



HAL
open science

Extraits des Traits fondamentaux de l'art indien (“ Point de vue ”, “ Mythe et forme ”, “ Espace ”)

Stella Kramrisch, Florence Rougerie

► To cite this version:

Stella Kramrisch, Florence Rougerie. Extraits des Traits fondamentaux de l'art indien (“ Point de vue ”, “ Mythe et forme ”, “ Espace ”). Regards Croisés. Revue franco-allemande d'histoire de l'art et d'esthétique, 2021, 11, pp.50-68. hal-04054459

HAL Id: hal-04054459

<https://paris1.hal.science/hal-04054459>

Submitted on 31 Mar 2023

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - ShareAlike 4.0 International License



4. KALACUTTA, INDIEN: MUSEUM, BARHUT, RELIEF: FRISE AN DECKENLÄUFEN DES SALES INNENSEITE, TELLANSICHT



5. KALACUTTA, RELIEF: MUSEUM, BARHUT, RELIEF: FRISE AN DECKENLÄUFEN DES SALES INNENSEITE, TELLANSICHT



MAMALLAPURAM: VARAHA-AVATAR



MAMALLAPURAM: TRIVIKRAMA-AVATAR



HALEBIDU, MADRAS: AS-TUMPEL, KALLIDARWASIDHARA, KADWANA



PERUK, SINGENSKAPPTEN, SIVA-VIKRANTINA, SIVASULLANBERG, NERTU



TIRUVADI: BRHAMA



KAIRORAH, NUSEEN: SIVHANA



AJANTA, GROTTEN XXVI, PARINIRVANA - RELIEF, TELLANSICHT



ELLOERA, DASA-AVATARA GROTTEN, TRIVIKRAMA-RELIEF



ELLORA, KAVANA-AL-KHII-GROTTE, FELSRELIEF: JIVA IM CHAKRAM YANE

10



BHUVANESHWAR,
KARTIK-BEIL,
DEWJA-WAIBHUBHISCHA
MARDINI

11



KUMBAKONAM,
KARUNAKRISHNA

12



UDAYAGIRI, KALINGA-GROTTE, FELSRELIEF IM OBEREN STOCKWERK,
TEILANSICHT

13



KALCUTTA,
INDIAN MUSEUM,
BARHUT,
PRADINAKUTA PFEILER-
AUSSENSEITE

14



KALCUTTA,
INDIAN MUSEUM,
BARHUT, EASTPFEILER-
DREHMIG AUS DEM
VITARA-PUNARATA-DATARA

15



LONDON, BRITISCHES MUSEUM: SANCHI, TEILSTÜCK EINES TÜRER-
RELIÈFS

16



AJANTA, GROTTE II, DECKENMALERIE: TEILANSICHT

17



KALCUTTA, INDIAN MUSEUM: BARHUT, PFEILERMEDAILLON:
JUTAKA'S EPISODE

18



LUCKNOW, MUSEUM:
MATHURA,
SÄULPFÄHLE:
FRAU MIT LAMPE

19



KANPUR, MUSEUM:
GANGA,
WEILÄNDLICHT

20



KALKUTTA,
INDIAN MUSEUM:
KANDH, BUDDHA

21



BHUWANEŚWAR,
MUKTESWAR-Tempel:
TÜRLÄNDLICHT
VOM SÜDEN

22



