entre les angles vrais. L'auteur, naturellement, a senti le péril : il a eu soin de n'employer à l'état direct que le seul et unique écart qui soit assez considérable, et de ne se servir du reste que statistiquement.

Le segment central de la façade Est de la plate-forme supérieure a 1 m. 39 de plus que le segment correspondant de la face Ouest. Nous prévoyons sans peine le parti que M. MACDONALD va tirer d'un tel chiffre. Il ne peut se l'expliquer, nous dit-il, qu'en supposant qu'à l'origine le plan a dû comporter une construction avancée réclamant une plus large façade à l'Est qu'à l'Ouest. Qu'est-ce à dire ? Ce devait être une porte, ou quelque vestibule considérable, venant en avant sur la face principale, donc vers l'Est, comme il est presque de règle. Mais alors, le Saint des Saints n'était pas un stūpa. Ces édifices n'ont point ordinairement de vestibule ! A la rigueur on pourrait, il est vrai, objecter à M. W. MACDONALD que certains d'entre eux ont une porte monumentale unique, regardant à l'Est : témoin le stūpa n° 3 de Sāñcī. Mais il est inutile de s'attarder à ces détails. Le raisonnement nous paraît pécher par la base. La « petite façade » de l'Ouest et la « grande façade » de l'Est montrent peut-être bien 1 m. 39 d'écart pour le panneau central pris en considération par M. MACDONALD, mais cet écart reste faible par rapport à la longueur des segments, soit environ trente mètres. Est-il très vraisemblable que trente mètres n'ayant pas suffi, on ait pu tout arranger en ajoutant 70 cm. de part et d'autre de l'axe ? L'intérêt d'une aussi minime addition nous échappe (1). En outre, si nous nous en rapportons au dessin donné par M. MACDONALD lui-même p. 664, les deux « façades » mises en cause sont l'une et l'autre bien plus grandes que celle du temple supposé. Son raisonnement demande qu'un développement égal à celui de la façade de l'Ouest n'ait pas suffi pour l'édification du vestibule ou de la porte monumentale restitués par lui à l'Est. Or cette façade de l'Ouest était plus grande, comme le prouvera un coup d'œil jeté sur le plan, que le développement laissé au temple lui-même, au centre du

(1) La différence entre les deux façades peut être fortuite. Il n'est pas impossible aussi qu'elle ait une signification rituelle. On n'est pas sans savoir par exemple que le plan traditionnel du tumulus quadrangulaire, dans les rituels védiques, comporte un côté plus grand à l'Est ; voir à ce sujet L. FINOT, CR. de JOUVEAU-DUBREUIL, *Vedic Antiquities*, in BEFEO., XXII, 1922, p. 247.

dispositif. Il est donc clair que la théorie de M. MACDONALD présume l'existence d'un avant-corps, quelle qu'en fût la nature, plus large que n'était le temple principal. Hypothèse hasardeuse.

Quant aux petites inégalités, M. MACDONALD les prend en masse et veut y voir des corrections calculées pour permettre le rattrapage progressif de la différence des façades au niveau de la plate-forme supérieure. En effet, le Barabuđur, à ce qu'il nous apprend, aurait été bâti en commençant par le haut et en s'étendant progressivement vers le bas de la colline naturelle qui le porte. C'est pour revenir à une juste symétrie qu'on aurait allongé ou raccourci certains segments de murs. Pris en gros, les écarts sont ordinairement plus faibles vers le bas, nous devons en convenir. En choisissant pour unité un *pouce* de 1.9 cm., on obtient, pour quelques éléments homologues, un certain nombre de séries régulières, ou presque, qui appuieraient l'hypothèse : +41, +33, +14, +19, +11 vers le NW ; —16, —10, —3, —3, —3 vers le SE. Mais on en rencontre bien d'autres qui ne l'appuient nullement, ou même disent tout le contraire. Nous citerons au hasard : plein O, —47, +8, —5, —9, +1 ; plein S, —14, +2, —23, —27, —12. Cela ne va plus du tout, et tirer des moyennes dans de telles conditions est sûrement illusoire. Nous répétons d'ailleurs que des écarts de l'ordre du centimètre sur des constructions dont la longueur se chiffre en décamètres ne nous semblent susceptibles ni de rien étayer ni de rien infirmer. M. W. MACDONALD aurait bien dû s'inspirer de la règle d'or des applications mathématiques : quand un raisonnement entièrement tiré de certaines mesures ne repose que sur des éléments d'un ordre de grandeur inférieur à la finesse de celles-ci, le raisonnement est nul.

L'existence d'un dispositif de forme carrée à la hauteur des terrasses rondes actuelles, et antérieurement à elles, se trouve déduite par lui d'une observation assez particulière, non dépourvue cependant de tout intérêt. En examinant une planche de la grande *Monographie* donnant une vue partielle des terrasses rondes avant la restauration, il lui a semblé qu'une faille d'effondrement, en avant du mur circulaire, dessinait une sorte d'angle droit ; plus précisément, que deux dépressions se rejoignant en angle droit à quelque distance du mur laissaient entre elles et lui, sur le sol de la plate-forme, une masse intacte, une sorte de réserve, qui pouvait signaler l'angle d'anciennes fondations, plus solides que le sol voisin et ayant tenu. Il ne lui en a pas fallu davantage pour établir, par raison de symétrie, que cet angle doit se retrouver aux quatre coins de la terrasse. Ce soubassement primitif trahirait un ancien tracé avec un *çañdi* sur plan carré en son milieu. En fait, seuls des sondages méthodiques permettraient de s'éclairer sur ce point.

L'article est donc plein de suggestions plus ou moins vraisemblables, de l'ordre de celles qu'un esprit curieux peut formuler à son propre usage en cours de recherches. C'est sans doute une nouvelle méthode que de les publier comme des résultats. Nous insistons pour deux raisons. En premier lieu, il n'est pas inutile de suivre en ses certitudes, voire en ses inventions, le technicien

qui s'attache volontairement aux seuls « faits exacts » (1). Les contradictions auxquelles on arrive en ce domaine comme en d'autres apparaîtront avec la théorie que M. MACDONALD s'est faite au sujet du revêtement. Il l'envisage sous un jour tout nouveau. M. VAN ERP, dit-il, « peut bien s'écrier, p. 117 de la *Monographie* : ' Que l'on veuille seulement faire abstraction du revêtement. . . et tenter de se représenter l'impression puissante produite par le piédestal au profil monumental ! ' — la réalité est bien différente. En s'accroupissant devant les bas-reliefs au pied de la base, rien ou presque ne s'aperçoit plus au-dessus du cordon [c'est-à-dire de la grosse moulure principale de la base, butée actuellement par le blocage]. Cette moulure est en réalité de la même hauteur que les panneaux du corps du mur, mais elle paraît de ce fait plus grande. La corniche mesure 1/10^e de la hauteur totale du pied ! Grâce soient rendues de ce que l'on ne se soit pas résolu à ôter le blocage couvrant un si difforme assemblage, comme un membre de la commission de 1900 en avait formé le projet. . . » (2). M. MACDONALD en conclut que la moulure n'est pas à l'échelle du soubassement actuel. Celui-ci ne serait que la partie inférieure d'une construction primitive qui englobait en une seule terrasse les deux premiers étages. Il suppose encore, par analogie, que le 3^e et le 4^e étage, eux aussi, ont dû jadis constituer une terrasse unique de hauteur double. Tous ces étages n'auraient d'abord été bordés que d'un simple muret d'appui, la construction des galeries fermées étant un remaniement postérieur. Sur ce point M. MACDONALD n'a fait qu'étendre la théorie avancée par M. VAN ERP au sujet de la première balustrade.

Enfin le revêtement de la base n'aurait point été imposé par quelque menace de glissement. On n'y aurait recouru que pour assurer de meilleures proportions au monument ainsi remanié : on a été unanime, jusqu'ici, à condamner le massif qui empâte l'édifice. Si l'on suivait M. MACDONALD, il faudrait réviser ce jugement.

Toutes ces propositions, d'inégale valeur, ont au moins le mérite de mieux faire apparaître une idée de première importance que les précédents travaux des techniciens suggéraient déjà : c'est que les divers éléments architecturaux composant la base du Barabudur se répartissent logiquement, sinon chronologiquement, entre deux ensembles bien tranchés : un corps de construction pyramidal, ce sont les terrasses carrées, et autour de lui ce qu'on pourrait nommer des « garnitures », à savoir le revêtement et tout ou partie des hautes parois fermant les galeries sur l'extérieur. La distinction ainsi introduite entre les accessoires et le corps du soubassement serait celle qu'illustre le dessin ci-contre, d'où toutefois l'on a écarté l'hypothétique scissiparité, attribuée un

(1) Cf. supra, p. 297-298, les considérations de M. VAN ERP touchant les méthodes de l'archéologie.

(2) *Loc. cit.*, p. 672-673.

peu audacieusement par M. MACDONALD à ses deux grandes terrasses primitives, et dont on peut se passer (fig. 22).

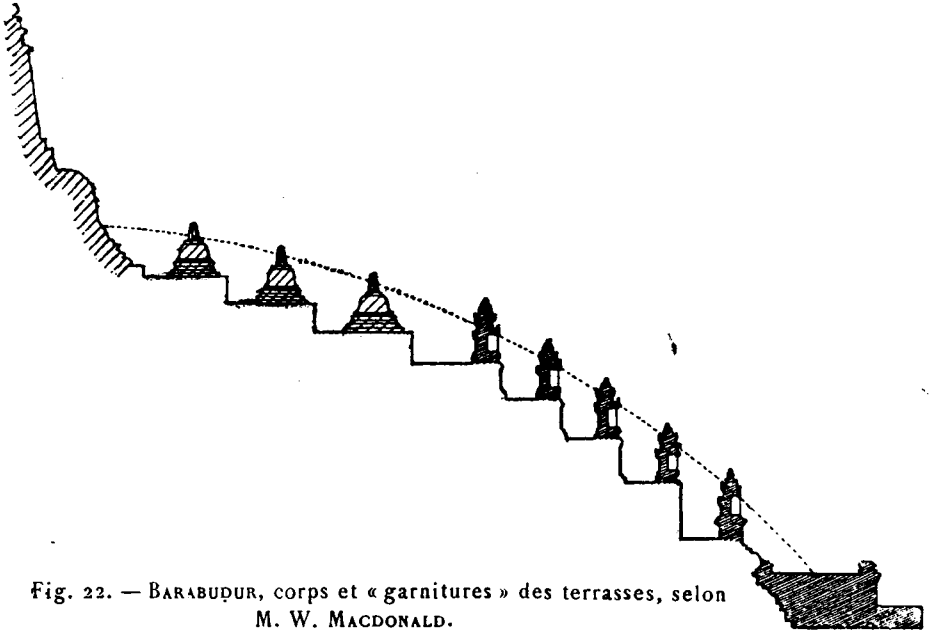


Fig. 22. — BARABUDUR, corps et « garnitures » des terrasses, selon M. W. MACDONALD.

Le second motif d'intérêt qu'a pour nous cet article est de nous fournir une occasion de préciser le point de vue auquel nous allons nous placer dans les pages qui vont suivre. Nous avons cherché une solution plus admissible que celles avancées jusqu'ici des principaux problèmes architecturaux et religieux que pose le Barabudur *dans son état actuel*. C'est surtout la signification du revêtement, l'opposition de plan et de décor des parties hautes et basses, enfin le sens et l'identité de la statue retrouvée sous le stūpa clos qui ont déjoué jusqu'à présent de multiples tentatives d'interprétation. Ces questions peuvent être considérées dans une certaine mesure comme indépendantes des vicissitudes de la construction. Nous ne croyons pas, pour notre part, que le Barabudur ait été profondément modifié en cours d'œuvre. Mais nous ne préjugeons pas de ce point. Le monument, tel qu'il est, répond à une conception cohérente que nous nous efforcerons de dégager. A cet égard, il est secondaire de savoir si, comme nous le pensons, cette conception a été dès l'origine celle du premier architecte ou si peut-être elle ne remonte qu'à celui auquel on devrait un remaniement complet. L'essentiel est que l'édifice soit un tout bien lié et que toutes ses parties, en dépit de ce qu'on a trop longtemps cru, répondent harmonieusement à l'idée maîtresse dont elles tirent leur signification.

C'est là ce dont il nous incombera de faire la preuve.

DEUXIÈME PARTIE.

INTERPRÉTATIONS RELIGIEUSES.

CHAPITRE I.

CONTRIBUTIONS DE MM. KROM et POERBATJARAKA.

On vient de voir avec quelle tenace application l'« armée des architectes » — *het architectenheer*, l'expression est de M. BOSCH — a contribué à l'étude générale du monument et de quels résultats solides l'œuvre commune s'est enrichie grâce à eux. De leur côté, les « philologues » (comme on continue à dire, bien que certains, en la matière, aient fait surtout œuvre d'historiens des religions) n'ont pas chômé non plus (1). Pour ne citer que quelques auteurs parmi les plus récents, il y a beaucoup à prendre dans les travaux de MM. POERBATJARAKA et H. ZIMMER ; il serait impertinent de refaire l'éloge de la belle *Description Archéologique* de M. KROM ; M. STUTTERHEIM a jeté une lumière nouvelle sur tous les problèmes que posent le nom, la forme et la signification du Barabudur, et s'est surtout signalé en trouvant dans le « catéchisme » vieux-javanais, le *Sang hynag Kamahāyānikan*, la première référence textuelle propre à éclairer les singularités du monument ; pendant ce temps, M. BOSCH identifiait les bas-reliefs des galeries supérieures, restés indéchiffrables jusqu'à lui ; enfin on connaît l'apport de M. Sylvain LÉVI. Nous ne dirons rien ici des bas-reliefs : nous n'aurions que bien peu de choses à ajouter au traitement magistral de la question chez les derniers auteurs (2).

(1) N'est-il pas assez inattendu, eu égard à sa position dans la polémique entre philologues et techniciens, d'avoir eu à faire une place à la contribution de M. FOUCHER parmi celles des « architectes » ?

(2) Nous laisserons également de côté l'obscur problème de la fondation — date et circonstances historiques. Rappelons simplement que la première mention connue ne remonte qu'à une source javanaise assignable à une date aussi basse que 1709 A.D. Nulle inscription, nul ouvrage ancien ne semblent faire allusion au monument. Il est vrai que l'on n'a retrouvé qu'un nombre fâcheusement restreint de documents de cet ordre. Les courtes inscriptions accompagnant les bas-reliefs de la base ont fourni matière à des comparaisons paléographiques. KERN en avait tiré la date approximative de 850 A.D. Mais des éléments nouveaux sont intervenus, parmi lesquels au premier rang l'inscription de Dinaya (760 A.D.) et M. KROM inclinerait à remonter d'un siècle le *terminus a quo*. Il estime paléographiquement impossible de situer le Barabudur avec sécurité dans l'intervalle s'étendant de 760 à 880 « en raison de la grande ressemblance constatée entre l'écriture de Dinaya et celle employée un siècle plus tard » ; mais tout compte fait, l'hypothèse la moins invraisemblable lui semble être d'attribuer

depuis la base jusqu'à la quatrième galerie, donnée de première importance pour la suite de nos recherches. Elle se trouve si bien exprimée dans la *Description Archéologique* qu'on ne saurait faire mieux, sans doute, que renvoyer à celle-ci. « Plus on monte, dit excellemment M. KROM, plus s'agrandit l'horizon spirituel : au pied du monument, on contemple toutes les misères engendrées par la Roue de la Vie, et l'inévitable, l'inéluctable loi du Karman est mise sous nos yeux, en des scènes impressionnantes ; là-dessus, on nous fait voir de quelle façon le Buddha a prêché la Loi de Salut ; comment, lors de cette dernière existence terrestre, il a acquis la qualité de Buddha, tâche pour laquelle il s'était désigné par tant de sacrifices de soi-même, répétés au cours d'innombrables incarnations antérieures. Ensuite vient l'histoire fameuse de l'homme parti en quête de la Sagesse Suprême : le sens symbolique de ces pérégrinations a sûrement été aperçu et apprécié par l'artiste qui a conçu la disposition du Barabudur, bien qu'il ait aussi pu être sollicité à choisir ce texte par son heureuse adaptation à une représentation sculpturale. Après cela vient une galerie vouée au futur Rédempteur, au prochain Buddha, si anxieusement attendu. Mais plus on monte, toujours plus s'étend notre vision, le regard se posant enfin sur le Bodhisattva qui apparaîtra sous les traits du dernier des Buddhas, que l'on doit adorer comme le plus élevé de tous [i. e. Samantabhadra]. »

Là cessent les panneaux sculptés, mais l'élan symbolique n'est pas rompu. « Le tout se développe d'un passé reculé à un avenir plus lointain encore. Cependant, sur leurs trônes assis, au-dessus de toutes ces illustrations d'œuvres de salut — de salut passé ou de salut futur — sans les influencer, les gardant pourtant, et les unissant pour ainsi dire dans un vaste plan universel, les Buddha de Dhyāna siègent de tous côtés, les yeux clos, chacun occupant la

opinions qui ont prévalu et semblent actuellement partout acceptées. Ces deux données nouvelles aideront peut-être un jour à élucider le problème des origines. Il est peu probable que ce temple cosmique ait marqué autre chose que le centre religieux et politique de l'empire, ce qui écarterait l'hypothèse d'une branche javanaise vassale de Palembang. D'autre part, le bouddhisme du Barabudur étant le bouddhisme indien commun, il n'y a pas lieu d'y reconnaître une marque spécifiquement javanaise, comme M. STUTTERHEIM se référant au *Sang hyang Kamahāyanikan*, ni de supposer un intermédiaire sumatranais, comme M. KROM et après lui M. CÆDÈS, *Inscriptions Malaises*, loc. cit., p. 57. Le Barabudur n'est pas spécialement tantrique. S'il l'est, ce n'est qu'avec tout le mahāyāna. Nous montrerons qu'il est tout entier explicable par des ouvrages tels que le *Saddharmapuṇḍarīka*. On n'aura donc plus aucune raison de faire écart d'un tantrisme proprement sumatranais ou javanais. L'Inde des Pāla a fort bien pu être l'inspiratrice directe du chef-d'œuvre indo-javanais, elle dont se réclament d'ailleurs si volontiers les inscriptions des Çailendra. Peut-être l'histoire proprement dite n'a-t-elle rien de plus précis à attendre, pour le moment, de ces conclusions particulières. Elles l'auront du moins accessoirement débarrassée de plusieurs interprétations archéologiques ou religieuses qui nous semblent, pour notre part, peu satisfaisantes.

direction de l'espace qui lui revient, le cinquième en haut au centre. Elevons-nous encore. On passe la dernière porte. Nous voici au sein de la sévère simplicité des terrasses rondes, toutes les scènes changeantes laissées loin en arrière...» (1)

Remettons à plus tard le soin de chercher quels sont les Buddha qui accueillent le fidèle à ces derniers étages, et disons dès maintenant que, quelles que soient les modifications qu'il y faudra peut-être apporter concernant le plan général du monument, on a bien le sentiment que rien d'essentiel ne vieillira de cette page où se résument des années de labeur. Nous verrons combien il importe de ne jamais perdre de vue la progression iconographique, en suivant chacun des auteurs qui ont abordé, sous des angles divers, l'étude de l'ensemble.

★★

Sous le titre *Le Problème du Barabudur*, M. POERBATJARAKA a donné de son côté quelques indications intéressantes. Son article, paru dans les *Bijdragen* de 1925, réfute M. HOENIG en démontrant que le Barabudur n'a jamais dû être qu'un stūpa (2). Il s'appuie, non toujours sans habileté, sur le *Mahāparinibbānasutta* pāli et sur un passage du *Divyāvādāna*.

Dans le *sutta*, le Buddha dit à Ānanda quelle sera l'efficacité religieuse, on serait tenté d'écrire magique, d'un stūpa élevé sur des reliques du maître disparu. « *Ayaṃ tassa Bhagavato Arahatō Sammāsambuddhassa thūpo'ti Ānanda bahujanā cittaṃ pasādeti; te tatta cittaṃ pasādetvā kāyassa bhedaṃ paraṃ maraṇā sugatiṃ saggam lokam uppajjanti...* Ô Ānanda ! la foule des hommes se disant : « Voilà le stūpa du Bienheureux, de l'Arhat, du Buddha parfaitement accompli », leur esprit s'apaisera. Et pour avoir, en cette occasion, apaisé leur esprit, à leur mort, à la destruction de ce corps, ils obtiendront la félicité d'une naissance au ciel. » (3)

Mais comment ce texte s'applique-t-il au Barabudur ? M. POERBATJARAKA ne le force-t-il pas un peu quand il en déduit qu'« au voisinage immédiat du stūpa doit régner, selon le *Mahāparinibbānasutta*, la paix, la paix de l'âme particulièrement » et quand il affirme tout net que c'est ce qui explique la nudité des terrasses rondes entourant le stūpa terminal ? N'est-ce pas expliquer le *sutta* au moyen du Barabudur, plutôt que le Barabudur au moyen du *sutta* ? Car il ne manque pas de stūpa dans l'Inde propre qui devraient illustrer un *sutta* pāli mieux que ce lointain et tardif monument javanais, et où pourtant l'orne-

(1) BAD., II, p. 152-153. »

(2) R. Ng. POERBATJARAKA, *Het Borobudurprobleem*, in *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde van Nederlandsch-Indië*, D. 81 (1925), p. 523-537.

(3) *Ibid.*, p. 526-527.

direction de l'espace qui lui revient, le cinquième en haut au centre. Elevons-nous encore. On passe la dernière porte. Nous voici au sein de la sévère simplicité des terrasses rondes, toutes les scènes changeantes laissées loin en arrière...» (1)

Remettons à plus tard le soin de chercher quels sont les Buddha qui accueillent le fidèle à ces derniers étages, et disons dès maintenant que, quelles que soient les modifications qu'il y faudra peut-être apporter concernant le plan général du monument, on a bien le sentiment que rien d'essentiel ne vieillira de cette page où se résument des années de labeur. Nous verrons combien il importe de ne jamais perdre de vue la progression iconographique, en suivant chacun des auteurs qui ont abordé, sous des angles divers, l'étude de l'ensemble.

★ ★

Sous le titre *Le Problème du Barabuður*, M. POERBATJARAKA a donné de son côté quelques indications intéressantes. Son article, paru dans les *Bijdragen* de 1925, réfute M. HOENIG en démontrant que le Barabuður n'a jamais dû être qu'un stūpa (2). Il s'appuie, non toujours sans habileté, sur le *Mahāparinibbānasutta* pāli et sur un passage du *Dīvyāvadāna*.

Dans le *sutta*, le Buddha dit à Ānanda quelle sera l'efficacité religieuse, on serait tenté d'écrire magique, d'un stūpa élevé sur des reliques du maître disparu. « *Ayaṃ tassa Bhagavato Arahato Sammāsambuddhassa thūpo'ti Ānanda bahujanā cittaṃ pasādentī; te tattha cittaṃ pasādetvā kāyassa bhedaṃ paraṃ maraṇā sugatiṃ sattaṃ lokaṃ uppajjanti...* Ô Ānanda ! la foule des hommes se disant : « Voilà le stūpa du Bienheureux, de l'Arhat, du Buddha parfaitement accompli », leur esprit s'apaisera. Et pour avoir, en cette occasion, apaisé leur esprit, à leur mort, à la destruction de ce corps, ils obtiendront la félicité d'une naissance au ciel. » (3)

Mais comment ce texte s'applique-t-il au Barabuður ? M. POERBATJARAKA ne le force-t-il pas un peu quand il en déduit qu'« au voisinage immédiat du stūpa doit régner, selon le *Mahāparinibbānasutta*, la paix, la paix de l'âme particulièrement » et quand il affirme tout net que c'est ce qui explique la nudité des terrasses rondes entourant le stūpa terminal ? N'est-ce pas expliquer le *sutta* au moyen du Barabuður, plutôt que le Barabuður au moyen du *sutta* ? Car il ne manque pas de stūpa dans l'Inde propre qui devraient illustrer un *sutta* pāli mieux que ce lointain et tardif monument javanais, et où pourtant l'orne-

(1) BAD., II, p. 152-153.

(2) R. Ng. POERBATJARAKA, *Het Borobudurprobleem*, in *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde van Nederlandsch-Indië*, D. 81 (1925), p. 523-537.

(3) *Ibid.*, p. 526-527.

mentation vient beaucoup plus près de la coupole qu'à Java : ils n'offrent rien qui puisse se comparer, à cet égard, à nos larges terrasses rondes. Mais aussi le texte ne dit-il pas que l'âme « s'apaise » à l'instant seulement où l'on touche le stūpa : c'est, à ce que nous croyons comprendre, dès qu'on le voit. Il n'est pas explicitement question ici d'une zone privilégiée dans son voisinage immédiat ; combien plus ample sa valeur religieuse si c'est de toutes parts et jusqu'à une grande distance que son apparition, en frappant la vue, imprime une sainte image dans l'esprit de chaque passant ! C'est à quoi répondent très bien les grands monuments de l'Inde ou de Ceylan, mieux encore ceux de la Birmanie et du Siam, appelant de loin le regard ; très mal au contraire le Barabudur, puisqu'il dissimule son stūpa terminal, plutôt qu'il ne l'exalte.

Toutefois, hâtons-nous d'en convenir, la nudité des parties hautes est bien certainement en soi un symbole d'apaisement : nul, à vrai dire, ne s'y est jamais trompé. Il n'est donc ici aucunement question de nier que les idées exprimées dans le *Mahāparinibbānasutta* n'aient quelque lointain rapport avec la disposition architecturale du stūpa javanais. Encore ne faut-il pas trop torturer le passage : quand on ne lui fait pas dire plus qu'il ne dit, on constate qu'il rend compte surtout des formes traditionnelles du stūpa et de ceux de ses développements dont justement le Barabudur s'écarte le plus.

Nous ne croyons pas impossible de montrer qu'on peut serrer davantage l'idée esquissée par M. POERBATJARAKA. L'essentiel eût été d'observer que la vue d'un stūpa constitue une véritable provision pour l'heure de la mort. Au moment de transmigrer, nous dit le texte, on renaît au ciel pour s'être dit autrefois : « Voilà le stūpa du Bienheureux, de l'Arhat, du Buddha parfaitement accompli ». C'est exactement là le mécanisme des *kammanimitta*, autrement dit de ces pensées caractéristiques prémonitoires d'un imminent destin, qui jouent un rôle surtout au moment de la mort. On connaît la doctrine bouddhique de la dernière pensée : telle celle-ci, telle aussi l'existence nouvelle qui suit plus ou moins immédiatement — si l'on en croit certains rituels funéraires, les aboiements d'un chien à ce suprême tournant suffisent, par exemple, pour que le mourant, sous le coup de cette dernière impression, tombe dans la condition animale (1). Non

(1) Les écoles présentent entre elles quelques différences de détail, les unes admettant l'instantanéité de la succession, les autres un état intermédiaire. Quant au mécanisme même de la transmigration, on le trouvera particulièrement bien expliqué chez Candrakīrti. M. GROUSSET résume ainsi le passage : « Quand l'homme arrive à l'heure de la mort, quand le karman qui doit mûrir en cette vie est épuisé, c'est le moment de la destruction du dernier vijñāna [mot qu'on peut ici traduire : instantané de conscience]. C'est alors que le dernier vijñāna (de la vie ancienne) ayant péri, naît le premier de la vie nouvelle, parmi les dieux, les hommes ou les damnés. Et immédiatement après se développe une série consciente

moins significative, l'idée qu'une pure et sainte impression reçue à cet instant ouvre l'accès des « bonnes destinées » : c'est pourquoi tout autour de l'agonisant, parents et amis ne se lassent pas de répéter « le ciel ! le ciel ! » ou « le Bienheureux, l'Arhat, le Buddha parfaitement accompli ! », comptant que s'il saisit ces mots à l'exclusion de tout autre bruit, son ultime perception le ravira au ciel ou même jusqu'au nirvāṇa, à la suite du Maître.

On a reconnu les mots mêmes qui, selon la *sutta*, assurent en temps opportun un heureux passage aux fidèles qui les ont prononcés devant un stūpa. Mais notons tout de suite que « les mots et les idées » ne sont pas seuls en cause : tous les organes des sens ont leur importance, comme on

(*cittasya saṃtati*) du même ordre que lui, dans laquelle sera expérimentée la fructification de l'acte ancien qui s'est présenté à la dernière pensée » (*Philosophies indiennes, les systèmes*, 1931, II, p. 132, d'après LA VALLÉE ROUSSIN, *Madhyamakāvātārā*, Muséon, N. S., XI, 1910, p. 319; cf. de ce dernier auteur *Death and Disposal of the Dead (Buddhist —)* in *HERE.*, IV, 1911, p. 447. *Nirvāṇa*, 1925, p. 40 sq., 66-67.) L'*Abhidhamma* pâli a élaboré une théorie du continu vital (*bhavāṅgasantati*) commandé, dans tout le cours de l'existence, par la « première pensée » en laquelle s'est éveillée cette existence. Il disparaît à la mort, mais suscite par effet d'induction, s'il est permis de s'exprimer ainsi, « l'état de surgescence » (*upapattibhava*), autrement dit la première pensée caractéristique d'une nouvelle série vitale individuelle, les termes de continu vital et de série individuelle devant être pris ici avec la valeur toute relative que leur concède la doctrine. Cf. S. Z. AUNG — C. A. F. RHYS DAVIDS, *Compendium of Philosophy*, PTS., 1910, p. 26-27, 72 sq. et index, s. v. *bhavāṅga*, *°calana*, *°pāto*, etc. Cet ordre de conceptions n'est pas spécialement bouddhique : pour la *Bhagavad Gītā*, cf. BARTH, *Les Religions de l'Inde*, Œuvres, I, p. 199. D'ailleurs le rituel bouddhique côtoie ici, comme bien souvent, d'anciennes superstitions qui ne sont pas sans en compliquer l'interprétation. Dans le cas présent, la « dernière pensée », ou, mieux, la dernière perception est autant un présage de la destinée future qu'un chaînon particulier de l'universelle concaténation de l'acte et de son fruit. Or divers peuples admettent justement qu'à l'instant de la mort, lorsque l'âme s'échappe, elle puisse s'introduire dans un autre être, et que quelque signe dénonce aussitôt le corps où elle a passé au sortir du sien : qu'un porc, qu'un enfant pousse un cri, c'en est assez pour croire qu'ils sont soudain possédés. L'un des meilleurs exemples de cette superstition est celui que HOSE et MC DOUGALL ont relevé chez les Kayan de Bornéo : « pendant tout le temps que le cercueil demeure dans la maison, on évite dans son voisinage immédiat tout autre bruit que celui des lamentations et on écarte les enfants, les chiens et la volaille. » (*The Pagan Tribes of Borneo*, 1912, II, p. 33). La mention des enfants rend ce passage particulièrement significatif : ce que l'on redoute, c'est bien, semble-t-il, non pas une véritable réincarnation, mais une possession survenant à un moment où l'âme défunte est encore toute chargée d'impureté. L'exemple diffère donc de la croyance bouddhique en ceci, que l'âme passe pour s'introduire dans un être déjà existant, dans un corps déjà animé. Une transition toutefois est fournie par les cas nombreux où, croit-on, l'esprit du mort entre dans un fœtus encore inerte, ou même dans un enfant déjà venu au monde, mais auquel ces superstitions ne reconnaissent, jusqu'à cet instant, qu'une « âme végétative » : l'incarnation dans un fœtus n'est plus bien loin de la théorie bouddhique du *gandharva*, qui, de son côté, adoucit encore la transition avec les conceptions signalées ci-dessus.

le voit bien par exemple au Cambodge, où le rituel funéraire hīnayāniste prescrit l'imposition de feuilles d'or ou d'argent sur les « neuf ouvertures » par où ces sens pourraient recevoir les *nimitta* funestes. Si donc le nom du Buddha, saisi à l'exclusion de tout bruit de ce monde, ouvre l'accès du ciel, voire même du nirvāṇa — l'âme s'absorbant en ce nom, toute connexion coupée avec le monde dont elle n'a pas perçu la rumeur — n'en peut-on pas attendre autant d'une rencontre avec l'objet privilégié que présentent à la vue la coupole et les terrasses rondes du Barabudur, débarrassées de tout signe se rapportant aux divers étages cosmiques, même les plus glorieux, et parées de leur seule nudité, qui est le symbole de l'ultime apaisement? La perception d'une image figurant un paradis ne ferait jamais renaitre qu'en ce paradis : ce ne serait pas encore là l'Émancipation définitive.

En fait, le rituel cambodgien se contente ordinairement de poursuivre l'obtention d'une telle naissance paradisiaque et ses dispositions font alors très bien ressortir la loi d'enchaînement. Nous citerons Adh. LECLÈRE : « Dès qu'il est visible pour chacun que le malade va entrer en agonie, ses parents ou, à défaut d'eux, ses serviteurs, ses amis, ses voisins, font tendre au-dessus du lit un ciel de cotonnade blanche, et tout autour, à un mètre environ, une pièce de cotonnade blanche haute d'environ 80 centimètres, puis on y suspend, quand on peut se les procurer au monastère, des peintures représentant des scènes du paradis... Le fils ou le petit-fils, ou la personne chargée de préparer le départ du mourant, ayant en sautoir l'écharpe blanche qui de l'épaule gauche passe sous l'aisselle droite et revient sur l'épaule gauche, s'approche du mourant et l'incite à se détacher des choses de ce monde et à songer aux trésors du paradis dont les représentations sont sous ses yeux. » (1)

Comme le dit le *Hōbōgirin*, avec sa terminologie rigoureuse, « le moribond produit la Passion d'Amour qui humecte le Germe d'Acte d'où sort le Fruit de la douleur de l'existence future » (2). Sans autant de métaphysique, c'est en s'inspirant de conceptions analogues que le bouddhiste cambodgien dissimule derrière une étoffe blanche tout signe de ce monde pour ne laisser planer au-dessus du mourant que l'image de régions célestes où la douleur de l'existence future puisse du moins être réduite pour lui au minimum. Allant plus loin et ne lui laissant percevoir que le nom du Buddha, on ose même tenter d'écarter entièrement de sa dernière pensée les apparences sensibles pour l'envoyer ainsi rejoindre le Saint dans le nirvāṇa (3).

(1) *Cambodge. La crémation et les rites funéraires*, Hanoi, 1906, p. 67-68.

(2) J. TAKAKUSU, S. LÉVI, P. DÉMIÉVILLE, *Hōbōgirin*, Dictionnaire encyclopédique du Bouddhisme, fasc. I (Tōkyō, 1929), p. 14 a (s. v. Ai 愛 = *iṣṇā, rāga, kāma*, etc.).

(3) On remarquera que cette pratique semble reposer sur une conception passablement réaliste du Buddha « nirvāṇé » et du nirvāṇa : elle est cependant commune à toutes les sectes hīnayānistes.

Si les parties supérieures du Barabuḍur sont dépouillées de toute figuration scénique et même de toute ornementation, si les bas-reliefs illustrant les rencontres du fidèle avec les bodhisattva les plus haut placés s'arrêtent au pied de la première terrasse ronde, n'est-ce pas que la sévère simplicité des trois dernières terrasses non seulement symbolise, mais doit imposer, sitôt perçue et comprise, l'affranchissement des liens de ce monde, par un mécanisme psychologique comparable à celui qui vient d'être décrit? Parvenu jusqu'à elles, on n'a plus devant soi, se découvrant à demi sous les stūpa ajourés, que d'uniformes images du Bienheureux, de l'Arhat, du Buddha parfaitement accompli. Sans doute les pèlerins murmuraient-ils ces mêmes mots, outre divers noms plus précis, d'invention mahāyāniste; en tout cas, il est bien probable que c'est en prenant appui sur cette vision qu'ils devaient compter « à leur mort, à la destruction de ce corps » s'élançant à la rencontre des Maîtres ou du Maître suprême dans le sein du nirvāṇa. Le *Mahāparinibbānasutta* atteste bien que la vue d'un stūpa jouit d'un pouvoir de cet ordre, dont l'efficacité est reportée sur l'heure de la mort: il convient seulement d'observer que le texte pāli, correspondant à un état moins complexe de la doctrine, ne parle que d'une naissance « au ciel ». Les architectes du Barabuḍur, ou plutôt les textes qu'ils suivaient, sont séparés de ces formes naïves par de longs siècles d'élaboration religieuse. Il n'en reste pas moins que ces divers états de la tradition reposent sur un fond commun de symbolisme.

Au prix de ce détour, le *sutta* mis en œuvre par M. POERBATJARAKA n'apparaît donc plus tout à fait sans rapport avec le monument indo-javanais. Mais la référence est surtout utile en ce qu'elle confirme assez bien l'hypothèse avancée par M. VAN ERP, que l'ensemble des terrasses rondes et du dôme terminal constitue une unité symbolique. Interprétée en fonction des précédentes remarques, la nudité de ces éléments prouverait en effet leur corrélation: à eux tous, ils offrent l'équivalent de ce que représentait la coupole unique du stūpa classique; quelque chose sans doute comme un symbole de la région supérieure, où l'être se résorbe dans l'indifférencié; donc un symbole, sinon du nirvāṇa, du moins de ses approches.



M. POERBATJARAKA fait ensuite appel au *Divyāvadāna* d'où il extrait l'histoire du stūpa élevé par un mahāçreṣṭhin en l'honneur du buddha Kṣemaṅkara. M. FOUCHER a fourni une étude exhaustive du passage en question au tome 1^{er} de son *Art gréco-bouddhique du Gandhāra*; si l'archéologue javanais s'y était reporté, ou si on l'y avait renvoyé, il eût sans doute évité quelques légères erreurs d'interprétation. Voici le texte, d'après COWELL et NEIL: «... tatas tasya stūpasya sarvair eva caturbhiḥ pārçvaiḥ pratikaṅṭhikayā catvāri sopānāny ārabdhāni kārayitum, yāvad anupūrveṇa prathamā medhī, tato 'nupūrveṇa dvitīyā, tatas tṛtīyā medhī, yāvad anupūrvenāṅḍam. Tathavidhaṃ ca

bhūpasyāṇḍaṃ [corr. de C. et N : stūpa ?] kṛtaṃ yatra sā yūpayaṣṭir abhyantare pratipādītā. Paṅcāt tasyātinavāṇḍasyopari harmikā kṛtānupūrveṇa yaṣṭyāropanaṃ kṛtaṃ...» (1). Ce que M. FOUCHER traduit mot à mot : « Ensuite sur toutes les faces de ce *stūpa* [projeté], au nombre de quatre, il commença à faire construire un à un quatre escaliers ; puis dans l'ordre, la première terrasse ; ensuite, dans l'ordre, la seconde ; ensuite la troisième terrasse ; puis, dans l'ordre, le dôme. Et le dôme du *stūpa* fut fait de telle sorte que le mât (vous savez, ce mât qui sert de hampe) était implanté à l'intérieur. Après quoi, par-dessus ce dôme tout fraîchement bâti, on fit le pavillon et, dans l'ordre, on procéda à l'érection de la hampe...» (2)

C'est surtout en ce qui concerne le dôme que M. POERBATJARAKA s'écarte de cette traduction, qu'il ne paraît pas avoir connue. À l'en croire, les trois *medhī* une fois édifiées, « daarop werd de bol, van denzelfden vorm als die van den koning, gemaakt, zóó dat de pinakel (van de kleinen stūpa, die door den koning was gemaakt) ommanteld werd », c'est-à-dire : « ensuite fut construit le dôme, de même forme que celui du roi, et de telle sorte que le pinacle (du plus petit *stūpa*, construit par le roi) fût recouvert... » (3). Nous pensons qu'il suffira à M. POERBATJARAKA de jeter un coup d'œil sur l'interprétation de son savant devancier pour s'y rallier. Tout le dissentiment roule sur une adroite correction des éditeurs, *stūpasyāṇḍaṃ* pour *bhūpasyāṇḍaṃ*, acceptée par M. FOUCHER, rejetée par M. POERBATJARAKA. Cette correction est pourtant bien vraisemblable ; elle ne vise qu'un seul akṣara, et qui prêtait à une erreur cléricale : *bhū°* et *stū°* sont aisés à confondre. Dans cette forme liée, le corps de l'akṣara, *bh* d'un côté, *s* de l'autre, est presque identique de structure et, en bas, le même signe vocalique complète la ressemblance. Entre les deux, le petit trait de l's et le signe adventice du *t* n'ont-ils pas facilement échappé au copiste ? D'ailleurs la traduction de M. FOUCHER répond seule à une construction normale : *tathāvidhaṃ... yatra...*, tel... que chez lui... Les termes en *ta°* signalent l'objet présent, le sujet principal, ce dont quelque chose est dit, et les relatifs en *ya°* le terme secondairement introduit dans la comparaison. On ne peut donc suivre M. POERBATJARAKA quand il traduit « van denzelfden vorm als die van den koning... », ni quand il précise en note « tel doit être le sens de *tathāvidhaṃ bhūpasyāṇḍaṃ* » (4). En sanskrit, fût-ce en sanskrit bouddhique, *tathāvidhaṃ ca idaṃ kṛtaṃ* ne peut signifier que : « et on le fit de telle sorte [que...] ». Il s'agit donc

(1) E. B. COWELL—R. A. NEIL, *The Divyāvadāna*, Cambridge, 1886, p. 244, cité (avec de légères corrections, e. g. *pratikanthikayā* pour *oṭhuo*) dans A. FOUCHER, *L'Art gréco bouddhique du Gandhāra* [AGB], T. I, Paris, 1905 (PEFEO., V). Nous avons naturellement reproduit la lecture de M. FOUCHER, p. 96, n. 1.

(2) AGB., I, p. 96.

(3) *Loc. cit.*, p. 534.

(4) *Loc. cit.*, p. 534, n. 2.

certainement du dôme élevé par le marchand, non du dôme du roi, et la correction s'impose. Elle s'impose d'autant plus que M. POERBATJARAKA n'est pas au bout de ses difficultés. M. FOUCHER nous montre les maçons réservant dans le dôme un puits où le mât terminal se trouvera implanté (*pratipādita*) : l'indication vient à point nommé dans cette description si ordonnée. Ce n'est pas après l'achèvement de la *harmikā* que l'on pourra prendre ces dispositions essentielles ! Pour M. POERBATJARAKA, l'auteur veut dire que le mât du petit stūpa a été tout entier noyé dans la masse de la nouvelle coupole. Or *pratipādita* signifie « établi » ou « implanté », et non « recouvert ». Nous savons bien que l'édification d'un grand stūpa recouvrant un stūpa plus petit est un procédé courant : l'auteur nous renvoie à l'*Annual Report* de l'Arch. Survey of India, 1910-11, p. 65 et pl. xxxiii. M. FOUCHER a de bonnes pages là-dessus et nous avons signalé plus haut des faits analogues (1). Peut-être en est-il bien allé ainsi à Kṣemavatī, mais la phrase incriminée ne le dit pas. Nous avons peur que l'érudit javanais ne soit ici victime de l'étendue même et de la variété de ses connaissances. Les comparaisons archéologiques ont leur place dans l'interprétation des textes, mais doivent d'abord se plier à la grammaire.

Jusqu'ici, à bien y regarder, les témoignages utilisés par M. POERBATJARAKA s'appliquent surtout au stūpa classique, comme d'ailleurs on devait s'y attendre. Nous ne voyons pas qu'ils ajoutent beaucoup à notre connaissance du Barabudur, sauf peut-être sur ce point de détail, que les trois *medhī*, dont l'un d'eux fait mention, correspondent à nos trois grandes terrasses circulaires. Par contre, l'auteur tire un parti tout à fait neuf du passage du *Divyāvadāna* qui suit immédiatement celui dont il vient d'être question : « ... tasya stūpasya... caturbhiḥ pārçvaiç, catvāri mahācaityāni kārītāni tadyathā Jātir Abhisambo dhir Dharmacakrapravartanaṃ Parinirvāṇaṃ », ce que l'on peut traduire : « sur les quatre côtés du stūpa, il fit construire quatre grands caitya, à savoir ceux de la Naissance, de l'Illumination, de la Première Prédication et du Nirvāṇa ». Or l'on n'ignore pas que le temple de Mëndut où trône une image de la Première Prédication est lié au Barabudur par quelque relation secrète, que dénonce l'examen des lieux. La tradition locale n'a-t-elle pas conservé le souvenir d'une route pavée de briques qui aurait jadis réuni les deux édifices ? Avec sa perspicacité coutumière, BRANDES avait su retrouver certaines traces d'un pont la jalonnant. M. VAN ERP n'a rien découvert de l'antique chaussée, mais un fait nouveau est venu à l'improviste renforcer l'hypothèse : « lors des levés effectués pour établir l'orientation du Barabudur, un théodolite fut monté sur le stūpa central et on y releva la position de Mëndut. Or l'arbre qui croissait alors sur les ruines de Pawon, un *randu alas*, vint se placer juste sur la ligne focale du télescope » (2). Une telle

(1) AGB., I, p. 92-94.

(2) BAD., I, p. 15 ; cf. BBB., p. 6 sq.

disposition dénonce sans nul doute un lien religieux entre le Barabuḍur et le Mëndut, que l'on accepte d'ailleurs ou non de reconnaître dans le čaṇḍi Pawon un *upāṅga* du Barabuḍur, au sens où l'entend M. POERBATJARAKA. Il est remarquable de rencontrer ainsi, en relation directe avec le grand stūpa, un temple apparemment consacré à la Première Prédication. Le čaṇḍi Mëndut serait-il l'un des quatre caitya annexes mentionnés dans le *Divyāvadāna*? On voudrait savoir, s'il en est ainsi, ce qu'il est advenu des trois autres édifices consacrés respectivement à la Naissance, à l'Illumination et au Nirvāṇa. Mais ce n'est point ici le lieu de s'étendre sur ce sujet. Observons seulement que la description de stūpa fournie par le texte sanskrit en suit pas d'assez près les diverses particularités, du Barabuḍur pour qu'il s'impose absolument d'y recourir le jour où on abordera le problème des rapports unissant les deux grands monuments voisins.

CHAPITRE II.

THÈSES DE MM. ZIMMER ET HEINE-GELDERN. MAṆḌALA OU MONT CÉLESTE ?

En fin de compte, le témoignage du *Mahāparinibbānasutta* et du *Divyāvadāna* nous oblige à remonter trop haut dans le passé de la doctrine pour qu'on puisse en faire une application tout à fait satisfaisante au « Problème du Barabuḍur ». M. ZIMMER, lui, n'encourra pas ce reproche pour le chapitre consacré au stūpa javanais dans son intéressant ouvrage, *Kunstform und Yoga im indischen Kultbild*, paru en 1926. S'étant placé à un point de vue philosophique plutôt peut-être qu'historique, il expose surtout — avec une clarté remarquable — les conceptions du tantrisme actuel, en leur plein développement; il a sur ce point des pages dont on ne saurait trop recommander la lecture. Sitôt établie la nature et l'emploi du cercle magique (*maṇḍala*), dessiné simplement au trait ou meublé ensuite d'images, il trouve dans cette dernière forme la clef du Barabuḍur. Toutefois il n'a pas poussé le détail des identifications aussi loin que M. BOSCH l'a tenté depuis, de son côté, à propos du čaṇḍi Sěwu, en s'aidant d'un dessin japonais (*kongōkaimandara*) (1). Du moins les bons résultats obtenus par M. BOSCH sont-ils un encouragement et renforcent-

(1) F. D. K. BOSCH, *Buddhistische gegevens uit Balische handschriften*, in *Mededeelingen der koninklijke Akademie van wetenschappen. afdeling Letterkunde*, D. 68, ser. B, n° 3 (1929), p. 43-77; cf. J. PRZYLUKI, *Le Bouddhisme tantrique à Bali d'après une publication récente*, JA., CCXVIII, n° 1, janvier-mars 1931, p. 159-167.

ils l'hypothèse de M. ZIMMER, dont voici les principaux éléments : « Le cœur du maṇḍala tibétain rappelle les terrasses supérieures du Barabuḍur, et c'est bien en réduction une forme de la même famille : en son milieu sont rangées des images de Buddhas qui se referment en couronne autour d'un Buddha central » (1). Ayant suffisamment fait ressortir dans ses précédents chapitres, le dynamisme du maṇḍala, monde magique s'ouvrant au fidèle et où celui-ci doit progresser jusqu'à la figure centrale, pour finalement s'identifier avec elle, M. ZIMMER observe fort bien que la structure du Barabuḍur répond à des conceptions analogues.

« La structure du Barabuḍur convie le pèlerin qui l'approche à l'effort physique d'une ascension en spirale, effort qui prend une signification spirituelle. Par cette fonction, le Barabuḍur se rattache aux anciens monuments qui lui sont architecturalement apparentés, par exemple le Thūpārāma° et l'Ambaṣṭhaladagoba à Ceylan, et aussi les plus anciens représentants de son type dans l'Inde continentale, à Sāñcī et Bhārhut. Mais pour ceux-ci, la dynamique corporelle à laquelle ils s'ouvrent, et la dynamique spirituelle qui s'en dégage, sont bien plus simples qu'au Barabuḍur ; plus simples aussi, par conséquent, leur forme architecturale et leur ornementation. Il n'est pas surprenant que, par leur forme et par leur signification, ces vieilles pièces maîtresses de l'évolution des antiques Reliquaires aient été enclines à se rapprocher de véritables maṇḍala monumentaux : la tendance qui se réfléchit ainsi dans le domaine de l'architecture s'était déjà fait jour dans celui de la technique extatique (*im Felde der Samādhi-Technik*). A celle-ci toutefois, en ce qui concerne le bouddhisme archaïque, le maṇḍala lui-même reste étranger en tant que moyen d'accéder au Nirvāṇa. Le maṇḍala surgit dans le cercle des formes bouddhiques comme un détail de l'irrésistible poussée vers les idées et les symboles de l'hindouisme, dont l'influence est un facteur essentiel dans l'histoire de son développement... A Bhārhut [comme au Barabuḍur], c'est à dérouler pour ainsi dire dynamiquement une expérience spirituelle au profit du pèlerin effectuant son tour d'adoration par la droite (*pradakṣiṇā*), que vise la disposition simple et sans terrasses de la coupole avec sa clôture ornée de bas-reliefs. Si loin qu'il soit encore du But suprême, pendant que ses yeux suivent tout au long la grande série de bas-reliefs que porte le *railing*, et pendant qu'il accomplit son parcours circulaire sur les traces de « ceux qui sont entrés dans le chemin », notre pèlerin se trouve avoir pris cette même route menant au Nirvāṇa, symbolisé matériellement par la coupole centrale : ses regards et sa méditation intérieure vont toujours de l'avant... »

Mais les vieux monuments mettent tout l'accent sur le rôle de guide spirituel assumé par le Buddha historique : leurs bas-reliefs représentent unique-

(1) H. ZIMMER, *Kunstform und Yoga im indischen Kultbild*, Berlin, 1926, p. 94.

ment la fabuleuse carrière de Çākyaṃuni depuis l'aube des temps. « Au Barabudur, c'est un autre voyage symbolique qu'accomplissent l'esprit et le pied du pèlerin qui, parcourant les terrasses à bas-reliefs, puis à stūpa, se hausse graduellement jusqu'au sommet : c'est ici le retour au sein de la pure Vacuité, hors de la matérialité encombrée de métamorphoses qu'offre la Sphère de l'Apparence, hors des bas-fonds où la conscience se sépare en un Soi et en un Autre [= le Monde] » : témoignage très frappant de l'évolution des croyances, et surtout de la préservation au sein des doctrines nouvelles des vieux symboles du culte. On serait resté fidèle à l'ancien stūpa, quitte à transposer son interprétation en fonction d'une bouddhologie renouvelée (1).

Ces vues pénétrantes donnent prise à deux observations. Tout d'abord, M. ZIMMER use d'une méthode dont le maniement ne laisse pas d'être délicat. Périodiquement, dans nos disciplines, on voit tenter l'application de formules plus modernes à des monuments anciens, architecturaux ou littéraires : comme d'autres éclaireraient les Veda, par exemple, au moyen des Purāṇa, ou comme M. HOCART (nous tenons à dire en passant le bien que nous pensons de ses travaux audacieux) à l'aide de rites polynésiens (2), il tente d'interpréter un monument du VIII^e siècle, ou même le stūpa de Bhārhut, en s'appuyant sur des textes venus sans doute, pour le fond, de très loin, mais dont la codification est plus récente ; sur des textes surtout qu'il pénètre à la lumière de l'exégèse contemporaine, où s'exprime l'état actuel, très évolué, des doctrines et des rites. De telles tentatives sont chanceuses, grosses d'autant de gain que de danger : on doit avouer que celle de M. ZIMMER a été conduite d'une main assez sûre pour que nous en tirions beaucoup de profit. Il s'est principalement attaché à dégager l'esprit, le dynamisme, comme il dit, des doctrines tardives : il a caractérisé cet esprit si nettement, après d'autres d'ailleurs, parmi lesquels une non moindre autorité que M. DE LA VALLÉE POUSSIN, et comme un élément si profond de la pensée indienne, qu'en négligeant toute considération de détail on se sent porté à y voir avec lui un bien transmis depuis les origines de cette pensée, de doctrine en doctrine et de siècle en siècle. Le yoga est plus vieux que le bouddhisme et le tantrisme, sur un fond populaire immémorial, n'est sans doute qu'un rameau du yoga bouddhique. C'en est assez peut-être pour qu'on puisse assimiler au schéma intellectuel du maṇḍala le schéma processional, *ut ita dicam*, du Barabudur, voire de Bhārhut. L'analyse philosophique aurait ici devancé l'histoire des formes.

(1) H. ZIMMER, *loc. cit.*, p. 95-96.

(2) A. M. HOCART, *Kingship*, Londres, 1927 ; ce volume réunit et complète des articles parus dans le *Ceylon Journal of Science*. Section G, Archaeology, Ethnology, etc... : *The Origin of the stūpa* (I, 1, 1924, p. 15-26), *The coronation ceremony* (*ibid.*, p. 27-42), etc.

Mais maintenant — et ce sera notre seconde remarque — à quel prix M. ZIMMER a-t-il obtenu ce résultat ? Il s'est résigné à n'apporter aucune observation nouvelle concernant les singularités architecturales du monument ; il a renoncé à les expliquer en détail. Ce n'est que l'*esprit* du maṇḍala qu'il apparie à l'*esprit* du Barabudur, à l'*esprit* du stūpa de Bhārhut. Or le rapprochement ne se trouve-t-il pas dès lors réduit à des éléments si généraux qu'il en perd de sa signification ? Dans les trois cas se retrouve une progression encerclant le centre de la construction : c'est un voyage réglé offert à l'*esprit* du fidèle, que ses yeux seuls ou que son corps y participent. D'accord, mais n'est-ce pas tout simplement que les trois répondent aux exigences de la pradakṣiṇā ? La relation introduite ainsi entre le Barabudur et le maṇḍala est celle même qui unit entre eux tous les cultes de l'Inde, jusque dans le détail de tous les rites, puisque la progression renversée (*prasavya*), qui s'observe aussi, rentre évidemment dans le même cadre. On voudrait serrer de plus près le monument javanais. On ne sera vraiment assuré de ses rapports particuliers avec le maṇḍala que lorsque la théorie du maṇḍala aura jeté une lumière nouvelle sur quelques caractéristiques du monument, restées autrement inexplicables. C'est seulement alors que M. VAN ERP, le vigoureux champion du « clan des architectes », se laissera persuader que les « philologues » sont descendus du royaume d'Utopie « pour entrer dans le domaine plus sûr des faits exacts, celui d'une plus froide observation... ». M. ZIMMER gardera le mérite d'une interprétation très pénétrante de la « dynamique » du stūpa et le mérite aussi d'avoir ouvert un champ de recherche qui n'est pas sans réserver des surprises.

* * *

Disons encore quelques mots de la thèse présentée par l'important mémoire de M. VON HEINE-GELDERN, paru dans les *Wiener Beiträge* de 1930, sous le titre de *Weltbild und Bauform in Südostasien*. Après avoir analysé en détail le symbolisme cosmologique de l'architecture extrême-orientale, villes et palais aussi bien que temples, M. VON HEINE-GELDERN note finement ce qui caractérise le Barabudur et le met tout à fait à part : « En définitive, dit-il, et bien que sa forme soit manifestement celle d'une montagne, il n'est point conçu comme un symbole du Meru : c'est plutôt une représentation des cieux supérieurs... Tandis qu'Aṅkor soutient la réalité telle qu'elle est, et ne vise qu'à mettre au service du Royaume et de ses habitants toute la force et les pouvoirs célestes du Bodhisattva Lokeṣvara assimilé à Çiva, le Barabudur se détourne complètement de ce côté-ci du monde, et exprime un effort victorieux vers la subjugation de la Vie et vers la Délivrance. Le Bâyon se dresse au centre d'Aṅkor comme le mont Meru du microcosme cambodgien. En valeur symbolique, les terrasses du Barabudur planent au

contraire dans l'infini du ciel, loin au-dessus du sommet du Meru. Le regard se tournant d'en haut vers celui-ci en confond les célestes séjours avec le monde des humains. Car le Kāma-dhātu — le monde des sens et du désir : les enfers, la terre et les six cieus des deva — se trouve tout entier rassemblé dans les bas-reliefs du soubassement, emmurés par la suite. Quant aux terrasses carrées qui s'élèvent au-dessus, les statues de Dhyāni-buddha permettent d'y reconnaître les étages célestes du Rūpadhātu, du monde de la Forme pure, au sein duquel les représentations qu'offrent les bas-reliefs se déroulent comme les images d'une vision. Enfin le bouddhisme n'a peut-être jamais édifié un symbole plus majestueux que les trois terrasses rondes du sommet, absolument nues, avec leurs soixante-douze stūpa dont les réseaux de pierre laissent soupçonner plutôt qu'apercevoir la mystérieuse figure de Vajrasattva, le Dhyāni-buddha suprême — solution la plus approchée d'un problème insoluble de par sa nature même : celui que posait la représentation de l'Arūpadhātu, du dernier ciel, le plus haut, d'où toute forme est absolument absente. » (1) Ces intéressantes suggestions nous seront fort utiles dans la suite de nos recherches, bien que nous ayons eu à nous écarter, sur certains points essentiels, des conclusions de l'auteur, comme on le verra le moment venu.

CHAPITRE III.

LES INTERPRÉTATIONS DE M. STUTTERHEIM.

M. STUTTERHEIM est l'homme du jour. La nouveauté de ses conclusions a pu d'abord surprendre, mais les voici en passe de forcer le consentement général. Bien que dans la *Description Architecturale*, M. VAN ERP n'y fasse encore allusion qu'avec réserve, M. BOSCH s'est montré moins réticent à leur égard, et M. KROM paraît les tenir en majeure partie pour acquises dans son récent supplément à la *Description Archéologique*, publié à la suite de M. VAN ERP. On avouera qu'il y avait quelque hardiesse à promettre, dès le titre de son mémoire, des faits nouveaux et importants concernant à la fois le *nom*, la *forme* et le *sens* d'un monument sur lequel tant d'auteurs se sont déjà exercés. Ce ne lui est pas un petit mérite que d'avoir tenu la gageure ! Passons en revue ses ingénieuses contributions, qui seront le point de départ de notre propre tentative.

(1) H. VON HEINE-GELDERN, *Weltbild und Bauform in Südostasien*, in *Wiener Beiträge zur Kunst- und Kultur-geschichte Asiens*, IV (1930), p. 74-75.

Le nom. — Comme entrée de jeu, M. STUTTERHEIM fait faire un gros progrès, à ce qu'il semble, à l'étymologie si controversée du nom même de Barabuður. Il confirme d'abord que *bara* n'est qu'une réduction de sk. *vihāra*, monastère, hypothèse avancée dès 1919 par M. POERBATJARAKA (*vihāra* > **byāra* > *bara*), mais à laquelle M. KROM avait sommairement objecté que « le Barabuður n'est pas un *vihāra* ». M. STUTTERHEIM reprend la question et montre que le mot a pu s'appliquer à tout un ensemble de constructions, monastère et temple à la fois (1). L'inscription de Kalasan attesterait cet emploi dans l'usage javanais pour l'époque même à laquelle se place le grand stūpa. Enfin, on s'accorde généralement à penser que celui-ci n'était point un édifice isolé et que, conformément à la coutume, un monastère s'y devait trouver adjoint, sis à son immédiate proximité, mais dont les constructions légères n'auraient pas laissé de traces. Sémantiquement *vihāra* ne fait donc pas difficulté. Quant à l'équivalence *bāra/vihāra*, on connaît au moins un autre exemple de *bara* employé avec cette valeur : *barakidul* « le temple [ou monastère] du Sud » (2).

Pour *budur*, ce mot a été rapproché jadis de *buddha* : *bara-buddha* avec l'honorifique *bara* = *vara*, suggérait naguère encore M. FINOT. Ce n'est nullement un simple toponyme, comme on l'a plus récemment proposé, faute de mieux : en fait, le district n'est jamais appelé que *desa Barabuður*, et l'on ne connaît pas de *desa Budur*. Dans le dialecte de Minañkabau, *tərbudur* (la dentale !) exprime l'idée de « saillir, s'enfler, se gonfler » (*uitpuilen, opbollen*) et *budur* (*buduä*) celle de « ressortir un peu, se laisser entrevoir, apparaître à demi » (*een weinigje voor den dag komen, etc.*, VAN DER TOORN, s. v.). Parallèlement, le javanais fournit *budur* et *biður*, cette fois-ci par la linguale, au sens de « gonflement, crue (d'une rivière) ». Or il est de fait que le monument coiffe une petite éminence « faisant saillie » sur la vaste plaine. Barabuður n'est-il pas tout simplement « le *vihāra* sur la hauteur » ? Nous pensons que l'on accordera en gros ce premier point à l'auteur. Toutefois la désignation reste passablement imprécise, ce qui donne à espérer que la valeur s'en laissera serrer de plus près : nous tenterons un effort dans ce sens.

La forme. — Le beau mémoire de notre confrère et ami a tellement renouvelé la connaissance du monument que nous n'avons pu nous dispenser de le citer déjà dans l'exposé critique des thèses et des travaux antérieurs, qu'il a corrigés ou complétés dans une si large mesure. Ainsi nous connaissons dès maintenant trois de ses principales idées. La première, à savoir

(1) Sur l'emploi du terme *vihāra*, cf. A. FOUCHER, AGB., I, p. 99.

(2) Tj. B., p. 13-17. Cf. R. Ng. POERBATJARAKA, *Een hypothese ter verklaring van den naam Boroboedoer*, Handel. 1st. Congr. Taal-, Land- en Volkenk., 1919, p. 287 290. — BAD., I, p. 6.

que le revêtement est un trait du plan primitif, a été exposée en détail dans notre chapitre relatif au problème de la terrasse rapportée. Nous avons fait connaître les objections de M. VAN ERP et les arguments apportés par M. BOSCH à l'appui des vues de M. STUTTERHEIM. Nous ne nous y appesantirons pas davantage, nous réservant seulement d'ajouter quelques mots lorsque nous résumerons l'interprétation donnée dans *Tjandi Baraboedjoer* du sens (*beteekenis*) du monument.

La seconde thèse que nous avons eu l'occasion de signaler expliquait le Barabudur par une surélévation du stūpa indien au-dessus d'un socle dérivant de la classique ziqqurrat mésopotamienne. Enfin, une troisième concernait la répartition des divers étages de l'édifice entre trois zones répondant aux grandes divisions de la cosmologie bouddhique. Nous reviendrons sur ce point. Au préalable, insistons un peu sur la comparaison entre le Barabudur et la ziqqurrat, théorie qui paraîtra sans doute assez hardie et assez neuve pour mériter un examen approfondi, bien qu'elle n'ait été jusqu'ici qu'à peine indiquée par nous dans les pages précédentes.

M. STUTTERHEIM rappelle qu'il l'a formulée dès 1924 dans ses *Rāmalegenden und Rāmareliefs in Indonesien*, mais sans pouvoir lui donner tous les développements utiles. « On peut, écrivait-il dès lors, tirer une ligne qui partirait de l'art de Lara Joŋgrañ (Prambanan) et qui remonterait par-dessus Barabudur, les temples de l'Inde occidentale et Nālandā, jusqu'à la célèbre école du Gandhāra, où la sculpture du stūpa se rattache à celle du sarcophage hellénistique, connue par l'Asie antérieure. Cette dernière sculpture a été adaptée à l'antique pyramide asiatique, faite de terrasses étagées : nous retrouvons dans le Barabudur un rejeton de ces formes. Or la sculpture gandhārienne a d'étroits rapports avec celle des vieux sarcophages chrétiens, si bien que, par son intermédiaire, l'art du Barabudur n'est lui-même qu'un cousin éloigné des bas-reliefs d'autel et des reliquaires de nos cathédrales du Moyen-Âge. En dernière analyse, c'est donc de la culture hellénistique que procèdent ces divers éléments ; n'observe-t-on pas pareille dérivation dans le domaine philosophique et religieux ? » (1)

Quant à la possibilité d'une lointaine influence babylonienne sur le haut art indien, signalons qu'on trouvera maintenant des indications du plus grand intérêt dans les *Etudes d'orientalisme publiées par le Musée Guimet à la mémoire de Raymonde Linossier*, juste parues. M. C. L. FÁBRI y donne un mémoire qui précisément est intitulé *Mesopotamian and early Indian art : comparisons*. On a d'ailleurs pu en lire déjà, dans le *Journal Asiatique*, le premier chapitre, consacré à la ziqqurrat (2).

(1) Tj. B., p. 20 ; *Rāmalegenden*, I, p. 215.

(2) C. L. FÁBRI, *Un élément mésopotamien dans l'art de l'Inde*, JA., CCXVII (1930, 2^e semestre), p. 298-302. Cf. *Etudes d'orientalisme...* Paris, 1932, I, p. 203 sq.

A Bhārhut, aux grottes de l'Orissā, Udayagiri et Khaṇḍagiri, à Sāncī et jusque dans l'art gréco-bouddhique, se retrouve toujours en bonne place un motif décoratif, le merlon à gradins, dont M. FÁBRI nous donne plusieurs reproductions, qui le font alterner ou non avec une fleur stylisée de lotus bleu (*utpāla*). Il reparait encore à Sārnāth sous la forme d'une couronne rappelant les couronnes murales de l'art classique. Dès longtemps on a signalé à son sujet des analogies occidentales et *L'Art gréco-bouddhique* de M. FOUCHER classe les merlons avec « d'autres motifs bien connus pour être originaux de l'Asie antérieure » (1). M. FÁBRI précise et développe fort heureusement le rapprochement. Il démontre que le motif considéré n'est que la stylisation du temple mésopotamien à terrasses étagées. « Le chaînon qui nous manque entre le bâtiment monumental et le dessin purement ornemental peut être trouvé dans deux stèles commémoratives du Musée Britannique dont la première représente le roi Shalmanasar II recevant l'ambassadeur et le tribut de Shua, roi de Gozan. Cette stèle date d'environ 859 avant J.-C. Il est évident qu'on a imité sur les sommets de ces « memoriaux » les temples des dieux et que c'était cet élément même qui se transforma plus tard en un dessin purement décoratif. » Nous voici donc en présence d'une étroite corrélation entre un motif haut-indien et un motif similaire de la Perse, alors que « ce dernier descendait sans doute, en analyse dernière, d'une multiplication de la ziqqurrat » (2). PERROT et CHIPIEZ soutenaient au contraire, comme on le sait, et d'accord en cela avec PLACE, que le merlon à gradins ne provient que des conditions techniques de l'appareillage. Mais cette dérivation technique n'a rien d'exclusif et il nous semble qu'elle n'est pas incompatible avec le symbolisme que suppose M. FÁBRI, s'appuyant sur les deux stèles que les auteurs de *l'Histoire de l'Art dans l'Antiquité* eux-mêmes comparaient déjà très opportunément non à des obélisques, mais à des « pyramides tronquées », donc à la ziqqurrat (3).

Or, celle-ci, puisqu'elle a pu dès Bhārhut fournir un motif d'emploi courant aux sculpteurs de l'Inde, n'est-il pas naturel de penser qu'elle se retrouve aussi à une date plus basse, sous forme de piédestal carré à gradins, au-dessous de la coupole du stūpa ? Les analogies que nous venons de citer nous paraissent mener à cette conclusion et l'article de M. FÁBRI renforcerait ainsi considérablement la position prise par M. STUTTERHEIM lorsqu'il nous a suggéré qu'il semble bien que la ziqqurrat soit venue se glisser sous le stūpa, comme elle est venue, dans un domaine voisin, se placer sous la tombe de Cyrus.

(1) AGB., I, p. 223-224.

(2) *Un élément mésopotamien*, p. 301-302.

(3) PERROT et CHIPIEZ, *Histoire de l'Art dans l'Antiquité*. T. II. *L'Assyrie*, p. 263 sq., 271.

Le choix de ce dernier terme de comparaison n'est d'ailleurs pas gratuit. A la liste souvent hypothétique des emprunts directs les plus anciens ne faut-il pas adjoindre ceux plus nombreux et plus assurés qui ont été indirectement faits aux cultures de l'Asie antérieure par l'intermédiaire de l'Iran et n'est-ce pas précisément à la frontière des deux cultures indienne et iranienne qu'apparaissent les premiers stūpa du type qui fait l'objet de cette étude ? Et ce n'est point à quelque pur hasard qu'est due cette coïncidence formelle entre deux termes — l'art du Gandhāra et le Barabudur — qu'on pourrait croire trop distants dans l'espace et dans le temps pour voir là davantage. On observe dans le Nord-Ouest de l'Inde une évolution tirant des formes anciennes certains monuments finalement assez proches du stūpa javanais et qui — fait essentiel — en sont contemporains. La distance n'était pas si infranchissable que les deux pays n'entretinssent des relations de culture. Comme l'écrit avec autorité le meilleur historien de l'art indien, le Barabudur n'est pas typologiquement dénué de toute affinité. « On peut citer des exemples parallèles dans l'Inde, dans ce Kaśmīr qui fut probablement, à travers Guṇavarman, la source du mahāyāna sumatranais (1). Le grand stūpa fondé à Parihāsapura dans la première moitié du VIII^e siècle par le ministre de Lālītāditya, Caṅkuṇa, s'élève au-dessus d'une plate-forme à deux étages, de tracé redenté, avec un escalier au milieu de chaque façade... Beaucoup de stūpa indiens plus anciens... se dressent sur une plate-forme unique, carrée ou rectangulaire, avec accès dans l'axe sur un ou sur les quatre côtés. » (2)

M. STUTTERHEIM, pour sa part, rassemble et formule en ces termes le fond de l'argument : vers le moment où nous voyons les Kuṣāṇa propager l'art gandhārien, le Buddha et les figures qui s'adjoignent à lui dans le Mahāyāna (celui-ci inaugurant alors son caractère définitif), ne s'étaient-ils pas transfigurés en Dieux de Lumière, et de longue main la place de tels dieux n'était-elle pas sur le Mont céleste, dont la ziqqurrat doit être tenue pour une réplique ? (3) Il ressortirait de ces considérations que le Barabudur, lui aussi certainement un Mont céleste, ne doit pas être classé avec les stūpa anciens de l'Inde, tels que Bhārhut ou Sāñcī, mais bien avec les combinaisons de stūpa et de ziqqurrat, nées au Gandhāra.

Nous croyons la thèse en partie exacte, mais en partie seulement. Nous reviendrons plus tard sur le symbolisme des stūpa anciens. Il n'est pas impossible qu'il nous faille alors conclure à quelque connexion entre le concept de la

(1) L'une de ses sources tout au moins. Les derniers travaux du Dr. BOSCH et de M. STUTTERHEIM s'accordent à attribuer au bouddhisme des Pāla du Bengale un rôle prépondérant dans la diffusion du Mahāyāna en Indonésie. Mais on a des raisons de croire que Nālandā n'a joué à certains égards que le rôle d'un relais entre l'Inde du Nord-Ouest et l'Extrême-Orient transgangaïque.

(2) A. K. COOMARASWAMY, *History of Indian and Indonesian Art*, p. 205.

(3) Tj. B., p. 22.

montagne cosmique et la disposition d'édifices aussi archaïques que le sont ceux de Bhārhut et de Sāñcī. Cela détruirait les classifications de M. STUTTERHEIM. Sa thèse soulève d'ailleurs immédiatement certaines objections, qu'il sera bon que nous notions en attendant l'intervention de données nouvelles permettant de reprendre d'ensemble la question.

Est-il certain, tout d'abord, comme M. STUTTERHEIM paraît l'admettre sans discussion, que le Barabuḍur soit un Phare de la Loi, « ein Leuchtturm des Weltgesetzes » — c'est l'expression de DE GROOT — et qu'enfin son socle, conformément aux vues de ce regretté sinologue, soutienne sous forme de stūpa un simple foyer de la Lumière Cosmique? L'auteur même à qui nous devons cette interprétation générale du stūpa, très satisfaisante à certains égards, nous l'avouons volontiers, a tenté de l'appliquer au Barabuḍur, et manifestement avec un médiocre succès. A l'en croire, « ce sont en particulier les 72 édicules en forme de cloche (les stūpa ajourés) qui montrent que le Barabuḍur est, lui aussi, un Phare de la Loi Universelle. Tous portent en effet sur un socle en manière de lotus, un Buddha de pierre, assis sous une cloche arrondie qui est munie de quatre rangées circulaires d'ouvertures en losange — donc est visiblement conçue comme un fanal émettant la Lumière Cosmique, issue du Buddha » (1). L'inférence reste peu convaincante. Nous ne nions aucunement que les reliques du Buddha dès l'origine, et plus tard ses images, ne se soient manifestées par la lumière cosmique qu'elles répandaient, ni que de cette lumière l'antique stūpa ne puisse être un centre de diffusion. Mais au stūpa primitif correspond justement, au milieu du monument, le dôme terminal du Barabuḍur, jalousement clos de toute part. Il serait ainsi moins lumineux que les petits stūpa circonvoisins, si l'on admet que les trous dont ceux-ci sont percés visent à ouvrir un passage aux rayons cosmiques. Or tout ne donne-t-il pas à croire qu'à mesure que l'on approche du Saint des Saints, l'architecte n'a rien épargné pour soutenir par diverses dispositions matérielles la progression abstraite si sensible à l'esprit? Il serait inadmissible que le sommet du *Leuchtturm* javanais fût doué d'une moindre capacité de rayonnement que les plates-formes supérieures sur lesquelles il s'appuie. Dernière objection, et ce n'est pas la moins forte : la forme ramassée de l'ensemble. Quel singulier Phare de la Loi Universelle, que celui qui dissimulerait, comme le Barabuḍur, sa lanterne derrière la masse des murs! Nous renvoyons, sur ce point, aux observations auxquelles a déjà donné prise une thèse de M. POERBATJARAKA. Si dissemblables que soient les vues des deux auteurs, il semble qu'il faille du moins conclure dans les deux cas que les théories établies en considérant le stūpa classique s'appliquent mal au Barabuḍur, dont la silhouette écrasée échappe à ces interprétations générales, ou même les contredit.

(1) J. J. M. DE GROOT, *Der Thūpa, das heiligste Heiligtum des Buddhismus in China*, ein Beitrag zur Kenntniss der esoterischen Lehre des Mahāyāna, in *Abhandlungen Preus. Ak. Wiss. Phil.-His. Klasse*, 1919, n° 11, Einzelausgabe, p. 49.

D'un autre côté, la théorie du soubassement-ziqurrat ne suit pas l'ordre historique des faits d'aussi près qu'on pourrait le croire à première vue. Elle nous dit qu'une fois le Buddha transfiguré en un Dieu de Lumière, ses reliques — monnaie de lui-même qu'il nous a laissée pour ces temps difficiles — se sont reconnues chez elles, se trouvant juchées avec leur stūpa sur la ziqurrat des divinités célestes : voilà, nous dit-on, le sens des soubassements carrés à gradins et la raison de leur emploi. Par malheur, ce n'est guère qu'aux basses époques que se montrent des soubassements ainsi étagés. La majeure partie des stūpa archaïques sur socle carré reposent, au contraire, sur un seul étage, que ce serait un abus que d'assimiler purement et simplement à une ziqurrat. On a toutes preuves en mains que dès la plus haute époque, avant aucune imitation de pyramide, le socle du stūpa a pu déjà être un carré, ou qu'une simple surface pavée de tracé quadrangulaire a pu se placer sous la coupole, l'une ou l'autre de ces infrastructures s'entourant d'une balustrade naturellement carrée en même temps qu'elles. On doit donc dissocier le plan carré et le soubassement à étages pyramidaux. Le type sur soubassement carré à un seul étage serait le premier terme d'une évolution qui devait aboutir aux soubassements quadrangulaires étagés (Parihāsapura, Barabudur).

Ceci posé, on pourra d'ailleurs admettre accessoirement que cette évolution ait été commandée — ici, les suggestions de M. STUTTERHEIM reprennent toute leur valeur — par l'imitation de plus en plus fidèle des étagements de gradins dont les vieilles religions mésopotamiennes avaient fait le symbole du Mont céleste. Signalons à ce propos, sans pouvoir nous étendre, que le trône royal a subi une évolution parallèle et qu'un trône siamois par exemple et une base ornée, comme en montrent les stūpa tardifs, ne sont pas sans présenter entre eux des ressemblances de forme et de symbolisme très significatives à cet égard.



Pour en revenir à la ziqurrat, elle ne paraît donc pas s'être imposée en même temps que le plan carré dans la typologie du soubassement. En ce qui concerne le domaine indianisant, et dans la mesure où c'est bien elle qui se retrouve sous le dôme du stūpa gandhârien, et aussi plus tard, ainsi que l'indique M. STUTTERHEIM, au Tibet et en Birmanie comme à Java, elle lui est sans doute postérieure. Qu'on se rappelle la tradition relevée par HUAN-TSANG en Bactriane : « Le Buddha, après avoir donné aux deux marchands qui furent ses premiers disciples laïques, une boucle de ses cheveux et des rognures de ses ongles, leur enseigna encore la façon de vénérer ces reliques. Il prit ses trois vêtements, les plia chacun en carré et les empila sur la terre, en commençant par le plus grand et en finissant par le plus petit : puis, retournant son bol à aumônes, il le plaça par-dessus et planta sur le tout son bâton de mendiant, « c'est ainsi,

dit-il, qu'on fait un stūpa», et c'en aurait été le premier modèle (1). Dans ce récit n'est décrite qu'une forme de transition où un soubassement complexe vient se glisser sous le dôme : du simple carré circonscrit nous sommes en voie de passer au soubassement en forme de pyramide tronquée, sur plan quadrangulaire.

On saisit là sur le vif l'évolution du stūpa et l'on voit assez clairement que l'influence mésopotamienne n'a pu intervenir que par des voies détournées, ce que M. STUTTERHEIM avait d'ailleurs lui-même supposé. Mais on reconnaît aussi qu'elle s'est insérée dans le cours d'un développement plus proprement indien qui est resté inaperçu de lui. Nous aurons à traiter longuement de la valeur symbolique du plan carré et de son emploi dans l'architecture indienne. Quelque rapport caché qu'il puisse entretenir avec le principe du soubassement pyramidal, c'est un fait qu'il est plus ancien que lui dans le domaine de l'archéologie bouddhique. D'autre part, il est non moins assuré que la ziq qurrat, elle aussi, s'élève sur un carré orienté : peut-être la pyramide occidentale et la pyramide indienne se sont-elles formées à partir d'un fond commun de symbolisme. Que la seconde soit plus tardive n'implique pas nécessairement une influence directe.

On est donc amené à se demander si la théorie de M. STUTTERHEIM rend bien compte de l'enchaînement des faits. Filiation, comme il l'a cru, ou simple parenté ? Le stūpa à soubassement carré comportant des étages multiples en gradins se rattache en tout cas matériellement au stūpa à soubassement carré unique bien plus naturellement qu'aux tours babyloniennes dont l'influence sur sa constitution typologique n'est admissible que par de longs détours et, même ainsi, reste surtout une vue de l'esprit.

Ces divers ordres de corrélation seraient grandement éclaircis si l'on pouvait montrer que l'Asie ancienne antérieure et méridionale offre un fonds uniforme de symbolisme architectural. Les plus vieux stūpa seraient alors des cousins de la ziqqurrat : affinités qui expliqueraient éventuellement que celle-ci, indirectement et sans doute par les formes en lesquelles elle se survivait dans la tradition religieuse iranienne (nous ne disons pas architecturale), ait réagi sur les modèles architecturaux indiens, quand l'Inde et l'Iran ont fusionné dans le bouddhisme du Nord-Ouest. Vaste problème, que M. STUTTERHEIM n'a pas effleuré, faute d'avoir bien compris le sens du stūpa archaïque, qu'aurait dû lui éclairer, par récurrence, l'étude même du Barabudur.

★★

Laissons pour le moment ces obscures origines. Si l'on redescend jusqu'à des traditions plus voisines de notre monument, la formule hypothétique du stūpa sur une ziqqurrat se transpose en celle, plus homogène, du stūpa sur

(1) AGB., I, p. 63-64.

un *prāsāda*. C'est bien celle-ci à laquelle, en fin de compte, M. STUTTERHEIM s'est arrêté et qu'il nous donne comme son interprétation définitive du Barabuḍur. Il a cherché, en bonne méthode philologique, à l'asseoir sur l'autorité d'un texte et il a eu recours pour cela au *Sang hyang Kamahāyānikan*, compendium tantrique où se trouvent réunis un petit catéchisme rédigé en sanskrit et un texte vieux-javanais, lui-même composite, mais dont les parties les plus anciennes remontent probablement plus haut que le X^e siècle de notre ère. De celles-ci tout au moins il était tout indiqué de faire usage pour l'interprétation du Barabuḍur : elles ont sans nul doute des attaches avec le bouddhisme du centre de Java. Or M. STUTTERHEIM en a précisément tiré une référence extrêmement heureuse, dont on peut bien dire qu'elle aura marqué un tournant des recherches. Elle avait échappé à la perspicacité de M. KROM, qui cependant a longuement et fructueusement compulsé le *Sang hyang Kamahāyānikan*. « Le passage débute par l'assimilation du corps humain à un *stūpa-prāsāda*, ce qui désignerait une combinaison du *stūpa* et de la pyramide de terrasses. On y revient par deux fois, la première pour réitérer que le corps est un *prāsāda*, la seconde pour déclarer que par le dedans le corps est un *prāsāda*, du dehors un *stūpa*. » (1) La combinaison du *stūpa* et du *prāsāda* était donc une image familière aux mahāyānistes javanais.

M. STUTTERHEIM prend acte de cette conception identique à son interprétation du Barabuḍur, suggérée par une analyse d'abord purement architecturale. On pourrait lui objecter, il est vrai, que l'assertion ne vise aucun édifice réel, mais exclusivement le corps humain. A-t-il donc fait un usage abusif de son texte ? Nullement, et l'objection n'est pas à retenir. Il suffit de rappeler que, selon les conceptions indiennes, le temple et le corps de l'homme sont l'un et l'autre un microcosme, images tous deux, en leurs parties essentielles, d'un même univers. A cet égard, ils sont équivalents, et tout ce qui est reconnu de l'un doit valoir pour le second. Quiconque a tant soit peu fréquenté les somatologies indiennes ne peut conserver de doute sur ce point.

La description du corps humain dans le *Sang hyang Kamahāyānikan* s'appliquera d'ailleurs d'autant plus légitimement au Barabuḍur que leur similitude s'étend à un autre trait non moins important. Au sommet du corps décrit comme un *stūpa-prāsāda*, l'ouvrage nous enseigne, en effet, que règne « *Bhaṭṭāra Buddha* ». On peut traduire : « Buddha Notre Seigneur », mais en mettant toute sa force dans l'expression : ce n'est point un qualificatif banal. Or M. STUTTERHEIM a justement identifié avec *Bhaṭṭāra Buddha* la statue inachevée retrouvée, *in situ* semble-t-il, au

(1) Tj. B., p. 31. Cf. J. KATS, *Sang hyang Kamahāyānikan*, Oud-javaansche text met inleiding vertaling en aanteekeningen, 's-Gravenhage, 1910, p. 102-104.

sommet du Barabuḍur. A vrai dire, l'identification est surtout tirée de la bouddhologie même du *Sang hyang Kamahāyānikan*. Dans une certaine mesure, le raisonnement de M. STUTTERHEIM, sous la forme qu'il lui a donnée, pourrait donc sembler un cercle vicieux. Qu'il y ait réellement coïncidence entre la statue et le texte, c'est cependant ce que nous aurons l'occasion d'établir en montrant par de tout autres voies que l'hôte du stūpa clos est bien Bhaṭṭāra Buddha. L'ouvrage haut-javanais gardera donc sur ce point toute son autorité, et une fois pour toutes l'on devra accorder, par la force de l'analogie, que le Barabuḍur est un stūpa-prāsāda, quelle que soit la valeur exacte de cette expression.

M. STUTTERHEIM traduit « un stūpa sur une pyramide (prāsāda) » (1). Matériellement, en effet, toute autre combinaison paraît à première vue irréalisable.

*
**

Le sens (beteekenis) du monument. — L'examen sommaire de leurs particularités architecturales et iconographiques suffirait pour assurer la répartition des trois zones du monument — base, étages carrés, terrasses rondes et

(1) Tj. B., *passim*. M. VAN ERP justifie l'emploi du mot *pyramide* pour désigner un étage régressif de terrasses en citant l'exemple de la pyramide égyptienne de Zeser à Saqqarah [BBB., p. 436], déjà évoquée par KERN à propos du Barabuḍur [*Histoire du Bouddhisme dans l'Inde*, Paris, 1903, II, p. 195]. On peut ajouter que XÉNOPHON lui-même nommait déjà *pyramides* les tours babyloniennes. PERROT et CHIRPIEZ qui donnent de celles-ci la claire description que voici : elles sont toutes formées « de plusieurs prismes quadrangulaires dont le volume diminue à mesure qu'ils sont plus haut placés, de plusieurs étages qui présentent une suite de terrasses en retrait les unes sur les autres » [*L'Assyrie*, p. 381], observent un peu plus bas que « Si Xénophon [décrivant la tour de Larissa] se sert du mot de *pyramide*, c'est que la langue ne lui en fournissait pas d'autres pour désigner un édifice de ce genre : comme la pyramide proprement dite, la tour à étages allait en diminuant d'épaisseur de la base au sommet » [*ibid.*, p. 400]. Les restitutions des monuments babyloniens jadis essayées par CHIRPIEZ, tout en gardant beaucoup d'intérêt, ne sont plus directement utilisables. On se reportera aux dessins de M. E. UNGER qui tiennent compte des derniers résultats acquis à ce jour [E. UNGER, *Babylon, die heilige Stadt nach der Beschreibung der Babylonier*, Berlin, 1931, Taf. 20, 21, 23]. Les constants progrès faits depuis PERROT et CHIRPIEZ aussi bien par l'étude de l'architecture religieuse de l'Égypte que de la Mésopotamie nous assurent d'ailleurs que ziqurrat et pyramide n'entretiennent point qu'un simple rapport extérieur de similitude structurale. L'une et l'autre sont l'escalier du ciel. Pour les monuments babyloniens, dont on sait qu'ils menaient à la Porte divine du ciel (Bāb Ilu), rien n'est plus assuré. Quant à l'Égypte, outre le fait que la *pyramide* de Zeser (ca. 2895 ante C.) est un empilement de hauts étages — « Au Sud du Mur Blanc, écrit M. MORET, il (Zeser) pousse vers le ciel une tour à peu près carrée, flanquée de cinq étages de contreforts, superposés et de plus en plus larges, bâtis en blocs de calcaire. L'aspect final est celui d'un escalier colossal, à quatre faces

stūpa — entre les trois mondes superposés de la cosmologie bouddhique. Mais M. STUTTERHEIM ne s'est pas contenté de cette approximation et de cette conjecture, fondées seulement sur l'aspect du monument. Donnant une fois de plus toute la mesure de son ingéniosité philologique, il a su saisir à point nommé dans le *Sang hyang Kamahāyānikan* un nouveau passage laissé, comme le précédent, entièrement inutilisé par ses devanciers.

La somatologie de ce petit traité ne se borne pas à comparer le corps humain à un stūpa-prāsāda. Il y est assez clairement ajouté qu'on trouve dans notre organisme trois parties distinctes répondant à la triple division du monde. Cette indication figure dans un exposé mystique de l'alphabet, où l'on apprend que les lettres, au nombre de 49, doivent être identifiées aux éléments constitutifs du corps humain. Les ayant énoncées dans leur ordre normal : *a, ā, i, ī, etc., ka, kha, etc., ca, cha, etc., çā, śa, sa, ha*, le texte en donne ce commentaire : « Telle étant l'énumération des lettres constituant le dedans du corps, celui-ci se présente comme un prāsāda » ; après quoi, viennent divers modes de groupement des lettres élémentaires, avec leurs équivalents symboliques dans le corps et dans le monde. C'est alors qu'apparaissent les trois *dhātu*, déjà maintes fois cités : *kāmadhātu*, « monde du Désir », *rūpadhātu*, « monde de la Forme », *arūpadhātu*, « monde par delà la Forme » (1).

La personne humaine correspond trait pour trait au microcosme architectural, tel qu'il est réalisé par exemple au Barabudur. Le symbolisme de celui-ci et particulièrement la valeur mystique de ses zones s'éclairent donc de façon décisive à la lumière des identifications cosmo-somatologiques. Le Barabudur représente bien la superposition des trois mondes.

[*Le Nil et la Civilisation égyptienne*, Bibliothèque de synthèse historique, L'évolution de l'humanité, 1^{ère} section, vol. 7. Paris, 1926, p. 170] », — d'une façon générale, « le roi repose dans la pyramide sous la protection d'un symbole solaire, et... la pyramide élève le roi mort jusqu'au ciel. Le flanc des pyramides rappelle, en effet, par son inclinaison, l'escalier (*ouârt*) sur lequel Atoum s'est élevé au-dessus du chaos et qui permet aux dieux de monter au ciel. Nous verrons plus loin que le roi, à son tour, gagne le firmament par la même voie : « Tu grimpes, lui dit-on, tu escalades les rayons (*iakhou*) : c'est toi le Rayon sur l'escalier du ciel ». Quiconque a vu les pyramides s'élever sous la lumière et renvoyer la gloire des rayons aux quatre faces de l'horizon comprendra les suggestions des Héliopolitains » (*ibid.*, p. 204-205). « Ces grands triangles qui constituent les flancs des pyramides, semblent tomber du ciel comme les traits du soleil, quand le disque, voilé par l'orage, transperce cependant les nues et laisse descendre sur terre une échelle de rayon » (*ibid.*, p. 203). Tout l'effort du présent mémoire tendra à démontrer que l'architecture sacrée de l'Inde s'inspire d'idées analogues, notamment en ce qui concerne le stūpa : ce sera l'occasion de faire rentrer les origines des architectures indiennes dans le cercle commun des civilisations anciennes de l'Orient.

(1) J. KATS, *Sang hyang Kamahāyānikan*, p. 102-104. Tj. B., p. 31.

Mais il y a mieux, et M. STUTTERHEIM est parvenu à serrer de plus près encore la correspondance cosmologique. Reprenons en effet en sens inverse, c'est-à-dire en partant de la tête, ou du sommet de l'univers, la liste fournie par le *Sang hyang Kamahāyānikan*. Au monde de l'Arūpa « au delà de la Forme », la cosmologie bouddhique attribue d'ordinaire quatre étages sublimes accessibles seulement à la méditation la plus épurée. Or, conformément à ces dispositions théoriques, nous rencontrons en haut du Barabudur trois terrasses rondes à stūpa et un stūpa terminal, ce qui fait bien quatre niveaux transcendants. Le monde de la Forme admet de son côté quatre étages de Dhyāna : à cela répondent encore très exactement les quatre terrasses carrées à galeries. Enfin le monde grossier des sens, le Kāmadhātu, serait masqué sous l'énorme revêtement appliqué contre la base structurale (1). Cette minutieuse corrélation se laisse pousser au point qu'on pourrait ajouter une très utile illustration au mémoire de M. STUTTERHEIM en prenant tel quel pour schéma du Barabudur un dessin — *Beziehungen zwischen Weltspähren und Bewusstseinsstufen* — illustrant une note de M. HOFFMANN dans la *Zeitschrift für Buddhismus* de 1926, et qui représente tout simplement les neuf bhūmi, terres ou étages, du Cosmos mystique, — ce dessin ayant été établi, cela va sans dire, sans référence au monument indo-javanais (2).

De ces considérations M. STUTTERHEIM a tiré une plus juste idée de la valeur religieuse du Barabudur et de ce que cette splendide création a pu signifier aux yeux des fidèles qui se pressaient autour de lui au temps de sa gloire. Œuvre d'art certainement, et d'autant mieux ajouterons-nous, que dans le bouddhisme l'impression esthétique et la révélation sont unies par des rapports d'une exceptionnelle profondeur (3). Mais aussi objet de portée pratique, disposé tout entier en fonction de la technique des extases. M. STUTTERHEIM a nettement discerné ce caractère, bien qu'il n'en ait pas poussé l'étude aussi loin qu'il l'aurait pu.

Prenant appui sur la division du monument en trois « sphères » qui sont, comme on vient de le voir, un étage grossièrement matériel et deux groupes comptant chacun quatre étages d'abstraction progressive, il rappelle à leur propos cette doctrine constante, que les sphères supérieures sont accessibles par la méditation extatique (dhyāna ou samādhi), la plus élevée d'entre elles accueillant l'esprit dans le sein du repos absolu : nous retrouvons là une idée que M. POERBATJARAKA nous a déjà fait entrevoir (4). Mais n'est-il pas bien connu que, pour ces exercices transcendants, l'ascèse indienne en général

(1) Tj. B., p. 33 sq.

(2) E. L. HOFFMANN, *Abhidhammattha-Saṅgaha...* aus dem Pāli... übersetzt u. erläutert, *Zeitschrift für Buddhismus*, VII (1926), Tabelle II, p. 331.

(3) *Le Buddha paré*, BEFEO., XXVIII (1928), p. 248-249.

(4) Tj. B., p. 39; cf. supra, p. 313.

s'aide pratiquement d'objets symboliques (*yantra*, « instruments ») ? C'est sur eux que se concentre et s'appuie la méditation.

Or M. STUTTERHEIM ne doute pas que le Barabuđur, en sa splendeur, n'ait constitué un pareil objet, le plus beau, le plus surprenant certes que la pensée bouddhique se soit jamais à elle-même proposé. Non point une simple colline de pierre où les laïques auraient coudoyé les moines et le novice son maître : un édifice réservé aux profès et que son symbolisme montre tout entier conçu à leur intention. Car beaucoup de détails techniques encore insuffisamment éclaircis prennent leur pleine valeur de par l'hypothèse nouvelle. Les buddha d'abord visibles dans les niches, puis à demi cachés sous les stūpa grillagés, la statue inaccessible du sommet jalonnent une marche à l'illumination, à travers une matière de moins en moins sensible, et sans d'ailleurs atteindre ici-bas le but ultime, reporté au moment de l'anéantissement final, comme le stūpa clos le donne à entendre. Les images qui se déploient d'autre part le long des terrasses à galeries auraient aussi pour seule fin de fixer et de soutenir l'esprit des moines en ses passages par le Rūpadhātu. Livre de pierre, comme on l'a dit, mais offert à la méditation, non à la lecture courante (1).

Et maintenant, que dire de la base ? A en croire M. STUTTERHEIM, on s'expliquerait désormais le revêtement qui la couvre et qui dissimule aux regards le spectacle du Monde des Désirs et de ses chaînes matérielles. Les gens qui tiennent à ce monde n'avaient sans doute pas le droit de mettre le pied sur les étages supérieurs et réciproquement les initiés auxquels ceux-ci s'ouvraient n'avaient que faire en leurs méditations de la sphère inférieure, laissée loin derrière eux (2). M. STUTTERHEIM justifie par là, et apparemment avec beaucoup d'aisance, à la fois l'existence des bas-reliefs figurant le Kāmadhātu — il fallait bien qu'ils fussent là pour compléter en son essence magique le microcosme architectural — et leur disparition voulue — car ceux pour qui le temple est construit, s'ils comptaient accéder aux sphères supérieures du monde mystique en vivant plongés au milieu d'images s'y rapportant, n'eussent pas admis le contact de celles illustrant un monde néfaste dont ils avaient tant fait pour se dégager. Nous croyons l'interprétation exacte dans le principe. Il nous semble même possible de pénétrer plus avant encore dans la pensée des adeptes qui peuplèrent jadis ces terrasses étagées. Si les premières illustrations, celles des mondes supérieurs, avaient à leurs yeux un pouvoir exaltant de salut, les autres ne les eussent-elles pas attirés vers le bas ? Que l'on veuille bien se reporter sur ce point à ce que nous avons noté des « perceptions caractéristiques » qui ont pour effet de vous faire devenir ce que vous avez sous les yeux.

Pour masquer des images nécessaires mais dangereuses, l'architecte n'aurait eu, nous dit enfin l'auteur de *Tjañdi Baraboedoer*, qu'à appliquer contre la

(1) Tj. B., p. 37-43.

(2) *Ibid.*, p. 40-41.

base de ce Meru qu'était le temple le cercle des montagnes périphériques dont nous parlent les cosmologies, figuré ici par l'épais anneau de maçonnerie constituant le revêtement.

Cette dissertation, chez M. STUTTERHEIM, est extrêmement brillante et elle témoigne par moments du coup d'œil archéologique le plus remarquable. Nous avouons toutefois que toute son ingéniosité ne nous a pas pleinement convaincu. Nous ne doutons pas que M. STUTTERHEIM n'ait raison de croire qu'une barrière spirituelle devait séparer du vulgaire les ascètes peuplant de leurs méditations les étages supérieurs, et que l'architecte n'a pu manquer d'en tenir compte. La progression spirituelle voulait peut-être aussi qu'un *yantra* bien fait dissimulât aux yeux des saints les illustrations concernant le monde du Désir, ses tourments et ses fautes. Mais au Barabudur ce double but était atteint indépendamment du blocage. Un fait capital a échappé à notre confrère : de chacune des galeries des terrasses carrées on ne voit rien de l'étage ou des étages inférieurs, masqués par le revers de la haute balustrade, tandis que des terrasses rondes le pied tout entier, y compris les étages carrés, s'efface comme escamoté.

Le blocage était bien superflu : ôtez-le et il suffira d'interdire au troupeau les portes de la première galerie. Les saints se trouveront ainsi parfaitement à l'abri. Le compartimentage leur dissimule à tous non seulement le spectacle du monde inférieur représenté par la base structurale, mais jusqu'à celui des foules restées au pied du monument. L'argument de M. STUTTERHEIM reste ainsi en porte à faux. Ce n'est pas aux esprits sublimes dont on nous engage à restituer la progression mystique de terrasse en terrasse, mais bien aux seuls profanes restés sur terre au bas du piédestal, que le blocage a pour effet de cacher les bas-reliefs illustrant le jeu des apparences constituant notre monde. Or quel inconvénient majeur l'illustrateur a-t-il bien pu trouver, dans l'hypothèse qu'on nous soumet, à laisser sous les yeux de ces profanes une représentation artistique des réalités mêmes où ils vivent plongés ? Ainsi la présence de la terrasse rapportée non seulement ne s'explique pas du tout par l'interprétation générale que nous venons de résumer, mais même elle contredit M. STUTTERHEIM.

Par surcroît, ce que celui-ci demande à toutes ces raisons passablement boiteuses, c'est l'explication d'un dispositif déjà tout à fait extraordinaire par lui-même, tel du moins qu'il nous le décrit, et qu'on ne pourrait interpréter comme lui que pour les motifs les plus pressants et les plus clairement établis. Il aboutit en effet, nous l'avons vu, à une conception très singulière, en ce qui concerne le blocage : ce dernier occuperait, dans le schéma cosmologique, la place qui revient aux chaînes de montagnes rangées en cercles concentriques autour du Meru. D'où M. STUTTERHEIM conclut que l'architecte s'est proposé de figurer par un seul massif de maçonnerie qui butte contre la base ces cycles successifs de montagnes entourant de loin le Mont central des cosmogonies. De loin, disons-nous, et qui, de plus,

laissent entre elles de vastes intervalles. Il y a des mers entre ces monts. Que deviennent-elles chez notre auteur ? Pour l'instant, nous ne pouvons que laisser comme lui cette question sans réponse.

*
**

Le bouddhisme de Barabudur. — Dans son dernier chapitre, M. STUTTERHEIM a développé assez longuement sa conception du bouddhisme de Barabudur. Dironsnous qu'il nous a paru là avoir la main un peu moins heureuse que de coutume ? Comme, à son avis, le *Sang hyang Kamahāyānikan* est le seul texte connu qui donne quelque lumière sur l'architecture du grand stūpa, dont il serait d'ailleurs, dans ses parties anciennes, presque contemporain, il s'est cru en droit de s'en inspirer largement une fois encore. En fait, l'épreuve était décisive. Ce n'est guère qu'en matière de bouddhologie qu'il était possible d'apprécier l'affinité du texte et du temple, donc la légitimité d'expliquer rigoureusement celui-ci par celui-là. L'ouvrage utilisé se présente comme une sorte de compendium philosophique et par contre-coup épisodiquement iconographique — on sait à quel point les deux sont liés pour le bouddhisme tardif. On ne peut évidemment en tirer que des informations très indirectes en ce qui concerne l'architecture proprement dite : c'est là pourtant ce que nous avons vu que M. STUTTERHEIM a tenté. Il est clair qu'il a dû, ce faisant, supposer l'homogénéité du bouddhisme de Barabudur et de celui du *Sang hyang Kamahāyānikan*, première manière. Mais, puisque le texte fournit d'intéressantes indications iconographiques — en ce sens du moins qu'il nous décrit avec assez de précision plusieurs groupes organisés de buddha, bodhisattva et comparses divers — et puisque le Barabudur déploie parallèlement une somptueuse collection de statues, en rapprochant les deux ordres de documents, leur accord ou leur désaccord devait permettre de mieux juger des affinités doctrinales, mettant à même enfin de se prononcer sur le degré de probabilité des inférences architecturales présentées dans les pages précédentes de la thèse.

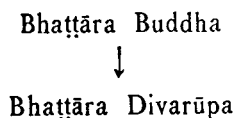
Or il est de fait que l'épreuve n'a pas été pleinement favorable. En ce qui concerne notamment la statue inachevée, la description du Bhaṭṭāra Buddha dans le *Sang hyang Kamahāyānikan* offre des détails qui s'opposent à une identification pure et simple. Il est dit : « Dans la tête du corps [humain] considéré comme un stūpa-prāsāda se trouve la place de Bhaṭṭāra Buddha ; c'est là qu'il réside en *samādhi* » (1). Cette mention de la mudrā de *samādhi*, les

(1) J. KATS. *Sang hyang Kamahāyānikan*, p. 104 ; Tj. B., p. 31, 49, 54.

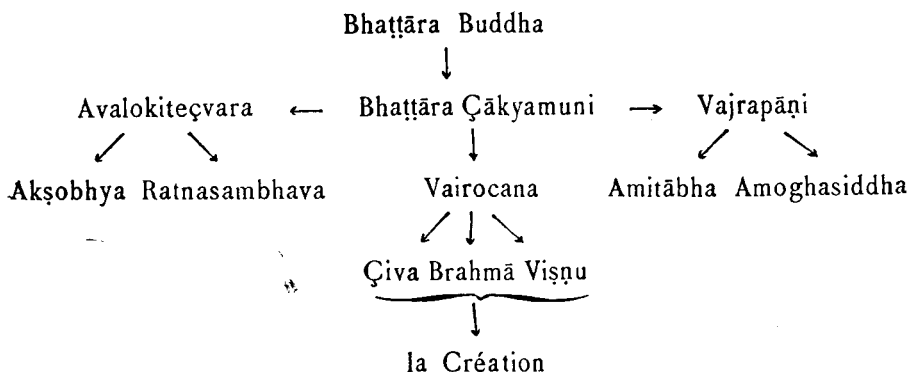
deux mains à plat l'une sur l'autre dans le giron, toute différente du geste d'« attester la Terre » présenté par la statue retrouvée dans le stūpa clos, n'a pu manquer déjà d'embarrasser M. STUTTERHEIM. Il avait grand besoin de réconcilier sa source et son monument. Il l'a tenté en s'en prenant à la traduction de M. KATS, que nous avons suivie. *Masamāhitarūpa*, dit le texte : la lecture « en samādhi » ne s'impose-t-elle pas ? C'est ce dont il a cru pouvoir douter. Pourtant il est indéniable, grammaticalement, que le terme sanskrit *samāhita* est la dérivation adjectivale du verbe *sam-ā-DHĀ*, lequel a fourni le substantif *samādhi*. Or ce dernier a une signification technique si capitale, il en tire nécessairement un prestige si grand, qu'il ne peut manquer, en principe, de dominer l'interprétation de la forme adjectivale. Pour séparer *samāhita* de *samādhi*, il faudrait de bien fortes raisons. M. STUTTERHEIM part de cette distinction gratuitement tenue par lui pour acquise : il en ferait un argument à l'appui de sa thèse ! C'est en vain. Il restera acquis jusqu'à plus ample informé que sur ce point important le *Sang hyang Kamahāyānikan* et le Barabudur ne s'entendent pas. Mais s'accordaient-ils par ailleurs assez continûment pour qu'on fût en droit de faire plus ou moins violence à la philologie sur ce point après tout particulier ? Non pas même, à ce que nous croyons voir. Laissons toutefois M. STUTTERHEIM en personne défendre son point de vue.

Il tire du texte les trois schémas suivants :

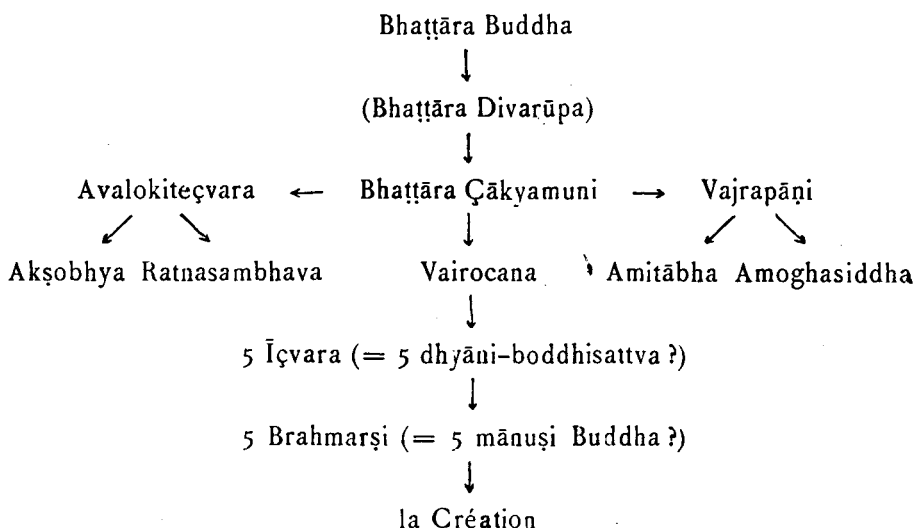
a) *Connaissance de ce qui est sans forme.*



b) *Connaissance du formel.*



c) *Connaissance exotérique.*



Voilà les schémas que M. STUTTERHEIM met en face de la composition iconographique du monument. Il a été contraint de reconnaître lui-même que son texte haut-javanais ne suit pas de près celui-ci. Dans quelle mesure a-t-il réussi à établir une correspondance ? « Pour l'inachèvement de la statue [retrouvée sous le stūpa terminal], je dois avouer, écrit-il, qu'il ne se rencontre dans l'ouvrage aucune donnée capable de fournir sans ambiguïté une explication claire et admissible. Je rappellerai toutefois qu'il y est question de l'incorporité de Bhaṭṭāra Buddha et, m'appuyant là-dessus, je proposerai de voir dans l'image inachevée, dissimulée par surcroît à tous les yeux par le stūpa entièrement clos, l'expression de sa personne, la plus élevée dans l'ordre de la connaissance exotérique (*bāhyakajñāna*). En même temps les statues placées tout autour [sous les stūpa ajourés] seraient d'une manière ou d'une autre la manifestation de Bhaṭṭāra Divarūpa et de Bhaṭṭāra Ćākyamuni, entités qui s'interposent entre Bhaṭṭāra Buddha et les Dhyāni-Buddha, et qui ont certainement, elles aussi, un corps sans forme perceptible, en fait doué pourtant déjà de plus de forme que la Suprême Essence. Les stūpa perforés nous ont donné l'occasion de nous assurer que les images qu'ils contiennent doivent être considérées, selon les conceptions magiques du Moyen Age bouddhique, comme partiellement invisibles, autrement dit comme corporelles seulement en partie (*gedeeltelijk gevormd*) » (1). Telle est, en effet, l'interprétation que M. STUTTERHEIM a donnée, quelques pages avant, des stūpa

(1) Tj. B., p. 54-55.

ajourés. Elle est fort ingénieuse. Mais, pour la mettre en rapport avec la bouddhologie de son traité, l'auteur ici ne sollicite-t-il pas un peu ce dernier ? Nous n'y avons pas distinctement aperçu cette théorie d'une invisibilité, ou d'une visibilité graduelle, selon le bout par lequel on voudra prendre la chose. Dira-t-on que la disposition des stūpa en donne l'idée ? Mais n'est-ce pas alors le Barabuḍur qui sert le texte et non l'inverse, contrairement à la plus saine méthode ?

Si la statue du sommet est le Buddha suprême, celles des terrasses rondes étant des images transcendantes de Çākya-muni et de Divarūpa (?), le reste du monument s'apparie *grosso modo* avec les schémas du *Sang hyang Kamahāyānikan*. Les buddha des terrasses carrées seront les cinq Jina. Quant à ceux du premier étage, placés au-dessus de la base bloquée, nous allons voir que M. STUTTERHEIM en fait des « Buddha humains ». Dans tout cela il ne manque pas de points à signaler où texte et monument ne s'entendent guère. Il suffira d'appeler l'attention sur la singulière décomposition de Bhaṭṭāra Çākya-muni en « Bhaṭṭāra Çākya-muni A » et « Bhaṭṭāra Çākya-muni B », à laquelle l'auteur s'est trouvé réduit quand il lui a fallu appliquer aux trois terrasses rondes les parties hautes, s'il est permis de s'exprimer ainsi, des schémas tirés du *Sang hyang Kamahāyānikan*. Le plus riche de ces schémas n'offrait, en effet, que deux buddha au plus à répartir entre nos trois étages (1).

On ne saurait dire que le système n'a rien de commun avec celui dont on retrouve les traces dans l'économie du Barabuḍur. De part et d'autre reparaissent les cinq Jina, émanés d'un buddha primordial et qui, dans les deux cas, en émanent par personne interposée : celle de Bhaṭṭāra Çākya-muni ou de Bhaṭṭāra Divarūpa dans le *Sang hyang Kamahāyānikan* et au Barabuḍur celle des buddha visibles sous les 72 stūpa ajourés. Mais ce sont là des coïncidences trop générales pour faire oublier les divergences profondes qui éclatent dès l'abord. Ainsi les schémas de M. STUTTERHEIM assignent un rôle fondamental aux deux bodhisattva Avalokiteçvara et Vajrapāṇi, dont aucune représentation en ronde bosse n'a trouvé place dans l'ample panthéon du Barabuḍur. Admettons-nous d'autre part que les cinq Īçvara soient cinq « dhyāni-bodhisattva » ? Mais sur le monument, où sont-ils ? Enfin, si les cinq Brahmaṛṣi, à leur tour, sont bien des mānuṣi-buddha, comment se fait-il que M. STUTTERHEIM n'en retrouve que quatre au bas du grand stūpa ?

Une constatation générale s'impose, qui pourrait compromettre l'autorité du « catéchisme » tantrique dont il est fait si généreusement usage chez notre auteur : chaque fois que M. STUTTERHEIM nous apporte une interprétation neuve, solide et convaincante — et nous avouons que c'est souvent — elle s'accorde mal avec le texte. Les mānuṣi-buddha en sont un bon exemple.

(1) Tj. B., p. 55-56.

M. STUTTERHEIM désigne ainsi, suivant une terminologie généralement acceptée, les buddha humains, mondains, le corps qu'ils manifestent aux yeux des hommes, lorsque vivant parmi eux ils travaillent à leur salut : en un mot, ce qu'on nomme plus justement leur Nirmāṅakāya, ou leur « corps factice ». Si l'on reconnaît au Barabudur neuf étages répondant aux degrés de la cosmologie transcendante, et si, d'autre part, l'on observe que neuf séries de statues — en comptant la statue du sommet — sont en rapport avec ces étages, il devient à peu près évident que les buddha de l'étage inférieur sont ceux de la réalité matérielle, ceux du siècle : telle est bien, en effet, la valeur symbolique de la première assise du monument, celle que cache le blocage. M. STUTTERHEIM apporte d'ailleurs à l'appui de cette interprétation une observation très intéressante : le premier rang de statues, sur les quatre faces du monument, se distingue des quatre rangées suivantes par la forme des niches où sont disposés les buddha. La niche des premiers n'est pas couronnée d'une réduction de stūpa, comme c'est le cas pour celles des quatre étages suivants. Donc les niches de la première catégorie se classent à part, et, bien que placées sur la balustrade de la première galerie, n'appartiennent pas à celle-ci, mais à la base primitive ensevelie au-dessous d'elles sous l'épais revêtement. Il est ainsi très probable, comme l'a supposé M. STUTTERHEIM, que nous trouvons vers le bas de l'édifice « soit quatre buddha terrestres, soit quatre formes de Gautama » (1). Nous lui signalons qu'il aurait pu invoquer le dogme bouddhique du Corps immaculé : comme un lotus n'est pas souillé par la boue du sein de laquelle il s'élance, de même le corps terrestre du buddha est resté pur de tout contact avec les dharma mondains parmi lesquels, au regard de ses contemporains, il a paru se mouvoir. C'est là une image familière à tous les textes bouddhiques (2). Elle répond parfaitement aux vues de M. STUTTERHEIM. On ne pouvait laisser sans aucun buddha la région où se tiennent les apparences, le siècle, pour tout dire. Car comment eût-on omis le Nirmāṅakāya ? Mais il n'était pas moins contraire au dogme d'englober ce corps dans le processus d'annulation des mondes matériels, figuré par l'adjonction du revêtement. La solution la plus simple, celle que l'on a choisie, a été de placer les « corps factices », les « corps de transformation » au-dessus du plan d'arasement du « réel », c'est-à-dire plus haut que la surface de la terrasse rapportée. Il semble donc que M. STUTTERHEIM ait raison contre M. VAN ERP, lequel ne voyait que des « dhyāni-buddha » du haut en bas des étages carrés.

Mais M. STUTTERHEIM n'a pas pris nettement parti quant à la personnalité des quatre « mānuṣi-buddha », qu'il a cru reconnaître au Barabudur. Quatre

(1) Tj. B., p. 47.

(2) Références dans L. de LA VALLÉE POUSSIN, *Bouddhisme*, Opinions sur l'histoire de la dogmatique², Paris, 1925, p. 232-234.

buddha distincts ? On pourrait songer aux quatre buddha du passé, autrement dit à Çākyaṃuni et à ses trois prédécesseurs immédiats, tétrade complétée d'ailleurs par le buddha futur Maitreya, et qui, on le sait, s'est trouvée incorporée dans le système des « dhyāni-buddha » : à chacun de ceux-ci répond un mānuṣi-buddha, son émanation terrestre. La thèse est spécieuse ; elle se heurte cependant à de graves objections. On voudrait pouvoir dire qu'au-dessous de chacun des quatre Jina de l'Est, du Sud, de l'Ouest et du Nord ont été figurés les buddha terrestres qui leur font pendant dans le système. Quant au cinquième mānuṣi-buddha, celui qui ne s'est pas encore montré au monde, il se trouverait certainement quelque auteur pour proposer de le reconnaître au sommet du monument, sous le stūpa terminal. C'est une identification que l'on voit revenir périodiquement à l'actualité, que celle de la fameuse statue du stūpa clos avec Maitreya. Mais ici cette construction serait fragile. En effet, la correspondance théorique paraît être ordinairement celle-ci :

	JINA.	BUDDHA TERRESTRE.
Centre :	Vairocana.	Krakucchanda.
Est :	Akṣobhya.	Kanakamuni.
Sud :	Ratnasambhava.	Kācyapa.
Ouest :	Amitābha.	Çākyaṃuni.
Nord :	Amoghasiddhi.	Maitreya (1).

Ce schéma ne s'accorde pas avec le Barabudūr. Il est certain, en effet, qu'aucun des quatre buddha de la série basse du monument ne représente Maitreya : leurs mudrā suffisent à en écarter la possibilité. D'autre part, remanier le tableau de correspondance pour le rapprocher du stūpa indonésien serait une vaine entreprise. Passerons-nous outre, et supposons-nous une tradition mahāyāniste indépendante, qui mit les quatre buddha du passé à la base de l'édifice transcendant de la bouddhologie ? Contentons-nous d'observer que, quoi qu'il en puisse être, M. STUTTERHEIM n'a toujours que quatre buddha « terrestres » à produire du côté du Barabudūr, en face des cinq mānuṣi-buddha dont il croit trouver trace dans le *Sang hyang Kamahāyānikan*. L'accord ne s'est donc pas réalisé.

M. STUTTERHEIM a sommairement indiqué une seconde interprétation. Les quatre types de statues disposées au bas du Barabudūr pourraient, nous dit-il, figurer « quatre formes de Gautama ». Peut-être cette version paraîtra-t-elle plus satisfaisante. Nous avons eu l'occasion d'insister, dans un précédent mémoire, sur le rôle capital qu'à notre avis le Mahāyānisme n'a cessé de faire

(1) L. A. WADDELL, *The Buddhism of Tibet, or Lamaism*, London, 1895, p. 350-351 ; A. GETTY, *The Gods of Northern Buddhism*, Oxford, 1928, p. 28.

jouer au buddha historique. Nous croyons qu'à cet égard rien ne s'opposerait à ce qu'on lui fît une modeste place au bas du Barabuđur. L'objection la plus sérieuse à laquelle cette interprétation reste exposée provient de l'absence, dans ce schéma iconographique, d'un Çākyaṃuni enseignant (*dharmacakramudrā*), complétant la série des mūdra fondamentales : *bhūmisparça*, *varadā*, *samādhi* et *abhaya*. Or il semble que ce soit avant tout son aspect de prédicateur qui ait été retenu par le bouddhisme évolué et qui lui ait assuré jusqu'à une date tardive un éminent prestige (1). Ce sont là des problèmes que M. STUTTERHEIM n'a pas abordés. Nous nous bornerons donc provisoirement à signaler la difficulté.

* * *

La controverse au sujet de la statue inachevée. — Ces manquements répétés ne laisseront pas d'inquiéter. Peut-on se soustraire à l'impression que M. STUTTERHEIM n'a pas réussi à expliquer d'une manière satisfaisante la bouddhologie du grand stūpa ? Et dans ces conditions ne sera-t-on pas tenté de faire un retour sur les théories antérieures, qu'il a pensé dépasser ? Beaucoup sont périmées, mais il en subsiste deux, dues à M. FOUCHER et à M. KROM, certainement non dénuées de valeur. Le centre de la discussion, toujours pendante entre MM. FOUCHER, KROM et STUTTERHEIM, reste le symbolisme du stūpa clos juché au faite des grandes terrasses : problème encore mal éclairci, mais dont il est en tout cas évident qu'un élément majeur est la place à attribuer au buddha inachevé dans le schéma idéal du monument. Passons en revue leurs raisons respectives concernant ce point.

M. FOUCHER (2) a proposé de reconnaître au sommet du Barabuđur une reproduction de la statue peut-être la plus sainte du bouddhisme indien, celle du Maître à Bodh Gayā à l'instant où il triomphe des assauts du malin et conquiert l'illumination (*Māravijaya*). M. KROM (3) croit, au contraire, que le stūpa, à l'origine, a été laissé vide et qu'il n'a reçu alors qu'un dépôt de reliques : le buddha aurait été introduit tout récemment. M. STUTTERHEIM, à son tour, revendique pour l'image sa place sous le stūpa, contestée par M. KROM, et en fait un buddha suprême « incorporel » : d'où l'inachèvement.

Il est indispensable de replacer les deux premières identifications chacune dans le cadre de l'interprétation d'ensemble soutenue par son auteur. Pour M. STUTTERHEIM, c'est déjà fait.

Il n'est pas venu à l'esprit de M. FOUCHER que la première rangée de buddha, au bas de l'étagement des terrasses, pussent être des « buddha humains ». Comme toutes les statues des autres étages carrés, ce sont pour

(1) *Le Buddha paré*, BEFEO., XXVIII, p. 207 sq., 223, 227, 249 et *passim*.

(2) *Le Buddha inachevé de Boro-Budur*, BEFEO., III, 1903, p. 78-80.

(3) BAD., II, p. 159 sq., 169.

lui des « dhyāni-buddha », chacun avec sa mudrā propre, comme il est de règle. Par contre, sous les stūpa ajourés des terrasses rondes et faisant le geste de l'enseignement, il croyait reconnaître Çākya-muni, malheureusement sans nous dire les raisons qui lui dictaient cette hypothèse. Nous venons de voir que dès 1903 il avait proposé de reconnaître sous le stūpa central une réplique du *Māravijaya* de Bodh Gayā. Il est inutile de rappeler ici que la statue fameuse vue par HUAN-TSANG au lieu même de la Bodhi était une statue inachevée. M. FOUCHER a supposé, non sans quelque apparence de raison, que l'aspect de la statue javanaise s'explique par le souci de suivre fidèlement son modèle indien (1).

Pour sa part, M. KROM admet les identifications de M. FOUCHER en ce qui concerne les étages carrés ; mais il rejette avec énergie les deux dernières interprétations. Il lui semble impossible qu'après l'ascension spirituelle dont témoigne l'arrangement iconographique des cinq premiers étages, une fois dépassée la sphère des Jina transcendants, l'on puisse venir se heurter, au niveau des 72 stūpa ajourés, à un simple buddha terrestre. D'où Çākya-muni tirerait-il un prestige assez grand pour qu'un pareil dispositif fût concevable ? Il en irait de même, et pis encore, à l'endroit de la statue inachevée. Çākya-muni dominant la fantasmagorie d'univers, pourvus de leurs buddha, qui se dévoilent, réalisés en pierre, au Barabudur ? Çākya-muni au-dessus d'Akṣobhya, d'Amitābha et de Vairocana, pour ne rien dire d'autres Jina plus obscurs ? Le moyen d'y croire !

De ce *Māravijaya* insolite M. KROM se débarrasse d'ailleurs obliquement. La statue inachevée, nous dit-il, a été introduite après coup sous le stūpa central primitivement vide. Des ouvriers, un gouverneur javanais seraient responsables de cette supercherie. Ils auraient déposé là l'image pour se donner ensuite la gloire et peut-être le profit de la retrouver sous les yeux du résident HARTMANN, grand amateur d'archéologie. Il est de fait que les premiers visiteurs européens n'ont rien vu sous le « stūpa clos », alors éventré. Toutefois l'intérieur était encombré de débris, d'où justement la pièce en litige serait sortie en 1842. Depuis quand s'y trouvait-elle ? toute la question est là. Il nous semble possible d'admettre que des chercheurs de trésor l'aient antérieurement trouvée *in situ*, et culbutée pour défoncer le sol, puis abandonnée au milieu des décombres du sein desquels on l'a plus tard tirée. De pareils méfaits n'ont été que trop fréquents en ces pays, à date ancienne, et il s'en commet encore de nos jours. Mais l'auteur de la *Description Archéologique* rejette ces considérations qui n'ont évidemment pas valeur de preuve.

Diverses raisons ont amené M. KROM à mettre ainsi en doute l'authenticité de la trouvaille, et la plus pressante a certainement été la raison de doctrine,

(1) *Notes d'Archéologie bouddhique*. III, *L'iconographie bouddhique à Java*, BEFEO., IX, 1909, p. 44-45.

à laquelle nous avons fait allusion plus haut. En effet, si la statue est *in situ* sous le stūpa terminal, on ne peut échapper à ce dilemme : ou bien l'inachèvement est volontaire, vise à imiter la statue de Bodh Gayā, comme l'a cru M. FOUCHER, et alors on aboutit au non-sens de placer Çākya-muni au-dessus du collège des buddha transcendants, en conflit avec tout ce qu'on croit savoir du Mahāyāna ; ou bien il faudrait croire que l'on a laissé de propos délibéré une image imparfaite dans le Saint des Saints. Que signifie cet inachèvement, s'il n'imité pas la statue fameuse du buddha historique ? A-t-on jugé inutile de faire mieux, l'objet étant promis à l'emmurement définitif ? C'est ce qui n'est guère vraisemblable. Pour peu que l'on ait quelque notion du symbolisme bouddhique, on ne manquera pas de croire qu'au contraire les fondateurs ont dû s'ingénier à placer en cet endroit une représentation de l'ultime mystère la moins indigne qu'il se pouvait. M. KROM se contente de supposer qu'ils ont tout simplement déposé quelque relique sous le stūpa hermétiquement clos, comme ce fut le cas le plus souvent dans la métropole. Le dépôt sacré aurait disparu lors de la profanation dont témoignait, dès les premières reconnaissances archéologiques, l'éventrement du stūpa.

C'est toutefois sortir d'une controverse en se jetant dans une autre : on a beaucoup discuté sur le point de savoir s'il y a jamais eu des reliques au Barabudur, ce qui n'est pas aussi sûrement acquis que l'ont cru certains auteurs, abusés par une conception simpliste de la destination des stūpa.

*
*
*

Mais les considérations de doctrine, quelle qu'ait été leur influence sur le jugement porté par M. KROM, cèdent le pas dans son exposé, très prudent et très modéré, aux raisons matérielles de douter qu'il nous énumère. Il lui semble possible, en effet, de rendre compte en détail de la manière dont l'image inachevée serait venue là. Supposons, dit-il, que les auxiliaires de HARTMANN soient responsables de son introduction et voyons si tout ne s'explique pas aussitôt. Inachevée ? Parce qu'ils auront fait main basse sur quelque œuvre imparfaite abandonnée sur place ou mise au rebut par les anciens sculpteurs. Différente des autres du fait de cet inachèvement ? M. KROM suppose qu'un tel choix fut délibéré et qu'on a voulu mettre sous ce stūpa exceptionnel une statue elle-même d'aspect exceptionnel, tranchant sur les images parfaitement polies et achevées qui se pressaient alentour. Des récits — de provenance cependant assez suspecte — accusent le résident d'avoir trouvé le stūpa vide, d'y avoir recueilli une statuette d'or, et de l'avoir dérobée : c'est pour détourner les soupçons qu'il aurait laissé à sa place la grande image subrepticement introduite sur son ordre. La personnalité d'un HARTMANN se rit de tels soupçons. Cependant, en l'absence de tout compte rendu authentique de ses opérations, peut-être retrouve-t-on là l'écho de

traditions orales persistant chez les indigènes et relatives aux fouilles de 1842. M. KROM a cru pouvoir en conclure — il ne le fait toutefois que sous toutes réserves — que le stūpa de prime abord s'était bien révélé vide : ceci rendrait évidemment nécessaire de recourir à l'hypothèse d'une introduction *post festum*, qu'il suffirait d'attribuer aux seuls indigènes pour rester dans les limites de la vraisemblance.

D'un autre côté, M. KROM s'est convaincu par un sérieux examen de la statue qu'elle ne peut passer pour « inachevée à dessein » selon l'expression de M. FOUCHER. Les traditions relatives à celle de Bodh Gayā nous parlent de légères traces d'inachèvement. Au Barabudur au contraire, la statue tout entière est rude, et l'on voit par exemple devant ses jambes, à l'endroit où devraient être disposés les plis drapés de la robe, une masse informe de pierre, dissymétrique par surcroît (a rough lump, thicker at one side than the other). Rien de pareil dans l'Inde (1).

★
★

Tout cela compromet peut-être l'identification proposée par M. FOUCHER, mais sans pourtant la condamner radicalement, car l'argument de M. KROM se ramène à un concours de présomptions, et le caractère fallacieux de la trouvaille de HARTMANN, même avec le correctif que celui-ci n'ait rien connu du subterfuge, reste à nos yeux loin d'être démontré. A ce que nous présumons, ce qui a surtout emporté le jugement de M. KROM, c'est qu'il avait personnellement une théorie à substituer au système de son devancier, et que dans ce nouveau système le *Māravijaya* ne trouvait aucune place. Avant de pousser plus avant et d'aborder les objections opposées par M. STUTTERHEIM à M. KROM, il convient donc d'exposer rapidement la partie positive des thèses de ce dernier et, s'il se peut, d'en apprécier la vraisemblance.

Au-dessus des cinq dhyāni-buddha il lui a semblé qu'on devrait s'attendre à rencontrer leur émanation et leur chef mystique, Vajrasattva/Vajradhara. Tels sont, comme on le sait, les noms que les traditions tantriques attribuent à deux personnages malaisément séparables, en qui elles voient, comme dit familièrement M. KROM, le président et le vice-président des Jina. Il nous propose en conséquence de reconnaître Vajrasattva sous les stūpa ajourés des terrasses rondes.

Cette hypothèse fait difficulté du point de vue de l'iconographie. En effet, « Vajrasattva est ordinairement représenté assis sur un lotus et les jambes croisées. La jambe droite peut pendre et porte alors sur un lotus. Il est coiffé d'une couronne dans laquelle se trouve souvent une image d'Akṣobhya ; il a

(1) BAD., II, 164-165, 169.

le vêtement et les parures caractéristiques d'un dhyāni-bodhisattva. Il tient généralement un vajra (foudre) dans sa main droite et contre sa poitrine ; mais le vajra peut reposer sur la pointe dans la paume de la main. De la main gauche il tient la ghaṇṭā (cloche) sur sa hanche.» (1) Or les statues des terrasses rondes sont des statues de buddha, strictement monastiques et dépourvues de tout insigne comme de toute parure. Comment M. KROM concilie-t-il ces données ?

Il n'a nullement tenté d'esquiver le problème. « Iconographiquement, avoue-t-il, c'est un fait que, partout où Vajrasattva se voit représenté, il ne l'est jamais comme un Buddha, mais bien sous l'habillement complet d'un Bodhisattva, avec deux attributs constants, un vajra et une clochette rituelle... Même pour ses formes les plus compliquées, on reste fidèle au costume de Bodhisattva. » (2) Cependant M. KROM fait observer, non sans habileté, que les cinq dhyāni-buddha, eux aussi, peuvent être parés, tout au moins dans certains cas. Le « vêtement de bodhisattva » qu'ils prennent alors ne les empêche pas d'être essentiellement des buddha. A ce que suppose le savant hollandais, il en irait de même pour Vajrasattva. Ses parures, elles non plus, n'empêchent pas qu'il ne soit un véritable buddha : il est de la sorte admissible qu'on l'ait représenté au Barabudur sous un aspect purement monastique conforme à sa vraie nature.

A l'appui de ces suppositions M. KROM signale que le *Sanghyang Kamahāyānikan* connaît Vajrasattva dont il va jusqu'à faire le Seigneur de tous les buddha, *Sarvabuddhādhipaḥ* (3). Le mot Vajradhara « Porte-foudre » n'apparaît que deux fois et, semble-t-il, seulement comme épithète. Mais l'identification de Vajrasattva avec un dhyāni-buddha est prouvée par un passage où il est énuméré à la place ordinaire d'Akṣobhya, dans une liste des cinq Jina. Pour conclure, on aurait donc eu, « en se déterminant à placer Vajrasattva sur les terrasses, toutes raisons de lui assigner la forme et la qualité de Buddha, et de lui ôter ses emblèmes de Bodhisattva. » (4)

M. KROM ajoute à ce propos quelques considérations de doctrine trop importantes pour que nous les passions sous silence. Il rappelle qu'un buddha a normalement d'abord été bodhisattva ; que réciproquement un bodhisattva n'est qu'un buddha futur. L'on a pu en conséquence représenter sans contradiction radicale un buddha sous l'aspect d'un bodhisattva, à ce que suppose M. KROM par référence au passé, ou le contraire, par anticipation de l'avenir. « Mais il n'en est que plus surprenant de voir les Dhyāni-

(1) A. GETTY, *Gods of Northern Buddhism* 2, p. 6.

(2) BAD., II, p. 155.

(3) KATS, *Sanghyang Kamahāyānikan*, p. 23. Rétablir le *dh* dont l'*h* est tombé par erreur, BAD., II, p. 157.

(4) BAD., II, p. 158.

Buddha, les seuls précisément à n'avoir jamais été Bodhisattva, représentés sous cette forme. » (1) L'auteur attache donc une grande importance au fait que la tradition javanaise, écrite et figurée, appuie ces formes tibétaines étranges, en fournissant des Jina — plus précisément Vairocana et Akṣobhya — parés. Un bronze du Musée de Leide, un passage du *Nāgarakṛtāgama*, le fameux poème vieux-javanais, sont invoqués à cet effet. « Quand on voit que Vairocana, constamment donné comme un Buddha, pouvait aussi être représenté comme un Bodhisattva, il n'est plus étrange que Vajrasattva, montré généralement, lui, comme un Bodhisattva, ait été également représenté sous forme de Buddha. » (2)

Ces pages de l'archéologue néerlandais ont été publiées en 1927. Elles touchaient d'assez près aux problèmes les plus considérables que pose la bouddhologie du Barabudur pour qu'on puisse regretter qu'il ne les ait pas mises à jour dans son appendice à la *Description Architecturale* de M. VAN ERP, parue en 1931. Dans l'intervalle nous avons donné dans le *Bulletin de l'Ecole Française d'Extrême-Orient*, tome XXVIII, une étude sur la tradition du Buddha paré qu'il semble bien que notre savant et illustre confrère n'ait pas eu l'occasion de lire ; en effet, nous y avançons entre autres choses quelques suggestions relatives au bas-relief inspiré du *Lalitavistara* qui nous montre Çākyaṃuni laissant sa couronne à Maitreya, au ciel Tuṣita (3), et nous avons vainement cherché cette modeste référence dans le très bel et très complet index des publications récentes que contient l'*Appendice* de M. KROM. Nous croyons que l'on peut désormais tenir pour acquis que les parures royales ne sont pas le partage exclusif des bodhisattva, et que les buddha eux-mêmes les revêtent, à des titres divers, au moins en deux circonstances : en tant que l'on voit en l'un d'eux le buddha suprême, Ādi-buddha, comme on l'a nommé plus tard, c'est-à-dire le successeur du buddha cakravartin des plus anciennes théories ; ou bien pour attester qu'ils se manifestent temporairement sous l'aspect de leur Corps de Gloire (*saṃbhogakāya*). Nous avons relevé une série de témoignages, notamment celui de HIUAN-TSANG, passés curieusement inaperçus et prouvant qu'on a constamment orné de pièces d'orfèvrerie réelle des statues par elles-mêmes toutes monastiques dans les plis de leur robe de pierre (4). On a donc pu aussi bien ajouter des parures à une image que les lui retirer sans modifier radicalement la qualité du personnage figuré. Du coup sont levées

(1) BAD, II, p. 156. Il ne faut pas oublier cependant qu'Amitābha/Amitāyus, avant de devenir le *dhyāni-buddha* accueillant entre tous, passe, selon l'*Amitāyur dhyāna sūtra*, pour avoir été sur terre le bhikṣu Dharmākāra. Entre le moment où il a émis le vœu de sauver toutes les créatures et celui où il a atteint sa glorieuse position de Jina, ce personnage a bien été sans doute un bodhisattva.

(2) *Ibid.*, p. 156.

(3) BEFEO., XXVIII, 1928, p. 268-269.

(4) *Ibid.*, p. 168.

toutes les difficultés iconographiques dont, par exemple, se trouvent encore encombrés les chapitres du bel ouvrage de Miss A. GETTY, relatifs à l'Ādi-buddha, aux dhyāni-buddha ou à des buddha comme le Bhaiṣajya-guru. C'est à ces difficultés que M. KROM nous paraît justement avoir achoppé en la circonstance.

Les vues nouvelles apporteraient en un sens une confirmation partielle de ses hypothèses, en engageant à reconnaître, surtout en fait de statues de pleine taille, moins de rigueur à la distinction entre statues parées et non parées. Les dernières ont pu recevoir des parures rapportées. Ne parlons plus de Vairocana figuré comme bodhisattva : c'est un buddha paré ! Il se peut que les statues des terrasses rondes aient été, elles aussi, des buddha parés. Des parures rapportées leur eussent permis de représenter un buddha dans son sambhogakāya. Lequel ? Nous doutons que ç'ait été Vajrasattva.

Il subsiste, en effet, une objection si considérable que nous la tenons pour décisive ; au Barabudur le geste des mains est tout autre que ceux qui caractérisent soit Vajrasattva, soit Vajradhara. La mudrā d'enseignement que présentent les hôtes des stūpa ajourés ne laisse place ni au vajra, ni à la clochette, qui sont les attributs distinctifs de ces deux personnages. Le *Sang hyang Kamahāyānikan* parle bien de *dharmacakra* à propos de Vajradhara, mais non de *dharmacakramudrā*. En fait, la critique interne du texte et sa comparaison avec le monument le montrent séparé de celui-ci par trop de différences pour qu'il puisse être d'un secours autre que très indirect à l'appui de la thèse de M. KROM. L'argument demanderait non seulement que ce traité soit une autorité décisive pour l'interprétation du Barabudur, ce qui n'est pas, mais encore que les statues des terrasses rondes ne puissent rien être en dehors de Vajrasattva, point sur lequel tout doute n'est pas écarté, et que d'autre part enfin ce personnage tienne un si grand rôle dans le texte haut-javanais, que malgré les inconsistances iconographiques l'identification soit inévitable. Mais Vajrasattva joue-t-il réellement un rôle aussi grand qu'on veut bien nous le dire, en particulier dans les parties anciennes de l'ouvrage ?

Sur ce point essentiel le mémoire de M. STUTTERHEIM ruine les hypothèses de M. KROM. Grâce à une étude très serrée que M. GORIS a faite de la composition du *Sang hyang Kamahāyānikan*, nous sommes maintenant en mesure de discerner dans ce traité plusieurs couches de rédaction (1). La plus ancienne seule a quelque chance d'être contemporaine du grand stūpa. Or Vajrasattva, sixième dhyāni-buddha, n'y figure nulle part. C'est dans la rédaction récente qu'on rencontre ce nom, mais substitué à celui d'Akṣobhya, et non pas, comme le voudrait la thèse de M. KROM, ajouté à la liste des cinq Jina.

(1) R. GORIS, *Bijdrage tot de Kennis der Oud-Javaansche en Balinesische Theologie*, 1926, p. 151-156.

M. STUTTERHEIM rappelle que Vajrasattva, en mettant à part son rôle tardif de « président » des Jina, reste avant tout une forme spéciale d'Akṣobhya. C'est Akṣobhya en son sambhogakāya ⁽¹⁾. Il y a un abîme entre cette substitution de noms désignant deux formes étroitement connexes, et la superposition d'un Jina suprême au système complet des cinq Jina. Vajrasattva, Vajradhara, pour le texte en question, sont d'ailleurs avant tout des épithètes, et cela ne laisse pas d'affaiblir encore l'argumentation de M. KROM : ne parle-t-on pas dans le traité tantrique *des Vajradhara*, au pluriel ? M. KROM a tiré de témoignages ambigus des conclusions beaucoup trop catégoriques, chose grave, l'iconographie ne s'étant point, de son côté, montrée favorable à sa théorie. Enfin, dans un chapitre dont nous avons déjà fourni une analyse, M. STUTTERHEIM a prouvé que le *Sang hyang Kamahāyānikan* se laisse interpréter en faveur d'une bouddhologie toute différente de ce qu'a supposé M. KROM : les tableaux reproduits plus haut en font foi. Nous n'avons pas été sans signaler, il est vrai, que cette autre interprétation du texte s'accorde mal avec le monument ; mais celle de M. KROM bien plus mal encore ! Sans revenir sur les difficultés insolubles rencontrées à propos de l'iconographie des terrasses rondes, on se souvient qu'au-dessus de ses 72 Vajrasattva, il a été obligé, pour appliquer son système, de vider le stūpa terminal. L'hypothèse excluait de cette place toute image du Māravijaya.

Or M. STUTTERHEIM a repris l'examen de la question, sans les mêmes préjugés peut-être, et nous paraît avoir prouvé que la statue était bien à sa place sous le stūpa ⁽²⁾. S'attaquant aux difficultés soulevées par M. KROM, il n'a pas laissé d'avoir réponse à tout, sauf toutefois contre l'argument tiré de l'imperfection manifeste de la statue. Sur ce point nous aurons l'occasion de revenir. M. STUTTERHEIM l'a négligé, en faveur de raisons d'ordre divers qui le portaient toutes à conclure à l'authenticité de la tradition révoquée en doute par son savant contradicteur. Pour les motifs qu'il nous donne et pour d'autres encore qui viendront par la suite, nous croyons avec lui que le Buddha inachevé était bien à sa place sous le dôme terminal. Est-ce, comme il nous l'explique, le Bhattāra Buddha, du *Sang hyang Kamahāyānikan* ? Nous serions tenté de l'interpréter d'une façon un peu différente, mais en tout cas, la seule présence d'une statue authentiquement à sa place sous le stūpa porterait un coup fatal à la thèse de M. KROM : quel Buddha en *dharmacakra mudrā* admettre au-dessus du Vajrasattva des terrasses rondes ? Mais quelles sont donc les raisons que M. STUTTERHEIM a à faire valoir ? C'est d'abord le caractère très suspect des témoignages sur lesquels on a cru pouvoir se fonder pour condamner la trouvaille. Le « fantassin Hoepermans » n'est pas une grande autorité et ses

(1) Tj. B., p. 51.

(2) *Ibid.*, p. 51-54.

attaques contre HARTMANN le jugent. Quant aux « vieillards qui se souvenaient » des fouilles du résident archéologue, nous irions loin si l'on écoutait de tels conseillers : on sait la puissance d'invention et de déformation dont peut faire preuve une équipe de simples coulis !

Il aura suffi que le stūpa ait paru vide au premier abord, que la statue inachevée ait été retrouvée ensuite, lorsqu'on fouilla les décombres, que le résident peut-être ait ramassé et emporté sur ses genoux, dans sa voiture, quelques menus objets de bronze (1) : c'en était assez, et il n'aura pas fallu longtemps pour que des légendes prissent corps. Nous en avons vu un échantillon. HARTMANN, de toute façon, est hors de cause. Il faudrait donc supposer que ses auxiliaires javanais eussent apporté la statue à son intention. Mais alors ils n'auraient jamais choisi une pièce aussi grossière et aussi mal venue. Belle découverte, pour un amateur comme ils savaient être leur haut administrateur, que ce bloc mal dégrossi ! Il serait sans doute dangereux de prêter à ces Javanais une naïveté ou une tournure métaphysique trop accentuées. M. KROM a supposé qu'ils auraient pris une statue exceptionnelle pour qu'elle s'accordât avec le caractère exceptionnel du stūpa. Mais il est bien certain que la statue que nous connaissons n'a rien pu offrir d'exceptionnel aux yeux de Javanais du siècle dernier, en dehors de ses imperfections trop manifestes !

Au terme de cette longue controverse, il nous semble possible de conclure, en usant de modération, que des trois thèses en présence, celle de M. FOUCHER, celle de M. KROM et celle de M. STUTTERHEIM, chacune en fin de compte conserve une bonne part d'arguments. Elles les trouvent, il est vrai, dans des ordres tout différents de considérations. De là vient qu'en général les systèmes proposés semblent également avoir quelque chose de commun avec le Barabudur, tout en restant en même temps incompatibles entre eux. Menée contradictoirement, cette triple analyse due à trois excellents esprits aura eu tout au moins pour résultat de faire clairement ressortir, sur chaque point débattu, la force et la faiblesse des interprétations qu'autorisaient les conceptions du bouddhisme ayant cours actuellement. Elles permettront aussi de juger avec précision, sur ces points mêmes, toute tentative d'identification qui se prévaudra d'une théorie générale de la religion bouddhique s'écartant quelque peu des vues communément admises aujourd'hui.

(1) Cf. BAD., I, p. 35, II, p. 170 sq., et N. J. KROM; *Die Barabudur Funde*, in *Zeitschrift für Buddhismus*, VII, 1926, p. 340-348.



Cliché S. A. des Indes néerlandaises.

LE STŪPA DE BARABUDUR (cf. p. 353).

TROISIÈME PARTIE.

LE SYMBOLISME DU BARABUĐUR.

CHAPITRE I.

BARABUĐUR, MONDE CLOS.

Et maintenant, prenons-nous-en directement au Barabuđur. C'est dans son aspect même qu'il faut tenter de surprendre ses derniers secrets. Que l'on veuille bien considérer une fois encore la silhouette familière répétée sur notre planche XV, sans perdre de vue le résultat des recherches architecturales résumées dans la première partie de ce mémoire. Rappelons que chaque étage nous a laissés en face d'une difficulté. On n'a trouvé une explication satisfaisante ni du stūpa clos, ni des stūpa à claire-voie, ni de la rupture de plan et de pente entre les parties rondes et les parties carrées, ni même du revêtement masquant la base. Faisons pour l'instant abstraction des terrasses carrées. Il nous reste toujours à rendre compte du stūpa terminal, de ceux, plus petits, qui l'encerclent et du blocage. On s'étonne qu'aucun auteur n'ait rapproché ces trois points désespérés de l'interprétation : personne apparemment ne s'est aperçu qu'ils posent un seul problème.

Le Bhaṭṭāra buddha du sommet est caché sous son stūpa. Les buddha des terrasses rondes sont presque entièrement cachés sous leurs réseaux de pierre. Sautons, avons-nous dit, les terrasses carrées. Sous le revêtement, les bas-reliefs de la base sont complètement cachés. Ce mot revient sous la plume chaque fois qu'on tente de définir plus nettement l'une des difficultés qui nous arrêtent. Sommes-nous donc sur la trace d'un caractère général et tenons-nous enfin ce trait commun unissant des étages disparates, que nous demandions vainement, dans nos premières pages, aux architectes ? Cette question n'a jamais été abordée d'ensemble : disons même qu'on ne l'a jamais entrevue. On s'est perdu en conjectures en ce qui a trait au blocage, soit qu'on lui ait attribué une origine accidentelle, soit qu'on y ait cherché, comme M. STUTTERHEIM, un dispositif à fins magiques ; mais on n'a jamais rapproché le parti pris d'invisibilité dont il témoigne et celui dont témoignent non moins clairement les étages supérieurs. Au niveau de ceux-ci, est-ce que les stūpa, eux-mêmes plus ou moins hermétiquement clos, ne se dissimulent pas par surcroît, derrière la massive envolée des étages inférieurs ? Tout dénonce un véritable ésotérisme architectural : le mot n'est pas trop fort.

Cette dualité dans l'unité que nous essayons d'attribuer au Barabuđur se trouve, il est vrai, interrompue par les terrasses carrées où l'on circule librement devant les bas-reliefs : à ce niveau il ne serait donc plus question d'une

partie cachée et d'une partie qui la cache. Les trois ensembles dont est fait le monument, à savoir la base interdite, les étages à galeries ouvertes et les terrasses nues du sommet, dont les stūpa se cachent et cachent les images qu'ils contiennent, sont apparemment hétérogènes ; le terme intermédiaire s'oppose aux deux autres en ce qu'il est, à leur différence, tout entier accessible. Nous n'en constatons pas moins que, par divers artifices de construction, le Barabudur « intérieur » serait tout entier *caché*, de la base au sommet, s'il ne venait ainsi s'interposer, entre le pied et les terrasses rondes, quatre étages carrés avec leurs galeries à ciel ouvert.

Cela dit, il suffira sans doute de jeter les yeux sur la planche XVI où précisément est représenté l'un de ces étages carrés, pour se trouver frappé d'un trait de lumière : un mur élevé ferme les galeries, de telle sorte que les rangées de bas-reliefs qui en sont l'essentiel demeurent, du dehors, *entièrement cachées*.

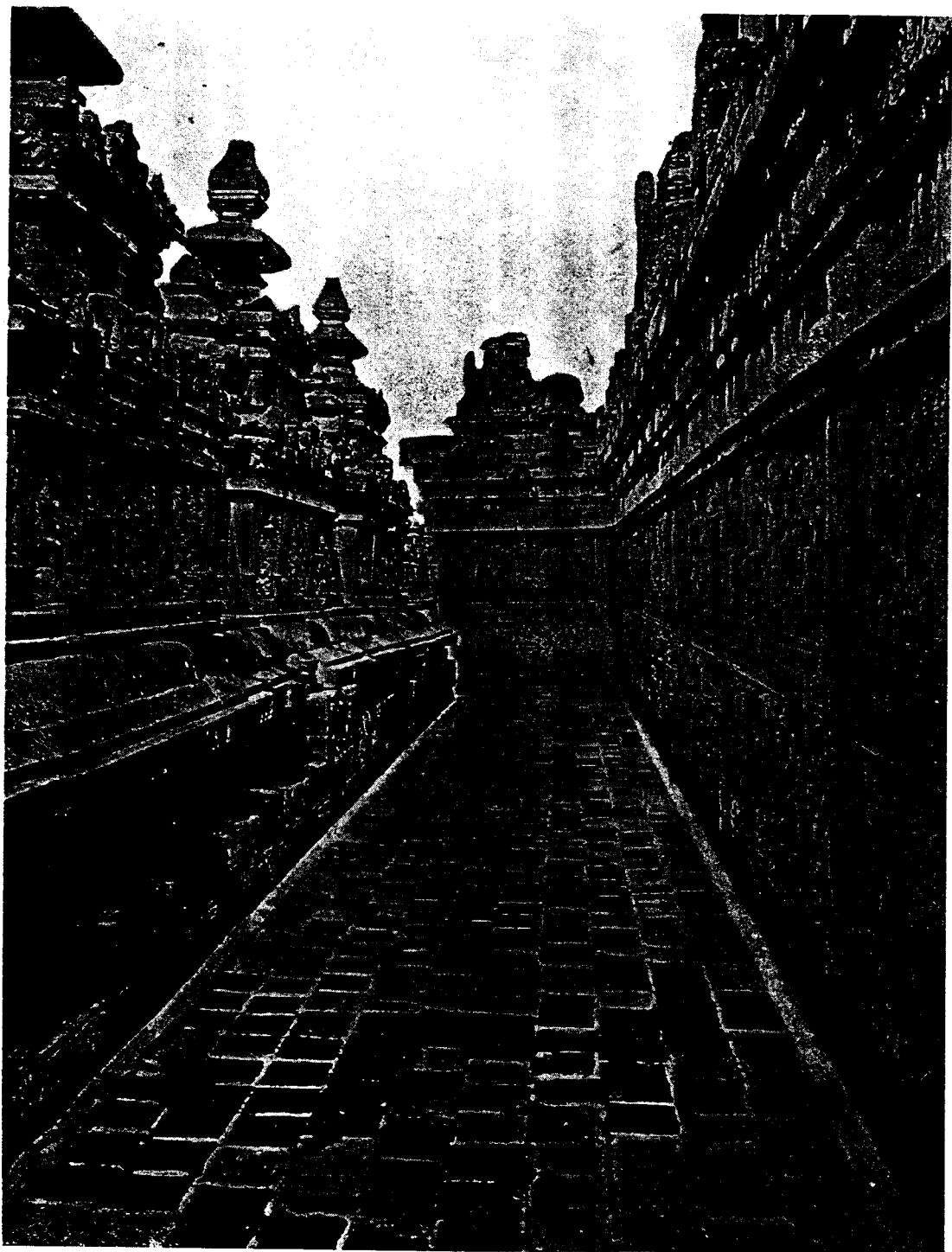
Dès lors, ce commun caractère unit tous les étages du monument, que tous, par des moyens appropriés, s'enfoncent à l'abri des regards. Rien ne se trahit au dehors, de ce qui en fait la valeur religieuse. La façade est aveugle, derrière ses lignes de buddha. C'est bien le trait fondamental vainement cherché jusqu'ici, qui relie les parties et les organise dans une image cohérente. Le vrai Barabudur reste caché derrière sa façade, et celle-ci lui confère par son unité une unité d'aspect extérieure, superposée en quelque sorte à la diversité interne.

Où a-t-on laborieusement sculpté des chefs-d'œuvre pour mettre un mur devant, presque dessus ? Là seulement où, comme nous le verrons bientôt, l'illustration est réservée aux fidèles admis, après les initiations convenables, à l'intérieur du temple. Mais comment parler d'intérieur au Barabudur ? On a pris l'habitude de considérer ce monument comme un simple étagement de terrasses. Selon les expressions mêmes de M. VAN ERP, il n'y pourrait être « nullement question de spaciosité intérieure ». Or nous voyons dans cette attitude, encore que ce soit celle des juges les plus compétents, une méconnaissance radicale de la véritable nature de l'édifice.

Pour plus de clarté, dressons un tableau des étages :

- sous le stūpa terminal, le buddha suprême est complètement caché ;
- sous les stūpa à jour, les buddha en *dharmacakramudrā* sont presque entièrement cachés ; tout à fait même, si l'on ne se place tout contre le grillage de pierre ;
- au niveau des terrasses carrées, les cinq Jina ne sont visibles que de face, au fond de leurs niches : cette étroite vue frontale est la seule qu'on ait d'eux ; quant aux bas-reliefs, ils restent complètement invisibles du dehors ;
- enfin à la base, au-dessous des buddha « terrestres », les images du Kāmadhātu demeurent inaccessibles, sous l'épais revêtement rapporté à cet effet.

Au total, on a, du dehors, un Barabudur non illustré, hormis la monotone accumulation de ses statues ; puis, au dedans, une manière de second Barabudur, profusément illustré et que nous cache le premier. Nous renverrons à la



Cliché S. A. des Indes néerlandaises.

BARABUDUR, PREMIÈRE GALERIE (cf. p. 354).

coupe ombrée donnée à la fin des *Interprétations architecturales*.⁽¹⁾, et où l'on se souvient peut-être que nous avons distingué, par contraste avec le corps de la construction, les « garnitures » — blocage et murs extérieurs — du soubassement. Ces garnitures, pour retenir l'expression que nous avons adoptée, ne concouraient-elles pas à constituer, dans leur ensemble, une enveloppe enfermant le Barabudur illustré, qui est, pourrait-on dire encore, l'âme du monument ?

Nous ne prenons pas ici parti sur le point de savoir si les murs extérieurs des galeries nos 2, 3 et 4 et celui de la plate-forme carrée ont été construits après coup, comme M. VAN ERP nous dit que c'est le cas pour la galerie n° 1. M. MACDONALD l'a cru ; pour notre part, nous hésitons à le suivre ⁽²⁾. Nous laissons à d'autres, mieux préparés, le soin de rechercher si les garnitures sont contemporaines du corps ou lui sont postérieures, toutes ou en partie. Ce que nous tenons pour certain, c'est que l'architecte qui nous a laissé le Barabudur dans sa forme actuelle l'a conçu divisé en deux ensembles théoriques, ajustés l'un dans l'autre. Il y aurait, répétons-le, deux Barabudur, celui qu'on voit du dehors et celui qui se révèle quand on pénètre dans l'agencement des terrasses. Comme on sait qu'il y a deux Mëndut, celui qu'on voit recouvrant l'autre, de même ici nous apercevons deux monuments, l'un externe et le second intérieur ⁽³⁾. Leurs relations sont toutefois plus compliquées que le recouvrement pur et simple décelé par BRANDES dans le cas de l'autre temple javanais : nous allons nous efforcer de les dégager progressivement.

Que voit-on du dehors ? La tranche externe du revêtement cachant la base ; les longs cordons superposés des murs à niches des galeries, tournant vers le dehors leur face non illustrée ; tout en haut, les pinacles alignés des petits stūpa ; enfin la masse centrale du dagoba clos affleurant au-dessus de ces pinacles. Voilà les seuls éléments apparents dont se compose le monument extérieur ; rien d'autre n'émerge. Traduite en valeurs religieuses, cette composition revient à présenter par la tranche une superposition d'assises cosmiques : par la tranche et par une tranche peu ornée, pour en accuser le caractère exotérique. C'est la manifestation d'une réalité dont l'essence secrète est concentrée au revers de la façade, donc à l'intérieur, le long des doubles rangées de bas-reliefs qui ornent les parois des galeries. Les divers éléments externes que nous avons énumérés se coordonnent ainsi en un tout bien lié. Rien ne manque à la silhouette qu'ils dessinent devant nos yeux à

(1) Fig. 22, supra, p. 309.

(2) TBG., 1932, p. 669 sq.

(3) N. J. KROM, *Inleiding tot de Hindoe-Javaansche Kunst* 2, 1923, I, p. 313 : « Lors de la restauration... on a pu constater, aussi bien au niveau du toit qu'au niveau du soubassement, que le temple ne s'offre pas à nous sous son aspect primitif, mais qu'il contient un autre Mëndut, plus ancien et plus petit, qui a été recouvert d'un revêtement rajouté, un peu comme d'un manteau. »

l'extérieur : c'est comme un premier monument qui se suffit à lui-même, ou comme un grand tableau qui se montre seul au dehors et recouvre l'ordonnance intérieure de la construction. En un mot, c'est le Barabudur exotérique. Nous espérons nous trouver bientôt en mesure de donner un nom au type d'édifice qu'il représente, puis un autre au modèle intérieur, ou ésotérique, qui se dissimule sous le précédent.

Plusieurs auteurs ont pressenti que l'ensemble d'une façade du Barabudur offre une unité architecturale réelle, indépendante en quelque sorte de l'illustration intérieure. Rappelons la belle page où M. KROM considérait le rapport des bas-reliefs et des statues qui les dominent : « Au-dessus de toutes ces illustrations d'œuvres de salut, sans les influencer, les gardant pourtant et les unissant pour ainsi dire dans un vaste plan universel (*and as it were uniting them in one mighty universal plan*) les buddha de Dhyāna siègent de tous côtés... » (1). Ce *plan transcendant* que font apparaître les buddha juxtaposés et superposés, n'est-ce point l'équivalent de ce que nous appelons le Barabudur externe ? M. KROM en a bien là confusément deviné l'existence.

On a trop souvent écrit que le Barabudur, du dehors, présente une masse homogène, uniformément hérissée de stūpa et de buddha, pour qu'il vaille d'y revenir. Citons seulement les termes assez heureux dans lesquels M. VERNEUIL a formulé ce sentiment. « Il convient d'insister, dit-il, sur le motif que forme la niche surmontée d'un pinacle et d'un dagoba minuscule, sorte de petit temple abritant la statue du Bouddha qui y est assise. C'est là ce qui donne une grande unité à l'architecture et à l'ornementation du Boroboudour, la répétition presque à l'infini sur ce que nous pouvons appeler les façades du monument, c'est-à-dire sur ce qui est vu de l'extérieur, de la statue du Bouddha assis dans son temple. Cela devient une obsession presque, que de voir ces niches innombrables se répétant à tous les étages, surmontant les murs des galeries où sont placés les bas-reliefs et abritant tous ces Bouddhas placés dans des poses absolument identiques sur chaque face du monument. De l'extérieur l'idée seule de la personne du Bouddha nous est impérieusement imposée, et ce n'est qu'en pénétrant dans le temple et en longeant les galeries que les bas-reliefs nous développent des idées plus complexes. » (2) On ne peut nier qu'il n'y ait, là aussi, une annonce de la double structure du Barabudur. Mais la distinction esquissée n'est encore proprement qu'iconographique : M. KROM et M. VERNEUIL n'ont pas remarqué l'opposition architecturale de l'extérieur et de la structure interne.

Si l'on accepte, au contraire, l'hypothèse d'une dualité de l'édifice externe et de l'édifice interne — hypothèse qui s'éclairera par la suite et que déjà

(1) Supra, p. 312.

(2) M. P. VERNEUIL, *L'Art à Java, Les Temples de la période classique indo-javanaise*. Paris-Bruxelles, 1927, p. 58.

rend moins audacieuse la composition du *çaṇḍi Mëndut* — et si l'on admet deux Barabuḍur concentriques et se recouvrant, l'on voit se dissiper toutes les difficultés restées jusqu'à présent insolubles, en même temps que s'évanouissent les contradictions subsistant entre des thèses dont chacune nous a paru garder ses mérites propres. Faisons-en l'essai à propos du blocage, sur le rôle exact duquel on se rappelle que les dernières hypothèses de M. STUTTERHEIM s'étaient elles-mêmes révélées insuffisantes. Selon cet auteur, c'est aux initiés qu'on aurait prétendu voiler les images néfastes du Kāmadhātu. Mais s'il s'était seulement agi, comme il l'a cru, de cacher ces bas-reliefs aux hôtes des étages supérieurs, le mur mis au bord de la première terrasse suffisait. C'est seulement à la foule entourant le pied du monument que le blocage pouvait avoir à dissimuler la base « primitive », qu'on nommerait plus exactement base interne. Nous nous sommes demandé à ce propos quel inconvénient on eût trouvé à laisser une représentation artistique des scènes de ce monde sous les yeux de gens plongés dans ce monde même pris pour modèle par les sculpteurs. Maintenant, tout devient clair. Le Barabuḍur exotérique recouvre et dissimule un monument interne, et vise à le cacher de la base au sommet. Ce n'est pas en tant qu'images du Monde des Passions, mais bien parce qu'ils font partie intégrante du microcosme interne, que les bas-reliefs condamnés de la base se trouvent soustraits à la vue du dehors. Ce qui s'interpose entre eux et le profane, ce n'est plus pour nous qu'une partie de l'écran magique qui se continue aux étages suivants devant chacune des séries superposées de bas-reliefs, par les murs à niches enserrant les galeries. L'univers symbolique, avec son infinie diversité dont s'inspire la richesse des bas-reliefs, disparaît tout entier sous un manteau de murs et de buddha. Quelle qu'ait été la raison de son escamotage, il est bien clair qu'on a cru devoir le dissimuler complètement, jusqu'à la base, ce qu'achève le blocage. Mais si l'on a voulu cependant ouvrir un passage, à chaque monde de dhyāna, pour la méditation des Saints, et si tous les bas-reliefs des galeries sont rendus accessibles par l'écart subsistant entre le mur de corps du bâtiment et celui qui cache aux foules ces accès, on n'avait par contre nul besoin de rien aménager de pareil autour du pied, où n'était figurée qu'une région du monde dès longtemps dépassée par les initiés.

Ainsi se montre mieux la raison d'être des sculptures de la base et celle de leur disparition. Cachées, parce que faisant partie du microcosme que les initiés se réservent comme *yantra*, à l'abri de tous les regards. Présentes, pour achever ce microcosme. La première série de bas-reliefs et le blocage la couvrant ont pour fin unique de placer sous les pieds des Saints, dans le microcosme où ils sont entrés, à l'intérieur de l'*enveloppe* exotérique, le monde même qu'ils viennent de quitter en accédant à la première galerie carrée, frontière des réalités transcendantes. Le monde secret que le Barabuḍur apparent recèle sous sa chappe de pierre est dès lors un monde symbolique complet.

Nous aurions ainsi devant nous un monument en deux parties ; la première est faite de tout ce qui est caché et la seconde réunit tout ce qui cache le reste. Disons-le sans plus attendre, il est facile de voir que ces deux parties ne sont autres, en valeurs cosmologiques, que *le monde et son enveloppe*, formule qui trouvera plus loin sa pleine justification. Quand nous aurons pris le temps d'étudier en détail la théorie indienne de l'espace et les systèmes de figuration symbolique lui correspondant, la réalisation architecturale d'un univers clos ne nous paraîtra plus surprenante. On aura du même coup l'explication de certains traits caractéristiques par lesquels le monument javanais a paru se classer à part dans l'ensemble des architectures indianisantes et l'on verra que cette opposition est plus apparente que réelle.

Si le monde des cosmogonies anciennes est un vase clos — et il n'y a pas à en douter — cette considération seule implique qu'un temple bâti à son image devait se présenter comme lui sous l'aspect d'un tout fermé. Le stūpa primitif, réplique de l'œuf cosmique, réalise cette intention mystique, mais en excluant le fidèle de son sein : c'est un monde clos, et où l'on n'entre pas. Edifice de toute évidence plus complexe et davantage élaboré, le Barabudur a résolu de s'entr'ouvrir, mais secrètement, à ce que nous croyons deviner. Il est essentiel de bien comprendre qu'en réalité il demeure toujours clos, n'accueillant ceux qui y pénètrent que par une espèce de miracle et continuant à tourner à tous les vents une silhouette massive, intacte, d'apparence impénétrable, même après avoir absorbé en lui ses visiteurs.

Les analyses présentées dans la suite de ce mémoire nous inciteront à rattacher l'origine de la plupart des spéculations cosmologiques indiennes à un principe largement attesté dans tout le domaine des civilisations anciennes : celui d'une création réalisée par la séparation du ciel et de la terre, jusqu'alors confondus dans le chaos, ou plutôt, suivant une image classique, sexuellement unis de si près qu'il n'y avait aucune place entre eux pour les créatures (1). L'imagination s'est partout exercée à l'infini à varier les interprétations symboliques de cette séparation et de son instrument : le géant, l'arbre, la montagne, ou le pilier qui a soulevé le ciel et le tient suspendu (2).

(1) Voir p. ex. S. LÉVI, *La doctrine du Sacrifice dans les Brāhmaṇas*, Paris, 1898 (EHE, Sc. Religieuses, vol. XI), p. 20-22 ; A. BERGAIGNE, *La religion védique*, I, Paris, 1878 (EHE, Sc. Philol. et Historiques, vol. XXXVI), p. 236 sq. ; A. BERRIEDALE KEITH, *The Religion and Philosophy of the Veda and Upanishads*, Cambridge, Mass., 1925 (Harvard O. S., vol. XXXI), p. 80-81.

(2) En Egypte, Shou, dieu de l'air, soulève sa mère Nout (le ciel) au-dessus de son père Geb (la terre) ; cf. A. MORET, *Le Nil et la civilisation égyptienne*, Paris, 1926 (Evolution de l'Humanité, 1^{ère} section, vol. VII), fig. 45, p. 178. Pour la Mésopotamie, cf. A. JEREMIAS, *Handbuch der altorientalischen geisteskultur* 2, Berlin-Leipzig, 1929, p. 141 sq. ; B. MEISSNER, *Babylonien und Assyrien*, Heidelberg, 1920-25, II, p. 103 sq., etc. Au « lien de la terre et du ciel » babylonien correspond le pilier cosmique indien (*stambha*) : nous en traiterons en détail dans notre quatrième partie.

Dans l'Inde, comme déjà sans doute en Mésopotamie, on ajoutait à ce concept central celui d'une extension horizontale, étayée et limitée par les quatre points cardinaux. On a reconnu en conséquence cinq *directions* de l'espace, le zénith et les quatre orientes. C'est un schéma dynamique et les cinq « vents » de cette rose sont conçus comme des forces maintenant ouverte et gonflée la grande poche d'entre ciel et terre, où tient la réalité de ce monde.

Par un jeu de symboles tout proche de celui-là, le complexe de Barabudur s'analysera en deux monuments dont l'un, comme nous l'avons vu, est externe, et l'autre intérieur : c'est la poche et ce qu'elle contient.

Voyons de plus près comment ces idées abstraites prennent corps dans l'économie de l'édifice. Dans la nature telle que l'ont conçue les Orientaux, le monde intermédiaire est clos, avec en son centre un support gigantesque soutenant la voûte céleste. C'est à l'image de ce dispositif cosmique qu'on trouve au Barabudur, au niveau des terrasses carrées, le système refermé sur lui-même dont nous avons esquissé le plan. Par leur élévation totale, ses galeries quadrangulaires s'éageant en pyramide correspondent à l'expansion spatiale insérée entre la réalité transcendante et sans forme, héritière du Ciel, d'une part et de l'autre la réalité inférieure du Siècle, qui reprend le rôle joué par la Terre dans les cosmogonies archaïques. Le monde matériel disparaît, nivelé sous le blocage : c'est le niveau inférieur, le plan de base des étages célestes. Au-dessus s'élèvent les quatre mondes de la Forme pure où l'initié trouve à circuler librement, au contact direct des illustrations couvrant les murs. Plus haut encore, de nouveaux étages, mais ceux-ci de nouveau impénétrables. Les stūpa ajourés laissent tout juste passer le regard. Comme le supposait M. STUTTERHEIM, sans doute témoignent-ils surtout d'une invisible présence. Les terrasses rondes sont dépouillées de toute image, comme l'était l'extérieur des galeries que nous venons de quitter. Quant au stūpa clos, il atteste bien évidemment qu'on ne saurait ici-bas s'introduire au sein du dernier mystère. Entre l'impénétrabilité de la base et celle des parties hautes, les terrasses carrées s'interposent à l'imitation des régions de l'espace, limitées par le ciel et la terre ; conformément à l'antique symbolisme, elles « ouvrent » le monde. Bornées en haut et en bas par les deux régions antagonistes qu'elles séparent, elles le sont latéralement par leurs parois dont l'ensemble complète l'enveloppe du monde clos et s'entaille de tranchées à ciel ouvert : nos galeries.

En d'autres termes, au-dessus du monde matériel symboliquement rassemblé et supprimé à sa base, le Barabudur élève une masse structurale dont les étages s'ouvrent d'abord au fidèle, passé pour ainsi dire derrière la façade, puis se voilent et ne font plus que s'entr'ouvrir à son regard pour se fermer enfin complètement. Seule peut-être la pensée était à même de

pénétrer passagèrement dans le Saint des Saints : contact nécessairement imparfait avec une transcendance où sans doute l'on s'absorberait si seulement on y touchait.

Nous avons donc sous les yeux un microcosme de pierre, mais un microcosme clos. Une longue circulation intérieure commençant dans les parties moyennes, au-dessus du blocage, conduit aux parties hautes, lesquelles redeviennent impénétrables. Le Barabuður est ainsi un tout fermé dans lequel on entre au niveau du premier étage carré et sur le dessus duquel on circule une fois atteintes les terrasses rondes, au sortir de ces étages carrés. Pour éclairer la valeur religieuse et magique d'un tel dispositif, signalons sans plus attendre que certaines pratiques rituelles nous fournissent à son égard des indications assez nettes. Il suffit par exemple de se reporter à un rite lamaïque décrit avec précision par M. WADDELL dans son excellent ouvrage sur le Bouddhisme tibétain. Au début de ce rite nommé « *cérémonie pour l'obtention d'une longue vie* », le lama « se met en devoir de concentrer en sa personne le pouvoir magique de distribuer la vie. Il médite d'abord sur les quatre divinités protectrices en murmurant ces mots : ' la partie supérieure (du séjour divin) est constituée de tentes et de tentures de foudre (ou de diamant : rdo-rje = vajra) ; la partie inférieure, des fondations de la terre et du siège de diamant ; quant aux murs, ils sont faits de foudre (ou de diamant). L'édifice tout entier est une grande tente protégée par des charmes précieux afin que les esprits malins ne puissent la détruire ni en forcer l'entrée. *Om ! vajra rakhya rakhya sūtra tikhtha vajraye svāhā !* » (1) Nous tenons bien là, en petit, le monde clos dont le Barabuður est une transcription architecturale. Le terme de comparaison choisi paraîtra peut-être pour l'instant trop fortement coloré de tantrisme. On verra par la suite qu'il n'en est rien. Nous aurons même certaines raisons de rapprocher le dispositif du Barabuður et la cérémonie pour l'obtention d'une longue vie. Notre exemple tirera de là sa pleine signification.

Il peut servir dès maintenant à orienter nos recherches. En effet, c'est un trait fondamental aussi bien des croyances indiennes qu'iraniennes, que cette conception d'un édifice clos à l'intérieur duquel, du moins pour les secondes, sont les bons et au dehors les mauvais. Il est superflu d'insister sur l'étroit rapport que présentent l'œuf cosmique iranien et le *brahmāṇḍa*.

* * *

Mais, pour nous familiariser avec le système à première vue si compliqué du Barabuður, considérons encore cet édifice sous un angle nouveau. Dans notre critique des interprétations architecturales, nous avons signalé l'import-

(1) L. A. WADDELL, *The Buddhism of Tibet or Lamaism* (1895), p. 446-447.

tance que M. VAN ERP a très justement reconnue aux composantes horizontales. « Des Occidentaux sans aucune conception du caractère et de la nature du stūpa indien, écrivait-il, ne sont que trop portés à identifier leur conception du monumental avec l'image de nos cathédrales. Ces manifestations d'un art de la spaciosité, par leur élévation et leurs tendances verticales fortement exprimées, sont tout à l'opposé d'une construction comme le Barabuḍur, où il n'est pas question de spaciosité intérieure et où le caractère de la construction en terrasses suscite un édifice de forme surbaissée à dominantes horizontales. Ce parti d'horizontalité s'exprime surtout dans le soubassement et s'incarne dans les lourdes corniches qui s'allongent paisiblement, interrompues seulement à l'emplacement des portes. » (1)

Nous hésitons à accepter l'explication proposée. Est-ce bien, sans plus, aux seules conditions de la construction en terrasses que le monument doit le trait principal de sa physionomie ? Cet *horizontalisme* est-il né de l'ajustement des pierres ou suit-il une conception spirituelle ? Une école où l'on a dessiné le projet d'un temple aussi altier que le *ĉaṇḍi Kalasan*, croirons-nous aisément qu'on n'y eût pas été sensible, avant toute exécution, à l'écrasement de lignes du Barabuḍur et qu'on n'y aurait pas remédié, si on ne l'avait recherché ? Par la profusion ornementale et iconographique, par la complication inutile des parties, par l'étrangeté d'artifices tels que le blocage, le monument ne nous montre-t-il pas, au contraire, de toute part la matière constructible s'essouffant à suivre l'esprit en ses démarches les plus libres ? Et dès lors comment aller croire que ce n'est pas d'une idée, mais de simples considérations techniques, que la silhouette surbaissée de l'ensemble porte la marque ?

Il ne nous semble d'ailleurs pas impossible d'entrevoir cette idée-mère de la construction. Nous avons déjà montré que l'on a dû prétendre constituer un aspect exotérique (ou même, avons-nous dit, un véritable monument extérieur), par la superposition de tranches peu ou point ornées : le revêtement, les corniches ; ce sont bien les composantes énumérées par M. VAN ERP, qui leur attribue à bon droit la prédominance de l'horizontalité dans l'aspect de la façade. Mais il n'a pas été jusqu'à reconnaître que ces éléments, du dehors, sont tout le monument et ne laissent rien transparaître de sa richesse et de sa complexité intimes. Il y a plus qu'une conséquence accessoire du parti pris de construction dans cet ensemble cohérent qui écarte le regard de la structure interne. Notre hypothèse y retrouve plus justement, nous semble-t-il, une enveloppe externe, nue, appliquée sur le Barabuḍur intérieur, historié.

Un tel monument n'invite pas, comme la fusée gothique, à lever les yeux d'un coup vers les parties hautes. Qui chercherait ainsi dès l'abord le sommet du Barabuḍur, son regard glisserait sur l'enveloppe extérieure dont c'est

(1) Supra, p. 277.

justement, à ce que nous croyons, le rôle de protection. On n'aurait d'autre profit que d'avoir vu, sans les comprendre encore, les rangées de buddha, monotones et sybillines, qui mises au contraire en relation avec la structure et l'iconographie internes, se révéleront plus tard comme les jalons placés à chaque étage à la fois du complexe cosmique et du progrès spirituel.

Au dehors, en somme, une image pieuse offerte à la foule, en qui elle pourra susciter le premier mouvement vers la bonne doctrine, le choc initial, mais derrière laquelle se dissimule l'explication véritable. Ce dont le monument parle au contraire à celui qui le prend comme il faut, c'est des circulations que recèlent ses flancs, de ce trajet de deux kilomètres et demi offert par les galeries d'images (1). Voilà tout ce dont le Barabuḍur s'élargit horizontalement et en ce sens il ne serait pas déplacé de parler de « spaciosité intérieure ». Il n'apparaît pas ainsi que les nefs gothiques, comme le symbole d'un rapide élan de la foi, ni d'un salut accessible en une vie, ou même, par la grâce, en un instant ; mais, considéré dans sa masse refouillée, il figure l'ascension interminable que la doctrine répartit entre de très nombreuses existences. On ne monte pas d'un coup. Il faut tourner longtemps dans le cycle de la naissance et de la mort, en ne gagnant de la hauteur que peu à peu. C'est le principe de composition bien connu des recueils de *jātaka*, et ce n'est pas un hasard si ces récits des Vies antérieures illustrent les circulations du Barabuḍur. Ils nous montrent le lent chemin du salut par les œuvres.

Mais on ne pourra manquer d'objecter que le Grand Véhicule a connu également une théorie du salut par la grâce, par la force étrangère, comme il sait si bien dire : c'est la « voie aisée » liée en particulier au culte d'Amitābha. L'aurait-on ignorée au Barabuḍur ? Nous répondrons d'abord que le raccourci du salut reste réservé au petit nombre et que le *stūpa* javanais est essentiellement collectif et universel. Entendons-nous. Le profane en est banni. Mais il n'est pas exclus définitivement. C'est même le fond de la doctrine que tous les êtres doivent un jour devenir des buddha, tous, jusqu'à l'infâme Devadatta. Si donc les longues galeries et les terrasses du Barabuḍur mènent vers ce but ultime, elles ne sont en cela qu'un prolongement des voies de ce monde. Elles figurent l'aboutissement normal et graduel de la maturation des êtres. Il était par là obligé qu'elles fussent surtout le symbole de la « voie lente ». Ceux qui s'y engageaient n'étaient pas au terme de leurs efforts : bien mieux, si nous en comprenons correctement les dispositions matérielles, chaque étage a dû être affecté à un grade d'initiation distinct.

Ce n'était pas assez, en effet, que d'avoir percé l'enveloppe dont nous avons appris à reconnaître que s'entourait le microcosme clos : tout le dispositif des galeries carrées tend en outre à les séparer les unes des autres, hiérarchie que va nous éclairer de la façon la plus nette une brève comparaison avec les traditions cinghalaises consignées au *Mahāvamsa*.

(1) BBB., p. 40.

Quand il a tenté de reconstruire le système cosmologique du Barabudur, avec ses trois niveaux comprenant neuf étages, et quand il a supposé que les huit plus élevés de ceux-ci devaient être réservés aux seuls initiés, M. STUTTERHEIM a oublié de se reporter au fameux Lohaprāsāda de Duṭṭhagāmaṇi, justement pourvu, lui aussi, de neuf étages. Le *Mahāvamsa* nous enseigne en toutes lettres qu'ils étaient respectivement assignés aux divers degrés d'avancement dans la doctrine et une note de GEIGER précise que ces catégories étaient en bas les *puṭhujjana*, les inconvertis, puis ceux qui connaissent les textes sacrés, puis, dans l'ordre, les *solāpanna*, les *sakadāgāmin* et les *anāgāmin*, — les quatre étages supérieurs, ceux qui correspondent à nos terrasses rondes de l'arūpadhātu, étant réservés aux divers ordres d'arhat. On retrouve bien dans cette énumération ce que suggérait l'arrangement du Barabudur, à savoir deux groupes de quatre classes d'initiés, et tout en bas la foule profane (1).

Il n'est pas inutile de rappeler aussi à titre de comparaison ce curieux passage du *Cūlavamsa* qui nous montre Sena I^{er} « élevant dans le Jetavana Vihāra un prāsāda à plusieurs étages, parce que tous les vœux de ce maître de la Terre tendaient au degré de Buddha » :

*pāsādaṃ so va kāresi vihāre Jetanāmake
anekabhūmiṃ bhūmino buddhabhūmigatāsayo.*

C'est un triple jeu de mots. Le terme *bhūmi* doit successivement être traduit : *étage* (un prāsāda à plusieurs étages), *terre* (le Maître de la terre), et *condition, stade ou monde* (la « terre » de Buddha) (2). Ces ornements de style n'ont d'intérêt que parce qu'ils trahissent l'influence de conceptions très analogues à celles que traduit de son côté le Barabudur. A Ceylan comme à Java, les étages ou *bhūmi* des édifices sacrés correspondent un à un à des « Terres » transcendantes. Enfin l'expression *buddhabhūmigatāsayo* « (le roi) dont tous les désirs allaient au degré de Buddha », celle aussi de *sāradasano* « who had ever fixed his gaze on the highest » (3), comme traduit GEIGER, nous prouvent toutes deux que les constructions cinghalaises étaient, elles aussi, des instruments (*yantra*) de la pratique extatique. Sena I^{er} et déjà peut-être Duṭṭhagāmaṇi n'ont édifié leurs prāsāda que pour assurer à leurs méditations un objet convenable : le sommet du temple ne leur figurait-il pas, dans une réduction microcosmique, le monde suprême de Buddha, objet de leurs vœux ? Les divers auteurs qui ont traité du Barabudur

(1) *Mahāvamsa*, xxvii, 43 sq., éd. P. T. S., p. 217, trad., p. 185-6. Nous employons, faute d'un meilleur, le terme d'« initié ». On verra plus tard qu'il n'est pas tout à fait déplacé ici.

(2) *Cūlavamsa*, L. 65, éd. P. T. S., I, p. 121, trad., p. 143 et n. 6.

(3) *Ibid.*, L. 85, éd., I, p. 122, trad., p. 146.

ont sans doute été dissuadés d'examiner les faits cinghalais par le préjugé encore trop répandu qui voit dans l'île une citadelle de l'orthodoxie hīnayāniste. S'il en était besoin, ce que nous venons d'observer suffirait à prouver qu'il n'en est rien et qu'avec ses rois échafaudant des *bhūmi* symboliques pour se rapprocher de l'état de Buddha, la Chronique pâlie se meut dans un ordre d'idées tout proche de notre monument javanais, où triomphe le Grand Véhicule (1).

Ces comparaisons ne laissent pas de nous faire saisir plus intimement la contexture du monde symbolique formé par le « dedans » du Barabuḍur. S'il est d'abord, et dans son ensemble, soustrait d'un seul coup aux yeux du vulgaire, grâce à l'enveloppe disposée autour de lui, chaque progrès ultérieur dans le sein de ce microcosme exige encore que l'on perce tour à tour les obstacles spirituels dont s'entourent les révélations successives. Et c'est ce que l'architecte a su très bien exprimer par le dispositif de ses étages, calqué sur celui de la progression des extases (2).

On voit par là quelle signification religieuse a pu s'attacher à l'accession directe aux terrasses supérieures, par opposition avec ce lent cheminement. Sans doute devait-il être de règle générale que l'initié s'élevât de terrasse en terrasse au fur et à mesure de ses progrès dans la doctrine : c'est bien ce que tend à prouver l'analogie du Lohaprāsāda. Mais pour les saints une fois parvenus au niveau le plus élevé, si nous nous fions aux textes très nombreux qui décrivent la pratique du dhyāna, il est probable qu'ils avaient le choix entre deux procédés. Ils pouvaient soit s'arrêter à l'un des étages inférieurs, tous les degrés leur étant théoriquement ouverts, soit franchir d'un élan unique l'ordre immuable des dhyāna, ce qui correspondrait à l'ascension sans temps d'arrêt aux différents paliers. Or c'est un axiome commun à toutes les écoles que cette ascension spirituelle échappe aux profanes et aux initiés de rang inférieur.

La nature secrète attribuée à l'accès direct aux cimes du microcosme spirituel nous expliquerait l'aspect très particulier des portes du Barabuḍur. M. VAN ERP n'a pu nous dire pourquoi elles sont dépourvues de toute masse architecturale, simples fentes à ce qu'il semble, interrompant comme à la dérobée l'alignement horizontal de chaque corniche. Que signifie cet effacement ? On se serait attendu, tout au contraire, à voir magnifier le chemin qui conduit au Saint des Saints. Mais le sens du monument commence à mieux nous apparaître. M. VAN ERP déjà l'avait senti, les longues corniches pèsent de tout leur poids sur les visiteurs. Ajoutons qu'elles limitent leurs progrès et que

(1) Nous comptons reprendre prochainement cette question dans son ensemble. Sur le Mahāyāna à Ceylan et les traces qui en subsistent encore, plus ou moins méconnaissables, à l'heure actuelle, cf. S. PARANAVITANE, *Mahāyānism in Ceylon*, Ceyl. Journal of Science, II, 1, 1928, p. 35-71.

(2) *Supra*, p. 335.

les portes ne s'y ouvrent que par miracle. Le centre du Barabuḍur ne s'offre pas aux fidèles : il s'entoure d'obstacles successifs. Chacun de ceux-ci borne un monde déterminé, en relation avec un degré d'extase. Or, d'une extase à l'autre, il n'est pas de chemin logique susceptible d'une description complète ; nous renvoyons sur ce point à la littérature mystique tout entière : le passage se fait, en dernier ressort, par le miracle d'une soudaine intuition, qui d'autre part n'intéresse que l'ascète qu'elle illumine. N'en ont connaissance ni ses inférieurs, ni ses pairs, qu'il dépasse par ce progrès. Ne tenons-nous pas là le secret de nos portes ? Simples fentes et fentes magiques dans le voile dont s'environne la réalité immédiatement supérieure au plan dont on part : le passage qu'elles offrent est symboliquement invisible (1). Tout nous engage à

(1) Nous ne nous étendrons pas ici sur cette théorie de la porte magique, objet d'un article qui paraîtra séparément. Sa publication préalable ou simultanée eût été de meilleure méthode : nous nous excusons de n'avoir pu y parvenir. Nous aurons ici même l'occasion de renforcer les considérations présentées dans cette page, lorsque nous aborderons avec plus de généralité le symbolisme du stūpa ; mais sans doute est-il nécessaire de donner sans plus attendre un sommaire des arguments que l'on peut faire valoir en faveur de notre interprétation des portes du Barabuḍur.

Le temple est une montagne : ceci est désormais hors de discussion ; il en résulte que ses murailles sont la figuration architecturale des parois du rocher. Dès lors les temples, ou mieux leurs murailles où s'ouvrent les portes, ne peuvent être symboliquement que des *montagnes fendues*, et fendues par magie. Les architectes du Barabuḍur avaient-ils cette idée présente à l'esprit en construisant leurs entrées ? La place de celles-ci dans le dispositif mystique et leur description architecturale le suggéreraient. Mais on peut l'établir plus directement. Que l'on compare en effet ce que nous en disons avec les traditions Est-javanaises et balinaises, un peu plus tardives, mais où la montagne fendue se présente avec moins d'ambiguïté encore. On connaît ces portes monumentales qui ne sont qu'un *čaṇḍi*, c'est-à-dire un « Meru » (sur cette identification, cf. le bel article de M. STUTTERHEIM, *Oost Java en de Hemelberg*, in *Djāwā*, VI, 1926, notamment p. 344^b-345^a) mais tranché en deux du sommet à la base et dont les deux moitiés ont été un peu écartées l'une de l'autre. La trace visible du grand coup d'épée qui aurait ainsi magiquement coupé le Meru en deux est symbolisée d'ordinaire par l'absence d'ornements sur les faces de la faille, en contraste violent avec la profusion de décor qui encombre tout le reste. Faut-il ajouter que le nom courant de ces portes, ou mieux de ces pylônes monumentaux, est *čaṇḍi bēntar* « le temple fendu » ?

M. NIEUWENKAMP a relevé une explication indigène, qui s'accorde avec la théorie que nous proposons. Il croit reconnaître dans le *čaṇḍi bēntar* l'illustration généralisée d'une légende selon laquelle « le dieu Paçupati, autrement dit Çiva, aurait coupé en deux la cime de la sainte montagne Mahāmeru, pour en apporter à Bali les deux moitiés, une dans chaque main, et les y planter sous la forme des deux montagnes Gunuñ Aguñ et Gunuñ Batur » (W. O. J. NIEUWENKAMP, *Inlandsche Kunst van Nederlandsch Oost-Indië*, I, *Boūwkunst van Bali*, p. 5 ; cf. p. 9, fig. 15, 16, 17). Mais cette interprétation locale n'est qu'un cas particulier de la théorie que nous suggérons, et elle ne l'illustre qu'imparfaitement. Telle que M. NIEUWENKAMP nous l'a rapportée, on remarquera qu'elle rend assez mal compte de l'aspect des portes balinaises. Ceiles-ci sont, en effet, une montagne coupée en deux, et non deux montagnes même *conjuguées*, comme on pourrait dire que sont les deux volcans voisins mis en cause. Mais nous croyons que

croire qu'à l'occasion les Saints supérieurs suivaient directement les rudes escaliers, coupant au passage la circulation des moines moins avancés, leur restant peut-être invisibles par convention, et gagnant par le privilège du rang les étages supérieurs auxquels les autres n'avaient point accès, même en pensée ; puis en redescendant pour venir, bodhisattva compatissants, éclairer ce monde de leur présence.

Toutes les avenues de la doctrine seraient donc également figurées ici. Le « chemin long » est matérialisé par les circuits superposés en étages que séparent de hautes barrières, comme le veut le dogme. Au terme d'étapes prolongées, les Saints ordinaires franchissent une à une les portes secrètes qui s'entr'ouvrent dans les parois successives. Mais l'enfilade parcourue en une

légende et tradition architecturale s'apparentent surtout en ce qu'elles dérivent l'une et l'autre de la même conception, bien connue dans tout le domaine extrême-oriental, d'une montagne s'ouvrant miraculeusement pour laisser apparaître un dieu ou pour laisser entrer un héros. Ce sont les vieilles superstitions dont les *Mille et une Nuits* gardent tant de traces et qu'elles ont partout fait connaître avec leur « Sésame, ouvre-toi ! » On n'ignore pas que HUAN-TSANG nous a transmis une version indienne de la légende (histoire de Bhāviveka, *Mémoires*, trad. JULIEN, t. II, p. 111 sq., trad. BEAL, t. II, p. 223 sq. ; cf. WATTERS, t. II, p. 221 sq.).

Que la montagne soit fendue de haut en bas, comme c'est le cas pour certaines portes de Bali et de l'Est javanais, ou qu'elle s'entr'ouvre seulement avec discrétion, comme au Barabudur, le symbolisme n'est-il pas identique ? La valeur magique n'en a pas été suffisamment comprise jusqu'ici.

Les portes du Barabudur sont, à nos yeux, des fentes surnaturelles ouvertes aux saints doués de pouvoirs transcendants. En réalité, les murs ou les « parois de rocher » où elles s'ouvrent symboliquement restent intacts. La porte est une illusion miraculeuse. Quand un initié la franchit, c'est la roche vive qu'il perce. Voilà bien l'une des croyances les plus anciennes et les plus générales de l'Inde : celle qui met au rang des dons surnaturels d'un ascète ou d'un magicien le pouvoir d'entrer dans la pierre, et de passer à travers les parois des montagnes. C'est l'une des dix puissances (*iddhi, iddhi*) que le bouddhisme attribue aux Arhat, et, s'il faut prendre un illustre exemple, c'est le prodige que les traditions relatives au premier Concile prêtent à Ānanda : il rejoignit ainsi le Sacré Collège assemblé, selon les uns, dans la grotte Saptaparṇa, selon d'autres dans un Pavillon de la Loi. Grotte ou salle, mont ou bâtiment, roc ou porte, en l'espèce, il y a équivalence mystique. Le Concile s'était barricadé pour obliger Ānanda à faire ses preuves : il entra à travers l'obstacle, porte ou paroi de la montagne. Les Saints qui franchissaient les étroites portes du monument que nous étudions ici devaient se croire doués d'un même pouvoir et l'exercer allégoriquement.

Si l'on s'étonne du caractère que nous prêtons à ces entrées, que l'on se reporte à la montagne hantée où HUAN-TSANG nous dit que des troupes de saints Arhat laissaient des traces illusoire de leur passage : « Quelquefois un mur de rocher paraît divisé en travers... ; mais toutes ces choses ont une apparence trompeuse. » La fente, dans ce nouvel exemple, n'a pas de réalité matérielle, bien qu'elle ait pu laisser passage aux Arhat (*Mémoires*, trad. JULIEN, t. I, p. 183, trad. BEAL, t. I, p. 160).

C'est exactement de cette manière que nous proposons d'interpréter les portes du Barabudur.

seule fois coupait court à ce lent pèlerinage : c'était la voie « subite », accueillant ceux qui réalisaient instantanément le salut grâce à la « force étrangère » ; celle en tout cas que les Saints parvenus au stade ultime de l'initiation devaient délibérément parcourir, entre ce monde et les dernières approches du Nirvāṇa sans restes.

Si ces inférences sont justes, il faudra restituer un système rituel de mouvements réglés, se recoupant à la manière d'une ample cérémonie symbolique. On obtiendra de la sorte une image religieuse plus complète. Par lui-même, l'édifice représente évidemment le théâtre du drame universel. Derrière la grande enveloppe de pierre, les bas-reliefs introduisent bien déjà une partie des acteurs, mais figés. Et encore les terrasses supérieures demeureraient-elles désertes. Elles s'animent, au contraire, avec tout le reste, dès que l'on replac sur cette scène majestueuse, tout entière tenue à l'abri du regard, l'action cosmique que les routes spirituelles des Saints figurent par leur entrecroisement. Le monument ne prend tout son sens que si l'on rend ainsi à la colline sacrée son peuple de moines, dont les mouvements minutieusement préparés et dirigés par la seule disposition des lieux ont sans nul doute fait partie intégrante du projet de l'architecte.

CHAPITRE II.

LA DOUBLE STRUCTURE DU MONUMENT.

Il nous reste à démontrer que les définitions posées au début du chapitre précédent ne procèdent pas d'une systématisation abusive. Deux Barabudur, avons-nous dit, et qui se recouvrent, l'un externe, le second intérieur. Mais ne suffirait-il pas d'admettre que la construction, malgré son apparence massive, est symboliquement « creuse » à certains niveaux et que l'opposition entre le dehors et le dedans y est de celles que tous les temples offrent plus ou moins entre leur aspect extérieur et ce qu'il cache ? S'il y a deux monuments distincts au Barabudur, à quel genre bien défini appartiennent-ils l'un et l'autre ? Quel est le sens architectural du Barabudur externe, quel celui du Barabudur intérieur ?

En ce qui concerne l'« enveloppe » de l'édifice, nous avons déjà esquissé une réponse, à la suite de la citation de M. WADDELL relative au rite tibétain de l'obtention d'une longue vie. N'avons-nous pas rapproché la tente magique à la fois du monument javanais et de l'œuf de Brahmā ? La tente repose sur des assises de diamant, ses parois et son faite sont de diamant. Le monument javanais repose, lui aussi, sur une plate-forme compacte dont les assises impénétrables tiennent la mouvante réalité de ce monde comme annulée en elles. Les parois des galeries sont à leur tour, un écran magique et les parties hautes, impénétrables, donnent la réplique à la plate-forme de base : ce microcosme est clos, comme est close la tente, comme est clos le Brahmāṇḍa.

Mais dans le domaine bouddhique, cette comparaison avec l'Œuf cosmique évoque immédiatement la silhouette du Reliquaire, du *stūpa*, ou *dhātugarbha*, symbole cosmique étroitement apparenté au précédent. L'illustre KERN a consacré à la question quelques lignes pénétrantes de son *Histoire du Bouddhisme dans l'Inde*. « Le sens véritable de dhātu, écrit-il, est élément et le *dhātugarbha* [mot que l'on traduit ordinairement « ce qui garde en son sein les reliques, *dhātu* »] est « ce qui garde dans son sein les éléments ». Au fond, les gens du Nepāl auraient très bien pu donner à leurs Caityas le nom de Dhātugarbhas. Le véritable Dhātugarbha d'Ādi-buddha, autrement dit de Brahmā, le Créateur, est le Brahmāṇḍa, l'œuf du monde qui contient tous les éléments et que l'horizon partage en deux moitiés. C'est là le vrai Dhātugarbha : les édifices n'en sont que l'imitation. » (1)

Ainsi l'enveloppe du Barabuḍur correspondrait au *stūpa* cosmique. KERN ajoute, quelques pages plus loin : « Le grand *stūpa* originel serait la voûte céleste qui s'étend au-dessus des vivants et des morts... la Grande Maison n'est autre chose que l'espace qui a pour base la surface terrestre. » (2) Nos analyses architecturales trouvent ici leur conclusion logique : le Barabuḍur externe est l'enveloppe du monde, et cette enveloppe est un *stūpa*.

Nous sommes dès lors en mesure de faire une place, dans notre interprétation, à l'hypothèse de M. FOUCHER : on a hâte de rendre à cet éminent auteur tout ce qui lui revient. Les considérations qui précèdent et les comparaisons philologiques qui viendront par la suite s'accorderont à confirmer de la façon la plus inattendue la belle intuition architecturale qui lui a permis de reconnaître le contour d'un *stūpa* dans la masse totale du monument javanais. Que cette intuition se soit passée des textes, ce fait même lui confère la valeur d'un témoignage distinct et qui ajoutera à leur autorité.

Ses contradicteurs ont eu tort de ne pas accorder plus de crédit au coup d'œil de M. FOUCHER, et il a été peu avisé de leur part de passer pure et simple condamnation sur ses idées. En dépit de leurs critiques, il devient clair pour nous que le Barabuḍur externe, ou si l'on veut le manteau de pierre rehaussé de buddha et de *stūpa* en miniature dont s'enveloppe l'édifice, n'est autre chose que le *stūpa* global dont la silhouette a été entrevue, voici quelque vingt-cinq ans, par le maître incontesté de l'archéologie bouddhique.

Ce qui a ôté de sa fécondité à ce trait de divination, c'est d'avoir prétendu y trouver une interprétation générale, quand c'en était tout au plus un élément. Le Barabuḍur n'est pas un *stūpa*, ou plutôt il est en même temps bien autre chose. Comme nous allons le constater, c'est le monument externe seul qui figurerait, sinon un *stūpa* complet, du moins une portion de calotte

(1) H. KERN, *Histoire du Bouddhisme dans l'Inde*, trad. Gédéon HUET, t. II, Paris, 1903, p. 154.

(2) *Ibid.*, p. 160.

sphérique. Mais ici on sent que vont reparaître les objections qui ont été fatales à M. FOUCHER (1). Voyons si nos propres théories se défendront mieux.

Rappelons qu'on n'a jamais pu nous expliquer comment il se fait qu'aperçu de profil, le stūpa s'évanouisse dès que l'on consulte le plan : c'est là, on s'en souvient, que MM. HOENIG et PARMENTIER ont eu beau jeu. De son côté, M. VAN ERP s'était trouvé conduit à des conclusions singulières, mais dont on appréciera mieux maintenant le bien-fondé : « Nous nions, écrivait-il, la possibilité de réduire le soubassement dans l'espace, autrement dit à trois dimensions, à une forme sphérique ; nous acceptons toutefois l'interprétation dans la mesure où elle se dégage de l'image à deux dimensions, en entendant par là la coupe verticale, la silhouette. En d'autres termes, nous rejetons la théorie de la coupole, mais nous admettons l'hypothèse du profil en segment de cercle... ; l'architecte, en l'espèce, s'est laissé guider par l'idée préconçue de faire se détacher l'ensemble sur le ciel sous l'aspect d'un segment de cercle, donc sous l'aspect d'une figure qui ressortit à l'hémisphère, cette sacro-sainte forme primitive du stūpa indien. » (2)

S'il rejette au fond l'hypothèse, malgré des concessions à nos yeux décisives, c'est qu'elle n'expliquait pas tout : M. VAN ERP retrouvait, dans le plan si embrouillé du monument, de tout autres lignes maîtresses, celles-là rectilignes et combattant les précédentes. Toutefois, avec une sûreté et une indépendance de jugement dont on ne saurait trop lui faire honneur, le grand architecte néerlandais a voulu se constituer, oserions-nous dire, l'avocat du diable. C'est ce qui nous a valu le passage qu'on vient de relire, où l'image, avant la lettre, de notre Barabudur externe apparaît clairement, se profilant de tous côtés sur le ciel et cachant derrière elle tout ce qui pourrait, à l'intérieur, s'inscrire contre son apparence de stūpa.

La démonstration définitive ne pourra en être donnée que lorsque nous aurons conjointement expliqué le caractère de la structure interne et ses relations avec ce qui l'enclôt. Provisoirement, contentons-nous de répéter la simple constatation que nous avons formulée dans les premières pages de cette étude : quand on circule autour du Barabudur, on le voit tourner à la manière d'une coupole et l'œil se satisfait de cette apparence. Faisons seulement observer le sens nouveau que prend cette remarque, maintenant que nous commençons à discerner plus rigoureusement un stūpa servant d'enveloppe à la masse des constructions intérieures, et distinct d'elles.

Une seconde difficulté se présente d'elle-même à l'esprit : ce que nous retrouvons là, ce n'est pas en réalité un stūpa, comme nous venons de nous laisser entraîner à l'écrire, mais en mettant tout au mieux, seulement le haut d'un stūpa. La flèche n'est que les $\frac{2}{5}$ du rayon, nous a dit M. VAN ERP : écart

(1) Cf. supra, p. 279 sq.

(2) Supra, p. 282.

trop considérable pour que l'on puisse passer outre. Voici l'explication qu'avancait naguère M. FOUCHER : « La différence entre les escaliers du bas et ceux du haut est si forte qu'entre la première et la seconde galerie, par exemple, treize degrés ne s'enfoncent que de 3m.56 pour monter de 3m.84, tandis que les sept marches qui mènent à la première galerie circulaire, la sixième de l'ensemble, ont 3m.40 de profondeur pour gravir une hauteur de 1m.80. WILSEN s'est demandé s'il ne fallait pas voir dans la raideur des premiers escaliers un symbole suggéré à l'esprit des fidèles par l'intermédiaire de leurs jarrets, de la difficulté d'atteindre le *nirvāṇa* ! Nous conjecturons du moins que l'impossibilité de leur en imposer de plus raides encore est une des raisons qui ont déterminé l'architecte à ne pas se conformer jusqu'au bout à la vieille formule indienne de la « bulle d'air sur l'eau » et l'ont fait reculer devant l'idée d'assigner à son monument la forme d'un hémisphère complet. » (1) Nous ne verrions qu'une objection : l'artifice des décrochements qui donne, sur le plan, tout leur caractère aux façades eût facilité l'établissement d'escaliers tangents au panneau central : la base des stūpa de Sāñcī notamment offre un dispositif de ce genre. Ou bien encore, en prolongeant les avancées au milieu des façades, on aurait établi un accès normal qui n'aurait pas tranché sur l'ensemble du dispositif, quitte à dépasser légèrement la ligne idéale du stūpa. Mais hâtons-nous d'ajouter que nous croyons l'explication de M. FOUCHER très valable en soi, sinon suffisante. Il nous semble qu'on peut désormais la doubler à l'aide d'arguments plus décisifs.

M. VON HEINE-GELDERN a mis en lumière ce qui distingue le Barabudur des figurations architecturales du Meru qui ont marqué, par exemple, les centres successifs des capitales cambodgiennes. Le Meru est la base seulement des étagements cosmiques. A l'inverse, le Barabudur ne représente que les étages supérieurs de l'univers (2). Plus exactement, toutes les assises matérielles du monde, y compris le Meru terrestre, y disparaissent sous le blocage. De cette remarque, nous pouvons déduire qu'au-dessous de la terrasse rapportée il n'y a pas que le monde des hommes, mais bien tous les cieux superposés du monde du Désir et par conséquent, semble-t-il, la partie du stūpa qui leur doit correspondre. Ces cieux font, en effet, partie de la moitié supérieure de l'œuf cosmique, figurée par le stūpa, et dont la base est le sol que nous foulons, bien au-dessus duquel se placent les dieux du Kāmadhātu. Nous arrivons de la sorte à cette conclusion fort remarquable, que le stūpa amorcé par les parties hautes du Barabudur se continuerait, en théorie, sous la masse du revêtement qui enserre la base. En d'autres termes, la portion de calotte hémisphérique qui dépasse au-dessus de la grande terrasse « rap-

(1) A. FOUCHER, BEFEO., IX (1909), p. 7, n. 1.

(2) Supra, p. 323 sq.

portée » ne serait, comme l'indique sa forme même, que le haut d'un stūpa partiellement caché sous le blocage, ou peut-être jusque dans le sol.

Le Barabuḍur représente un microcosme clos qui surgit au milieu du monde dont il est la réduction : son apparition est donc par elle-même un miracle. L'enveloppe magique, la forme surbaissée, la courbe incomplète, se dissimulant ainsi plus qu'elle ne se montre, tout se compose pour écarter l'idée d'une présence matérielle. N'oublions pas d'ailleurs que ce grand objet est destiné au seul exercice de la méditation : c'est véritablement une vision sortie de terre.

Cette interprétation découle de tout ce que nous avons précédemment établi. Elle rencontrera par surcroît de frappantes confirmations dans un texte qui n'est rien de moins que le *Saddharmapuṇḍarika*. Nous donnerons dans nos derniers chapitres une étude détaillée des témoignages que nous apporte cet illustre sūtra. En particulier, on y trouve décrite la brusque apparition d'un stūpa magique resté caché dans le sol jusqu'à la minute où il en jaillit par la puissance d'un vœu jadis émis par le buddha « éteint » Prabhūtaratna, dont il contient les restes. KERN a très clairement reconnu là le stūpa cosmique, bien qu'il ait mêlé à cette identification trop de mythologie solaire pour ne la point un peu compromettre. Si l'on veut bien écarter ces considérations après tout accessoires, le fait subsiste d'un accord remarquable entre l'aspect extérieur du monument javanais et l'apparition que nous décrit le principal traité mahāyāniste (1).

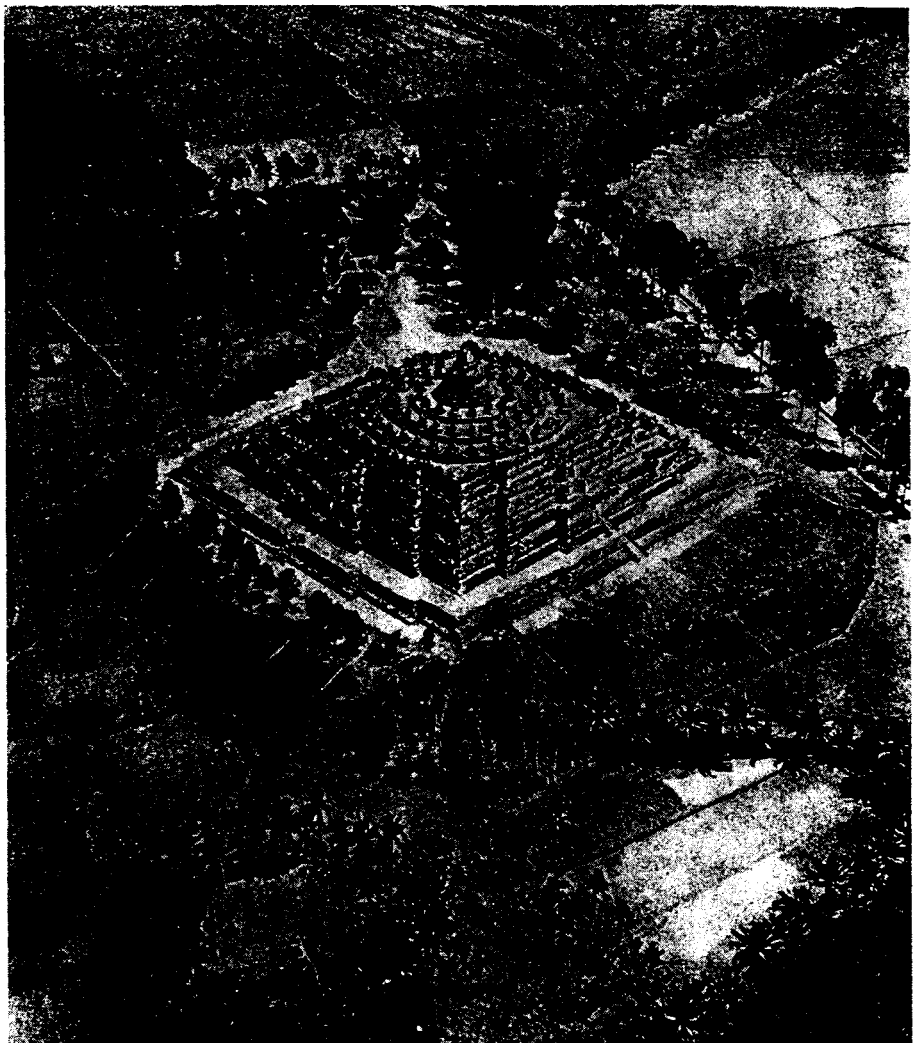
(1) Eug. BURNOUF, *Le Lotus de la Bonne Loi*, nouvelle édition avec une préface de Sylvain LÉVI, Paris, 1925, t. I, p. 145 sq. H. KERN, *The Saddharmapuṇḍarika or the Lotus of the true Law*, Oxford, 1884 (SBE., XXI), p. 227 sq. Cf. aussi dans HSIUAN-TSANG la légende du stūpa de Safran : « A une petite distance au nord-ouest des murs de l'arbre de l'intelligence, il y a un stūpa appelé le stūpa de Safran. Il a été construit par un chef des marchands du royaume de *Tsao-kiu-tch'a*... [suit le récit de la conversion de ce marchand, sauvé d'un naufrage par Avalokiteçvara]... Par suite de cet événement son cœur s'affermir dans la foi et-il chercha à faire des bonnes œuvres, sans reculer d'un pas. Il construisit un stūpa, y fit respectueusement des offrandes et l'enduisit tout autour et du haut en bas, avec une pâte de safran. Après qu'il eut ouvert son cœur à la foi, se mettant à la tête de ses compagnons, il alla lui-même adorer les monuments sacrés, et contempla l'arbre de l'intelligence sans avoir le temps de parler de retour. Après que les marchands se furent arrêtés pendant un mois, ils se remirent à voyager ensemble et se dirent encore : « Nous sommes séparés par des montagnes et des rivières et nous sommes bien éloignés de notre pays natal. Autrefois on avait bâti un stūpa ; pendant que nous sommes ici, qui est-ce qui l'arrose et le balaye ? » Après avoir fini ces mots, ils tournèrent ensemble [i. e. exécutèrent la *pradakṣiṇā*]. Dans ce moment ils virent paraître tout à coup un stūpa. Surpris de son origine subite, ils s'avancèrent pour le regarder et reconnurent que c'était précisément le stūpa qu'on avait construit dans leur royaume natal. C'est pourquoi aujourd'hui dans l'Inde, on l'appelle le stūpa de Safran » (trad. JULIEN, II, p. 474-76). Autre exemple de l'apparition subite d'un stūpa auparavant caché dans la terre *apud* S. BEAL, *Remarks on the Bharhut sculptures and inscriptions*, Indian Antiquary, XI, 1882, p. 47 sq.

Mais ce qui n'est pas moins frappant, c'est que cette considération nous a tout l'air de fournir l'explication définitive du nom même de Barabuḍur. M. STUTTERHEIM a cru pouvoir traduire : « le *vihāra* qui se dresse [i. e. sur la colline] ». Remarquons cependant que le verbe *budur* admet une nuance que cette version laisse totalement échapper. S'il faut en croire tous les témoignages, à commencer par celui de VAN DER TOORN, *budur* et les vocables apparentés signifient non pas « se dresser », mais « apparaître à demi, se laisser entrevoir ». VAN DER TOORN traduit expressément : « *een weinigje voor den dag komen* ». La nuance n'est pas contredite par les lectures « saillir, s'enfler, se gonfler ». Si l'on veut bien considérer que le nom s'applique à un édifice dont c'est justement toute la singularité que de ne se montrer qu'à demi et de se laisser ainsi seulement entrevoir, et si l'on n'oublie pas d'autre part que ce même trait est aussi un caractère essentiel de sa signification religieuse, l'on inclinera à préférer à la traduction de M. STUTTERHEIM « le *vihāra* sur la hauteur », assez pauvre de sens, celle de « *vihāra* de la demi-apparition [ou de l'apparition secrète] », qui serre de plus près l'étymologie et convient mieux à l'objet (1).

* *

Mais il est temps de nous inquiéter de ce qu'enferme le *stūpa* qui se laisse ainsi entrevoir au sommet de la colline sacrée. Si le Barabuḍur externe est un *stūpa*, quel nom devons-nous donner au Barabuḍur intérieur ? A vrai dire, nous le savons déjà : à lui seul le *Sang hyang Kamahāyānikan* suffit à nous l'apprendre. M. STUTTERHEIM n'a eu que le tort de ne pas appliquer à la lettre

(1) On peut toutefois se demander si *Barabuḍur* est bien le nom ancien du monument, comme le suppose l'explication avancée. C'est en quelque sorte la question préjudicielle : elle se posait aussi bien à l'endroit des thèses de MM. POERBATJARAKA et STUTTERHEIM. M. KROM, après mûr examen, a conclu par l'affirmative. De son côté, et dans un domaine voisin, M. CÆDÈS a récemment donné une confirmation éclatante de la persistance séculaire des anciens noms des monuments. Celui du *Bâyon* évoque un terme technique bien connu des *çilpaçāstra* : *Vaijayanta*, tout comme *Phimānākās* est *Vimānākāça* (avec les deux termes du composé *Ākāça-vimāna* inversés suivant les règles de la syntaxe cambodgienne); *Bâphûon* n'est-il pas *Brah̄ Bhuvana(tilaka)* et *Prāḥ Pithu*, *Brah̄ Pṛthvī(tilaka)*, ce qui « correspondrait peut-être alors au *Vasudhātīlaka* de la stèle du *Phimānākās* » ? (G. CÆDÈS, *Etudes cambodgiennes*, XXVII, *La date du Bâphûon*, BEFEO., XXXI, 1931, p. 23, n. 1). Ces exemples concordants rendent moins improbable l'ancienneté du nom javanais. L'étude historique des langues indonésiennes permettra sans doute un jour de serrer de plus près la dérivation, notamment en ce qui concerne l'extension et l'origine des doublets *budur/buḍur/biḍur*. Il est curieux d'observer que ces mots ne sont pas sans quelque ressemblance phonétique comme sémantique avec la désignation sanskrite de la bulle d'air dans l'eau : *budbuda*, var. *buḍabuḍa* (la linguale !) que précisément nous avons vu intervenir dans l'explication du symbolisme de Barabuḍur. Y a-t-il là-dessous quelque racine commune, signifiant émerger, saillir, bouillonner, ou simple coïncidence d'onomatopée ?



Cliché S. A. des Indes néerlandaises.

BARABUDUR. VUE AÉRIENNE (cf. p. 373).

la formule définitive qu'il a rencontrée dans ce texte : « à l'extérieur, un stūpa, au dedans un prāsāda » (1). Telle est la définition tantrique du corps humain et tel est aussi le Barabudur. Notre auteur a reculé devant l'apparente impossibilité architecturale et il s'est rabattu sur une formule de transaction. Faute de mieux, on aurait imaginé de poser le stūpa sur le prāsāda. M. STUTTERHEIM n'a pas interrogé avec assez de patience la silhouette du monument : l'architecte a été plus hardi ; il a bel et bien fait passer le prāsāda sous le stūpa. Les terrasses du Barabudur constituent ce prāsāda intérieur.

Ces derniers éléments de l'interprétation architecturale achèveront de dissoudre les contradictions dans lesquelles les recherches se sont vues si longtemps enfermées. Il y a bien une pyramide structurale au Barabudur et la restitution qu'en fournissent les schémas de la *Description architecturale* est pleinement satisfaisante. Il y a aussi un stūpa. Mais on ne les voit jamais ensemble, ou du moins il aura fallu pour cela les vues obliques qu'un aviateur prend du monument : la silhouette arrondie de la coupole s'y laisse encore deviner, en même temps que se dévoile déjà la structure pyramidale interne (pl. XVII). Vu de profil, nous disait-on, le Barabudur est un pur stūpa ; à l'inverse, sur le plan il devient uniquement une pyramide de gradins. On a maintenant le mot de l'énigme et les deux assertions se trouvent exactes. Le monument, sur le plan, est une pyramide, tandis que par la tranche il ne montre que des éléments disposés pour former la silhouette d'un stūpa, pour ainsi dire externe —

(1) Pour se rendre compte de ce que la formule signifie, il ne sera pas sans intérêt d'en rapprocher les deux schémas ci-contre. L'un est emprunté



Fig. 23. — STRUCTURE MYSTIQUE DE L'INTÉRIEUR DU CORPS HUMAIN, d'après M. H. VON GLASENAPP.

à M. NIEUWENKAMP (supra, p. 302 sq.). Il montre comment une statue s'identifie, par les lignes qui l'enveloppent, au dessin d'un stūpa. Le second est tiré de l'intéressant ouvrage de M. H. von GLASENAPP, *Der Hinduismus*, Munich, 1922, fig. 30, p. 296. Il laisse voir la manière dont la structure interne de l'organisme peut admettre une comparaison avec un édifice fait d'étages superposés, comme est le classique prāsāda.



Fig. 24. — FORME EXTÉRIEURE DES IMAGES BOUDDHIQUES, d'après M. NIEUWENKAMP.

ou mieux du haut d'un stūpa émergeant à demi au-dessus de la plate-forme inférieure. On a délibérément choisi et réalisé cette présentation, dont déjà M. VAN ERP a paru indistinctement pressentir la signification véritable. Les décrochements, les contre-placages ont eu pour fin de rapprocher la structure interne de la ligne idéale du stūpa extérieur, de façon que les garnitures, comme nous les avons nommées, puissent parfaire aisément la courbe de l'enveloppe : voilà qui explique encore la formule avancée plus haut, que le schéma fourni par M. VAN ERP est comme l'armature intérieure d'une calotte sphérique. Sur le plan, où le monument est vu d'en haut, en perspective zénithale, le profil de stūpa naturellement s'évanouit et la structure en gradins s'étale au jour. Le stūpa-enveloppe est, en effet, entaillé verticalement (et non horizontalement comme le concevait M. FOUCHER) par les galeries découvertes. En se plaçant au-dessus de lui, on voit donc apparaître, en quelque sorte dans son sein, la pyramide qu'il englobe.

« Du dehors un stūpa, au dedans un prāsāda », la définition est lumineuse. Le stūpa de Barabuḍur contenait une pyramide, tout comme celui du *Sanghyang Kamahāyānikan*.

CHAPITRE III.

PLACE DU STŪPA JAVANAIS DANS L'ARCHÉOLOGIE EXTRÊME-ORIENTALE.

Est-ce donc un monstre architectural, né d'on ne sait quelles imaginations javanaises ? Déjà mal aisé à situer dans l'évolution de l'archéologie extrême-orientale, ce monument rompt-il définitivement tous les cadres, et la position paradoxale qu'il faudrait lui reconnaître compromettra-t-elle les hypothèses qui nous y ont conduits ? Nous espérons montrer bientôt que le symbolisme du

Barabuḍur se reflète, au contraire, dans beaucoup d'autres monuments, et que ses principes de construction, mieux compris, jeteront une clarté singulière sur toute l'architecture bouddhique de Java, de l'Indochine et même de l'Inde propre. Pour le moment, il s'agit surtout de préciser le sens doctrinal de cette inclusion d'une pyramide dans un stūpa.

Afin de fixer d'une manière frappante le point de départ de l'interprétation, nous avons reproduit ici un dessin (fig. 25) emprunté à l'*Aurore des Civilisations* de Gaston

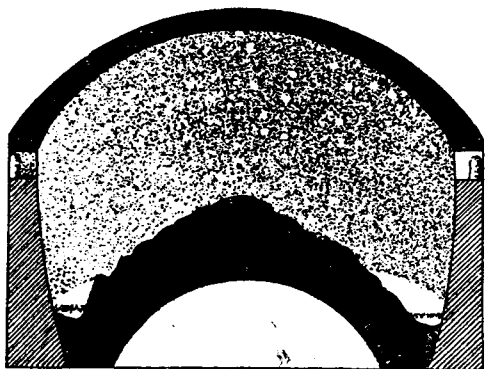


Fig. 25. — L'UNIVERS ASSYRO-CHALDÉEN, d'après Gaston MASPERO.

MASPERO⁽¹⁾. C'est une coupe théorique du cosmos. Le monde que cette image nous représente est clos. La voûte céleste constitue son enveloppe externe. A l'intérieur, se dresse la pyramide d'une montagne gigantesque. C'est la conception chaldéenne de l'univers. Et c'est aussi le schéma même du Barabudur.

Nous aurons par la suite l'occasion d'établir la coïncidence parfaite de la notion mésopotamienne de l'espace et de l'ancienne conception indienne, telle qu'OLDENBERG entre autres l'a présentée dans ses célèbres travaux et telle que nous tenterons de l'approfondir à sa suite. Nous signalerons la concordance des symbolismes hélioplanétaires. Nous ferons observer la surprenante similitude de certaines dispositions architecturales. Sans doute ne faudra-t-il pas moins que ce long et patient travail de collation pour amener à accorder créance à une théorie qui postule l'identité foncière d'une représentation cosmologique sumérienne, d'une construction symbolique indo-javanaise datant du VIII^e siècle de notre ère, et d'une proposition cosmo-physiologique retrouvée dans l'un des traités tantriques du bouddhisme indonésien. Telle a été l'unité de pensée de l'Asie ! Encore conviendra-t-il de ménager des transitions entre ces trois termes.

Au début de son grand ouvrage sur les cosmographies indiennes, M. KIRFEL s'est déjà attaché à démontrer les affinités de la cosmologie babylonienne et des anciennes cosmologies de l'Inde⁽²⁾. La montagne cosmique — l'Inde dira le Meru — conçue comme une pyramide surgissant à l'abri d'une vaste coupole semée d'étoiles est bien, s'il a vu juste, un trait fondamental commun aux deux systèmes. Les trois modes de l'interprétation indienne, brāhmanique, bouddhique et jaina, ne feraient qu'un à cet égard, malgré des divergences de détail. Voici d'ailleurs ce qu'écrit le savant indianiste allemand : « A comparer entre elles les idées cosmographiques indiennes et babyloniennes..., on s'aperçoit que les deux systèmes, reposant également sur les fondements naturels de la connaissance primitive, se sont élargis et développés tous deux par des conceptions similaires... On constate dans les deux pays l'identité théorique du développement de l'idée primitive du Cosmos par l'introduction du concept de la Montagne cosmique. A Babylone dès l'époque ancienne, on a dû considérer la Terre sous l'aspect de la montagne Harsag-(gal-) Kurkura, en d'autres termes comme une montagne culminant vers le Nord, corrélativement à la théorie de l'orientation astronomique qui est au fond de cette représentation. Dans l'Inde, les mêmes idées se sont attachées à une représentation du mont Meru, régissant au centre de la

(1) Reproduit dans C. P. S. MENON, *Early Astronomy and Cosmology*, London, 1932, frontispice.

(2) W. KIRFEL, *Die Kosmographie der Inder nach den Quellen dargestellt*, Bonn-Leipzig, 1920, p. 28* sq.

Terre. Puis, à date plus récente, Babylone en est venue à interpréter le mont Harsag-(gal-) Kurkura comme étant aussi un mont sur la Terre, le « Grand Mont (de) Bī'l », ce que JENSEN et surtout HOMMEL ont bien saisi. De même, tout le domaine culturel de l'Asie antérieure relevant de Babylone a connu, lui aussi, l'idée d'une montagne colossale habitée par les dieux et située au Nord, autrement dit au centre du disque de la terre. La conception est si parfaitement parallèle à celle du mont Meru de la cosmographie indienne, habitée lui aussi par les dieux, qu'on n'en peut trouver l'explication que dans l'hypothèse d'une provenance originellement babylonienne de ces idées. » Par ailleurs, M. KIRFEL a très clairement montré comment la montagne cosmique est recouverte, dans les hauteurs du ciel, par la voûte du firmament, coupole limitant l'univers et retenant suspendues au-dessus de nous les Eaux-Mères, autre élément essentiel de ces cosmologies.

Cet aperçu doit suffire. Nous renvoyons à l'ouvrage entier pour le détail d'un symbolisme qui commande toute la pensée indienne post-védique : le Barabudur n'en est qu'une figuration matérielle, la plus heureuse peut-être, entre tant d'autres que nous apprendrons quelque jour à mieux connaître. Car ces idées ne se sont nullement confinées dans le domaine de la philosophie et de la religion. Elles ont trouvé dans l'architecture des modes d'expression particulièrement favorables, et qui n'ont pas été sans réagir, par réciprocité, sur les conceptions abstraites. L'inclusion symbolique du prāsāda sous une coupole est un fait indien et non pas seulement indonésien.

De notre pyramide cachée sous un stūpa, nous rapprocherons d'abord une curieuse tradition cinghalaise que M. HOCART nous a transmise. « Les gens de Ceylan, dit-il, placent fréquemment à l'intérieur de leurs stūpa une pierre carrée représentant le mont Meru. » Par la valeur symbolique qu'on lui assigne, cette disposition rudimentaire est ainsi très comparable à l'énorme appareil du stūpa-prāsāda javanais. Un simple bloc quadrangulaire remplace économiquement les terrasses profusément illustrées de notre monument (1).

Mais il y a mieux : la relation la plus profonde entre les vieilles cosmologies et le symbolisme du Barabudur peut être tirée, à ce qu'il nous semble, du texte même dont tous les indianistes se sont servis pour établir la théorie générale du stūpa métropolitain. Voici par exemple M. FOUCHER : « Un passage souvent cité du *Mahāvamsa* nous prouve que la vieille symbolique indienne ne craignait pas de trouver dans ce bloc solide l'image d'une éphémère bulle d'air sur l'eau, type des vanités de ce monde. A travers ces intentions moralisantes, les lignes sobres de l'édifice se laissent aisément entrevoir. » (2)

(1) HOCART, *Kingship*, pp. 179 : « ... the Sinhalese frequently placed inside their topes a square stone representing Mount Meru. If they placed in the centre of a tope a stone representing the centre of the world it must have been that they took the tope to represent the world. » Cette belle intuition contient en puissance toute la théorie que nous tentons d'établir ici.

(2) A. FOUCHER, *AGB.*, I, p. 63.

La chronique du règne de Duṭṭhagāmani prétend, en effet, nous conserver un dialogue entre ce roi et l'architecte qui construisit pour lui le dāgaba de Ruwanwaeli, autrement dit le Mahāstūpa. Le roi demande à l'homme de l'art la forme qu'il compte donner au caitya. Aussitôt, Viçvakarman s'empare de l'esprit de l'architecte. Celui-ci fait emplir d'eau un vase d'or ; mû par une inspiration soudaine, il saisit de l'eau dans le creux de sa main et la jette avec force sur celle demeurée dans le vase. Alors, poursuit le texte,

*phaḷikāgolasadisam mahābubbulaṃ utṭhahi.
āh'īdisam karissam ti . . .*

« une grande bulle s'éleva, semblable à un globe de cristal. Voilà comment je le ferai, dit-il. » (1) Le côté cosmogonique de l'image a curieusement échappé à M. FOUCHER, qui n'a retenu que la leçon de morale, en s'inspirant surtout, semble-t-il, d'une stance fameuse du *Dhammapada* :

*yathā bubbulakaṃ passe yathā passe marīcikaṃ
evaṃ lokaṃ avekkhantaṃ maccurājā na passati*

« l'homme qui considère le monde comme une bulle, comme un mirage, celui-là, le roi de la mort ne l'aperçoit plus » (2).

Cette maxime elle-même ne laisserait pas de présenter un sens cosmologique au moins autant que moral, ou plutôt les deux y sont inséparables, comme on devra peut-être le reconnaître un jour. Mais de toute façon la seule mention de Viçvakarman dans le *Mahāvamsa* aurait pu engager à regarder ailleurs qu'au *Dhammapada*. Si l'on veut pénétrer à fond la conception bouddhique du stūpa, il faut se reporter, comparativement, aux traditions relatives à l'œuf cosmique de Hiranyagarbha, l'Embryon d'Or : KERN nous a déjà suggéré ce rapprochement. Ouvrons, par exemple, le *Viṣṇupurāṇa* qui fournit des renseignements particulièrement précis, avec en outre quelques données sectaires, mais non essentielles et que nous pourrions négliger sans inconvénient. On y lit comment au début de la Création le concours des Eléments primordiaux engendra l'œuf cosmique : « Tirant de ces éléments sa croissance progressive et régulière, comme une bulle d'air sur de l'eau (*jalabudbudavat samam*), l'œuf, ô sage ! reposait sur les eaux ; ce fut là l'asile originel et sublime de Viṣṇu sous les traits de Brahmā ; là qu'assumant une forme visible, lui qui par lui-même n'a pas de forme visible, Viṣṇu en personne, le Maître de l'Univers, avait pris place avec l'apparence de Brahmā. Le Meru fut comme l'arnios, les Montagnes [cycliques] comme le chorion, et les Océans comme le liquide amniotique de ce très noble [embryon]. Toute la collection des mondes, ô Brāhmane ! fut à l'intérieur de cet œuf,

(1) *Mahāvamsa*, xxx, 11 sq., éd., p. 234, trad., p. 199.

(2) *Dhammapada*, 170 [XIII, *Lokavagga*, 47] ; cf. LA VALLÉE POUSSIN, *Nirvāṇa*, 1925, p. 121.

avec les montagnes, les continents et les mers, avec les luminaires, avec les dieux, les Asura et les hommes. » (1)

(1) *Viṣṇu Purāṇa*, I, II, 53-56, Ed. oblongue, Bombay, 1889, p. 9 v°. L'application exacte de la métaphore de l'embryon n'est pas sans soulever quelques difficultés. La version suivie par WILSON et MUIR, dit : *Merutulyam abhūt tasya jarāyuḥ ca mahidharāḥ | garbhodakam samudrāc ca tasyāsan sumahātmanah |*. WILSON traduit assez lâchement « Its womb [i. e. l'intérieur de l'œuf cosmique] vast as the mountain Meru was composed of the mountains and the mighty oceans were the waters that filled its cavity » (*The Vishṇu Purāṇa... translated by H. H. WILSON, edited by Fitzedward HALL, vol. I, 1864, p. 40*). MUIR, sur la même lecture, a traduit : « It was like Mount Meru; the mountains were the womb and the seas were the uterine fluids of that vast [production] » (*J. MUIR, Origina! Sanskrit texts, vol. IV, 1863, p. 34-35*). Par contre, Fitzedward HALL note en marge de WILSON : « The reading of many Mss. and of the commentator, and that which seems to claim the preference is : *merur ulbam abhūt tasya jarāyuḥ ca mahidharāḥ*, Meru was its amnion and the other mountains were its chorion » (*loc. cit., note **). C'est la lecture de l'édition de Bombay que nous avons sous les yeux. La confusion, quel qu'en soit le sens, est matériellement facile à expliquer : les groupes ^oru^o et ^otu^o d'une part, ^olba^o et ^olya^o de l'autre, prêtent à méprise. Il est clair que *merur ulbam abhūt* est la bonne leçon : elle est quasi imposée par la proximité de *janāyuḥ* et de *garbhodakam* et par le mouvement de la pensée. Autour de l'embryon l'amnios est à sa place, il est même attendu, entre le liquide amniotique et le chorion. D'ailleurs, *merutulyam* « à l'égal du Meru » se construit mal : MUIR en fait une incise, ce qui rompt fâcheusement la phrase, où *abhūt* répond au contraire à *āsan*, si l'on suit HALL, dont, en gros, la traduction est la plus satisfaisante. Celle de WILSON est une simple paraphrase, d'ailleurs peu exacte. Il prend gratuitement pour sujet un mot *womb* que le texte ne donne pas, passe *jarāyu* sans le traduire et couronne ces libertés en prenant *sumahātmanah*, à ce qu'il semble, pour un nominatif pluriel, construit avec *samudrāḥ* ! MUIR a tiré le meilleur parti possible de sa mauvaise lecture : il commet cependant un faux-sens en traduisant *tasya sumahātmanah* « of that vast [production] » ; *sumahātman* s'applique à l'Embryon d'Or (Viṣṇu sous les traits de Brahmā) et signifie « noble, exalté », non point « vaste ». Aucun des trois traducteurs n'a clairement aperçu la portée cosmologique de l'image. Sans entrer trop avant dans un sujet difficile, signalons que nous rencontrons sans doute ici la conception, fort répandue dans l'Inde, du *puruṣa* à l'intérieur d'une montagne : c'est obligatoirement un *puruṣa* d'or et il serait intéressant de suivre ce symbolisme jusque dans la légende bouddhique de Mahākācyapa, vêtu de l'habit d'or et attendant la venue de Maitreya dans une grotte du Mont Kukkuṭapāda. C'est toujours, sous ce déguisement, l'Embryon d'Or dans le sein de la montagne au centre du monde, tel que nous proposons de le restituer ici. Quant « aux autres montagnes » (HALL) qui entourent le Meru comme le chorion entoure l'amnios, ce ne sont manifestement pas les montagnes de la terre en leur dispersion, mais les cycles disposés régulièrement autour du pic central. Il est vrai qu'à ce compte les océans, puisqu'ils sont comparés au liquide amniotique, seraient extérieurs à l'amnios : mais peut-être ne faut-il pas serrer de trop près. Le système embryogénique et le système cosmologique, l'un et l'autre bien fixés, admettent la comparaison jusqu'à un certain point, somme toute suffisant. Si, comme nous le pensons, *merur ulbam* est la lecture authentique, il n'y a pas lieu de pousser plus loin.

Mais justement la difficulté de détail que nous venons de relever rend peut-être

Nous voici mieux armés pour comprendre le Barabudur, voire même les caractères généraux du stūpa bouddhique. Nous entrevoyons ce que devait enfermer la bulle formée par l'architecte cinghalais, dont Viçvakarman guidait la main : ce n'était tout simplement que l'univers entier, autour du mont Meru. Que le bouddhisme ait dû insister sur la convenance de l'image à l'impermanence de ce même univers, c'était à prévoir. Il importait davantage d'observer que cette morale prend ainsi appui sur la conception cosmique commune à tous les systèmes de l'Inde, brāhmaniques aussi bien : on ne s'étonnera plus que les bouddhistes aient aussi tiré de cette conception les principes d'une architecture symbolique.

De quoi l'on trouverait difficilement une meilleure illustration que le Barabudur. Il contient une « montagne » de gradins dans la masse de son dôme hémisphérique. Avec son monde de bas-reliefs et sa pyramide de cieux s'étagant sous la calotte d'une enveloppe protectrice, ce prāsāda sous un stūpa est le trait d'union entre tout ce que nous apprend le *Mahāvamsa* et ce que nous dit d'autre part le *Viṣṇupurāṇa*. Rappelons-nous d'ailleurs la manière dont le monument javanais semble émerger à demi au-dessus du sol ? Tous trois, le Barabudur, le modèle symbolique choisi par l'architecte cinghalais et l'œuf de Hiranyagarbha, se présentent à nous sous l'aspect identique d'une bulle venant affleurer à la surface (*jalabudbuda*).

Il reste encore un point à examiner : M. VON HEINE-GELDERN, disions-nous, a montré que le Barabudur n'est point à identifier purement et simplement au Meru terrestre. Le monument relève d'un état plus compliqué de la cosmologie que, par exemple, ce n'est le cas pour la figuration du Meru à l'aide d'une pierre carrée sous les dagoba cinghalais de M. HOCART. On est forcé d'admettre que le Meru proprement dit est enterré à la base du stūpa javanais avec le Kāmadhātu auquel il appartient et que les étages carrés figurent les pentes d'une montagne transcendante, prolongeant en quelque sorte le Meru terrestre, mais haut au-dessus de lui. Le schéma théorique (fig. 26) serait donc celui-ci :

compte de la variante *merutulyam* adoptée par WILSON et MUIR, qui l'ont assez mal comprise. Il est probable qu'elle vient tout simplement de ce que le Meru, baignant dans l'Océan, autrement dit dans le liquide amniotique, a été considéré par l'auteur de la variante comme l'embryon lui-même, les monts cycliques constituant dans ce cas la série complète des membranes enveloppant le liquide amniotique. Le Meru est une Montagne d'Or ; le Mont Cosmique et le Géant Cosmique sont, à certains égards, deux entités équivalentes : l'assimilation de l'Embryon d'Or au Meru n'était donc pas un aussi grand paradoxe qu'il paraîtrait à première vue. L'identification de Viṣṇu à la « racine » ou à l'« axe » du Monde (*jagadmūla*) et au monde lui-même (*jagadmaya*) est d'ailleurs un thème favori du purāṇa.

Quelle que soit la relation de Viṣṇu « sous la forme de Brahmā » et du Meru, il est en tout cas certain par les vers suivants que ce dernier est logé au centre de l'œuf cosmique : c'est là pour nous l'essentiel.

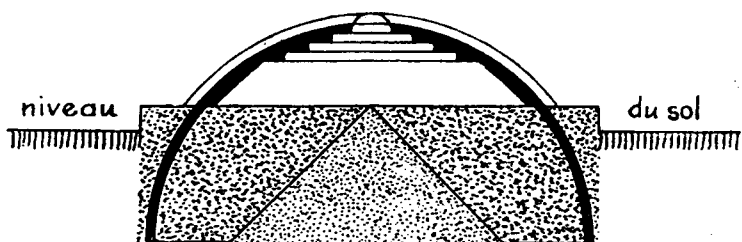


Fig. 26. — SCHÉMA COSMOLOGIQUE DU BARABUDUR.

Cette reconstitution ne peut aller sans quelques commentaires que nous nous efforcerons d'abrèger : ils touchent à la théorie générale du stūpa, dont il serait prématuré de tenter dans ce chapitre un exposé complet. Nous appellerons cependant l'attention, dès maintenant, sur le singulier profil que présente la Montagne céleste, avec ses quatre étages. C'est un trapèze fort aplati, au haut duquel se dissimulent les stūpa occupant les terrasses rondes ; leurs pinacles seuls s'aperçoivent, parfaissant la silhouette de la calotte sphérique. Les trois dernières terrasses s'ajoutent au dagoba central, comme au stūpa classique les trois degrés de son soubassement circulaire : le tout fait donc un stūpa complet, ainsi que l'avait entrevu M. VAN ERP. Ce nouveau stūpa placé, pourrait-on dire, à l'intérieur et dans le haut du grand, repose sur la plate-forme supérieure de la pyramide céleste. Notons, en passant, que c'est à peu près la solution de M. STUTTERHEIM (le stūpa au-dessus du prāsāda) qu'on retrouverait ainsi, mais mise à sa place dans l'interprétation générale et subordonnée désormais à celle-ci. Ce dispositif secondaire se greffe en quelque sorte sur la masse totale du grand stūpa.

Ce qui frappe dès l'abord, c'est que les différents éléments de la combinaison architecturale présentent des dimensions respectives inattendues. On conçoit mal une montagne qui soit beaucoup plus large qu'elle n'est haute en tout. C'est pourtant le cas ici. Les traités de cosmologie n'offrent rien d'approchant. Dira-t-on que de pareilles proportions ont été imposées par le parti de l'enveloppe en calotte sphérique ? Sans doute, mais on aurait grand tort de n'y voir qu'une simple empreinte de la nécessité matérielle. Si nous ne nous abusons pas, ces formes ont une valeur symbolique que les constructeurs ont eue constamment présente à l'esprit et qui peut-être a dirigé toute la conception. Quiconque, en effet, a pu voir le Barabudur admettra sans difficulté que l'impression produite par les façades est tout autre que ne le donnerait à penser le schéma ci-dessus. La fuite des lignes maîtresses et le jeu des décrochements éveillent, à l'endroit des parties hautes, une impression de recul indéfini qui agrandit le monument : c'est cette fuite courbe aperçue par M. FOUCHER, analysée techniquement par M. VAN ERP. Elle assure toute sa puissance à l'ensemble. Sans même que l'on y soit préparé par

l'habitude des cosmologies indiennes, le sentiment éprouvé est bien celui d'une élévation majestueuse, mais dont le sommet se perdrait à la fois très haut et très loin de nous. Très loin, disons-nous : c'est là ce qui devait rendre sensible aux visiteurs avertis aussi bien l'immensité « horizontale » du cycle des existences et l'éloignement du but que la hauteur de ce dernier (1).

La hauteur est dès lors indissolublement liée à l'amplitude horizontale : apparente par elle, pourrait-on dire. C'est, comme nous le verrons, toute la théorie secrète de la « cinquième direction » qui se lit ainsi dans la pierre. Admironons le génie de l'architecte qui impose encore aujourd'hui, par le simple aspect de son œuvre, quelques traces d'une impression aussi complexe et pourtant cohérente, à l'esprit de spectateurs absolument étrangers aux spéculations auxquelles il a ainsi été donné corps. Il faudrait un terme comme *perspective remontante* pour définir le principe fondamental dont s'est inspirée la composition du Barabudur. Mais peut-être le genre du stūpa entier procède-t-il de là.

CHAPITRE IV.

BARABUDUR ET LES STŪPA INDIENS.

Le monument javanais est construit de telle sorte qu'il cache, à qui parvient à sa base, ses parties hautes derrière ses propres flancs. A son sommet seulement surgit l'extrémité de l'étagement intérieur qu'il recèle. Or n'en va-t-il pas un peu de même dès les plus anciens stūpa de l'Inde continentale ? Nous pensons à la *harmikā*, la « maison », ou, comme on dit à Ceylan, la « citadelle » des dieux, *devatā kotuwa*, que figure un cube de maçonnerie posé sur le dessus de l'hémisphère, et parfois sculpté en manière de palais. A Bhārhut ou à Sāñci, les fidèles accomplissant la pradakṣiṇā au pied de la coupole ne devaient guère apercevoir un tel faite, qu'éclipse presque totalement la masse du stūpa. Quelle place assignerons-nous dans le schéma théorique de la cosmologie, à ce monde divin, quasi invisible au sommet de la coupole céleste qu'il coiffe ? C'est quelque monde suprême de Brahmā, au faite des étagements célestes.

Mais, s'il est exact que le stūpa indien enfermait lui aussi *in posse* la montagne cosmique, ainsi que le *Mahāvamsa* l'atteste, à serrer de près son témoignage, n'est-il pas probable que le petit pavillon carré du sommet veut figurer la cime de la montagne céleste ? Cette cime percerait ainsi la coupole solide des cieux et plongerait dans le sein du mystère dont s'entourne notre univers clos, les Eaux Originelles des anciennes traditions. Dès ses premiers stūpa, l'Inde se serait donc représenté la secrète inclusion du Mont Central sous

(1) Cf. supra, p. 362 sq.

l'enveloppe hémisphérique, la pointe seule dépassant : sa présence en cet endroit sous l'apparence d'une *harmikā* suffirait à prouver l'hypothèse. Notons également que cette identification est appuyée par la coutume, tibétaine aussi bien que cinghalaise, de représenter le soleil, ou le soleil et la lune, sur les côtés de l'édifice carré qui sort ainsi de la calotte hémisphérique, ou au-dessus de lui. Dans la cosmologie, les luminaires entourent le Mont Meru de leur course cyclique, et ils en sont inséparables ; c'est même le rudiment de l'investigation iconographique que d'essayer de retrouver son image entre eux chaque fois que leur représentation apparaît sur quelque bas-relief de lecture difficile : on en a de multiples exemples à Añkor. Ce qui émerge au sommet du stūpa, ce ne serait donc pas autre chose que le haut du Meru avec les luminaires, et c'est ce qui confirme pleinement que la montagne cosmique se retrouve dès les stūpa de la plus haute époque, cachée sous l'enveloppe.

Que celle-ci s'entaille de galeries découvertes et la pyramide intérieure transparait : on a le Barabudur.

★
★★

Nous ne sommes pas sans concevoir l'inattendu de pareilles conclusions. C'est l'origine du stūpa, ce sont peut-être les origines de l'archéologie bouddhique tout entière qui vont être mises en question. Deux thèses jusqu'ici se sont partagé les principaux suffrages. On a fait venir le stūpa tantôt du tumulus préhistorique — c'est resté longtemps l'opinion générale — tantôt d'une hutte ronde de roseaux tressés, recouverte d'argile ou de feuilles, temple du feu pour les uns, édicule funéraire selon d'autres. On a donc déjà dû prendre en considération des théories très diverses (1). Mais il n'est venu à l'esprit de personne que des stūpa, et, qui plus est, des stūpa aussi anciens que ceux de Bhārhut ou de Sāncī, aient pu passer jamais aux yeux de leurs constructeurs pour des microcosmes clos enfermant chacun un modèle réduit de la montagne cosmique ! C'est cependant un point sur lequel il nous semble que les témoignages les plus divers s'accordent pour ne laisser aucune place au doute.

Il est tout d'abord bien établi que l'édifice pyramidal à étages régressifs, en un mot le *prāsāda*, est la représentation architecturale spécifique du Meru. Or ce mont divin, avons-nous dit, serait noyé dans la masse du stūpa, sa cime seule dépassant. Notre hypothèse se trouverait donc singulièrement renforcée si l'on pouvait montrer que l'élément carré qui coiffe le stūpa a été conçu par les Indiens eux-mêmes comme le haut d'un *prāsāda*. C'est justement ce que confirme le nom même de *harmikā*. On ne peut guère douter, en effet,

(1) A. FOUCHER, AGB., I, p. 47 sq.

que ce mot ne soit ici le terme technique désignant le « belvédère » qui couronne un étage de terrasse — BUDDHAGHOṢA en personne pourrait, au besoin, en témoigner. Voici en quels termes son commentaire sur le *Cullavagga*, VI, 1, 2; définit un *prāsāda* muni de cette commodité : « *hammiyan ti upariākāsātāle patiṭṭhitakūtagaro pāsādo yeva*, le terme de *hammiya* désigne un édifice à terrasses (*prāsāda*) sur l'étage supérieur duquel est installé un pavillon » (1).

Il est intéressant de noter que le pavillon au sommet du Meru en est si essentiellement l'attribut que, dans la composition de certaines peintures de Touen-houang, il a peut-être suffi pour représenter allégoriquement le Mont lui-même (2). Il le caractérise en évoquant la vie joyeuse que les dieux mènent sur la haute cime où ils sont établis. La description de ce palais est un lieu commun des textes bouddhiques : en lui se résume essentiellement le domaine des dieux. Le terme *harmikā*, lié à la notion architecturale du *prāsāda*, rejoindrait donc par là parfaitement la seconde désignation du faite du stūpa citée plus haut : *devata kotuwa*, en cinghalais « citadelle des dieux ». Tout bien pesé, si, en Asie Centrale, l'illustrateur du *Vimalakīrtinirdeśāsūtra* a cru avoir assez clairement caractérisé la pyramide cosmique en dessinant le pavillon qui la termine, peut-on facilement échapper à la conclusion qu'il a dû en aller à peu près de même, *mutatis mutandis*, pour la *harmikā* des plus vieux stūpa indiens ?

Rappelons qu'on ne nous a jamais clairement expliqué ce que signifie cet important élément architectural. FERGUSSON y voyait l'imitation d'une cassette à reliques (3). M. SENART a bien fait voir le peu de fondement de cette supposition : « Rien n'est plus différent de tout ce que nous connaissons en fait de vases à reliques chez les bouddhistes », que ce petit pavillon derrière sa balustrade (4). Mais l'explication nouvelle qu'apporte M. SENART n'est guère plus convaincante. Pour lui, le stūpa est une imitation en pierre de la hutte ronde des anciens adorateurs du feu et la *harmikā* un souvenir de l'autel du feu sacré. Il resterait à expliquer comment un massif impénétrable de maçonnerie peut dériver d'une hutte en roseaux et pourquoi l'on serait allé mettre

(1) T. W. RHYS DAVIDS, H. OLDENBERG, *Vinaya Texts*, transl. from the pāli, Part I, Oxford, 1881 (SBE, vol. XIII), p. 173, n. 1.

(2) A. WALEY, *A Catalogue of Paintings recovered from Tun-Huang by Sir Aurel Stein*, London, 1931, p. 92, n° LVII, The visit of Manjuçrī to Vimalakīrti : « On a pedestal supported by Vimalakīrti's cloud of volition appear the symbols of the sun and moon... above is a pavilion representing mount Sumeru. » Même si c'est le piédestal lui-même qui figure le Meru, hypothèse plausible, qui ne semble pas être venue à l'esprit de M. WALEY, il reste acquis que le Pavillon des Dieux en marque la cime.

(3) J. FERGUSSON, *History of Indian and Eastern Architecture* ², Vol. I, London, 1910, p. 70.

(4) E. SENART, *Essai sur la légende du Buddha, son caractère et ses origines*, Paris, 1882, p. 414 sq.

l'autel sur le toit, à une place inaccessible de par la forme hémisphérique de celui-ci !

Nous croyons pourtant, quant à nous, que le faite du stūpa n'est réellement pas sans quelques affinités avec l'autel du feu, comme le suggérait M. SENART : ce bel et profond esprit, partial quelquefois, s'éloigne rarement de la vérité, quand même il ne la saisit pas tout entière. Mais l'analogie ne s'établira d'une façon satisfaisante qu'en fonction d'idées auxquelles l'auteur de la *Légende du Buddha* n'a pas prêté attention. C'est en tant que cime du Mont cosmique que l'élément considéré pourrait présenter un certain rapport historique avec le culte du feu : nous tenterons de le démontrer par la suite.

L'hypothèse de l'inclusion du Meru sous le stūpa ne nous paraît soulever aucune difficulté majeure. Retiendra-t-on contre elle le fait qu'elle ne soit encore venue à l'esprit de personne ? L'argument *a silentio auctorum* est souvent précaire. En matière d'archéologie indienne, l'insuffisance des sources est si manifeste qu'il ne garde aucune valeur. De quoi disposons-nous, en effet, pour nous aider à interpréter le stūpa ? Quelques textes de dates diverses en traitent accidentellement, aucun d'une manière approfondie. Or ces rares témoignages ne nous semblent rien infirmer de ce que l'analyse nous a suggéré. Rappelons que BUDDHAGHOṢA, définissant les édifices à *harmikā*, fait évidemment de celle-ci un pavillon de plaisance sur un toit, ce qui demande qu'on y puisse accéder, dans le cas du stūpa, par l'intérieur. Il y a donc bien, à ce compte, un *prāsāda* ou, si l'on préfère, un *Meru* théorique dans la masse de la coupole : le belvédère implique ce qui est sous lui.

Enfin, on n'ignore pas que les mondes de la cosmologie bouddhique ont pour point culminant le paradis des dieux Akaniṣṭha. Au-dessous de ce paradis s'étagent des cieux toujours moins abstraits et plus enfoncés dans la matière. De degré en degré, chacun se place exactement sous le précédent et cet échafaudage miraculeux repose en dernier lieu par sa base sur le Meru terrestre. Un même axe traverse ces mondes. Or HODGSON et WADDELL, pour ne citer qu'eux, nous ont expliqué en détail comment Népalais et Tibétains identifient allégoriquement l'étagement cosmique avec les parasols enfilés sur une longue tige qui coiffent les stūpa (1). Le faite de la hampe à ombrelles correspond précisément, s'accorde-t-on à nous dire, au monde des Akaniṣṭha. Le haut du mât, avec les parasols qui le chargent, reproduit ainsi en petit le sommet de la pyramide céleste : ces étages sublimes jaillissent du stūpa et se maintiennent au-dessus de la coupole, le long de l'axe cosmique. Mais alors, où se trouve, dans la combinaison architecturale, le Mont terrestre dont on ne peut douter qu'il ne leur fasse suite vers le bas, ou plus précisément qu'il ne

(1) B. H. HODGSON, *Sketch of Buddhism*, in *Transact. of the Roy. Asiat. Soc.*, vol. II : cf. SENART, *Légende du Buddha*, p. 416, n. 4 ; L. H. WADDELL, *Lamaism*, p. 263.

les supporte ? Ce n'est évidemment pas la coupole elle-même : le Meru, que l'on sache, n'a jamais été hémisphérique. Il faut donc encore un coup qu'il soit caché à l'intérieur du dôme.

*
* *

S'il en est ainsi, le stūpa en entier, son symbolisme et ses dispositions matérielles, doivent pouvoir s'expliquer avec une clarté nouvelle. Si vraiment c'est l'idée-mère du stūpa qui vient de se laisser saisir, on en doit attendre une interprétation de l'évolution typologique plus cohérente que tout ce qui a été possible jusqu'à présent. C'est bien le cas et l'on va voir se ramener aisément à l'unité les données en apparence les plus disparates : certaines s'expliqueront par là pour la première fois.

L'Inde a conçu l'axe cosmique sous quatre formes principales : la montagne, le pilier, l'arbre et le Géant, quatre termes pratiquement interchangeables dans le folk-lore comme dans la composition symbolique des monuments. Nous avons analysé d'une façon assez suivie les rapports du stūpa et du mont cosmique. Il nous suffira d'indiquer à présent, à titre de complément, comment cette analyse vaut aussi pour les trois autres termes de la liste.

Le pilier tout d'abord. Comment ne pas reconnaître l'axe cosmique, au Népal par exemple, dans le poteau gigantesque dont M. Sylvain LÉVI nous rapporte qu'il perce la coupole tout entière et vient prendre appui sur le sol, pour s'élaner de là jusqu'au plus haut des cieux suprêmes représentés par des parasols stylisés, au nombre de treize, comme le veut la cosmologie ? M. FOUCHER a mis en relief l'importance de cette hampe et la place qu'elle prenait dans les oréoccupations des constructeurs : on réservait un puits profond pour en recevoir la base (1). Il est surprenant que ces deux savants n'aient rien conclu de dispositions aussi frappantes. A bien relire les descriptions du fameux « stūpa de Lorient » de Kaniška, il apparaît clairement que le mât glorieux est l'élément capital de l'édifice. Le long de l'axe s'échelonnent les mondes, mondes célestes au niveau de la hampe, portés par elle haut dans les airs, mondes inférieurs, ajouterons-nous, dans le sein de la bâtisse : le Meru, en bas, s'y place nécessairement à l'alignement des cieux supérieurs (2). Cette contexture, que nous croyons l'âme même du stūpa, se montre déjà sur l'une de ses plus anciennes représentations, relevée par M. FOUCHER dans son article sur

(1) Sylvain LÉVI, *Le Népal*, Etude historique d'un royaume hindou (1905), II, p. 4-6 ; A. FOUCHER, *AGB.*, I, p. 89 sq²

(2) Ed. CHAVANNES, *Voyage de Song Yun dans l'Udyāna et le Gandhāra* (518-522 p. C.), *BEFEO.*, III (1903), p. 420, n. 6, et p. 424, n. 3, a réuni tous les éléments d'une description critique.

les débuts de l'art bouddhique (1). C'est une figure qui se trouve empreinte sur les monnaies du Nord-Ouest (fig. 27). Le stūpa y est clairement dessiné en coupe. A l'intérieur on voit se prolonger jusqu'au sol, marqué par une ligne

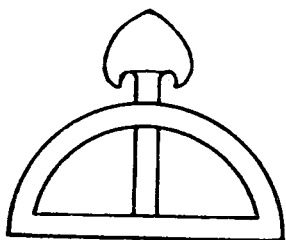


Fig. 27. — SCHEMA DE STŪPA (monnaies du N.-O. de l'Inde), d'après M. FOUCHER.

droite, un pilier central coiffé de ce que M. FOUCHER nous dit être un parasol : la supposition s'appuie sur des analogies qui la rendent en effet vraisemblable. L'auteur ajoute que ce schéma a peu à peu perdu son sens ; on aurait fini par s'y tromper et l'on y aurait cru voir, par erreur, un arc muni de sa flèche. Est-ce là erreur ou interprétation délibérée ? la question vaut d'être reprise. Il est peu admissible que les bouddhistes aient méconnu à ce point le symbole le plus saint de leur art religieux, surtout quand l'arc et la flèche tiennent une place si réduite dans le catalogue de leurs imageries pieuses. S'ils sont allés choisir cette lointaine interprétation, ce

ne peut être que par allégorie. L'axe cosmique est volontiers identifié dans la croyance indienne, avec le rayon solaire perçant les espaces au moment où l'astre passe au zénith. Sans nous attarder à approfondir ce point assez important pour mériter un traitement spécial, on peut rappeler ici que la flèche de l'archer solaire est, elle aussi, l'illustration de cette même conception cosmologique. Le stūpa, s'il est bâti tout entier autour de l'axe cosmique, n'offre-t-il pas une ressemblance inattendue avec un arc armé de sa flèche ? Voilà comment nous voudrions expliquer l'histoire de ce motif symbolique. M. FOUCHER a peut-être eu tort de la réduire entièrement à une suite de méprises. N'aurait-il pas eu profit à rapprocher de son schéma certaines traditions dont le *Mahāvamsa* nous a conservé la trace ? Cette source précieuse décrit, en effet, l'érection d'un stūpa autour de la lance royale fichée en terre. Symboliquement et matériellement, un tel dispositif rappelle d'une manière frappante les petits dessins simulants un arc et une flèche reproduits par M. FOUCHER (2).

Rien ne fait mieux apparaître l'importance primordiale de l'élément figurant l'axe cosmique, et rien ne s'explique plus difficilement suivant les théories

(1) A. FOUCHER, *The Beginnings of Buddhist Art and other essays in Indian and Central Asian Archaeology*, transl. by L. A. THOMAS and F. W. THOMAS, 1917, pl. 1, D 1 = A. CUNNINGHAM, *Coins of Ancient India from the earliest times down to the seventh century A. D.*, London, 1891, pl. 1, 4-5

(2) *Mahāvamsa*, xxv, 1, et xxvi, 9 sq. ; éd., p. 197 et 210, trad., p. 170 et 179-180 : « When the king Duṭṭhagāmani had... had a relic put into his spear [note de GEIGER : the spear serves as a royal standard and is always carried before the prince] he marched... to Tissamahārāma... There in the very place where the stūpa (afterwards) stood the king's people who carried the spear planted the splendid spear with the relic... he built a cetiya in such wise that it enclosed the spear and founded a vihāra that enclosed the thūpa. »

admises aujourd'hui, que la composition architecturale d'un stūpa comme celui de Ghaṇṭaṣālā, décrit par A. REA dans ses *South Indian Buddhist Antiquities* : on s'en rendra compte en examinant les dessins de la figure 28 que nous empruntons à cet ouvrage. « Le stūpa de Ghaṇṭaṣālā, nous dit-on, offre en son centre une masse cubique compacte, bâtie en briques et mesurant dix pieds de côté. Tout autour se trouve une chambre de dix-neuf pieds de côté, avec des murs épais de 3 pieds et 4 pouces. Elle est reliée au bloc central par des murs transversaux, épais de 2 pieds 4 pouces, qui partent à angle droit du milieu de ses quatre faces. A l'extérieur se rencontre un mur circulaire épais de 3 pieds 6 pouces et dont le diamètre extérieur est de 55 pieds 10 pouces. Les quatre murs transversaux se prolongent jusqu'à ce cercle. De même, les quatre murs principaux de la chambre carrée, à ses quatre coins, avec toutefois une épaisseur réduite à 2 pieds 4 pouces. Plus loin, concentriquement au cercle intérieur, et distant de lui de 11 pieds 7 pouces, il y a encore un mur circulaire massif dont l'épaisseur s'élève à 18 pieds 3 pouces. Sa surface extérieure est révélée par un revêtement de *chunam* (mortier de chaux), resté intact sur quelques portions des assises inférieures. Au Sud, il en subsiste une hauteur de deux pieds, qui est parfaitement verticale. L'espace entre ce mur et le mur circulaire interne est divisé en seize cellules par autant de murs reliant les deux murs circulaires, en symétrie rayonnante par rapport au centre. Les trente-deux chambres creuses ainsi formées à l'intérieur du stūpa sont emplies d'une terre noire solidement tassée... Autour du mur circulaire extérieur règne une plinthe large de 5 pieds 7 pouces, haute de 4 pieds 6 pouces, assez large pour constituer un promenoir rituel... » (1) Le pilier central contenait une cavité haute et étroite, que l'on remarquera sur la coupe. L'ensemble évoque non seulement l'axe de l'univers figuré par un mont central dans la cosmologie bouddhique, mais même ce qui l'entoure : nous voulons dire les cycles de montagnes qui sont rangées autour de lui. M. FOUCHER n'a pas pris ce monument capital en considération ; il a signalé par contre des dispositions analogues, quoique moins complètes, dans certains stūpa anciens où se reconnaît bien le principe de la cloison circulaire intérieure, coupée de murailles rayonnantes (2). Il a pu, à la rigueur, expliquer un tel arrangement par de simples nécessités techniques. Mais la complication du stūpa de Ghaṇṭaṣālā est trop grande comme sa valeur symbolique trop transparente pour qu'on puisse, en ce qui le concerne, se contenter de l'interprétation toute formelle proposée par l'auteur de l'*Art Gréco-Bouddhique*, à propos des formes plus simples qu'il avait seules reconnues. Le dispositif annonce certains édifices de

(1) A. REA, *South Indian Buddhist Antiquities*, Madras, 1894, p. 32.

(2) A. FOUCHER, *AGB.*, I, p. 87 sq., fig. 28. Cf. aussi le compte rendu des fouilles de M. A. H. LONGHURST à Nāgārjunikoṇḍa dans l'*Annual Bibliography of Indian Archaeology for the year 1930* (Kern Institute — Leyden), Leyden, 1932, p. 1 sq. et fig. 1.

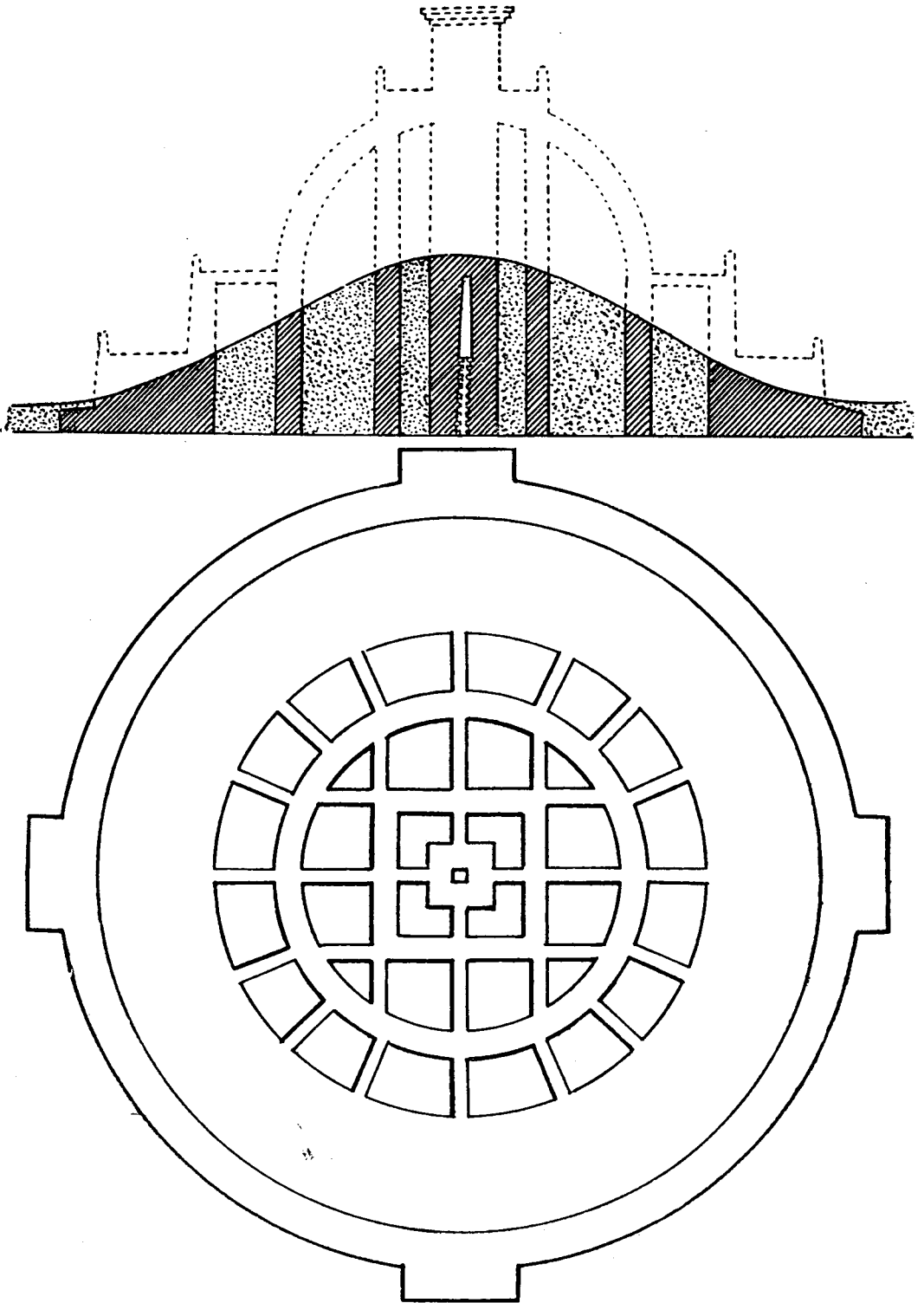


Fig. 28. — LE STŪPA DE GHANṬAÇĀLĀ, d'après M. A. REA.

l'Inde transgangétique, l'Ānanda notamment, et il se comprendra mieux le jour où l'on nous aura donné de ceux-ci une étude suffisamment approfondie. Dès à présent, se confirme le rôle de premier plan que joue le pilier axial dans la contexture du stūpa. Ce n'est pas seulement qu'il en marque le milieu, qu'il en jaillisse et le domine sous la forme d'une hampe chargée d'ombrelles : la bâtisse entière tourne et se referme autour de lui, s'explique par lui et n'en est, en un mot, que l'enveloppe.

Pour compléter l'analogie de ce stūpa à colonne centrale et du stūpa cinghalais construit autour de la lance royale, ajoutons d'ailleurs que celle-ci nous est donnée dans le *Mahāvamsa* comme contenant des reliques ; ce détail achève de l'assimiler au pilier de Ghaṇṭaṭālā, où la longue et étroite cavité visible sur la coupe était évidemment destinée à recevoir le dépôt sacré (1).

Ce principe, une fois admis, nous donne la clef de l'évolution septentrionale du stūpa. Tant que l'on persistera à voir dans ce genre de monument un simple dérivé du tumulus ou de la hutte ronde, sans s'inquiéter de ce que ses flancs sont censés contenir, on restera dans l'impossibilité d'expliquer le célèbre stūpa de Kaniṣka, prototype des formes chinoises : qu'on ait seulement pu lui appliquer le nom de stūpa est un mystère.

On doit à CHAVANNES, comme chacun sait, une traduction lumineuse des principales sources chinoises s'y rapportant. « En résumé, écrit à sa suite M. COOMARASWAMY dans sa grande *History of Indian and Indonesian Art*, le monument était composé d'une base à cinq étages, haute de 150 pieds, d'une superstructure (« stūpa ») — les guillemets sont de M. COOMARASWAMY — de bois sculptée à treize étages (400 pieds), le tout surmonté par une colonne de fer avec, selon les divers auteurs, de treize à vingt-cinq parasols en cuivre doré (88 pieds), soit une hauteur totale de 638 pieds. » (2) La coupole primitive s'est comme évaporée : il n'en est fait aucune mention et sa place est prise, nous dit-on, par une construction de bois à 13 étages ; celle-ci n'était donc apparemment pas une coupole : l'audacieux édifice que nous décrivent les pèlerins chinois n'a plus rien d'un stūpa, sauf le mât à ombrelles ; mais aussi c'est qu'à notre avis ce mât et les infrastructures qui le soutiennent, correspondant aux divers niveaux de l'étagement cosmique, ont toujours constitué l'essentiel du stūpa.

Ce monument bouddhique se comprend dès lors surtout par son axe. Les parasols et la coupole ne sont que des garnitures périphériques se succédant le long d'un pilier central, parfois matériellement figuré, comme à Ghaṇṭaṭālā, le plus souvent imaginaire ou symbolisé par le mât de bois, mais marqué dans tous les cas par la saillie de la *harmikā*. Ombrelles et coupole s'évalent autour de ce mât comme autant de représentations des divers mondes superposés

(1) *Mahāvamsa*, xxv, 1 ; cf. supra, p. 386, n. 2.

(2) A. K. COOMARASWAMY, *History of Ind. and Indon. Art*, p. 53.

et enferment ces mondes plus ou moins étroitement sous elles. A l'intérieur du dôme, se poursuivent les terrasses de la montagne cosmique. L'on ne s'étonnera plus de rencontrer dans HUAN-TSANG des stūpa qui s'ouvrent et où des gens pénètrent, ou au dedans desquels s'entend une musique surnaturelle (1). Il est clair que les dieux vivent sous la coupole et s'ébattent dans son sein sur les pentes de leur montagne, que dissimule le voile des murs de pierre : la musique qui s'échappe de là est celle des Gandharva dont se compose leur orchestre.

(1) Le récit le plus intéressant à cet égard que contiennent les *Mémoires* est relatif au stūpa dit de Rāhula, au Kapiça. Ce personnage, un grand ministre, avait élevé un stūpa, mais il y manquait encore les reliques. S'en étant procuré, et craignant que le roi ne les lui prît, il se hâta de les porter lui-même à son stūpa. La coupole s'ouvrit, il y pénétra, les y déposa et, au moment de sortir, il sembla qu'il fut lui-même emmuré dans le stūpa magiquement refermé. Telle est du moins l'interprétation de BEAL qui nous paraît meilleure que celle de JULIEN. — Cf. HUAN-TSANG, *Mémoires sur les contrées occidentales*, trad. Stan. JULIEN, I, p. 45-46 : « A environ trente li au sud-est de la capitale, on arrive au couvent de Ho-lo-hou-lo (Rāhula). A côté il y a un stūpa haut d'une centaine de pieds. Quand vient un jour de jeûne, il répand constamment une brillante lumière. Au haut de la coupole on voit découler, entre les interstices des pierres, une huile parfumée de couleur noire, et pendant le silence de la nuit, on entend les sons d'une musique harmonieuse... [suit le récit de la fondation et de l'acquisition des reliques. Au moment où Rāhula se présente avec celles-ci devant son stūpa] par l'effet de sa foi sincère, la coupole s'ouvrit d'elle-même, et il y déposa les reliques ; puis il voulut s'enfuir rapidement. Au moment où il agrafait le collet de son vêtement, le roi envoya des hommes à sa poursuite, mais la pierre de la coupole s'était déjà refermée sur les reliques. Voilà pourquoi par les interstices des pierres, il s'écoule une huile parfumée de couleur noire. » S. BEAL, *Si-Yu-Ki, Buddhist records of the western World*, London, I, p. 61 : «... by the power of his great faith, the stone cupola opened itself, and then he placed the relics therein. This being done, he was quickly coming out when he caught the hem of his garment in the stone [That is he caught his garment in the stone of the inner portion of the stūpa before he could escape to the exterior. The relic casket, as is well known, is placed in a chamber in the upper-middle part of the cupola or dome. — Note de BEAL]. The King sent to pursue him, but by the time the messengers arrived at the stūpa the stones had closed over him. » — WATTERS n'a pas repris la traduction de ce passage. — Le texte dit : 登塔堵波, 至誠所感, 其石覆鉢自開, 安置舍利, 已而疾出, 尙拘衣襟, 王使逐之, 石已掩矣. L'expression 已而疾出 « cela fait, il se hâta de sortir » montre que Rāhula était bien entré dans l'intérieur du stūpa, et qu'il ne s'était pas contenté de déposer les reliques dans la fente miraculeusement entr'ouverte. Autant qu'il nous est permis d'en juger, la traduction de BEAL, qui seule a un sens, répond également mieux à la construction : « le roi fit courir après lui (之 i. e. Rāhula), mais déjà la pierre l'avait enveloppé ». Un des témoignages les plus anciens relatifs à un stūpa « creux » est celui du *Saddharmapundarika*, où l'on voit Çākyamuni prendre place aux côtés de Prabhūtaratna dans le stūpa de celui-ci, miraculeusement ouvert. Le mahāstūpa de Ceylan était creux et l'on avait installé un arbre de la Bodhi en matières précieuses dans sa chambre intérieure. Le stūpa terminal du Barabaḍur est un nouveau témoignage de cette conception. Il semble bien que les stūpa aient été toujours considérés comme idéalement creux, s'ils n'ont qu'occasionnellement été bâtis sur ce principe.

Dans les premiers stūpa, l'hémisphère enveloppant le microcosme architectural répondait aux vues simples de la cosmologie ancienne. Le ciel, un ciel unique, était soulevé au-dessus de la terre et il enfermait idéalement le monde, conçu comme une montagne. Tout au plus apercevait-on, avec la *harmikā*, la pointe du Mont central qui perçait le sommet de l'hémisphère. Mais la cosmologie postérieure n'a pas tardé à voir lever une floraison toujours accrue de *paradis* qui sont allés en s'étageant les uns sur les autres : ces mondes abstraits planeront désormais haut au-dessus de la voûte céleste. A mesure qu'ils croissaient en nombre et en importance, le centre de gravité de l'édifice sacré s'éloignait du sol. Le rôle de la coupole a diminué à proportion et l'on en est arrivé à des édifices aussi ambitieux que celui du roi Kuṣāna : c'est bien toujours un stūpa, mais étalant au grand jour la pyramide cosmique qu'englobaient et que laissaient seulement entrevoir à leur pôle les modèles archaïques. De ceux-ci, on reconnaîtra enfin pour la première fois, par ce détour, que l'étonnante flèche de Peshawer dérive logiquement. Si l'on nous passe l'expression, c'est tout simplement un stūpa dont on a mis au jour les entrailles : l'axe cosmique des cosmologies étant identifié, comme nous l'indiquait le *Sang hyang Kamahāyānikan*, aussi bien au Mont Meru du microcosme qu'à l'empilement des organes dans le corps humain, cette métaphore n'est pas ici dénuée d'opportunité ni de sens (1).

* * *

S'il était aisé de concevoir et relativement commode de figurer une pyramide ou un pilier contenu dans le corps du stūpa, le troisième symbole, celui de l'arbre cosmique, se prêtait au contraire difficilement à des combinaisons matérielles. Il n'en est donc que plus significatif de relever dans le *Mahāvamsa* l'installation d'un Arbre de l'intelligence, fait d'or et de pierreries, sur l'axe du Mahāstūpa : c'est au milieu de la chambre aux reliques qu'on nous dit qu'il se trouvait planté (2). Par son emplacement comme par sa valeur allégorique propre, il toucherait donc de près au symbolisme de la flèche, du pilier et de la montagne, précédemment étudié. On remarquera que le stūpa cinghalais et l'arbre cosmique qu'il contenait constituent un objet religieux en relation étroite avec l'« arbre céleste », entouré d'une barrière, que M. SENART pensait retrouver dans les traditions germaniques, et qui en tout cas est sûrement attesté en Mésopotamie et dans l'Inde ancienne (3). Le stūpa paraît lui avoir emprunté son *railing*. Notre étude donnerait à penser qu'il lui a pris davantage : sa valeur même d'axe universel.

(1) Cf. supra, p. 373, n. 1, fig. 23.

(2) *Mahāvamsa*, xxx, 62 sq., éd., p. 239 sq., trad., p. 203-204.

(3) C. L. FÁBRI in *Mélanges Linossier*, I, p. 213 sq.

Mais c'est peut-être en considérant les rapports du stūpa avec le symbolisme du Géant cosmique — le Grand Puruṣa de la croyance indienne commune — qu'apparaîtra le plus clairement la structure mystique des vieux reliquaires bouddhiques. On sait que le Mont cosmique n'est autre chose que le corps du Puruṣa. Or, si le stūpa répond à la conception de l'Œuf du monde, son axe auquel nous avons vu que se relie la représentation du Mont cosmique, devrait aussi s'identifier, pour que la comparaison fût complète, avec le corps du Puruṣa. Mais, en fait, rien n'est plus apparent, si l'on veut bien se rappeler seulement que la partie carrée dépassant au-dessus de l'hémisphère est ornée d'yeux, les yeux d'Ādi-Buddha, nous dit M. Sylvain LÉVI à propos d'attestations népalaises de la pratique (1). C'est le bout du pilier central et c'est aussi la tête du géant qu'enferme la coupole : l'ornement mystique qu'on lui applique ne peut plus nous étonner. Il semblera même sans doute admirablement approprié.

Si ces yeux peuvent ailleurs être censés représenter le soleil et la lune, cela n'en vaut que mieux pour notre thèse. Les luminaires ont fréquemment été assimilés aux yeux du Puruṣa. Est-il besoin d'ajouter que la flamme ou *jyotis* , placée au sommet de la hampe terminale, est traitée comme celle qui jaillit du crâne du Buddha ? D'après WADDELL, les Tibétains auraient même clairement conscience de leur identité (2). Au Népal comme au Tibet, le faite des étagements cosmiques symboliquement représentés au-dessus du stūpa reçoit encore le nom significatif de *cūḍāmaṇi* , mot qui désigne le joyau brillant au sommet de la tête du Buddha (3).

Le suprême Puruṣa, l'Ādi-buddha, comme on devait bientôt le nommer, a donc dû passer, dès une date assez ancienne, pour se tenir caché dans le creux du stūpa. Mais quelle qu'en soit l'importance du point de vue de la bouddhologie, cette spécification reste secondaire en ce qui concerne l'architecture. Pilier, arbre ou Puruṣa ne sont visiblement ici que diverses interprétations concurrentes du Mont cosmique, considéré comme le producteur et le support de la création tout entière. C'est ainsi que le *Karaṇḍavyūha* nous dépeindra le corps d'Avalokiteṣvara s'identifiant à l'Univers ou plus exactement à la Grande Montagne, criblée de grottes où méditent des buddha : c'est une image de l'illusoire contexture de la Création. Nous sommes là tout près de la donnée purāṇique, selon laquelle Viṣṇu s'incarne dans une montagne d'or, puis suscite sur les pentes de celle-ci, par un miracle perpétuellement renouvelé, la multiplicité des créatures.

Par une rencontre qui nous surprendra moins maintenant, ces phases successives se retrouvent dans l'évolution du stūpa. Celui-ci a dû dès l'origine

(1) S. LÉVI, *Népal* , II, p. 4.

(2) L. A. WADDELL, *Lamaïsm* , p. 263.

(3) Selon WADDELL, *op. cit.* , p. 263, c'est toute la superstructure conique qui porte ce nom. Cf. S. LÉVI, *Népal* , II, p. 2 sq.

être réputé contenir l'axe cosmique, le laissant d'ailleurs émerger au centre de son dôme. Ils s'est ensuite entaillé de niches permettant d'apercevoir dans son sein les buddha que le progrès des croyances multipliait rapidement. Enfin un édifice comme le Barabudur nous présente la dernière phrase du « Grand Miracle » : derrière une enveloppe ornée d'innombrables effigies de Buddha, le corps pyramidal du Mont cosmique nous y est rendu accessible, avec ses étages successifs et tout le tableau du monde qui se peint sur eux.

* * *

La série que l'on vient d'exposer nous fait donc remonter du Barabudur jusqu'aux sources de l'archéologie bouddhique : on ne peut plus douter, croyons-nous, qu'avec leur *harmikā* les monuments de Bhārhut et de Sāñcī, tous antérieurs à notre ère, n'aient contenu en germe le plan du stūpa indo-javanais. Cette grande pyramide impliquée dans une coupole que nous a léguée le Mahāyāna indonésien et dont on aura mis plus d'un siècle à pénétrer progressivement le sens, découle des modèles anciens par une filiation régulière et dont les étapes sont marquées dans l'Inde même par des constructions où le soubassement croît en importance, toujours plus refouillé et orné d'un nombre grandissant de statues. Cette évolution typologique pourra faire l'objet d'un prochain mémoire.

Il nous faudrait surtout, pour l'instant, expliquer les conditions dans lesquelles un symbolisme architectural aussi singulier s'est vu accorder droit de cité dès l'aurore du bouddhisme : peut-être se dégagera-t-il de la suite de ce travail une réponse à cette difficile question. Comment ce symbolisme se rattache à la doctrine, la façon aussi dont les deux ont suivi dans le cours des siècles une même ligne d'évolution, ces considérations dépasseraient toutefois les limites de ce chapitre et nous nous réservons d'en traiter plus loin, avec tous les développements nécessaires. Nous nous bornerons donc ici à quelques indications provisoires.

Et tout d'abord, on notera que nous sommes maintenant mieux à même de comprendre comment le stūpa peut partiellement s'égaliser à la hutte ronde. Si son axe, pilier ou pyramide, est le principal de sa structure et si la coupole figure simplement la voûte solide que l'on croyait régner autour des étagements cosmiques, son schéma, à cela près qu'il est massif, est identique à celui de la hutte ronde avec un poteau central, dont c'est un fait bien connu des ethnographes qu'elle a précisément cette même signification. La hutte cosmique, édifice religieux de tradition immémoriale, est creuse, comme la voûte céleste paraît creuse. La famille qui l'habite est l'image de la foule infinie des créatures vivant sous le commun abri de la Maison de l'univers : le plafond ou le toit est le ciel, la lampe, le soleil. De ces conceptions, on trouve des traces évidentes jusque dans les Brāhmaṇa. La correspondance entre une pareille maison et le monde est directe et naïve.

Le stūpa, édifice savant, peut paraître d'interprétation plus ardue, mais ce n'est que parce qu'il vise à traduire des idées plus compliquées ; le principe, une fois trouvé, en est simple et procède directement des idées les plus anciennes : la pyramide cosmique se cache dans son sein, qui est mystiquement creux, et sur les flancs de cette pyramide les dieux évoluent aux accents d'une musique céleste.

Ce plan rappelle donc à bien des égards celui de la hutte ronde bâtie autour d'un pilier central. Si la construction est massive, avec ce résultat qu'apparemment le microcosme y est noyé dans la pierre, la brique ou la terre solidement tassée, nous inclinerions à croire que c'est par un surcroît de symbolisme. Ce serait un moyen de faire distinctement ressortir la nature transcendante de tout accès au monde magique. Quand la légende parle d'un homme qui est entré dans le stūpa ou quand elle fait allusion aux mondes divins que celui-ci enferme, alors que les monuments réels ne sont, au contraire, qu'une masse compacte et impénétrable, il est facile de saisir là le même mouvement d'esprit dont découle par ailleurs la croyance à « l'univers du magicien », enclos dans une bouteille, ou dans un coffret, voire même dans une noix de coco. La petitesse de ces réceptacles et l'impénétrabilité du stūpa nous semblent illustrer diversement des conceptions identiques. On veut faire apparaître aux esprits les moins fins le caractère rigoureusement secret d'un monde qui s'entr'ouvre aux seuls initiés. Un monde présent, mais matériellement inaccessible : voilà par où le stūpa raffinerait sur la hutte ronde dont l'entrée, toujours défendue magiquement, s'ouvre cependant. Le blocage intérieur du stūpa est une interdiction magique. Du même coup on conçoit mieux la parenté typologique sinon historique du stūpa et de la hutte : les deux conceptions se recouvrent. Un pareil édifice, on le devine, n'est nullement primitif : c'est un symbole savant. Faute d'avoir bien reconnu cette vérité, les auteurs qui ont essayé de l'interpréter ont été sujets à de grands écarts dans le cours de leurs recherches.

Les relations du monument bouddhique avec le tumulus ne feront pas davantage difficulté, du moment qu'on abandonnera l'hypothèse d'une filiation directe. Le stūpa n'est pas tout simplement l'aboutissant d'une évolution partant du tumulus. En effet, les flancs de ce dernier, pour durer, affectent obligatoirement la forme d'un cône, si arrondie que puisse être sa pointe. La remarque — sur laquelle nous reviendrons — est de FERGUSSON et BURGESS, et l'on ne manquera pas d'en sentir toute la portée. Le tumulus ne conduisait pas directement au stūpa hémisphérique. Ils ont en commun certaines dispositions : le pilier terminal dans nombre de cas et leur contexture massive notamment. Mais la forme ronde du stūpa lui vient d'ailleurs.

Aussi proposerons-nous par la suite de voir en lui un objet culturel complexe que l'on aurait modelé en s'inspirant avant tout d'une cosmologie déjà fort avancée, bien qu'on ait pu, ce faisant, conserver quelques traits des constructions rituelles antérieures : par exemple, longtemps avant les débuts

du bouddhisme, la hutte et son pilier ont dû être tenus pour un petit univers domestique ; de même sans doute la sépulture était-elle un monde en raccourci, le monde des morts ; le tumulus funéraire avec son poteau rituel forme, en effet, une figure symbolique que nos indications relatives au pilier cosmique doivent avoir rendue suffisamment intelligible.

De ce monde funéraire le stūpa est à certains égards une traduction étudiée. Mais, au lieu d'un schéma grossier conditionné par l'inconsistance de la matière employée, et qui n'a pu être accepté que par une mentalité rudimentaire, nous voyons que maintenant la grande colonne autour de laquelle s'ordonne l'univers est enveloppée par une coupole susceptible de représenter les cieux avec une exactitude qui a pu paraître mathématique. Au pôle, l'axe émerge et, comme il fallait s'y attendre, eu égard aux croyances asiatiques, s'y montre sous les espèces du pavillon couronnant la cime du mont cosmique.

Mais s'il n'est pas impossible que le stūpa ait fait de la sorte quelques emprunts à la fois au tumulus et à la hutte ronde, ne vaut-il pas mieux penser que les trois se ressemblent surtout à titre d'illustrations d'une même théorie de l'univers, telle qu'elle s'est exprimée à des dates différentes ? Il convient de se rappeler que le reliquaire bouddhique est de beaucoup postérieur. Il est évidemment plus complexe que les deux autres constructions qu'on peut donc considérer comme ses antécédents. Mais, bien qu'il paraisse conserver d'elles certains traits, ce serait moins pour en être réellement sorti que du fait qu'il exprime une notion cosmologique plus élaborée, mais de même nature que celle dont procédaient avant lui hutte et tumulus, — restant évident que la conception nouvelle retient en elle beaucoup des précédentes. Et c'est ce qui nous rendrait compte des analogies de structure constatées. Le stūpa bouddhique n'aurait jamais été ni un simple tumulus, ni non plus une hutte symboliquement interprétée, et il ne s'agirait pas de transformations lentes et graduelles, comme on a paru le croire. Ce type de monument se serait vu constituer à une époque déterminée, en fonction des opinions religieuses alors en gestation et pour répondre aux préférences culturelles et philosophiques qu'elles tendaient à imposer à tous les esprits indiens. Dans son emploi funéraire, il se serait substitué au tertre, plutôt qu'il n'en aurait procédé. Nous traiterons en détail de ce point dans notre cinquième partie.

QUATRIÈME PARTIE.

BARABUDUR ET LE PROBLÈME DES CINQ DIRECTIONS.

CHAPITRE I.

SYMBOLISME DU SOUBASSEMENT.

Tentons maintenant de déterminer le sens des soubassements sur lesquels reposent les stūpa, le symbolisme général de ceux-ci nous étant désormais mieux connu.

Le stūpa archaïque présentait le plus souvent une infrastructure circulaire, d'où partait le dôme et qui pouvait constituer une terrasse à procession ou promenoir (*pradakṣiṇā patha*). Une balustrade concentrique était disposée sur le sol même autour du monument ; l'intervalle était dallé. Les principaux stūpa de l'Inde centrale avaient quatre entrées, aux quatre orient, ménagées dans la balustrade et marquées par de grands portiques (*torāṇa*) sculptés et ornés à profusion (fig. 29). Sans qu'il soit possible de se montrer tout à fait affirmatif, le soubassement circulaire paraît bien être le plus anciennement attesté. D'autres stūpa, particulièrement nombreux dans le Nord-Ouest de l'Inde, sont sur soubassement carré, d'abord à étage unique. Les quatre faces sont tournées vers les points cardinaux et les angles vers les directions collatérales. Ce principe d'orientation s'est conservé par la suite, mais des terrasses multiples se sont glissées sous le dôme, le tout tendant ainsi précisément vers le système du stūpa sur pyramide de gradins, que M. STUTTERHEIM a proposé de nommer *stūpa-prāsāda*, « *prāsāda* (= terrasses) à stūpa ».

Que signifient ces dispositifs circulaires ou carrés et surtout l'uniformité de leur principe d'orientation ? Les pages précédentes tendraient déjà à nous mettre en garde contre les interprétations trop dépouillées, auxquelles M. FOUCHER s'est toujours limité, par réaction contre la « philosophie de l'architecture ». Reconnaissons-le avec lui, celle-ci n'a que trop souvent usurpé, dans le passé, la place de la recherche archéologique — témoin BEAL sur le stūpa, déjà condamné par M. SENART, — et a pu se perdre en explications « apocalyptiques » : c'est justement à propos du Barabudur que M. FOUCHER a employé le terme (1). Certes, il ne saurait être question de nier que sa méthode n'ait fait ses preuves, et qui sont éclatantes : plus que personne, il aura contribué

(1) *Le Buddha inachevé de Bôrô-Budur*, BEFEO., III, 1903, p. 79.

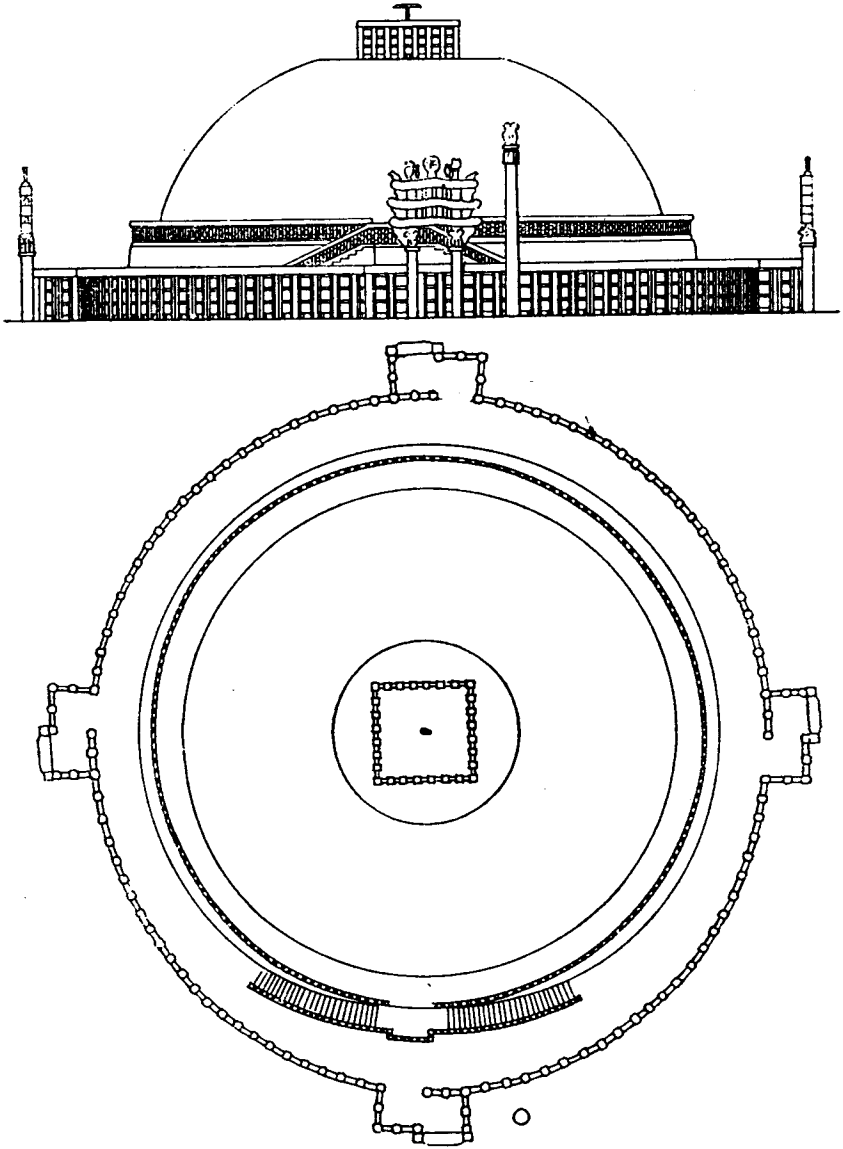


Fig. 29. — STŪPA DE SĀÑCĪ, d'après Sir JOHN MARSHALL.

à ruiner des interprétations fondées à la fois sur une faible connaissance de la pensée indienne et sur de la prolixité métaphysique. Mais serait-il sage, au point où la science a été amenée par cette diète sévère, de l'y réduire toujours ?

Si M. FOUCHER nous permet de lui exprimer toute notre pensée, le Barabudur (pour nous en tenir à lui) nous semble bien être l'illustration d'une apocalypse: nous espérons même nous trouver par la suite en mesure de dire

laquelle. Or l'illustration d'une apocalypse ne garde-t-elle pas le droit d'être « apocalyptique » ? Réduire toute l'archéologie bouddhique au jeu de la technique, à des considérations esthétiques rudimentaires qui auraient guidé les premiers artistes, et à la fidélité servile de ceux-ci aux textes (ou plutôt à ceux des textes que nos savants ont eu l'idée d'utiliser), c'est supposer qu'il n'y avait rien de plus dans l'esprit des fondateurs. Méthode assurément valable tant qu'elle a servi à éliminer le brouillard des spéculations abstraites dont s'était, par leur propre faute, obscurcie la pensée des chercheurs. Décevante, si on lui laisse appauvrir la pensée ancienne de ces mêmes éléments, car ils ne sont plus dans ce cas un obstacle à la recherche, mais son objet même. Nous avons montré que le stūpa ne s'explique que comme un symbole complexe : son interprétation dépend étroitement d'une plus juste notion des idées qu'il figure. C'est une étude ardue, et où nous admettons volontiers que la philosophie pure n'ait rien à voir, mais où pourtant tout est commandé par une restitution de la cosmologie ancienne de l'Inde. Importante discipline, encore mal étudiée : à la lumière des documents archéologiques, ses données raisonnables, voire même fondées en nature, s'avèreront plus nombreuses et surtout plus nettes que la philologie toute seule ne l'avait donné à croire.



Pas plus que pour le monument lui-même, nous ne saurions donc nous contenter, en ce qui concerne les soubassements de stūpa, des suggestions faciles de la technique : à savoir qu'on aurait mis la coupole sur un soubassement rond, parce que celui-ci la prolongeait naturellement, puis carré, parce que l'appareillage le plus commode conseillait des murs droits se coupant à angle droit. Le maçon n'a pas tant de place dans la personnalité de l'architecte indien, qui confinerait plutôt au prêtre, à l'astronome et au magicien : relisez les *Çilpaçāstra*.

Le culte rendu aux stūpa consistait essentiellement dans la pradakṣiṇā ou circumambulation rituelle accomplie en tournant constamment l'épaule droite vers le monument. On n'ignore pas que cette observance est une mimique de la course du soleil. Il était donc sans doute recommandable que le fidèle commençât son parcours exactement à l'Est de la coupole, à l'exemple de l'astre lui-même (1). Or on sait quelle importance les rituels attachent à la rigoureuse exactitude de telles orientations. Il nous paraît peu douteux que les dispositifs architecturaux rencontrés aux abords des stūpa n'aient eu pour premier but

(1) Exceptionnellement, le début de la circumambulation a pu être reporté à un autre point que l'Est, par exemple au Sud : nous expliquerons dans la suite de ce travail la façon dont le Sud, ou tel autre point, peut être légitimement considéré comme un *orient*, dans toute la force du terme.

de guider le fidèle, assurant à ses gestes et à ses démarches le bénéfice des calculs précis auxquels s'était, en son temps, astreint le *Sthapati*. Les quatre entrées, surmontées ou non chacune d'un toraṇa, fixaient en quelque sorte les quatre directions principales de l'espace.

Il est vraisemblable que l'on a dû éprouver le besoin d'introduire en outre les points intermédiaires dans l'architecture tout comme dans les pratiques rituelles. Les chroniques cinghalaises nous parlent en effet de processions et de cérémonies exécutées autour des objets sacrés, qui comportaient l'exécution d'un certain rite aux huit points du compas (1). Il n'y a pas trace de stūpa à huit entrées, mais peut-être le soubassement carré y supplée-t-il, quant aux fins magiques poursuivies, du fait que ses angles insèrent dans le schéma architectural les quatre points intermédiaires : perfectionnement du système à quatre accès sur plan circulaire, avec soubassement rond, dont on se serait d'abord contenté (2).

Les textes relatifs à la technique de l'orientation vont d'ailleurs nous permettre de préciser la portée et la signification de ces constructions. Autel, temple, simple habitation, ils s'accordent à faire reposer mystiquement tout édifice sur un élément primordial qu'ils nomment fortement son *épine dorsale* (*prṣṭhyā*) et qui est une ligne Est-Ouest déterminée à l'aide du gnomon. Voici ce qu'enseigne à cet égard le *Mānasāra śilpaśāstra*, en transposant toutefois, pour plus de clarté, les expressions techniques indiennes. Soit ω Γ la tige du gnomon (fig. 30). De ω comme centre, menons un cercle sur le sol. Le texte prescrit un rayon double de ω Γ . Soient A le point où l'ombre du sommet Γ de la tige vient toucher la circonférence à une certaine heure de la matinée et B le point correspondant dans la soirée. Il est évident que le vecteur \overline{AB} donne l'Est. Soit O le milieu de AB. Aux équinoxes, O se confond avec ω et l'ombre elle-même indique l'Ouest plein avant, l'Est après midi. Aux solstices, la détermination indirecte par la construction du segment AB est optima, la variation de déclinaison du soleil passant alors par un minimum.

De O comme centre avec OA comme rayon, menons la circonférence passant par A et B. De A et B comme centres avec des rayons égaux à AB,

(1) *Mahāvamsa*, xviii, 36-37.

(2) Un monument à huit entrées uniformes évoquerait le schéma hindou bien connu des huit régents de l'espace. Au contraire, l'opposition qui apparaît dans le cas présent — accès face aux points cardinaux, absence d'ouvertures face aux points collatéraux — engage à présumer aussi, entre ces deux ordres de directions, une différence de valeur rituelle. La porte accueille, l'angle écarte. A cet égard, il n'est pas sans intérêt de noter que les *Śilpaśāstra* mettent des divinités bienveillantes au centre des façades, mais par contre plaçant volontiers les angles sous le signe de personnages terribles (*Mānasāra* : Charagī, Vidārikā, Pūtanā, Rākṣasi ; cf. P. K. ACHARYA, *Indian Architecture according to Mānasāra Śilpaśāstra*, London, 1927, p. 38) : figuration des périls localisés en ces points, ou plutôt protection contre les périls extérieurs, particulièrement redoutés à ces endroits ?

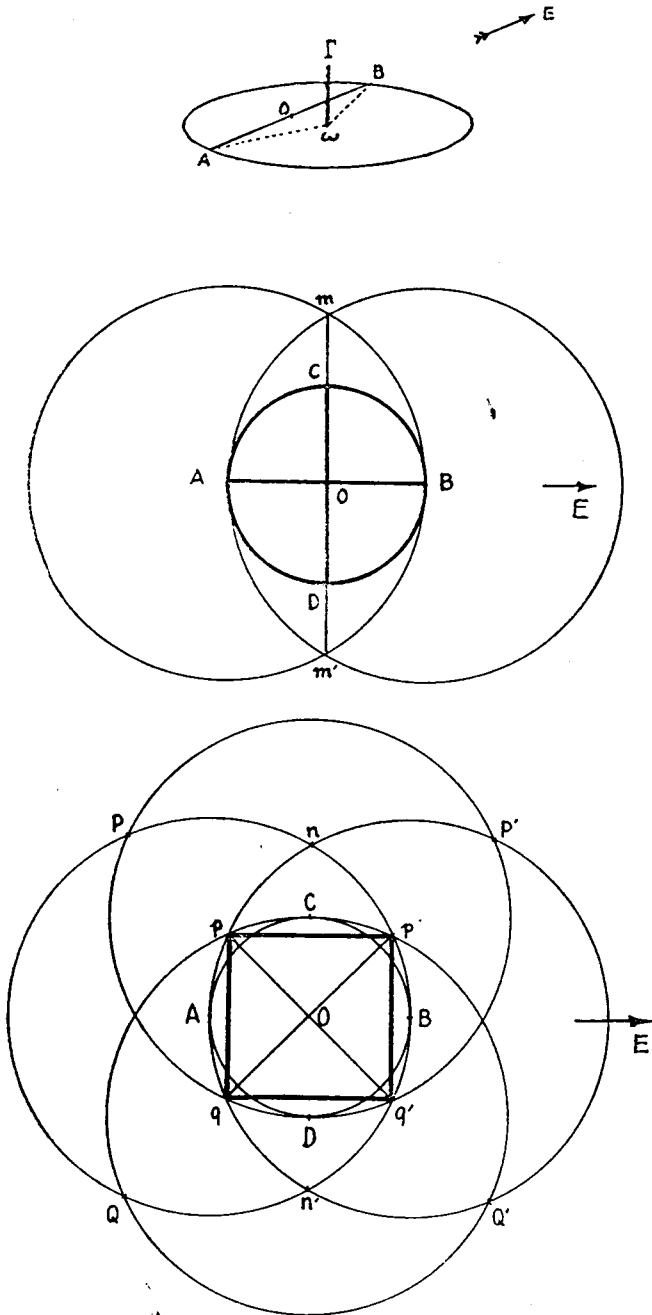


Fig. 30. — DIAGRAMMES D'ORIENTATION, d'après le *Mānasāra*.

menons deux circonférences qui se coupent en m et m' . La ligne qui joint ces intersections est perpendiculaire à AB en son milieu. Soient C et D les points où mm' rencontre la circonférence O . La ligne CD est orientée NS . Ce pre-

mier schéma d'orientation, fournissant seulement les quatre points cardinaux, est donc un cercle dont deux diamètres se coupant à angle droit sont orientés selon ces points.

Une deuxième construction toute semblable fournira les points collatéraux. De C et D comme centres, avec des rayons égaux à CD menons deux circonférences qui se coupent en n et n' et qui rencontrent les circonférences de centre A et de centre B en p , p' , q et q' (négligeons P, P', etc.). En joignant au point O les points p , p' , q et q' , nous obtenons quatre vecteurs \overline{op} , etc., dirigés respectivement vers le NW, le NE, le SE et le SW. La figure $pp'qq'$ est un carré. Nous sommes donc en possession d'un second schéma d'orientation, dérivé du premier: outre les quatre orientés, il permet de déterminer sur le terrain et par rapport à un centre religieux, les points intermédiaires de la rose des vents; c'est en effet un carré dont les faces sont tournées vers les points principaux et dont les angles donnent par conséquent les directions intermédiaires (1).

Les deux schémas que nous venons d'étudier sont clairement apparentés et le carré n'est qu'une dérivation du cercle d'abord trouvé. Si nous nous reportons maintenant à la fois à nos textes et à nos monuments, on voit quelle lumière ces considérations géométriques jettent sur les uns et les autres. Les plus anciens témoignages littéraires, celui du *Mahāparinibbāna sutta* et celui du *Divyāvadāna*, nous décrivent en effet des stūpa (d'ailleurs identiques aux modèles archaïques réellement retrouvés), auxquels on accède par quatre passages en croix menant à un soubassement circulaire. Ces entrées marquent les quatre points cardinaux. Nous sommes là en présence de notre premier schéma passé à l'état de bâtiment, avec ses diamètres à angle droit donnant les quatre orientés.

D'une manière analogue le plan des stūpa postérieurs, sur soubassement carré se superpose au second schéma. Cette réalisation architecturale plus complexe fournit encore les points principaux, toujours signalés par les accès ménagés au milieu des façades, mais elle marque aussi les points secondaires, désignés désormais par les angles du carré orienté.

★★

Ces principes étant acquis, nous serons en mesure de mieux nous rendre compte de l'évolution symbolique du soubassement.

M. STUTTERHEIM, on se le rappelle, s'est laissé séduire par une solution simpliste: le stūpa, qui est rond, figure, nous dit-il, le ciel; le soubassement,

(1) RĀM RĀZ, *Essay on the Architecture of the Hindūs*, London, 1834, p. 19 sq. Prasanna Kumar ACHARYA, *Indian Architecture*, p. 37.

quand il est carré, représenterait la terre ; l'opposition des deux figures géométriques servirait ainsi à caractériser « selon les conceptions de l'Asie ancienne », les deux mondes antagonistes (1). Mais cette opinion nous paraît avoir peu de fondement, telle qu'elle nous est présentée. Nous objecterons d'abord que si le soubassement carré représentait la terre et le dôme, le ciel, un peu comme les tertres impériaux chinois sont l'un carré — il figure la terre —, et l'autre rond, qui représente le ciel, l'édifice bouddhique à soubassement carré et coupole ronde constituerait par là un symbole dont la valeur religieuse extrêmement précise serait d'une telle portée qu'elle ne pourrait être que l'essence même du monument : il serait inadmissible que cette disposition fût simplement l'un de ses aspects possibles, une façon accessoire de le considérer et de l'établir et que, dans la construction de tel stūpa particulier, on ait pu soit s'y conformer, soit s'en écarter librement. A titre de comparaison, il suffit de renvoyer aux tertres chinois classiques du sacrifice au Ciel et à la Terre. Conçoit-on aisément qu'ils fussent tous deux ronds ? Tous les stūpa devraient avoir un soubassement carré et ceux qui ne l'ont pas seraient un monument de valeur toute différente. Il faudrait donc admettre que l'on ait réuni sous le nom de stūpa deux monuments distincts, figurant l'un la dualité du ciel et de la terre et l'autre le ciel seulement, avec par surcroît un soubassement dont la signification cosmologique deviendrait un mystère. Mais de cette distinction, ni les textes ni l'histoire de l'architecture bouddhique ne donnent le premier mot. Supposera-t-on que la terre a été représentée tantôt par un cercle et tantôt par un carré ? C'est une défaite, en elle-même peu satisfaisante, et qui fait surtout apparaître combien M. STUTTERHEIM a mal posé la question.

Où prend-il que, selon les notions communes de l'Asie ancienne (volgens oud-aziatische begrippen), la terre soit un carré ? M. KIRFEL est arrivé à de tout autres conclusions dans sa monumentale *Kosmographie der Inder* : la terre, dans l'Inde védique, était conçue, nous dit-il, comme un cercle, et, quand il est question d'un carré, celui-ci désignerait surtout le système des points cardinaux (2). Le professeur A. JEREMIAS n'est pas moins net en ce qui concerne les traditions mésopotamiennes. Là encore, c'est à des objets circulaires que la surface de la terre se voit ordinairement comparer : par exemple au bateau rond d'osier tressé, de nos jours encore en usage sur le Tigre. L'image nous a été conservée par DIODORE (3). Quel est donc le rôle qu'a pu jouer le schéma quadrangulaire, et comment s'oppose-t-il à la conception précédente ?

(1) Tj. B., p. 27.

(2) KIRFEL, *Kosmographie*, p. 9. Sur la forme circulaire de la terre dans les traditions védiques, cf. A. A. MACDONELL, *Vedic Mythology* [Grundriss der Indo-Arischen Philologie und Altertumskunde, III, 1, A], Strasbourg, 1897, p. 9.

(3) A. JEREMIAS, *Handbuch der altorientalischen Geisteskultur* 2, Berlin, 1929, p. 131.

A notre sens, et autant qu'elle nous est accessible dans la documentation indienne, la réflexion ancienne sur les limites de la terre et son contact avec la voûte céleste procède souvent moins d'une curiosité touchant la forme de la première que du désir de la voir fixée tout entière par rapport au ciel. On pensait s'assurer du même coup de la stabilité de sa surface à notre voisinage immédiat. N'oublions pas que les tremblements de terre ont été constamment reliés aux théories de la fixation du monde. Or, toujours dans les documents indiens, celles-ci sont en étroit rapport avec la théorie du contour terrestre. Ces rapprochements expliquent l'intérêt pratique considérable qui a pu s'attacher à des spéculations portant à la fois sur la figure et la suspension de la terre, et où les points cardinaux ont un rôle d'autant plus grand à jouer qu'ils sont en plus étroite relation à la fois avec ces deux questions. Les Brâhmana répètent à satiété que, jadis flottante et mobile, la terre l'est restée jusqu'à ce que les points cardinaux, en se fixant, l'eussent fixée. L'image des limites de la terre nous échappant et se réfugiant au ras de l'horizon dans la région inaccessible à laquelle président justement ces points cardinaux, en corrélation avec les mouvements du ciel, n'en saurait-on conclure que la forme carrée, quand on l'attribue à la terre, évoque les quatre points fixes du système horizontal ? *Caturbhr̥ṣṭi*, « à quatre angles » ou mieux « à quatre pointes », dit le Veda, et non pas « à quatre côtés ». Ces pointes ne se rapprochent-elles pas des quatre montagnes entre lesquelles certaines cosmologies, et notamment la chinoise, partageant l'horizon ? Quoi qu'il en soit, la notion de la terre « carrée » nous paraît être avant tout un schéma dynamique (1). Elle a pu par la suite

(1) La matière est délicate, et rien ne serait plus facile que d'y faire un mauvais départ. Prenons garde que le problème de la forme de la terre, au niveau où nous tentons de le saisir dans l'histoire de la pensée, ne ressortit ni à l'explication d'une apparence sensible immédiate, ni peut-être à une déduction partant de principes géométriques arrêtés d'avance. On a souvent dit que l'aspect de l'horizon a tout naturellement suggéré que la terre était ronde. Cet argument n'est pas — en dehors d'un milieu maritime — d'une application aussi rigoureuse qu'on serait tenté de le croire à première vue. Il revient à dire que la terre et le ciel se touchent par leurs bords et que cette ligne de contact est évidemment un cercle (Voir un exemple des discussions traditionnelles dans ARISTOTE, *De Caelo*, II, XIII, Ed. Didot, vol. II, p. 404, l. 6 sq.). En fait, ce que l'on voit à l'horizon, ce n'est pas le « bord » de la terre, les limites apparentes de celle-ci se dérochant indéfiniment devant nos pas, mais en quelque sorte celui du ciel seulement, et l'observation doit remonter haut dans le passé de la réflexion humaine. Dès qu'il s'est posé la question, le chercheur le moins instruit n'a pu ignorer que les objets lointains, apparemment entrés en contact avec le ciel, ne le touchent d'aucune manière. Quand une étoile repose sur un point de l'horizon, c'est une conception facile à former et sans doute des plus anciennes que celle qui nous assure qu'en gagnant ce point on voit toujours l'étoile dans la même direction et à la même distance. Qu'un homme, par exemple, se profile auprès d'elle sur la colline ou à la crête d'une dune, l'on sait bien que tel est le cas pour lui. Il ne s'en voit pas plus proche que nous. Mais si, à la différence de ce qui a lieu pour les objets terrestres,

s'avilir et se charger d'une signification plus concrète et imagée : c'est arrivé, semble-t-il, en Chine. Mais, dans ce domaine aussi, on n'en peut justifier, en dernière analyse, que par l'hypothèse d'une origine abstraite et savante.

Nous serions ainsi en présence de spéculations admettant un centre d'intérêt (le monde réel avec les pays que l'on connaît de connaissance certaine), puis des franges dégradées, allant jusqu'à une limite confuse où la terre tend à rejoindre le ciel et où, toutes fables mises à part, l'on ne s'intéresse vraiment

nous ne pouvons atteindre ce que nous voyons du ciel à l'horizon, cela ne mène-t-il pas à penser que ce sont bien ses plus lointaines parties que nous y apercevons ? Or nous l'y voyons rond : nos yeux mêmes paraissent nous donner la connaissance directe de cette forme. Ces idées peuvent être antérieures à la connaissance distincte de la révolution sidérale. Il n'est pas moins élémentaire de constater que nos yeux ne nous enseignent au contraire rien de certain sur la forme de la terre : nous n'en voyons pas les vraies limites. Tout ce que nous penserons de celles-ci ne sera jamais qu'une conclusion et non une perception, comme il paraît par contre en aller pour le ciel. Ainsi s'expliqueraient la certitude et l'uniformité avec lesquelles le ciel est partout conçu circulaire, en opposition avec les opinions plus confuses et plus théoriques qui ont cours à l'endroit de la terre.

De celle-ci, les limites nous fuient donc et se réfugient indéfiniment au lointain contact du ciel. Mais c'est précisément à l'endroit de cette illusoire rencontre que se produisent les phénomènes astronomiques fondamentaux, levers et couchers, et ceux-ci, ne l'oublions pas, ont été d'autre part conjugués, dès les premières tentatives de l'uranographie asiatique, avec le système de référence constitué par les points cardinaux. Le rapprochement de ces deux ordres de considérations donne, à notre avis, tout son sens au fait que dans les plus vieux Brâhmana, ces points nous soient définis comme les limites de l'étendue terrestre : le contour de la terre, qui nous échappe, est ainsi reporté à leur niveau. Voilà bien sans doute pourquoi le problème de la forme de la terre paraît lié si souvent et de si près à la théorie du carré des orient, alors que la connaissance de la forme circulaire du ciel semble être tenue comme allant de soi, sans complications ultérieures.

Toutefois, que l'on ait pu représenter le cercle de l'horizon non plus seulement au trait par des diagrammes mystiques, mais architecturalement par des constructions réelles établies sur plan quadrangulaire, comme nous allons tenter de le démontrer dans les pages qui vont suivre, cela pourra surprendre, en dépit de toutes les théories abstraites que nous aurons à faire valoir en faveur de l'interprétation. Il est donc utile de signaler dès maintenant que les faits que nous aurons à étudier ne restent pas isolés. Sans quitter l'Océan Indien, nous trouverions par exemple à Madagascar — dont il est si intéressant de relever le témoignage en toutes matières indonésiennes ou même indiennes — l'attestation précise du symbolisme que nous allons, dans notre domaine, nous attacher à reconstruire : selon une source tout à fait digne de foi, « le plan de toute ancienne case chez les Hovas étant un parallélogramme un peu allongé, orienté du Nord au Sud avec porte et fenêtre à l'occident, fut considéré comme une sorte de projection de la sphère céleste pouvant correspondre assez exactement par ses angles et ses cloisons aux différentes positions occupées par le soleil dans les douze mois de l'année » (P. ABINAL, S. J., *Vingt ans à Madagascar*, Paris, 1885, p. 273, cité dans P. SAINTYVES, *Essai sur les grottes dans les cultes magico-religieux et dans la symbolique primitive*, à la suite de PORPHYRE, *L'autre des Nymphes*, trad. J. TRABUCCO, Paris, 1918, p. 47).

qu'aux points cardinaux fixant l'attache des mondes supérieur et inférieur. Un exemple fera saisir notre pensée. Que la terre ait été crue ronde, il n'y a évidemment en cela rien de paradoxal. Qu'on l'ait conçue, comme c'est advenu, à l'image d'un bol creux dont le bord s'appuie au bord du bol renversé qu'est apparemment le ciel, c'est au contraire ce qui ne semble nullement dériver d'une observation matérielle. Perception naïvement interprétée en ce qui concerne la forme du ciel, mais il faut recourir à une déduction abstraite pour la terre : cette double et surprenante image confirme donc une fois de plus la théorie que nous avons esquissée plus haut. La terre peut passer à la rigueur pour une grande jatte dont nous foulons le fond et ce fond nous est visible ; mais quant aux bords, qui se relèvent, croit-on, pour rejoindre le ciel, ils sont un objet de la spéculation, non de la perception (1). Ils échappent naturellement à notre connaissance sensible et se placent dans la région périphérique et imprécise des « orientés ». Ainsi donc carré, jatte, panier ouvert vers le haut, toutes ces figures inattendues de la terre sont des schémas conventionnels qu'on pourrait dire rayonnants et non des enveloppes. Ils prétendent uniquement nous rendre compte de leur centre concret, en fonction de ses attaches théoriques avec la voûte céleste, reportées à l'horizon mystique.

Il est aisé de constater que dans nombre de croyances anciennes les contours de notre monde ne figurent pas comme un objet matériel affectant une forme précise. Ils s'y présentent plutôt comme un objet de la spéculation mystique. L'idée que l'on paraît s'en faire serait celle d'un schéma dynamique dépassant de tous côtés et soutenant la réalité perceptible. Après tout, c'est peut-être là ce qui expliquerait la singulière conception que les anciens s'étaient généralement faite de l'Océan, tenu par eux pour un fleuve entourant la terre. Cet élément (à bien des égards surtout idéal) de leur cosmologie avait absorbé en lui, s'il est permis de s'exprimer ainsi, le problème du contact du ciel et de la terre. La meilleure illustration nous en est fournie par la fameuse « carte de la Terre » babylonienne où M. A. JEREMIAS s'étonne de retrouver autour de pays bien connus du dessinateur et « en dépit de la connaissance expérimentale qu'on en avait », un océan circulaire, vaste anneau dont il serait impossible que le cartographe eût ignoré qu'il ne correspondait en rien à la réalité géographique (2). Mais peu importait, s'il s'est moins proposé de figurer la topographie du monde connu que sa structure mystique. De même, quand le R̥gveda nous dit que la terre est « à quatre pointes » (*caturbhr̥ṣṭi*, RV., X, 58, 3) dans un passage isolé au milieu de tous les témoignages la montrant ronde, il ne faut sans doute pas lire qu'elle était un grand carré : bien plutôt

(1) A. A. MACDONELL, *Vedic Mythol.*, p. 9 : « The combination with the semi-spherical sky causes the notion of the earth's shape to be modified when the two are called the two great bowls (*camvā*) turned towards each other », etc.

(2) A. JEREMIAS, *Handbuch* 2, p. 151 et fig. 89-90.

a-t-on voulu indiquer la possibilité de s'orienter à sa surface, suivant les quatre directions de l'espace. C'est un système de repères.

Somme toute, rien n'est donc plus aisé que d'échapper aux contradictions où M. STUTTERHEIM s'est de lui-même plongé. Tout ce schématisme est dynamique et non pas descriptif. Un cercle que coupent deux diamètres tracés à angle droit et dirigés EW et NS, et un carré orienté peuvent dès lors l'un et l'autre passer pour une représentation fidèle non point de la topographie terrestre, qui n'est pas en question, mais bien de la structure de l'espace au-dessus de la terre.

On voit de quelle conséquence sont ces données pour l'archéologie bouddhique. Les soubassements des stūpa affectent alternativement ces deux formes. Nous saurons maintenant y retrouver deux diagrammes équivalents de la structure spatiale au-dessus de la terre : la coupole étant par ailleurs l'image de la voûte céleste, le stūpa sur son soubassement constitue dans les deux cas une réduction de la totalité du système cosmique, où l'accent porte, comme il fallait s'y attendre, sur les points cardinaux, chevilles maîtresses de la jonction des deux parties corrélatives du monde.

CHAPITRE II.

LES POINTS CARDINAUX ET L'ESPACE DANS LA LITTÉRATURE ET L'ARCHÉOLOGIE INDIENNES.

Mais ne prêtons-nous pas trop d'intentions à l'architecte et tout ceci ne nous fait-il pas un stūpa bien abstrait ? Complexe certes, et qui est à lui seul tout un monde. Il n'y a plus rien là qui doive nous surprendre. L'édifice en sa totalité figurant l'univers, peut-on s'étonner d'y retrouver une figuration très étudiée des Points de l'espace et aussi, comme nous le verrons, de l'Année, quand l'identification explicite du monde à ces entités représentatives de l'Espace et du Temps est l'une des formules favorites de la philosophie orientale, dès ses premières tentatives ?

L'analyse la plus satisfaisante, encore que non dénuée d'une certaine partialité doctrinale, du concept d'espace dans les Brāhmaṇa, les Upaniṣad et le Bouddhisme ancien, est sans doute celle dont nous sommes redevables au maître regretté des études védiques, H. OLDENBERG. Voici en quels termes on la trouve esquissée dans *Die Lehre der Upanishaden und die Anfänge des Buddhismus* : « Peut-être se serait-on attendu à rencontrer l'Espace et le Temps sur la liste [des puissances naturelles divinisées]. En fait, ces deux catégories devaient évidemment être présentes d'une manière ou d'une autre à l'esprit des anciens penseurs lorsqu'ils énonçaient le nom des Régions de l'Espace et celui de l'Année. Mais en fin de compte ils ne s'étaient pas encore élevés jusqu'à des Formes pures de la représentation qui ne fussent que

forme. Ils s'en tenaient surtout à des représentations plus concrètes, les Points Cardinaux et l'Année, enfermant en elles un contenu bien vivant, une diversité d'éléments spaciaux et temporels doués de puissances distinctes et jouant des rôles différents dans l'existence réelle, particulièrement dans le rituel du sacrifice. » (1) — Avec plus de détails, la *Weltanschauung der Brāhmaṇa-Texte* du même auteur ne s'écarte pas de cette manière de voir : « S'ils ne sont naturellement pas restés étrangers au Ṛgveda, c'est seulement dans la spéculation des Brāhmaṇa que les Points cardinaux et l'Année atteignent à la plénitude de leur signification... Une entité de la mystique rituelle est dite quelque part « septuple, selon les Saisons, ... septuple, selon les Directions de l'Espace » . . . Il ne saurait nous échapper que dans la terminologie mal développée de l'époque, c'est bien de l'espace et du temps qu'il est ici question. Mais on n'en est pas encore à concevoir ceux-ci comme des Formes pures, vides de toute diversité de contenu. Au contraire, l'effort tendant à exprimer le concept d'espace s'arrête aux Points Cardinaux, c'est-à-dire à un groupe d'éléments de l'espace pourvus de caractéristiques individuelles : ils ont tous leurs régents célestes et ils ont chacun leur physionomie et une signification particulière, l'Est étant la région des Dieux, le Sud celle des Pères, etc. » OLDENBERG observe aussi en passant « que la philosophie, à une date plus basse, applique couramment à l'espace proprement dit le mot *diç*, litt. point cardinal, direction de l'Espace. »

Voici enfin son magistral exposé de la notion même d'espace. « L'*ākāṣa*, nous dit-il, c'est avant tout l'espace libre, la place que laissent et délimitent entre eux un certain nombre de corps, ce où quelque chose se peut introduire. Par exemple, quand, à la porte du ciel, Agni barre la route aux Vasu, qui tentent d'escalader l'empyrée, « Donne-nous l'*ākāṣa* », s'écrient-ils, ce qui veut dire « Fais-nous place ». Le prêtre, lorsqu'il forme un nœud, à l'occasion d'un rite quelconque, dispose au milieu de la boucle un *ākāṣa d'un doigt*, autrement dit une ouverture où l'on puisse passer le doigt. Or tel en petit cet *ākāṣa*, telle à plus grande échelle la vaste étendue qui sépare le ciel et la terre. On peut nommer celle-ci l'atmosphère (*antarikṣa*), mais c'est aussi l'*ākāṣa*, en tant qu'elle est le libre espace «*ἄντρον*». L'oiseau vole dans l'« air » (*antarikṣa*) ; mais tout aussi bien voit-on une vieille Upaniṣad, par une jolie image, dire que c'est dans l'*ākāṣa* que l'aigle ou le faucon décrivent des cercles en volant, puis replient leurs ailes pour prendre leur repos. Très notable aussi cet endroit où il est dit que l'*ākāṣa* existant entre les deux mondes, celui du ciel et celui de la terre, est devenu l'atmosphère (*antarikṣa*) lorsqu'ils ont été séparés (mythe de la création). Là, l'*ākāṣa* est en général tout espace intermédiaire (*zwischenraum*), l'*antarikṣa*, spécialement l'espace atmosphérique : cet espace

(1) H. OLDENBERG, *Die Lehre der Upanishaden und die Anfänge des Buddhismus*, Göttingen, 1915, p. 18.

intermédiaire a pris l'apparence concrète de l'atmosphère... ». [Dans les Upaniṣad] « le concept d'*ākāṣa* est assez proche de notre concept d'espace. Cependant, si je ne m'abuse, dit OLDENBERG, il ne coïnciderait pas avec lui. L'*ākāṣa* n'est toujours point l'espace infini, tout embrassant, et dans lequel le Ciel et la Terre eux-mêmes résident, mais seulement la grande étendue qui les sépare et nous enveloppe. « Ether » est une traduction acceptable d'*ākāṣa* : on peut s'en contenter comme approximation ; mais le concept rigoureusement adéquat est celui d'un espace vide au sein d'une certaine réalité matérielle...

« Il est bien compréhensible, ajoute-t-il en note, qu'il y ait des contacts entre les deux expressions voisines de l'idée d'espace, que constituent les points cardinaux et l'*ākāṣa*. Une Upaniṣad tardive parle de l'*ākāṣa* comme d'une fleur de lotus dont les pétales sont aux quatre points cardinaux et aux quatre points intermédiaires. » (1)

Faisons deux parts dans ce que dit OLDENBERG : l'une, positive, est pénétrante et l'on n'aura pas, au fond, à revenir sur sa définition de l'*ākāṣa*, quels que soient les compléments qu'il y faille apporter ; l'autre, négative, nous semble d'une bien moindre autorité. Les vieux penseurs indiens n'avaient-ils aucune idée d'un espace et d'un temps homogènes et infinis ? Nous aimerions mieux laisser la question pendante. Il nous suffira d'ailleurs, pour cette étude de symbolique religieuse, de préciser que nous nous en tenons avant tout à l'ordre des faits rituels et des spéculations qu'ils ont suscitées. La nature des documents mis en œuvre tend d'ailleurs à nous confiner dans ce domaine : c'est ce que le savant allemand avoue lui-même quand il reconnaît que les éléments de son analyse sont perceptibles « *insonderheit im Opfer* ». Le point est d'importance. Nous ne tarderons pas à constater l'extrême complication des concepts mis en jeu par la pensée indienne en ce qui concerne les symboles architecturaux du temps et de l'espace, symboles visant les uns et les autres à s'identifier magiquement avec le cosmos. Des doctrines aussi hautement constructives ne nous semblent pas pouvoir être attribuées à la naïveté et à l'imperfection d'une réflexion commençante : elles témoignent d'un effort déjà bien des fois séculaire, dont peut-être l'on a déjà saisi quelque chose dans les pages précédentes, et que nous apprendrons à mieux reconnaître dans la suite de cette étude. En réalité, les thèses résumées par OLDENBERG, tout comme les monuments où nous allons constater qu'elles ont pris corps, ne sont que le produit de cette longue maturation : elle aura demandé la collaboration simultanée ou successive de plusieurs grandes civilisations et dans chacune d'elles une élaboration propre, offrant des caractères originaux ; c'en est déjà un signe assez frappant que d'avoir à reconnaître une pyramide dans le sein du stūpa indien.

(1) H. OLDENBERG, *Die Weltanschauung der Brāhmaṇa-Texte*, Göttingen, 1919, p. 37-39 et n. 2, p. 39.

Nous avons été conduit à penser que les édifices bouddhiques, et le stūpa plus qu'aucun autre, sont des symboles savants dont les principes allégoriques ont été en partie hérités par l'Inde des religions mésopotamiennes, soit directement, soit plus vraisemblablement par l'intermédiaire iranien. Transmission qui s'est faite plutôt de religion à religion que de peuple à peuple, et qui n'a peut-être touché que faiblement, en profondeur, les couches populaires indiennes ; et ceci expliquerait le caractère proprement rituel et abstrait des conceptions au milieu desquelles ont à se mouvoir pour le moment nos recherches.



Quelle est enfin l'exacte portée de ces traditions ? L'esquisse que nous avons fournie plus haut de la structure de l'espace prise comme condition déterminante de l'équilibre cosmique, nous en suggérerait une conception qu'il nous semble possible de pousser plus loin qu'OLDENBERG ne l'a fait dans ses illustres travaux. Le schéma mystique de la terre présente, avons-nous dit, un centre placé en pleine lumière et qui est comme suspendu à une périphérie où dominent les points fixes des quatre ou huit régions cardinales : la terre est ainsi déterminée et stabilisée par position relative. Or, suivant les notions résumées par OLDENBERG en personne, chaque portion de l'espace, chaque élément de l'étendue se définirait de même par son rapport avec les objets qui l'entourent. Mais cela ne revient-il pas à transporter à chaque point du monde la manière dont on conçoit le monde en son entier ? A notre avis, ce procédé est l'un des éléments majeurs de la pensée indienne et les conséquences en ont été immenses aussi bien dans le domaine religieux que philosophique. C'est en fait dans une application atomistique de ces notions que réside le germe du *monadisme* indien, et c'est à elles primitivement que nous voudrions rattacher les deux manifestations les plus célèbres où l'Inde ait témoigné de cette pente d'esprit : la doctrine pluraliste du Sāṃkhya, avec ses innombrables « centres d'implication » individuels, les *puruṣa*, faits chacun à l'image de l'univers, — et le développement particulier pris par le Mahāyāna, lorsqu'il a multiplié ses Buddha et ses Terres de Buddha, plaçant une de celles-ci dans chaque grain de poussière, voire dans chaque atome de ce grain de poussière ; théorie qui a trouvé enfin son expression la plus complète dans l'*Avatamsaka*. Il est aisé de constater que les conceptions relatives à la molécule et à l'atome ultime, diversement formulées dans les écoles, reviennent au schématisme que nous venons d'entrevoir. Toute la controverse sur l'unité de l'élément primitif postulé insécable, absolument simple, et cependant capable de composition, roule peut-être en dernière analyse sur la possibilité ou l'impossibilité de reconnaître en lui une certaine capacité de correspondre [absolument ou relativement] aux points cardinaux, à chacun desquels un autre élément égal à lui puisse se placer, leur connexion générale justifiant ensuite l'existence moléculaire d'une matière sensible, faite

de cette structure d'éléments imperceptibles ou même proprement irréels (1). Nous ne nous étendrons pas sur ces thèses ontologiques fort difficiles, mais auxquelles on ne peut se dispenser de faire au moins allusion pour replacer dans ses connexions intellectuelles vraies l'étude archéologique entreprise ici : il est important pour nous que les points cardinaux et leur centre de rayonnement soient identifiés à la structure intime de la monade philosophique, comme déjà l'on a vu qu'ils l'étaient cosmologiquement à la structure du monde lui-même, car cela posé, il devient bien plus naturel que nous les retrouvions encore dans la composition de la monade architecturale, c'est-à-dire du stūpa ou même du temple indien en général.

Par la figuration des directions cardinales, ce que reproduisent nos soubassements bâtis sur des schémas orientés, ce ne serait donc autre chose que la contexture spatiale du monde terrestre. Ils sont ce monde en pierre. Dynamiquement, oserons-nous dire, non statiquement. On ne saurait trop insister sur cette manière de considérer l'édifice sacré en fonction des directions de l'espace : elle est le propre fondement des architectures asiatiques. Une comparaison familière peut servir à la rapprocher de nous. On sait que sur nos cartes un dessin conventionnel répond à chaque partie du paysage, mais que cela, pratiquement, ne suffit pas. Pour l'emploi sur le terrain, il faut encore *décliner*, c'est-à-dire enfin amener chaque trait figuratif à correspondre exactement par son orientation avec l'élément figuré, la carte étant disposée horizontalement. Le passage direct de la carte aux lieux naturels est alors assuré. Il en va de même pour le microcosme architectural indien. Il reproduit par sa disposition les diverses parties de l'univers, chacune à la place qui lui revient, mais ici aussi on demande par surcroît que l'élément figuratif soit orienté comme l'élément figuré : c'est à cette seule condition que le monument sera censé fournir aux pratiques cultuelles un équivalent magique de son modèle.

Ce n'est pas sans de bonnes raisons, non seulement philosophiques mais peut-être historiques, que l'on rapprochera ainsi de nos cartes géographiques les représentations architecturales du monde imaginées par l'Asie ancienne. Le temple principal du royaume, en tant que Nombril de la terre et Porte du Dieu, ne laisse pas en effet de jouer un rôle capital dans la géographie religieuse et politique : il est l'expression tangible de la concentration du

(1) Cf. L. de LA VALLÉE POUSSIN, *L'Abhidharmakośa de Vasubandhu*, I-II, Paris-Louvain, 1923, p. 148, n. 1. [d'après HOUËI-HOUËI] : « Un atome n'existe jamais à l'état isolé. On a, au minimum, des groupes² — ou molécules — de sept atomes : quatre faces, au-dessus, au-dessous : six côtés ; au centre : donc sept... » Aussi, du même auteur, la traduction de HUAN-TSANG, *Vijñaptimātratāsiddhi* [Buddhica, I, Mémoires, T. II], 1^{er} fasc., Paris, 1928, p. 40 : « ... les atomes, suivant la place où ils résident, ont les différences de au-dessus, au-dessous, est, sud, ouest, nord. Dans l'hypothèse contraire, ils ne pourront pas s'agglomérer (thèse de la Vibhāṣā), se combiner (Néo-Sarvāstivādins). » M. de LA VALLÉE POUSSIN ajoute en note : « Bien qu'ils ne se touchent pas, Kośa, I, p. 89, ils se font mutuellement obstacle. Le côté est qui heurte, qui repousse, n'est pas le côté ouest. »

pouvoir. Son rôle est donc comparable à celui qu'a pu jouer à Rome le *Milliarium aureum* qu'on dressa sur le Forum pour marquer le centre du monde romain lorsqu'on en eut, sous AUGUSTE, exécuté la première carte (29 a. C.) : c'est de là que partaient les légions. Voilà, si l'on peut dire, une remarquable interférence du système religieux et du système cartographique ! M. A. JEREMIAS a montré d'une manière décisive l'importance et l'ancienneté de traditions analogues en Mésopotamie (1). Pour l'Extrême-Orient, il suffira d'autre part de renvoyer à l'article de M. VON HEINE-GELDERN (2).

Nos analyses porteraient donc à conclure qu'en plaçant, « au centre de l'univers » une réplique de celui-ci, on a pensé y concentrer toute l'essence des diverses provinces et des royaumes constituant le microcosme impérial. Mais est-ce que déjà les rituels védiques, nous décrivant le lieu du sacrifice, ne nous y dépeignent pas le centre mystique du monde ? La terre et le ciel viennent s'y rassembler (3). C'est bien ainsi qu'en définitive nous proposons d'interpréter temples royaux et simp'les stūpa : le monde y est réuni.



Le schéma indien de l'espace, sous sa double forme philosophique et architecturale, repose de la sorte sur l'opposition d'un centre religieux et d'un système périphérique, celui des quatre points cardinaux. C'est cette dernière notion qui a surtout été prise en considération dans les pages précédentes, où il nous est apparu que les points du compas, « bornes de l'espace » comme dit le Brāhmaṇa, maintiennent ouverte l'étendue horizontale, telle une peau tendue à quatre coins, autre image classique des livres brāhmaniques. Nous n'avons pas encore tenté de nous élever au-dessus de ces formules, cependant fort incomplètes en ce qu'elles n'envisagent, dirions-nous, qu'un espace « à deux dimensions ». Maintenant qu'on a sommairement observé comment le problème de la forme de la terre touche à celui des orientes et comment un schéma dynamique de ces entités cosmologiques a servi de modèle aussi bien à l'architecture qu'à l'atomistique, sans doute est-il temps d'ajouter que le schéma exige qu'on le complète par la considération d'un « cinquième orient ».

Le système périphérique de référence est, en effet, entièrement commandé par l'idée d'une expansion verticale se manifestant originellement en son centre. On n'ignore pas que les explications anciennes du monde se fondaient sur l'hypothèse d'une indétermination primitive, où l'antiquité a souvent cru reconnaître l'étroite union d'un principe mâle et d'un principe femelle, ensuite-séparés violemment l'un de l'autre à la création et qui restèrent ainsi

(1) A. JEREMIAS, *Handbuch* 2, p. 142.

(2) *Supra*, p. 323 sq.

(3) Sur l'« arrivée du Ciel et de la Terre » au sacrifice, cf. notamment A. BERGAIGNE, *Religion védique*, I, p. 240.

maintenus par quelque étai surnaturel, notre monde actuel s'étendant « entre ciel et terre » dans leur écartement. Logiquement et mythiquement, le carré ou le cercle des orientes horizontaux qui limitent en largeur l'expansion spatiale, ne vient donc qu'après le mouvement vertical de séparation donnant naissance à l'ordre total de l'espace.

Pour l'Égypte, c'est Shou, dieu de l'air, qui soulève de la sorte sa mère Nout (le ciel) au-dessus de son père Geb (la terre) (1). En Mésopotamie et dans l'Inde, où des conceptions équivalentes sont largement attestées dans la spéculation abstraite, ce sont plus encore leurs transcriptions architecturales qui nous intéressent ici. Or, dans le premier de ces deux domaines, la ziqurrat est définie le pilier du monde et le lien unissant la terre au ciel. La grande "tour" de Babylone se nommait non seulement la Porte divine (parce que le ciel s'ouvrait à son sommet), mais aussi le Fondement du Ciel et de la Terre, ce qui exprime plus nettement encore sa fonction d'étai cosmique (2). Dans l'Inde, d'autre part, le temple est un Meru et ce mont central, qui a passé tout d'abord pour porter le ciel sur son faite, par la suite, quand la spéculation a multiplié les cieux, est resté le support de leurs étagements. Le témoignage le plus explicite, entre beaucoup, qui en soit à notre connaissance nous ramènera jusqu'à la fin du XI^e siècle de notre ère : c'est assez dire à quel point l'Inde est restée fidèle à sa pensée primitive. Il suffit, en effet, de se reporter à cet égard à la 26^e stance de l'inscription de Vijayasena à Deopara :

*Dīkṣākhāmūlakāṇḍaṃ gaganatalamahāmbhodhimadhyāntarīyam
bhānoḥ prāgpratyagadrīsthitimiladudayāstasya madhyāhnaçailam |
ālambastambham ekaṃ tribhuvanabhavanasyaikaçeṣaṃ girīnām
sa Pradyumneçvarasya vyadhita vasumatīvāsavaḥ saudham uccaiḥ ||*

« Ce Maître de la Terre a édifié pour Pradyumneçvara un temple altier [comparable à] la montagne [centrale] où repose à midi le soleil, lequel à son lever et à son coucher touche [de la même manière] la montagne de l'Est et celle de l'Ouest. C'est la montagne [centrale] pareille à un tronc dont les branches seraient les régions cardinales, et qui est placée au milieu du Grand Océan [retenu au-dessus de nous] par la voûte céleste. C'est l'unique pilier soutenant la Maison des Trois Mondes et c'est la seule digne de mention [litt. la seule à retenir] d'entre toutes les montagnes. » (3)

Rien ne saurait faire apparaître mieux que ces quelques lignes la façon dont une cinquième « direction » s'ajoute aux quatre orientes. Dans sa conception des points cardinaux l'Inde n'oublie jamais le cinquième : mieux même, elle lui assigne le rôle le plus important. C'est lui qui est le « tronc » et les

(1) A. MORET, *Le Nil et la civilisation égyptienne*, fig. 45, p. 178. Aussi JEREMIAS, *Handbuch* 2, fig. 87, p. 140, etc.

(2) A. JEREMIAS, *Handbuch* 2, p. 141 sq.

(3) KIELHORN, *Deopara Inscription of Vijayasena*, *Epigraphia Indica*, I, p. 310, 314.

autres n'en sont que les « branches ». En d'autres termes, le Chaos, l'indétermination cosmique sont les seuls maîtres de ce qui doit devenir le monde et restent soustraits à notre représentation jusqu'à l'instant où l'élément céleste et l'élément terrestre se séparent : ce mouvement vertical se trouve du même coup, comme il est évident, générateur des quatre autres directions de l'espace, jusque là confondues : elles naissent donc et se répartissent toujours au pied du support vertical, que celui-ci soit mythiquement personnifié ou ne fasse figure que de simple abstraction.

A bien y regarder, la montagne cosmique, figurée par une « pyramide de gradins », dérive en droite ligne du système élémentaire que nous venons d'exposer. Ces mondes qu'on nous dit superposés en étages aux flancs du Meru, ces parasols encore, enfilés sur le mât qui surmonte le stūpa et qui sont mis chacun en rapport avec un monde particulier, que sont-ils donc, si ce n'est point une multiplication du ciel unique soutenu, dans la figure primitive, par le simple Poteau d'Or ? En dernier ressort le Meru, sous ces formes bâtardes, n'est toujours qu'un instrument allégorique propre à maintenir au-dessus de nous, non plus un seul ciel, mais une kyrielle de cieux.

On voit avec quelle facilité le stūpa, tel que nous l'avons interprété, rentre dans le cadre de ce symbolisme. Le mont céleste caché dans le sein de la coupole en est l'axe et le soutien : elle n'est que la voûte solide déployée au-dessus de nous et tenue à cette place par l'étau intérieur, tandis que le carré des orientes en fixe l'expansion dans le plan horizontal. Un « tronc » et des « branches » sont symboliquement enclos sous le stūpa. Dira-t-on que cette interprétation de l'espace reste encore un peu théorique et l'application architecturale en paraîtra-t-elle forcée ? Des témoignages aussi formels que l'inscription de Deopara nous la garantiraient déjà suffisamment. Cependant il serait favorable à notre thèse que l'Inde eût représenté quelque part d'une manière plus tangible le tronc cosmique et sa quadruple ramification. Tel nous semble bien être le cas, et nous avons la bonne fortune de retomber ici dans le domaine de l'archéologie matérielle, que M. VAN ERP a si bien défini « le domaine plus sûr d'une froide observation ». Nous allons rencontrer des objets illustrant toute cette métaphysique, ou dont elle n'est, si l'on veut, qu'un commentaire anticipé.

CHAPITRE III.

LE PILIER DE SĀRNĀTH ET LE PROBLÈME DES CINQ ORIENTS.

On pourrait faire état des arbres sacrés eux-mêmes : les traditions cinghalaises, entre autres, nous les dépeignent constamment formés de cinq branches principales, et celles-ci sont liées sans nul doute au concept des cinq « directions » : quatre à l'horizon et le zénith par surcroît. Il y aurait lieu à ce propos de renvoyer à l'arbre de la Bodhi qui fut, au dire du *Mahāvamsa*,

disposé au milieu de la chambre des reliques du Mahāstūpa⁽¹⁾. Mais les relations de l'arbre et du stūpa, toutes indiscutables qu'elles puissent être, nous entraîneraient dans trop de détours. En fait, c'est un simple pilier qui est ordinairement introduit au cœur du stūpa. Mais c'est précisément pour cela que tous les doutes seront levés s'il nous est possible de prouver que les piliers sacrés résument et illustrent par eux-mêmes un système cohérent des cinq orient.

Or c'est à point nommé l'une des plus vieilles images que l'Inde ait taillées dans la pierre que celle de ce support cosmique, de ce *stambha*, comme on dit, qui a joué un rôle si considérable dans les textes, dès l'aurore de la pensée védique. Le lecteur a sans doute déjà songé aux « piliers d'Açoka », qu'il a eu maintes occasions de rencontrer s'étalant en de belles reproductions au début des histoires de l'art indien, et n'y cédant tout au plus le pas qu'à des pièces provenant des cités préhistoriques de l'Indus. M. PRZYLUKI vient justement de consacrer à ces piliers, dans les *Mélanges Linossier*, un bel article où il s'est attaché surtout au plus célèbre d'entre eux, celui de Sārnāth⁽²⁾. Peut-être ce monument est-il antérieur à l'inscription d'Açoka qu'il porte, peut-être est-il antérieur à ce roi. Nous n'avons pas ici à prendre parti sur ce point ; M. PRZYLUKI l'a cependant rendu assez probable. Il nous suffit à cet égard de constater à sa suite que le symbolisme en offre d'indéniables affinités avec ce que les travaux les plus récents nous font connaître des grandes cosmologies babyloniennes.

Voici comment le chapiteau est décrit en détail dans le catalogue du Musée de Sārnāth (fig. 31) : « Chapiteau d'une colonne d'Açoka (hauteur :

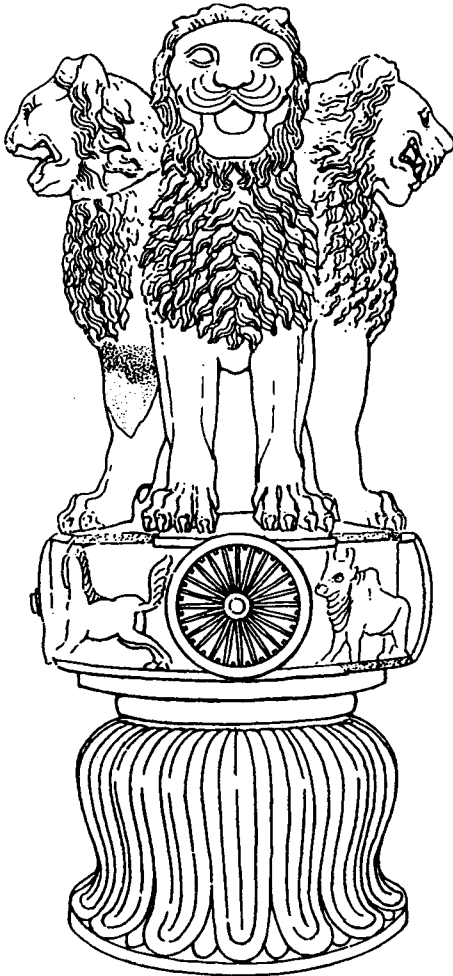


Fig. 31. — CHAPITEAU DE SĀRNĀTH.

(1) *Mahāvamsa*, xxx, 62 sq.

(2) J. PRZYLUKI, *Le symbolisme du Pilier de Sārnāth*, *Mél. Linossier*, II, p. 481-498.

7 pieds, diamètre au niveau de l'abaque : 2 pieds, 10 pouces). La partie inférieure, haute de 2 pieds, a, comme de coutume, une forme campanulée avec décor de pétales conventionnels dans le style persépolitain, au nombre de 16. La gorge au-dessus de la campanule est de section horizontale circulaire avec moulure en tore, surface unie. La partie médiane taillée en abaque circulaire rappelant un tambour commun (h. 1 pied, 1 pouce $\frac{1}{2}$) est décorée de 4 roues chacune à 24 rais, en haut-relief. Les extrémités des axes n'ont pas été polies, d'où l'on peut conclure qu'elles ont été à l'origine couvertes de coiffes, vraisemblablement en métal précieux. C'est ce que prouve l'existence de trois trous très fins percés dans le bord de chaque tête d'axe et où évidemment s'inséraient des épingles métalliques maintenant la coiffe en place. L'intervalle entre les roues est occupé par l'image d'un éléphant, d'un bœuf, d'un cheval et d'un lion qui se suivent de la droite à la gauche dans le sens de la *pradakṣiṇā*. Trois de ces animaux sont représentés marchant, le cheval au grand galop. Toutes ces figurines sont plus ou moins endommagées, mais d'un naturel parfait et les attitudes sont gracieuses.

« L'abaque est surmonté de quatre lions de grandeur réelle, adossés, et dont l'avant-train seul est figuré. Leur commune hauteur est de 3 pieds, 9 pouces. Deux sont parfaitement conservés ; les têtes des deux autres, trouvées détachées ont été remises en place. . .

« Le chapiteau a été taillé dans un seul bloc de grès, mais est aujourd'hui brisé en deux morceaux juste au-dessus de la campanule. Il était jadis surmonté d'une roue (*cakra*), symbole de la Loi Bouddhique, portée sur un court fût de pierre. On n'a pas retrouvé ce dernier, mais on peut en évaluer l'épaisseur d'après la mortaise forée dans la pierre entre les têtes de lions : elle a 8 pouces de diamètre. De la roue elle-même on a découvert quatre petits fragments portant encore les extrémités de 13 rais. On peut présumer que ceux-ci étaient 32 au total. . . » (1).

M. PRZYLUKI tient pour vraisemblable que chacun des cabochons précieux montés au centre des quatre roues latérales devait correspondre à un orient et à une planète. En effet, les animaux intercalés entre les rosaces trahissent bien certainement, ainsi qu'il l'a démontré, ce sens cosmologique. Il y a mieux. M. PRZYLUKI nous rappelle que le même dispositif symbolique d'animaux « planétaires » reparaît dans les traditions indiennes relatives au lac Anavatapta, situé comme on sait au sommet du monde et d'où les quatre grands fleuves de la terre s'écoulaient par des gargouilles figurant justement la tête des quatre animaux. Certaines dissemblances dans l'ordre d'énumération de ces derniers et le remplacement éventuel du bœuf par un homme ne compromettent pas l'ensemble de l'argumentation.

(1) Cité par M. PRZYLUKI, *Pilier de Sārṇāth*, p. 482-483.

Le dix-huitième morceau des *Trente-deux récits du Trône* décrit un lac situé comme l'Anavatapta au sommet d'une montagne sacrée, et au milieu duquel est une colonne d'or portant un trône d'or. « Depuis le lever du soleil jusqu'à midi, la colonne s'élève par degrés portant le trône et finit par toucher le disque du soleil; depuis midi jusqu'au coucher du soleil elle s'abaisse par degrés jusqu'à se retrouver au milieu du lac comme elle était d'abord. Il en est ainsi chaque jour. » (1) Cette colonne cosmique, si l'on se réfère aux considérations précédemment présentées par M. PRZYLUKI, est évidemment une amplification mythique de ce que nous trouvons réalisé en pierre à Sārnāth. Pour finir, ce pénétrant article établit un rapprochement entre de telles figurations et la liste des Quatre rois du Monde, étudiée naguère par M. PELLIOU. M. PRZYLUKI nous semble donc parfaitement justifié dans ses conclusions, que voici : « Le symbolisme du pilier de Sārnāth s'explique... en fonction d'une cosmologie dont un des caractères essentiels est la correspondance entre un orient, un fleuve, une couleur, une planète, une matière précieuse et un animal symbolique. »

« J'ai déjà signalé, ajoute-t-il, les traces de conceptions analogues dans les traditions concernant la ville du Cakravartin et j'ai montré qu'il faut sans doute en chercher l'origine dans la civilisation babylonienne. A Sārnāth tout incite à regarder vers l'Ouest : l'axe cosmique, les lions, le chapiteau et les roues. » (2)

Pour montrer tout ce que ce beau mémoire nous apporte de neuf, il n'est pas inutile de rappeler que naguère encore M. FOUCHER interprétait les quatre animaux de Sārnāth comme « l'éléphant de la conception, la constellation du Taureau, laquelle était censée avoir présidé à la nativité, le cheval du grand « Départ de la maison », enfin le lion éponyme de Çākya-muni, dit aussi Çākya-siṃha, « le lion d'entre les Çākya ». Série tout à fait hétéroclite et qui ne résiste pas mieux aux critiques de M. PRZYLUKI qu'une tentative de M. FINOT fondée sur des conceptions analogues et visant à expliquer le symbolisme du Nāk Pān d'Aṅkor (3).

Considérant comme acquises les conclusions de notre maître et ami, tenterons-nous, à la lumière des données nouvelles fournies par les précédentes pages de cet essai, de poursuivre la recherche qu'il a menée jusqu'à ce point ? La roue symbolique dont se couronnait jadis l'admirable chapiteau aux lions jaillissait en effet vers le ciel, vers notre « cinquième direction », et il ne nous semble pas que M. PRZYLUKI ait clairement discerné, comme ce nous est maintenant plus facile, les raisons impérieuses pour lesquelles la main qui nous a

(1) L. FEER, *Contes Indiens, Les Trente-deux récits du Trône*... traduits du bengali... Paris, 1883, p. 127-128.

(2) *Pilier de Sārnāth*, p. 487.

(3) L. FINOT — V. GOLOUBEV, *Le Symbolisme de Nāk Pān*, BEFEO., XXVI, 1926, p. 401-405.

laissé le chef-d'œuvre de Sārṇāth a pris soin de compléter le dispositif en inscrivant sur les côtés de l'abaque les quatre roues plus petites alternant avec les animaux symboliques.

M. PRZYLUKI a parfaitement établi que ces roues ou rosaces sont en relation avec les quatre points du compas et avec les planètes qui en sont régentes, mais il n'a pas fait apparaître leur connexion avec la grande roue faitière. Tout au plus signale-t-il en passant que les quatre planètes secondaires de l'uranographie babylonienne sont théoriquement surmontées par la triade Lune-Soleil-Vénus, nous laissant libres d'appliquer ou non ce principe d'interprétation au monument indien. Il lui a suffi que la grande roue fût « le soleil à midi », et il n'entrait pas dans son plan de prendre en considération particulière la direction zénithale pour faire entrer les quatre autres sous sa dépendance dans un système homogène. C'est, au contraire, cet aspect de la question qui nous intéresse au premier chef et dont nous allons nous efforcer de traiter plus complètement.

Les quatre roues latérales nous paraissent être en étroite relation avec la roue faitière. Mais si elles en sont en quelque sorte complémentaires, l'ensemble du chapiteau de Sārṇāth ne réalise-t-il pas à la perfection notre schéma cosmique à cinq « branches », et ne traduit-il pas le dynamisme de l'espace se déployant autour du pilier cosmique, et qui ne trouve que grâce à celui-ci la possibilité d'une pareille expansion ?

« A Sārṇāth, écrit M. PRZYLUKI, tout incite à regarder vers l'Ouest, l'axe cosmique, les lions, le chapiteau et les roues. » Mais précisément, si l'on obéit à cette suggestion, l'on est contraint de remarquer que le symbolisme babylonien couronne d'une cinquième direction les quatre orientes horizontaux. Il suffit, pour s'en convaincre, de se reporter à ce qu'en dit le Prof. A. JEREMIAS : « De quatre directions (*kibratu*) on passe à cinq en ajoutant à l'avant, à l'arrière, à la droite et à la gauche une cinquième direction, celle du haut : aux quatre orientes mis sous le signe des quatre planètes Jupiter, Mercure, Mars et Saturne, c'est adjoindre comme cinquième planète Vénus, en son rôle de Reine du Ciel, de Déesse Mère, représentant le monde supérieur » (1). Les données babyloniennes et indiennes s'accordent donc à ne pas séparer la cinquième direction, le point céleste, des quatre orientes terrestres, et nous pensons que M. PRZYLUKI acceptera d'autant plus volontiers ce double témoignage qu'il y trouvera une curieuse confirmation de l'équivalence Aditi/Anaïti/Ištar : à la Grande Déesse de l'Asie antérieure, reine de la direction zénithale, nous verrons bientôt que le Brāhmaṇa répond par cette Aditi qu'il nomme la mère des Dieux, et par laquelle, nous dit-il expressément, ils ont « reconnu la région d'en haut », une fois affermis les quatre points de l'horizon.

C'est tout comme au pilier de Sārṇāth : nous croyons que sa valeur symbolique ne s'explique que par recours à une théorie joignant intimement aux

(1) A. JEREMIAS, *Handbuch*², p. 196.

régions terrestres une cinquième région, l'orient sublime. Quand M. PRZYLUKSI a démontré que la colonne est le support du soleil à midi, il nous a fourni une analyse pénétrante et à certains égards définitive. Mais il aurait dû rapporter le point ainsi marqué à un système complet de l'espace. Dans l'événement religieux qu'est le passage du soleil au zénith, lequel l'emporte en signification symbolique, de l'astre et du point astronomique, c'est ce qui reste encore mal éclairci. A nos yeux, le point astronomique est l'essentiel et le passage du soleil a surtout valeur de date ; enfin cet astre n'est en l'occurrence qu'un signe, sans doute le plus remarquable, de l'ordre du monde.

Pour tout dire, dans le domaine où se circonscrit notre recherche, il n'y a pas de mythes solaires. Il n'est de mythe que cosmique. C'est d'ailleurs un fait général que dans tous les cycles dits solaires, éclate la prédominance d'un ordre supérieur sur le cours de ce que l'on pourrait nommer l'aventure héliaque. Pas de mythe solaire, où le héros d'abord cru invincible ne succombe sous les coups d'obscurs ennemis, pour renaître et périr encore. Il n'est donc point un créateur tout puissant, en ce sens que sa puissance durerait. Il n'est qu'un élément de l'activité universelle et on lui connaît toujours un antagoniste. Nous verrions plutôt en lui le témoin d'un rythme dont il n'est que partiellement l'agent, une manière d'aiguille sidérale marquant les phases des grandes révolutions : le vrai dieu est la Grande Année, ou, en dernière analyse, un ordre établi hors du devenir, tout réparti qu'il soit (dans une durée apparente) entre des moments marqués par la position des signes célestes. Le Soleil n'est dès lors qu'un messenger ou qu'un reflet d'une *Moïpa* cosmique. Plusieurs de ces caractères communs aux principaux mythes solaires sont assez connus pour que l'on se dispense d'y insister : leur interprétation demanderait plus d'attention, comme aussi l'emploi qu'il conviendrait de faire des principes dégagés ci-dessus.

Le pittoresque ou le côté touchant des légendes ont sollicité les auteurs. Sans doute le tort fondamental d'un livre aussi solide cependant que celui de M. SENART sur *La légende du Buddha* a-t-il été de trop mettre l'accent sur la personne du héros solaire, sans s'attacher assez à déceler les conditions impératives mises à son destin par un ordre cosmique, qui surtout importait. Aussi rien n'est-il faux peut-être dans ce bel ouvrage qu'on a trop vite dit réfuté, mais tout y est incomplet. C'est un drame dont on nous aurait livré des feuillets portant un seul rôle.

Or, faire du pilier de Sárnâth un simple support du Soleil ne nous semble pas moins insuffisant. Nous voudrions, au contraire, séparer du soleil la direction zénithale, pour y trouver indépendamment de lui le complément nécessaire des quatre orientes qui se partagent l'horizon. Le passage de l'astre n'est qu'une date et l'occasion d'un certain accord cosmique : ce qui prime, c'est la conception d'un sommet du monde, d'un « pôle magique » du ciel, où l'astre se montre à des intervalles réglés, mais qui a sa valeur propre.

Ce pôle magique n'est d'ailleurs point un inconnu dans le domaine assyro-babylonien auquel déjà M. PRZYLUKSI se référerait pour appuyer ses propres

conceptions. On l'y nomme le « joug tressé » (*das geflochtenes Joch*, JEREMIAS), frappante image, qu'appuie encore la représentation de ce point par une étoile à huit branches *. C'est, paraît-il, le symbole du point de concours des grands cercles s'y coupant : on ne pouvait mieux désigner le « Sommet du monde ». Or il se trouve que l'on a utilisé ce signe pour figurer essentiellement le Soleil, mais aussi Vénus, dont nous avons vu les affinités avec la cinquième direction, et même le Roi, en tant que Seigneur d'En-Haut (1). Il est clair que ces trois emplois de l'astérisque caractérisent leurs objets sidéraux par allusion à un trait qui leur est commun, leur passage au « pôle » magique. En fait, c'est tantôt le Soleil et c'est tantôt Vénus qui sont la *porte* du monde supérieur, sur le seuil de laquelle, plus près de ses sujets, le Roi lui-même préside au sommet de sa Tour sacrée. Voilà donc trois termes peu homogènes par ailleurs qui sont unis jusqu'à l'identité, magiquement parlant, par leur commun rapport avec la « cinquième direction » de l'espace : rien ne peut faire ressortir davantage l'importance de celle-ci dans la cosmologie religieuse et dans la religion tout court.

Concluons que, s'il est permis de faire état d'antécédents mésopotamiens à propos du pilier de Sárnâth, ce n'est point à un simple carré d'orient, mais au carré complété par le « point d'en haut » qu'on devra recourir. Sans tenir compte des passages qu'y effectue le soleil, le cinquième élément a ainsi sa valeur propre et permanente, à l'égal des quatre autres. Il est possible même que la direction supérieure ait été signalée par une planète au même titre que les quatre directions horizontales. Le tout serait alors un schéma fermé et homogène à cinq pointes, en d'autres termes un polyèdre de référence par rapport auquel le soleil, en se déplaçant, prendrait successivement différentes positions, dont ce rapport même détermine homothétiquement les corrélations « dans la nature ». C'est là une question difficile, mais sur laquelle les pages qui précèdent ne sont peut-être pas sans donner déjà quelque lumière. On nous a proposé de reconnaître à Sárnâth un système de quatre planètes seulement, occupant les quatre orient, et vers le haut, le siège du Soleil. Il nous paraît préférable de rapprocher la cinquième direction des quatre autres en lui restituant dans le système un sens indépendant de cet astre : aussi venons-nous de supposer qu'une cinquième planète devait entrer en ligne de compte. Allons plus loin ; ce n'est pas assez que d'attribuer à la cinquième direction, outre sa signification solaire, une valeur planétaire comparable à celle de ses corrélatives horizontales : celles-ci en revanche pourraient bien avoir, comme elle, part à la signification solaire réservée par M. PRZYLUKSI à la seule « direction d'en haut ». L'homogénéité des cinq symboles serait enfin complète. *

En un mot, les quatre planètes régentes des orient horizontaux sont-elles ici représentées pour elles-mêmes ou surtout par allusion aux rapports

(1) A. JEREMIAS, *Handbuch* 2, p. 134, cf. p. 170.

qu'elles entretiennent avec le soleil dans le cours des révolutions sidérales ? Tentons de dégager les éléments d'une réponse à cette question capitale.

Dans son beau chapitre sur les orientes planétaires, M. A. JEREMIAS montre avec clarté que, dans la cosmologie babylonienne, Jupiter, Mercure, Mars et Saturne ne se partagent pas simultanément l'espace : jamais, cela va de soi, ils n'ont formé au-dessus de l'horizon un carré disposé selon les directions cardinales. En fait, leur souveraineté sur les quatre points du compas ne se comprend bien que rapportée à l'écliptique ou à l'équateur céleste et s'établit dans le cycle annuel : elle est liée aux déplacements du soleil, c'est-à-dire, selon l'interprétation esquissée plus haut, à l'ordre cosmique dont le grand astre n'est que l'indicateur. « Les quatre planètes des régions cardinales (*Welteckenplaneten*), en tant que chefs de la révolution céleste, sont en définitive toutes ensemble les régentes de la manifestation divine du soleil selon les deux demi-périodes, claire et obscure, et des points critiques où change la course du soleil : c'est ce qui cosmologiquement répond aux quatre régions cardinales. » (1) Aussi la figure 105 du *Manuel* montre-t-elle les quatre planètes réparties entre les points équinoxiaux et solsticiaux de la sphère céleste. Marduk répond au 21 mars, Ninib au 21 juin, Nebo au 21 septembre et Nergal au 21 décembre (fig. 32). Au-dessus de ce système et le commandant en quelque sorte, on sait qu'il faut restituer une cinquième planète, Istar-Vénus, reine de la région supérieure.

Si le symbolisme de Sārñāth procède, comme on l'a présumé, des théories cosmologiques imaginées par l'Asie antérieure, il y faudra donc reconnaître un groupement homogène de cinq directions, caractérisées par cinq planètes constituant ensemble un système de référence qui permet de suivre et de situer symboliquement la course annuelle du soleil. Nous ne sommes pas loin de penser que ces fins sont communes à l'architecture bouddhique tout entière.

Nous reviendrons plus d'une fois sur les analogies mésopotamiennes dans la suite de nos recherches. Ce qu'il nous faut maintenant mettre en évidence, c'est le parfait accord entre le témoignage qu'apporte ainsi le pilier de Sārñāth et nos conclusions concernant le primat de la verticale. Des détails concrets comme les dimensions plus grandes, le nombre supérieur de rais de la roue terminale et surtout la position privilégiée de l'orient céleste dans les témoignages littéraires, tout confirme cette vue. Le pôle magique est par excellence le lieu de la manifestation divine, créatrice du monde, et la profondeur qui se creuse sous lui est la condition première de toute cette création.

Somme toute, ce n'est pas forcer le sens du monument que de le tenir figuré dans l'acte de créer l'espace, celui-ci étant constitué par nos cinq directions, sans doute réellement distribuées autour de la colonne, dans la

(1) A. JEREMIAS, *Handbuch*², p. 184 sq.

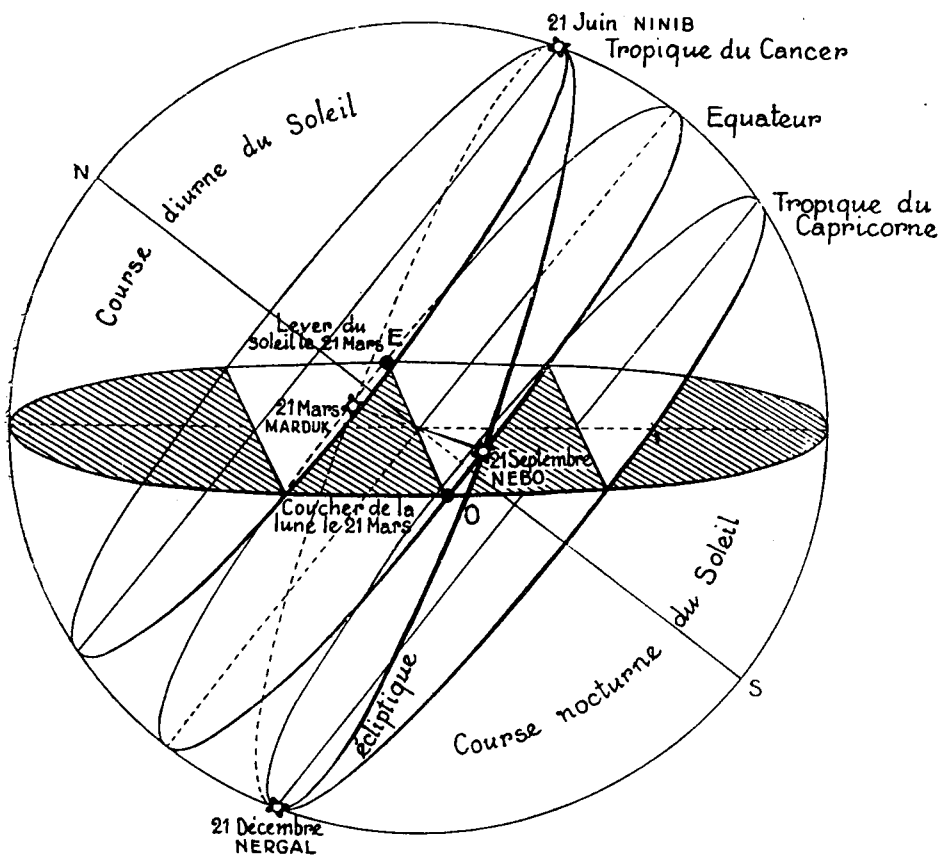


Fig. 32. — RÉPARTITION DES PLANÈTES SUR L'ÉCLIPTIQUE, d'après M. A. JEREMIAS.

grandeur du monde, mais aussi magiquement rassemblées sur elle, sous les espèces des roues symboliques dont on l'a ornée. De cette manière, reposant fermement sur le sol, s'élevant par métaphore jusqu'au ciel, tenant enfin séparés, chacun à la place qui lui revient, les emblèmes des cinq points cardinaux, le pilier de Sārṇāth est bien l'image, réduite à notre mesure et magiquement équivalente au modèle, du fabuleux *stambha* cosmique, soutien de la terre et du ciel en leur écartement. Ce que la colonne est avant tout destinée à glorifier, c'est évidemment la direction verticale, le chemin de ce ciel dont elle est en même temps le support. Pourtant la cohésion du système est telle qu'on n'a pu se dispenser d'adjoindre à ce symbole fondamental de l'ascension ceux des quatre orientes que nous avons nommés horizontaux, corrélatifs d'une telle ascension : n'était-ce pas dire qu'affirmer la terre, que soutenir le ciel, qu'étendre les régions de l'espace sont une seule et même fonction ? Le pilier de Sārṇāth supporte non seulement le ciel, mais toutes les dimensions de l'espace.

Si l'on veut bien se référer à ce que nous avons cru entrevoir de la signification solaire des planètes, les petites roues de l'abaque s'éclairent maintenant d'un jour nouveau. Les quatre planètes sont régentes des quatre orientes par le fait seulement de leur conjonction mystique avec le soleil, théoriquement aux quatre points du compas, et aux quatre saisons de l'année. Or l'on remarquera qu'à Sārnāth on nous dit que chaque petite roue était pourvue d'un cabochon précieux recouvrant le bout de l'axe et que, selon toute vraisemblance, ces cabochons étaient faits chacun de la matière précieuse correspondant symboliquement à l'une des planètes. Mais ces pierres n'étaient-elles pas ainsi l'image même des astres régents des quatre Quartiers ? Les roues qui se montrent derrière elles, comme celle placée au sommet du monument, seraient alors autant de représentations du soleil, désigné par la figure rayonnante du pôle magique, lequel enfin n'est autre que l'ouverture par laquelle la lumière s'introduit en ce monde. On aurait représenté l'astre surgissant en conjonction avec chacune des planètes « solaires » entre lesquelles l'année se répartit : et c'est ici le lieu de rappeler le roi Saṃghatissa plaçant, au dire du *Mahāvamsa*, quatre pierres de prix au centre des quatre « soleils » du Mahāstūpa (1). Ce rapprochement donne tout leur sens aux cabochons de Sārnāth.

Pour mieux faire entendre ces propositions qui paraîtront peut-être hardies, revenons un instant aux textes indiens dont cet excursus mésopotamien ne nous a pas autant éloignés qu'on le pourrait croire. Qu'y a-t-il de spécifiquement « persépolitain » dans le chef-d'œuvre de Sārnāth ? Nous laissons à d'autres plus qualifiés le soin d'en discuter. Ce qui nous semble assuré, c'est que le pilier, bouddhique ou non, parle par lui-même un langage assez clair pour tout esprit indien. Comment, en effet, séparer l'emblème dressé au sommet de la célèbre colonne et le poteau coiffé d'une « roue » solaire que décrit par exemple le rituel du *vājapeya* ? Or il est dit expressément dans ce rituel que le sacrifiant, quand il escalade le poteau et touche la roue, « monte jusqu'au soleil ». On ne saurait donc douter que la roue faîtière de Sārnāth ne soit le soleil, et par conséquent que les quatre roues plus petites, mais analogues, des quatre orientes ne soient encore, et de par cette analogie même, le soleil passant aux quatre orientes : nous avons indiqué le sens de ce dispositif dans le cadre du cycle annuel. Si elles ne proviennent pas tout simplement des conditions matérielles de l'exécution (comment n'eût-on pas donné à la roue faîtière de plus grandes dimensions qu'à celles qui ont trouvé place sur les côtés de l'abaque ?) les différences de taille et celle qui se remar-

(1) *Mahāvamsa*, xxxvi, 65-66 ; trad. GEIGER, p. 261 : « the king put four great gems, each worth a hundred thousand (pieces of money) in the middle of the four suns [which were placed on the four sides of the "tee"]. » Noter qu'il marque la cinquième « direction » en plaçant « upon the spire of the stūpa a precious ring of crystal ».

que dans le nombre des rais s'expliquent par la prééminence religieuse du zénith ; mais les cinq symboles figurent le même objet.

* * *

Pour fermer le cercle de cette recherche, le moment est peut-être venu de retourner à l'inscription de Deopara : c'est d'elle que nous tirerons les derniers éclaircissements. Certainement plus significative que le témoignage des *Trente-deux récits du Trône*, utilisé par M. PRZYLUCKI, sa principale supériorité est de faire ressortir l'homogénéité des quatre orient horizontaux et de la verticale. Mais elle y parvient sans négliger aucunement d'indiquer le rôle privilégié de cette dernière : c'est la partie centrale, le tronc ou la racine du schéma (*mūlakāṇḍa*) et les quatre directions cardinales en partent comme autant de branches (*dikṣākhā*). On nous dit ensuite clairement que le temple, conçu à l'image du pilier cosmique, s'élève au milieu du grand Océan reposant sur la voûte céleste (*gaganatalamahāmbhodhi*), dont l'Anavatapta ou le lac des *Récits du Trône* ne sont, de leur côté, qu'une représentation mythique. Ici encore l'axe cosmique s'élève à midi jusqu'à toucher le soleil : on l'a assimilé à la montagne du milieu du jour (*madhyāhnaçaila*). Mais il est capital pour notre thèse que le passage du soleil au méridien soit volontairement rapproché dans cette inscription, et d'aussi près qu'on le peut souhaiter, de la position du soleil aux deux points cardinaux de l'orient et de l'occident. Ces localisations sont indiquées par la figure des montagnes de l'Est et de l'Ouest (*prākpratyagadri*), où l'astre se lève et se couche. c'est-à-dire à l'aide de la même image symbolique que la position méridienne. L'orient, l'occident et la verticale ont assumé une figuration identique, celle du soleil prenant appui sur une montagne céleste, quitte à donner nettement au passage zénithal la prééminence sur les deux autres : on en a fait le soutien (*ālabastambha*) de la Maison des trois mondes (*tribhuvanabhavana*).

L'analogie la plus élémentaire rend dès lors évident que la roue orientale, la roue méridienne et la roue occidentale du chapiteau de Sārnāth, si l'une d'elles représente le soleil (et ce n'est pas douteux pour celle du milieu), le représentent toutes trois, mais à trois moments différents de sa course. Si l'on demande lesquels, la première idée qui s'imposerait serait qu'il s'agit du lever, de la culmination et du coucher quotidiens de l'astre. Le témoignage des *Récits du Trône* appuierait d'ailleurs cette interprétation si naturelle : « et il en est ainsi chaque jour. . . ».

Cependant nous ne croyons pas la réponse tout à fait satisfaisante : le Nord et le Sud entrent dans le symbolisme de Sārnāth, et ce fait seul nous force à étendre le champ de l'interprétation. Nous avons eu l'occasion de montrer que la signification complète des quatre orient solaires ne tient ni dans un instant de la révolution sidérale, ni même dans une journée. Elle s'étend sur le cours d'une année entière et chaque orient est inséparable d'une saison. Les signes caractéristiques des quatre points cardinaux figureraient donc des positions

successives du Soleil dans l'année. A cet égard, le Nord et le Sud prennent la même valeur que l'Est et l'Ouest, et c'est ce qui fonde à les nommer collectivement des *orient*s. De ce principe découlent certaines conséquences du plus grand intérêt pour notre recherche.

Tout d'abord on se trouvera désormais en droit de transférer à l'interprétation des symboles du Nord et du Sud, tels qu'ils se présentent dans un schéma cohérent des quatre orient, tout ce qu'a précédemment fourni l'analyse des deux autres directions. L'identité d'aspect des quatre roues latérales de Sārṇāth et leur analogie avec la roue supérieure nous y incitaient déjà, mais c'est maintenant avec une entière certitude que nous verrons cinq « passages » du soleil sur le célèbre chapiteau.

D'autre part, il va nous être plus facile de déterminer l'unité ou les unités de temps en fonction desquelles s'établit le symbolisme du pilier. S'il suit le cours des phénomènes astronomiques marqués par la journée, du lever au coucher du soleil, ce n'est qu'approximativement. Nous l'avons déjà fait observer, la mise en jeu complète des éléments symboliques qui y figurent demande que l'on s'élève de cette unité à une autre, plus haute, l'année. Un tel élargissement de l'interprétation n'est pas seulement commandé par la présence des quatre orient annuels : il tient à la qualification astronomique du monument et s'imposera aussitôt qu'on y verra un instrument fournissant non point quatre, mais bien cinq directions, et avant tout la verticale. Il est évident, en effet, que le pilier de Sārṇāth n'indique pas tous les jours avec une égale exactitude le passage du soleil au méridien. Ce passage quotidien et le zénith indiqué par la colonne ne se confondent que deux fois par an, aux équinoxes. A ces dates et à ces dates seulement, le symbole architectural se trouve d'accord avec la nature, et c'est alors sans doute qu'il prend toute sa valeur. En d'autres termes, sa concordance approximative avec la position du soleil à midi mesure tout au long de l'année l'écoulement des jours, de midi à midi : une telle concordance pourrait être nommée longitudinale. Mais par surcroît, la concordance exacte de la verticale donnée par le pilier et du passage méridien du soleil mesure en deux fois, par des approches en sens inverse, l'écoulement de l'année : c'est une concordance latitudinale, puisqu'elle survient dans le cours des déplacements apparents du soleil vers le Nord et le Sud du lieu.

Ces considérations suffisent à replacer définitivement le pilier dans le cycle annuel, sans qu'il soit peut-être nécessaire de s'embarrasser ici de tous les développements dont elles sont susceptibles, aussi bien en ce qui concerne l'étude du rituel que l'interprétation du symbolisme indien en général. Notons surtout qu'un unique objet est employé, dans ce cas, pour marquer simultanément, avec une approximation plus ou moins grande, les diverses unités de temps : le jour, à peu près, et l'année, avec plus de rigueur. L'instrument est polyvalent. Il marque à la fois des unités d'ordre différent, un peu comme les deux aiguilles de nos montres indiquent le cycle de l'heure et celui du jour sur un même cadran. A Sārṇāth, comme on vient de le voir, l'unique aiguille de pierre suffit à son double office.

Cet emploi composé de notre pilier est un symbole d'une grande portée : ne laisse-t-il pas apparaître d'une manière tangible la structure mystique de la durée ? La même philosophie qui conçoit chaque point du monde à l'image du monde n'aura pu manquer de faire de chaque instant du temps un résumé de la grande période cosmique. C'est un cycle où chaque terme composant est par avance l'image réduite du composé dans lequel il entre ⁽¹⁾. L'année, faite de jours, est comme un grand jour ; de même l'Eon ou le Kalpa sont faits d'années, et c'est la Grande Année, ou même le Grand Jour : voilà bien la constante matière des spéculations chronologiques de l'Inde. Rappelons par ailleurs que dans ces systèmes l'exactitude et la perfection sont rejetées au terme d'accomplissement des unités supérieures, les durées élémentaires n'en étant que la préfiguration imparfaite ; l'attente d'un Messie va donc de pair avec les idées décrites ici. Toutes ces spéculations ont été poussées

(1) Ce genre de conceptions est largement attesté dans les rituels et les superstitions des populations anciennes de l'Orient tout entier. On les trouve exprimées avec une netteté particulière dans le rituel quotidien d'Osiris, que M. A. MORET analyse ainsi : « Le drame comprend vingt-quatre scènes qui se succèdent chaque heure de la nuit et du jour ; il commence à la première heure de la nuit (6 h. du soir) et se termine à la dernière heure du jour suivant (5 à 6 h. du soir). De la première heure à la dernière, il y a progression dans le rite, qui aboutit par étapes, à la résurrection du dieu. Cependant cette progression est peu sensible, pour la raison suivante : chaque heure est traitée scéniquement comme un petit drame complet, où le dieu passe successivement de la mort à la résurrection. Au début de chaque heure, le dieu de garde entre avec ses comparses ; ils font à Osiris tel ou tel rite, libation, fumigation, présentation d'offrandes. Vers le milieu de l'heure on crie : « Lève-toi, réveille-toi, Osiris ; tu es triomphant, Osiris, tes ennemis sont renversés ! » Malgré la proclamation de ce triomphe, Isis n'en reprend pas moins ses lamentations sur la mort de son époux et ses promesses de résurrection. Il semble que pour chaque heure il y ait un point de départ qui est la mort du dieu, un moment de triomphe, sa résurrection, et un déclin progressif qui ramène le dieu à sa détresse première. Puis les rites et les formules de l'heure suivante tirent à nouveau Osiris de sa détresse, pour l'y plonger derechef à la fin de la scène. » S'il fallait s'en tenir là, peut-être aurait-on quelque peine à s'expliquer ces dérogations répétées à la progression quotidienne, trait essentiel du rituel, qui cependant est ainsi comme étouffée sous les rites secondaires. Mais ce programme, à première vue incohérent, ne laisse pas, au contraire, de s'ordonner à souhait sitôt qu'on y a reconnu le symbole de la structure du Temps, dont nos monuments indiens viennent de nous donner la clef. L'heure est déjà le jour dans la composition duquel elle entre, et réciproquement le jour lui-même ne sera qu'une heure d'un ordre plus élevé. On peut comparer le déroulement de la journée, ce déroulement composé sur la ligne duquel est brodé celui des heures successives, au système complexe des épicycles : il nous semble bien que la correspondance de ces schématismes n'est pas superficielle, mais fondamentale.

Théories du Temps et de l'Espace, astronomie, atomistique, dans les domaines spéculatifs les plus divers, et sur toute l'étendue de la civilisation ancienne de l'Asie antérieure et méridionale, en y joignant l'Egypte, nous voyons ainsi fréquemment reparaître, au fond des spéculations propres à chaque culture, un dispositif formel qui ne varie pas, que l'on peut définir une monadologie composée, et où non seulement les

presque à l'infini dans les domaines spirituels les plus divers et notamment dans le Bouddhisme. Il n'est guère douteux que le chef-d'œuvre de Sārnāth ne leur ait déjà donné corps, ne serait-ce que par le caractère particulièrement sacré

unités inférieures mais d'autres s'y superposant, représentent uniformément, à diverses échelles, une copie du Cosmos. Quelle est l'origine de ces traditions ? Dans l'état des connaissances, c'est là un problème dont on ne peut qu'à peine apercevoir les premiers éléments, bien loin d'en tenir la solution. Toutefois il n'est pas sans doute trop hasardeux de supposer que c'est la computation du temps par les périodicités quotidienne, mensuelle et annuelle, qui a dû conduire pour la première fois à observer la superposition d'unités de mesure de même nature, se répétant à des degrés de plus en plus élevés. Il serait excessif de prétendre que, parti de ces intuitions primitives, l'esprit ait pu, d'une manière spontanée, faire progressivement entrer sous ces catégories les divers ordres de phénomènes que lui présentait l'expérience, allant du temps à l'espace et de là à la structure transcendante du monde. Le caractère d'uniformité, de rigidité et de sévère abstraction que présente partout ce schématisme, réduit à lui-même, donne à croire que ce n'est point ainsi de proche en proche, par intuition analogique, mais par une démarche législatrice de l'entendement qu'une application aussi étendue de ce principe a été rendue praticable. Il ne nous semble même pas impossible d'en-trevoir à la fois les raisons et l'instrument de cette généralisation.

Où et comment a-t-on pris coutume de décomposer toute réalité en une succession d'unités de structure homogène, mais hiérarchisées ? Comment l'habitude a-t-elle pu s'établir si universellement d'une pareille violence faite aux données immédiates de l'expérience ? En chercherous-nous l'explication dans un goût métaphysique des synthèses, dans l'influence des spéculations mythologiques, inséparables de ces premières conceptions physiques ? Il y a mieux à faire, et plus simple. Est-ce que ce parti pris de tout expliquer par des séries numériques (car c'est à cela, en y regardant bien, que revient le procès) ne découlerait pas directement d'habitudes d'esprit acquises au maniement des premiers instruments abstraits de la mathématique ? Comme le dit M. A. Rey dans son bel ouvrage, la numération de position a été la plus belle conquête de la pensée chaldéenne. Elle témoigne de « la découverte d'une des propriétés essentielles du nombre... la relativité de sa valeur abstraite ». Dans notre numération décimale on dira, par exemple, que la dizaine et la centaine ont une même constitution formelle, chacune étant égale à dix fois l'unité de l'ordre immédiatement inférieur ($100 = 10 \times 10$, $10 = 1 \times 10$). La centaine est une « grande dizaine » dont chaque unité vaut 10. La *position* dans l'écriture des nombres (avec l'emploi corrélatif du zéro, connu des Chaldéens) suffit à indiquer la valeur circonstancielle, si l'on peut dire, de l'unité : elle vaudra à 10 fois 1 si elle est placée au deuxième rang à partir de la droite ; 10 fois 10 fois 1, ou 100 en la plaçant au troisième. Chez les Chaldéens, les unités principales des différents ordres étaient, on le sait, 1, 60 (le *gésu*), 3600 (le *sar*) 216000 (le *grand sar*), etc., c'est-à-dire 1, 60, (60^2), (60^3), etc. Il n'y a donc, au fond, qu'une seule unité, mais qui affecte des valeurs composées selon sa position. De même, oserons-nous dire, dans les spéculations ontologiques que nous avons essayé d'analyser, il n'y a qu'une seule réalité, présente partout, la même partout en soi, mais prenant par position des valeurs hiérarchisées. La dizaine, ou la soixantaine, c'est l'unité telle qu'elle se présente à qui l'aborde en faisant jouer dans son esprit la catégorie dizaine, ou soixantaine. Le *sar* sera l'unité de temps, ou le temps même considéré sous la catégorie qu'exprimerait notre nombre 3600 ; le *grand sar* est encore la même unité, mais transposée une fois de plus. Il y a là une gymnastique intellectuelle qui n'a pu manquer d'influer profondément sur la constitution mentale

des dates où il indiquait les tournants du cycle annuel, — c'est-à-dire du *grand jour*, dont, en le multipliant par cent, certaines traditions anciennes faisaient l'image terrestre de l'éternité.

de ceux qui s'y soumettaient.

Les chronologies mythiques, avec les jeux numériques fastidieux dont elles s'accompagnent dans tous les textes et notamment dans ceux de la famille indienne ; les cosmologies composées avec leurs deux quasi-infinitudes, la petite et la grande, traînant elles aussi après elles une fantasmagorie de nombres fabuleux ; et aussi pour dire toute notre pensée, ces grands déploiements de Buddha, qu'on rencontre à chaque page dans les textes amidistes, l'*Avalamsaka* et déjà dans les parties les plus anciennes du *Saddharmapundarika*, tout ce vaste ensemble se trouverait dériver logiquement de ce que nous serions tenté d'appeler une ontologie arithmétique, qui ne serait elle-même qu'une combinaison du principe de filiation mythologique (hiérarchies dans l'espace et le temps modelées sur les relations de parenté dans le groupe humain) et d'une arithmétique *relativiste*, au sens où M. Rey applique ce terme à la mathématique chaldéenne. On nous parle constamment du *kalpa* (l'Éon), et du *grand kalpa*, du cosmos, du chiliocosme et du grand chiliocosme, comme nous avons vu tout à l'heure un *grand sar* au-dessus du *sar*. Mais prise absolument, l'unité se retrouve, en soi, la même à tous ces niveaux. Que voilà qui est près des spéculations du mahāyāna *flamboyant* où d'une part le Grand Tout est le domaine d'un Buddha suprême, d'un *grand Buddha* (Mahābuddha), et où d'autre part le moindre grain de poussière est dit habité par un Buddha, qui y enseigne au milieu d'un univers en réduction ! Cette analyse de la matière n'impose-t-elle pas de recourir à l'expression « ontologie de position », qui fera bien voir la nature de ces développements, si fastidieux et décevants quand on ne les prend pas par ce biais ?

Le point est d'importance quant au jugement à porter sur la valeur intellectuelle du mahāyāna. Ceux qui ont le mieux entendu cette doctrine, et le grand BURNOUR tout le premier, sont souvent près d'admettre que les jeux numériques, les multiplications de *kalpa*, d'univers et de Buddha, ont été une maladie de la pensée hindoue, une surenchère de compilateurs tardifs. Cependant il faut reconnaître que ces exercices apparemment désastreux pour l'esprit font corps avec des expressions anciennes — tel le fonds du *Lotus de la Bonne Loi* — d'une pensée à laquelle on ne saurait sans injustice dénier une vigueur qui semble annoncer la jeunesse plutôt que la décrépitude, quelque valeur absolue qu'on lui assigne sur les tablettes de l'*aeterna philosophia*. Mais nous tenons maintenant, ce nous semble, la clef du problème : ces nombres n'ont de sens qu'en fonction d'une systématique de la position, et l'ivresse des nombres dont paraissent saisis tels sūtra du mahāyāna, loin d'être une anémie de pensée, s'avère un jeu non dénué de puissance. En la dégageant de la mythologie et du symbolisme qui l'encombrent, il n'est pas impossible de reconnaître dans cette philosophie une doctrine de la mesure substituée à la doctrine de l'être pur. En dépit du peu de profit tiré par le bouddhisme de cette excellente première mise, y a-t-il beaucoup mieux au fond de l'arsenal européen ? Ce n'est point ici le lieu de s'étendre sur un aussi vaste sujet et ces brèves indications doivent suffire. Somme toute, le néo-bouddhique auquel nous touchons ici promet de cesser d'être ce qu'on a cru parfois : un crépuscule de la pensée indienne, éteinte au contact des barbares ; il y faudra plutôt reconnaître l'épanouissement dans ce nouveau domaine oriental du grand mouvement de pensée né en Mésopotamie quand y fut tentée l'application à l'exploration intellectuelle du monde de l'instrument délicat constitué par la mathématique chaldéenne.

Nous avons acquis, pour notre part, la conviction que le Temps est l'objet symbolique favori de toute l'architecture indienne et qu'elle n'a multiplié les figurations du monde étendu que pour saisir par ce moyen quelque chose de la période cosmique.

Mais laissons pour l'instant cet ordre de considérations, sans doute prématurées dans l'état d'avancement de la science. Aux dernières pages de ce mémoire nous essaierons de démontrer qu'un commencement de preuve en est fourni par le symbolisme du grand édifice javanais. Contentons-nous à présent de nous demander comment il nous sera loisible de nous représenter le symbolisme spatial du pilier de Sārṇāth, à l'issue des analyses que nous venons de lui consacrer. C'est un faisceau quintuple. Le fût soutient le zénith, symbolisé par la grande roue solaire placée à son faite. Mais, à l'imitation de ce fût, on doit en outre prolonger par la pensée, à l'intérieur de la pierre, l'axe des quatre autres roues. Ce sont les branches du tronc cosmique qui partent de celui-ci et repoussent aux limites de l'horizon les quatre points de l'espace, représentés par la roue solaire en conjonction avec les planètes cardinales. Nous voici donc revenus au schéma dynamique décrit dans notre troisième partie : les cinq directions y prennent place comme autant de forces maintenant ouverte et gonflée la grande poche d'entre Ciel et Terre, grosse de la réalité de ce monde.

CHAPITRE IV.

VALEUR DE LA FIGURE CARRÉE. BARABUḌUR ET LES CINQ DIRECTIONS.

Nous tenons du même coup le symbolisme cosmologique et cosmogonique de la figure carrée : il suffit de comprendre qu'on la doit compléter en hauteur. Le carré de l'espace, c'est-à-dire le carré hélioplanétaire des orient, ne figure rien de moins que l'extension totale du monde sensible, au-dessous d'un cinquième point, complément nécessaire ou mieux premier moteur des quatre autres. Pour sa part, et cette cinquième direction laissée au monde invisible, le carré mesure horizontalement les espaces où se meut le soleil. Les points marquants de la révolution solaire sont les bornes de ce domaine, le propre domaine de la lumière, de l'air et de l'existence concrète : trois notions qui se recouvrent, comme on commence sans doute à l'apercevoir. Il se trouve de la sorte une fois de plus confirmé que le carré et les directions qu'il schématise sont moins le fait de la terre elle-même, saisie à sa surface, et moins sa forme supposée, que la structure du libre espace au-dessus d'elle. Cette formule revient à dire que le carré des orient implique au-dessus de lui une cinquième direction, celle de la profondeur de l'espace. En des termes qui feront encore mieux apparaître sa signification architecturale, le même principe peut s'exprimer par la remarque que, si le carré magique impose la notion d'une hauteur au-dessus du centre de son plan, le

plan carré contient de ce fait la pyramide en puissance. En partant de la hauteur sus-dite, la construction donnant la pyramide va de soi. C'est ainsi que l'introduction d'un soubassement comportant un dispositif de forme carrée sous un stūpa aurait mystiquement la valeur d'une rupture instantanée entre ce monde que foulent nos pieds et la coupole hémisphérique : d'un seul coup celle-ci s'élève symboliquement au haut de la cinquième direction, planant au-dessus d'un étage de cieus que l'unique carré suffit à représenter. Le soubassement-ziqqurrat (comme le nommait M. STUTTERHEIM), qui répète matériellement le carré à diverses hauteurs, est bien une innovation, à parler maçonnerie, mais symboliquement il n'a rien ajouté.

D'autre part, on remarquera que le carré architectural indien, dont les faces regardent les points cardinaux, n'est lui-même qu'une figure dérivée du plan circulaire avec deux diamètres se coupant à angle droit : nous l'avons démontré plus haut. Les extrémités de ces diamètres, réunies deux à deux, fournissaient déjà le véritable carré des orientes. Du cercle ainsi partagé en croix au carré structural dont les angles indiquent les points intermédiaires, et de ce dernier aux étagements pyramidaux de gradins, la transition est logique et continue : le cercle divisé, le carré orienté et la pyramide sont un même symbole sous une forme plus ou moins développée. Ces observations rendront son unité au long progrès technique qui, par des intermédiaires réguliers, mène du stūpa le plus archaïque aux orgueilleuses masses du Barabuḍur ou des stūpa birmanes.



On sait qu'au-dessus du blocage, le monument javanais superpose quatre galeries carrées et trois terrasses rondes, plus le stūpa terminal. Or, toutes ces parties architecturales ne portent-elles pas une abondante illustration, bas-reliefs ou statues détachées ? Au dispositif géométrique s'ajoute ainsi un dispositif iconographique qui le double et qui doit permettre d'en contrôler l'interprétation. C'est à quoi nous allons nous employer.

Mais, avant de faire intervenir les images, appliquons au Barabuḍur, en considérant simplement les grandes lignes de son plan, les principes d'orientation cosmiques que nous venons d'exposer. Les parties rondes répondraient au ciel transcendant, et, selon l'esprit des cosmologies très évoluées qui jouent sans doute ici, leur tracé circulaire pourrait signifier plus que la simple configuration de la voûte céleste : l'absence, à leur niveau, du carré qui caractérise l'organisation de la matière dans l'ordre de l'étendue, pourrait bien avoir été un symbole d'immatérialité. Qu'on ne l'oublie pas, elles répondent à l'*arūpadhātu*, autrement dit au ciel invisible, et non pas au ciel visible au-dessus de nous.

Celui-ci, au contraire, est exactement figuré, tel que l'Inde l'a conçu par le système des terrasses carrées. Au monument comme dans les textes, cette région du cosmos est en deux parties : l'enveloppe extérieure, ou le

stūpa total que nous avons appris à discerner en elle, figure la voûte des cieux et de son côté la montagne céleste, à l'intérieur de cette voûte, est représentée par les terrasses. Cet arrangement a maintenant pour nous une valeur plus précise. En se référant aux pages qui précèdent, on y reconnaîtra sans doute la structure de l'espace intermédiaire, l'étendue interposée entre le monde pesant de la matière et le ciel transcendant ; c'est le vieux dynamisme cosmographique, conservé mais enrichi par la spéculation postérieure. Ce serait donc là essentiellement, si nos thèses sont exactes, le lieu des cinq directions.

Or, en fait, les dispositions iconographiques appliquées à cette structure mettraient, à elles seules, hors de doute que le plan carré des terrasses à galeries figure un schéma d'orientation et que le symbolisme en est étroitement lié aux directions de l'espace. Nous appellerons surtout l'attention sur le fait qu'au changement de plan constaté en passant des parties hautes aux parties inférieures, répond un changement fort significatif dans l'apparence des Buddha dont les rangées superposées recouvrent pour ainsi dire l'édifice entier. Au niveau des terrasses rondes il ne se rencontre entre eux aucune différence ; partout ils ont la même attitude, une *mudrā* identique. Sitôt, au contraire, que l'on considère l'ensemble des parties de plan carré, ils se différencient selon l'orientation et prennent les *mudrā* caractéristiques des cinq Jina régents des cinq points : sur la face Est, *bhūmisparçamudrā* (Akṣobhya), *varadā*^o au Sud (Ratnasambhava), *samādhi*^o à l'Ouest (Amitābha), *abhaya*^o au Nord (Amoghasiddhi), et enfin *vitarka*^o vers le haut, c'est-à-dire à la rangée supérieure (Vairocana). Tout témoigne donc qu'avec le plan carré nous pénétrons dans une région concrètement déterminée par les composantes matérielles que fournit un schéma d'orientation.

Les terrasses supérieures échappaient à ces déterminations ; mais c'est qu'elles répondaient à des mondes immatériels, pour lesquels ne vaut pas le schéma spatial, essence de la « matière » ou de la « forme » telles que l'Inde les a conçues. Ce serait ce qu'exprime leur tracé circulaire, en son opposition avec le plan quadrangulaire des étages inférieurs, et ce qu'exprime aussi l'uniformité d'aspect de leurs Buddha en *dharmacakramudrā*, tous pareils, interchangeablement on pourrait dire, et si nettement distincts en cela des différenciations systématiques offertes par les statues des étages carrés. Aucune des interprétations archéologiques que nous avons successivement examinées dans notre seconde partie n'avait eu l'avantage de faire apparaître une aussi intime liaison entre la structure du monument, et la distribution de son iconographie : ce point est à retenir en faveur de l'hypothèse.

S'il subsistait quelque incertitude, ce ne pourrait être que du fait de la *mudrā* irrégulière attribuée au cinquième Buddha, celui du rang supérieur, où l'on reconnaît communément Vairocana en *vitarkamudrā*. On n'ignore pas que la *mudrā* classique de ce Jina n'est pas celle de l'argumentation (*vitarka*), mais bien celle du « premier enseignement » (*prathāmadeṣanā*), dite

aussi de la mise en mouvement de la Roue de la Loi (*dharmacakra pravartana*), qu'il a en commun avec le Çākyaṃuni de Bénarès ; c'est le geste par exemple du Buddha de Mēndut, voisin du Barabuḍur, et qui, lui, est sans doute Çākyaṃuni ; ou le geste enfin des 72 Buddha des terrasses rondes. On sait que W. de HUMBOLDT, en proposant de reconnaître au Barabuḍur les cinq Jina ou Dhyāni-Buddha de HODGSON, a tourné la difficulté en attribuant le nom d'Amoghasiddhi à la fois aux Buddha en *vitarka* de la dernière série sur plan carré et à ceux de la face Nord, qui présentent l'*abhayamudrā*. Il réservait le nom de Vairocana aux Buddha qu'enferment les stūpa des étages supérieurs. M. FOUCHER a rectifié ces vues de HUMBOLDT, tout en en conservant le sens général. « Quelle que soit l'identification proposée, écrit-il, il va de soi qu'elle devra rendre compte de chacune de ces variétés sans aucune omission et sans aucune confusion. Aussi ne pouvons-nous admettre celle de HUMBOLDT qui brouille et mêle ensemble les n^{os} 4 (*abhaya*) et 5 (*vitarka*). Si nous devons identifier Akṣobhya au geste de prendre la terre à témoin, etc., il est clair que, dans la dernière rangée de niches, nous devons reconnaître le cinquième Dhyāni-Buddha au geste de la discussion, bien que celui de l'enseignement lui soit plus habituellement réservé... Il s'ensuit également que, avec les cinq rangées de niches des galeries polygonales, nous avons épuisé, comme il était naturel, la liste des cinq Dhyāni-Buddhas. » (1) M. KROM, dans la *Description archéologique*, s'accorde à dire avec M. FOUCHER que la *mudrā* insolite n'est pas une objection insurmontable, « les sens d'enseignement et d'argumentation étant assez proches pour rendre très compréhensible le passage de l'un à l'autre des gestes de mains qui les symbolisent » (2). Pas plus que M. FOUCHER, le savant néerlandais ne fait cependant intervenir un argument qui nous semble décisif. La preuve tangible existe qu'au Barabuḍur le geste de l'argumentation a pu être une *mudrā* de l'enseignement, donc qu'un Buddha le présentant peut être Vairocana, et c'est le monument lui-même qui fournit cette preuve. La série de bas-reliefs illustrant le *Lalitavistara* attribue en effet la *vitarkamudrā* à Çākyaṃuni dans la scène de la Prédication par excellence, celle du Parc des Cerfs à Bénarès (3).

*
* *

Ainsi nos cinq Buddha sont bien certainement les cinq Jina qui se partagent les directions de l'espace. Ils caractérisent donc et délimitent l'ensemble des terrasses à galeries du Barabuḍur, leur imposant, par leur répartition même en

(1) A. FOUCHER, *Notes d'Archéologie bouddhique*, III, *L'iconographie bouddhique à Java*, BEFEO., IX, 1909, p. 44-45.

(2) BAD., II, p. 152.

(3) BAD., I, p. 228.

fonction du plan, une signification mise désormais en pleine lumière. Les points cardinaux qu'ils personnifient ne sont pas saisis à la surface de la terre, mais dans le libre espace au-dessus d'elle et ils équivalent symboliquement à cet espace. Un dernier trait achèvera de le prouver. Il est fourni par un détail déjà signalé de l'iconographie. Nous avons, en effet, déjà remarqué que des quatre terrasses carrées, les trois plus basses sont dominées par trois alignements superposés de buddha, chaque alignement répétant uniformément sur chaque façade la même image ; nous avons vu que celle-ci n'est autre que le Jina régent de l'orient correspondant : Akṣobhya, Ratnasambhava, Amitābha, Amoghasiddhi. Voilà notre carré orienté, trois fois répété. Mais au-dessus de lui, ce que l'on voit partout, émergeant pour ainsi dire du carré des Orients horizontaux, aux quatre faces du dernier étage, n'est-ce pas la statue d'un seul et même Jina, celui justement qui occupe, au témoignage de tous nos textes, le cinquième point cardinal, Vairocana ? On ne pouvait mieux illustrer notre thèse : la cinquième direction se dégage des quatre autres, appuyée par elles et toutes ensemble soutiennent le monde suprême, représenté par les terrasses rondes et le stūpa terminal. Il n'est pas de fait archéologique capable de mieux prouver à quel point la « plus grande Inde » est restée près des sources très anciennes de la pensée métropolitaine : vérité cruciale, parfois méconnue, il faut l'avouer, dans les rangs de l'*architectenheer*, pour ne rien dire des « philologues ».

Revenons à notre première définition du Barabudūr et tentons de lui apporter quelques compléments à l'aide des notions nouvelles dont notre recherche s'est enrichie. On se rappelle que nous avons décrit le monument comme un tout fermé dans lequel on entre au niveau des étages carrés et sur le dessus duquel on passe en atteignant les étages supérieurs. Au moment où nous avons présenté cette formule, il se peut qu'une objection soit venue à l'esprit du lecteur, que nous avons passée sous silence, nous réservant de la reprendre dès que nous serions assez avancés pour y répondre — la voici : admettons que le Barabudūr soit clos latéralement et que la pyramide qu'il contient se montre par des interstices entaillés verticalement dans les flancs d'un dôme. Rien n'indique encore que le dispositif soit fermé vers le haut. Les galeries historiées sont des tranchées à ciel ouvert et l'on gagne les derniers étages et l'air libre sans avoir rien rencontré, chemin faisant, qui ressemblerait à une couverture.

Nous touchons là à l'un des points les plus importants, mais aussi les plus difficiles de l'analyse. Il s'agit en somme de déterminer la manière dont l'architecte a voulu et cru représenter concrètement le rapport du monde intermédiaire (*rūpadhātu*, terrasses carrées) et du monde supérieur (*arūpadhātu*, terrasses rondes). Tout dépend donc de la façon dont la cosmologie mythique se représente le passage du premier au second de ces niveaux. Or le témoignage des textes, à cet égard, est unanime : au sommet des cieux inférieurs qu'enclôt le système des orientes, une porte s'ouvre et mène au ciel suprême :

c'est cette porte même dont OLDENBERG nous a montré Agni interdisant l'accès aux Vasu; nous en retrouverons quelque chose en traitant des points cardinaux dans leur rapport avec l'atmosphère; enfin nous ferons voir dans notre sixième partie qu'elle est restée un élément capital jusque dans le bouddhisme tantrique. Ses origines les plus anciennes sont aisées à déterminer. On n'ignore pas, en effet, que le sommet de la pyramide mésopotamienne touchait le ciel et se nommait la Porte du Ciel, ou la Porte du Dieu: Bāb İlu, étymologie populaire de Babel et Babylone (1). Tout le symbolisme indien du Mont sacré et de sa réplique construite, le temple à étages (réels ou figurés par le toit), découle directement de conceptions analogues, peut-être indigènes, peut-être venues en partie des cosmologies occidentales par voie d'emprunt, comme nous l'avons supposé avec M. KIRFEL. Limité de partout par les régions cardinales, le monde de la forme est clos aussi bien vers le haut que sur les côtés et l'on ne s'en peut échapper que par une porte magique, naturellement située au pôle de la calotte céleste. La porte franchie, on doit encore s'attendre à ce que de nouveaux cieux s'étendent autour de l'élu qui y accède: régions cependant (du moins pour le Bouddhisme), d'où toute forme concrète est bannie et que l'iconographie ne peut peupler en conséquence, tout au mieux, que de figures présentes, mais cachées. Les terrasses rondes du Barabudur répondraient assez bien à ces exigences de la cosmologie religieuse. La difficulté est que le monument javanais n'offre rien qui évoque une porte pratiquée au sommet d'une coupole creuse et menant au-dessus de celle-ci.

Pour fixer les idées, précisons que ce que la théorie demanderait, ce serait un arrangement analogue à ce qu'offre par exemple un stūpa relevé par M. GRÜNWEDEL en Asie centrale et dont il donne une coupe à laquelle il nous suffira de renvoyer (2). On y voit, en effet, une première voûte pouvant figurer les cieux inférieurs et au-dessus d'elle une seconde coupole, accessible par un orifice au sommet de la première. Il convient enfin de noter toute l'analogie de ce dispositif et de celui des parasols étagés qui représentent, comme on l'a vu, les hauteurs ultimes du monde, chacun figurant un monde séparé, et leur jonction étant réduite à la hampe centrale. Mais le Barabudur a-t-il jamais montré rien de pareil? Peut-être, à y regarder de plus près.

On n'a pas oublié qu'en étudiant la superposition cosmique qu'il symbolise, nous avons été amenés à constater que le Meru terrestre est pour ainsi dire noyé sous la base de l'édifice. Le blocage couvre tout le monde du Désir et

(1) A. JEREMIAS, *Handbuch* 2, p. 142. Cf. E. UNGER, *Babylon*, p. 25 sq. et du même auteur l'article *Babylon* dans E. EBELING — B. MEISSNER, *Reallexikon der Assyriologie*, I, Berlin, 1932, p. 333.

(2) A. GRÜNWEDEL, *Königlich Preussische Gurfan-Expeditionen. Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch Turkistan*, Berlin, 1912, p. 337, fig. 669, a, b, c.

avec lui le mont qui en est l'axe : c'est dire qu'en atteignant, avec la première terrasse, le monde immédiatement supérieur au plan du Désir, on quitte et perd de vue l'ordre de réalité où est situé ce mont, qui en constitue le fondement. C'est donner à entendre, ainsi que les textes l'attestent de leur côté, que lorsqu'on est arrivé au sommet du Meru terrestre, pour s'élever plus haut il faut un miracle de l'extase pour vous faire passer dans un autre monde plus sublime. Or, n'en sera-t-il pas de même pour ceux qui ont atteint le faite du Meru céleste correspondant à ce nouveau monde ; mont céleste dont nos terrasses à galeries figurent ici les flancs étagés ? La disposition des lieux est telle que rien ne trahit les terrasses rondes aux yeux de ceux qui parcourent les circulations inférieures. Quel est le point culminant de ces parcours ? Evidemment la cime de la seconde montagne symbolique. Au-dessous du stūpa terminal et au-dessus de la pyramide fictive ensevelie sous la base, le schéma cosmologique exige donc que le monument contienne idéalement une seconde pyramide. Les quatre coins de sa base sont aux angles de la première galerie et la structure de la pyramide elle-même nous est bien connue : elle est constituée par les étages carrés (fig. 26). Mais où se tient la pointe ?

On serait fondé à la chercher au niveau du dernier étage carré. Cependant, au lieu du point géométrique attendu, l'on trouve en cet endroit un grand étage structural dont les quatre faces, tournées vers les points cardinaux, délimitent la plate-forme d'où s'élèvent les terrasses rondes et le stūpa central. L'argumentation que nous avons suivie conduit-elle à une contradiction matérielle flagrante ? Ce serait certainement le cas, si le dernier étage carré du Barabudur était de tout point pareil aux précédents : rien, en effet, ne permettrait alors d'y voir le sommet de la pyramide. Mais justement il se trouve que son iconographie s'oppose de la façon la plus nette à celle des étages inférieurs.

Nous venons de nous laisser aller à le définir comme un carré dont les faces sont tournées vers les points cardinaux. Est-ce rigoureusement exact ? Matériellement, oui. Symboliquement, non. Les précédents carrés, ceux des trois étages inférieurs étaient construits de la sorte, et l'iconographie en témoignait en disposant sur chaque face une rangée de statues figurant le Jina régent de l'orient correspondant. Au contraire, l'étage qui nous occupe maintenant n'a plus, sur ses quatre côtés, qu'une seule et même image, et c'est celle du Jina régent de la direction zénithale. S'il est vrai que Vairocana se voit attribuer dans toutes les répartitions qui nous sont connues la souveraineté du « point d'en haut », le carré qu'il domine doit donc avoir la valeur d'un simple point, à la différence de ceux au-dessus desquels il s'élève et que nous avons vus distribués entre ses quatre acolytes, Akṣobhya, Ratnasambhava, Amitābha et Amoghasiddhi. Cette analyse poussée jusqu'au détail confirme ainsi pleinement la conception à laquelle nous étions précédemment arrivés : la présence de Vairocana caractérise la cinquième direction

jaillissant des quatre autres et supportant au-dessus d'elle le monde suprême, figuré par le stūpa terminal, assis sur ses trois terrasses. Là où règne Vairocana, là est la Porte divine, et finalement les ultimes étages cosmiques, ceux qui répondent aux terrasses rondes, ne doivent pas être conçus comme étant inscrits à l'intérieur de la plate-forme réservée au niveau de la dernière terrasse carrée et ceinturée d'images de Vairocana. Ces mondes planent au-dessus de Vairocana un peu comme la voûte céleste domine de toute sa hauteur la pointe d'une montagne. La plate-forme n'a donc pas d'existence réelle : c'est un monde idéal, qui se réduit à un point, ou même s'évanouit si on cherche à en prendre la mesure par le jeu grossier des sens. C'est tout le secret du Barabudur et c'est sans doute le triomphe de l'architecture symbolique, que cette réalisation scénique et matérielle, au profit du visiteur, de l'expérience mystique promise aux ascètes parcourant les mondes en pensée. Devant ses yeux, les divers plans cosmiques sortent les uns des autres et l'univers abstrait des terrasses rondes aura pendant un instant tenu tout entier, pour ceux qui n'avaient point encore quitté les galeries carrées, dans un point mystique placé au-dessus d'eux au sommet de la pyramide des cieux intermédiaires.

CHAPITRE V.

LES POINTS CARDINAUX ET L'ATMOSPHÈRE.

Nous voyons mieux ainsi le rôle des étages carrés dans l'ensemble de l'édifice, et le dynamisme, s'il est permis de s'exprimer ainsi, que leur confère leur forme même ; comment enfin ils soutiennent au-dessus de la réalité concrète annulée à leur base le monde d'en haut que symbolisent les terrasses rondes. Cette figuration architecturale d'un univers fermé est en accord avec les analyses que nous avons données plus haut de la notion indienne de l'espace et de ses symboles matériels. Le concept fondamental reste celui d'un vide, d'un *ākāṣa*, que limitent les cinq directions cardinales. La combinaison, avons-nous dit, a été appliquée aussi bien à la construction théorique de la matière à partir de l'atome, qu'à la figuration architecturale du monde. Nous ne saurions donc attacher trop d'importance au fait que les espaces atmosphériques soient restés le modèle par excellence de tous les *ākāṣa* structuraux.

On n'a pas été sans remarquer l'incessant retour de la notion des points cardinaux dans toutes nos recherches concernant l'espace et ses représentations. Dès l'époque pré-bouddhique où nous reportent les plus anciens Brāhmaṇa, la pensée indienne nous a semblé partir de ces deux axiomes que l'étendue s'identifie avec un espace typique défini par l'écartement de deux

surfaces corrélatives, et que les cinq directions cardinales sont le contenu adéquat de la notion même d'étendue. Attribuer une pareille valeur à cette pentade reviendrait à dire, dans notre langage philosophique, que l'espace se doit toujours considérer à trois dimensions ; mais la terminologie indienne fait mieux ressortir le caractère cosmologique original de la théorie. Une double question se pose donc : comment concevoir l'interdépendance des points cardinaux et des espaces atmosphériques, et quelle est l'origine de cette corrélation ?

L'emploi courant du mot *diç* « direction » au sens plein d'espace, d'espace atmosphérique à trois dimensions, est déjà passablement significatif. Mais on a d'autres indications, d'une portée plus grande encore. Par exemple, il est essentiel d'observer que dans les nombreuses versions conservées du *mystère* cosmogonique qu'est la guerre des Deva et des Asura, la conquête des Points cardinaux est le fruit spécifique des batailles livrées dans l'atmosphère.

« Les dieux et les Asuras issus de Prajāpati les uns et les autres étaient en rivalité. Or la terre était vacillante ; comme il fait d'une feuille de lotus, le vent l'agitait : elle allait tantôt près des dieux, tantôt près des Asuras. Comme elle venait près des dieux, ils dirent : « Allons, consolidons cette terre pour en faire un point d'appui ; une fois affermie et stable, établissons-y les feux et nous empêcherons nos rivaux d'en avoir une part. Comme on tendrait une peau avec des coins, ils la consolidèrent pour en faire un point d'appui . . . et ils exclurent du partage leurs rivaux. » Mais de la terre conquise, note M. Sylvain Lévi à qui nous empruntons ces références, la guerre est transportée dans l'air : « Les dieux enlevèrent aux Asuras les régions de l'air. . . La bataille se livra d'abord à l'Est : les Asuras y furent victorieux, puis au Sud . . . à l'Ouest. . . puis au Nord. . . puis au Nord-est et [là] les dieux ne furent pas vaincus : c'est la région invincible . . . » Pour continuer l'ascension, les dieux cherchent à s'orienter. Leur ignorance les inquiète et risque de les arrêter au cours de leurs victoires. « Les cinq régions étaient brouillées ; par ces cinq divinités ils les reconnurent : par Pathyā Svasti, ils reconnurent la région du Nord. . . par Agni la région de l'Est. . . par Soma la région du Sud. . . par Savitar la région de l'Ouest. . . par Aditi la région d'en haut. » — Le dernier étage est atteint ; l'Ascension s'achève, triomphale, en plein ciel. » (1)

On discerne aisément ici, sous l'habillement que leur prête la légende, les conceptions mêmes que nous avons plus haut tenté de mettre en lumière. Nous assistons à la fixation du ciel et de la terre, séparés par les régions cardinales, en d'autres termes, à la construction de l'espace-type, sous le signe des points du compas. En ce processus, deux éléments sont donc indissolubles : d'une

(1) Sylvain Lévi, *Doctr. du Sacrifice* . . . , p. 48 sq. Sur le rôle dévolu à Aditi, cf. supra, p. 417 ; et J. PRZYLUŚKI, *Le culte de la Grande Déesse*, RHR., t. CVIII, n° 1 (1933), p. 50-66 ; elle réside au « point d'en haut », c'est-à-dire à la Porte du Ciel (supra, p. 432-33).

part le carré réunissant entre eux les quatre points situés sur l'horizon et d'autre part la verticale élevée au point central ; celle-ci est, en effet, le lieu géométrique du « cinquième point ». Selon cette Genèse, les cinq directions sont liées entre elles aussi étroitement que leur système l'est, dans son ensemble, au mythe concernant la séparation du ciel et de la terre et aux espaces atmosphériques, issus de ce mouvement primordial. Elles paraissent donc se trouver en intime rapport avec l'air emplissant le volume qu'elles déterminent.

On peut se demander si cette relation ne s'établit qu'en fonction du mythe solaire, ou si elle est immédiate. Les points cardinaux n'ont-ils jamais été réunis aux vents et à l'atmosphère dans des systèmes plus primitifs, qui auraient fait une moindre part à l'hypothèse solaire ? Leur rapport avec l'air s'est-il toujours formulé par ce détour que le soleil passant par les divers orientes crée le monde et ouvre l'espace, en donnant simultanément naissance aux Directions et à l'atmosphère ? Il est certain que le système des orientes, tel qu'il se présente aujourd'hui à notre esprit, est avant tout de texture solaire : des mots comme les noms même d'Orient et d'Occident en témoignent suffisamment. Mais les plus récentes découvertes de l'assyriologie inciteraient à restituer, concurremment avec ces origines héliques, tout un enchaînement de faits et de conceptions d'un ordre différent, constituant pour ainsi dire la plus haute généalogie de notre expression courante de « Rose des Vents ». Les quatre points cardinaux, en Mésopotamie, auraient commencé par être les quatre vents du ciel : voilà du moins ce qui ressort d'un travail très brillant de M. K. TALLQVIST, dont les conclusions semblent avoir réuni l'adhésion des meilleures autorités (1). Le problème reste évidemment des plus complexes. C'est bien sans doute au soleil que l'Est tout au moins emprunte le principal de sa signification rituelle : quoi de plus inévitable que d'avoir adressé à l'astre levant les premières prières matinales, et comment s'étonner que les temples, en se tournant ordinairement vers lui, aient imité ce geste naturel ? L'Occident, le Ponant, admet lui aussi un symbolisme en majeure partie hélique, et M. ATKINSON, dans son intéressant article *Points of the Compass* dans la *Hastings Encyclopaedia*, trouve dans ces deux faits — la valeur solaire de l'Est et de l'Ouest — un point de départ suffisant pour la théorie générale des orientes (2). Pourtant le Nord et le Sud sont bien moins directement rattachés à la course du soleil ; ils ne s'y relient que par des considérations astronomiques auxquelles l'humanité n'a certainement pas accédé du premier coup.

(1) K. TALLQVIST, *Studia Orientalia*, ed. Soc. Or. Fennica, 1928, cité par JEREMIAS, *Handbuch* 2, p. 147, n. 1.

(2) HERE., vol. X, p. 73^b-88^b.

Sans doute pourrait-on avancer, à titre de complément à l'hypothèse solaire, bien des explications, qui d'ailleurs ne s'excluraient pas entre elles : par exemple l'explication géographique, compliquée au besoin d'un peu de sociologie. Le monde ayant été réparti entre deux régions placées l'une sous le signe de l'Orient, l'autre de l'Occident, on a pu vouloir une subdivision plus pratique, en quatre ou huit points. Certains faits chinois sembleraient notamment étayer l'hypothèse. Ou encore, sitôt un point fixé — que l'on regarde l'Est ou bien le Nord, tournant dans ce cas la main faste vers l'Orient — les relations naturelles de devant et derrière, de droite et de gauche fournissent les quatre points fondamentaux. Sans aller plus loin que le sanskrit, l'étymologie de trois des noms de points cardinaux, *pūrva*, *dakṣiṇa*, *paścima*, n'est pas sans témoigner en faveur de ces vues.

Mais en ce qui concerne, au contraire, le domaine mésopotamien archaïque, il semble qu'il faille chercher dans un tout autre sens. Les quatre points du compas y sont désignés, selon M. Knut TALLQVIST, par ces expressions très explicites : Vent de la Montagne d'Orient (=E), Vent Propice (=N), Vent Nuageux (=S), Vent des Tempêtes (=W). Les vents jouent d'ailleurs dans les cosmogonies de l'Asie antérieure un rôle considérable, qui leur est aussi reconnu par certaines versions indiennes de la Création. Or le système des points cardinaux est toujours resté un schéma cosmologique lié à la conception des espaces atmosphériques. Avant l'édification d'une cosmologie solaire et planétaire, qui aura repris après coup à son compte ces quatre points, mais qui naturellement n'a pu naître que d'un état des connaissances assez avancé, n'est-il pas permis de supposer qu'on a dû d'abord imaginer de conférer aux quatre vents de l'espace un rôle dominant, dans la création et la répartition des choses, — rôle qui s'est probablement trouvé en relation avec des vues très primitives concernant l'activité primordiale de l'air, qui crée le monde en s'insufflant entre ciel et terre ? Le grand Soufflet du Taoïsme nous conserverait une image justiciable de ces cosmogonies pneumatiques.

Telle, en tout cas, paraît bien avoir été l'histoire des conceptions dans l'Asie antérieure. Ce serait à l'imitation d'une primitive Rose des Vents que le binôme naturel des directions solaires, Est-Ouest, aurait proliféré, admettant quatre, puis huit éléments, seize, trente-deux et davantage.

Quoi qu'il en soit, et à considérer tout ce que l'Inde a en partie emprunté à la Mésopotamie ou peut-être en partie conservé d'une culture comparable à celle qui a fleuri sur l'Euphrate, il est bien remarquable de voir se perpétuer dans ses systèmes successifs l'étroite et constante union de l'atmosphère et des points cardinaux. Une origine analogue à celle attribuée à ces entités cosmologiques dans l'Asie antérieure fournirait, pour l'Inde, la clef des caractères très spéciaux que leur conservent les diverses époques de la littérature, brâhmanique aussi bien que bouddhique. Ils sont restés des Vents, même dans les

cadres d'une cosmologie solaire. Tel est l'intérêt de doctrine qui s'attache au fait qu'au Barabudur un schéma iconographique des cinq points cardinaux ait encore pu servir à matérialiser les hautes régions de l'atmosphère (1).

(A suivre)

(1) Le problème est très complexe, car on peut en partie rattacher aussi à l'Inde védique les traditions évoluées qui sont restées ultérieurement communes aux diverses religions sectaires : il convient en effet de signaler que si les figurations architecturales plus tardives de la cinquième direction sont annoncées dès le Veda, comme nous l'indiquions plus haut, par son *stambha* cosmique, l'analogie ne s'en tient pas là. Tout comme, dans l'architecture, la direction zénithale restera le premier moteur des quatre autres et la raison nécessaire du déploiement de l'espace, pareillement le *stambha* védique n'a déjà d'autre fin que de maintenir entre ciel et terre un espace où le soleil puisse suivre les « Chemins de Savitr ». C'est mieux qu'une analogie : il y a identité entre les deux conceptions. Le point serait susceptible, à ce qu'il semble, des développements les plus féconds. Ne s'agit-il pas là par excellence de cette conception fondamentale du cosmos que M. SPENGLER nomme *le symbole primaire d'une culture*, et d'où « doivent dériver le langage formel tout entier de la réalité culturelle et sa physionomie différente de celle de toute autre culture » ? Mais le moment venu, peut-être conviendra-t-il de réviser sérieusement les répartitions historiques et géographiques indiquées par le philosophe allemand. Sur le *stambha* védique, cf. A. BERGAIGNE, *Religion Védique*, I, p. 244, 269, etc. ; OLDENBERG — HENRY, *Religion du Veda*, p. 73 sq.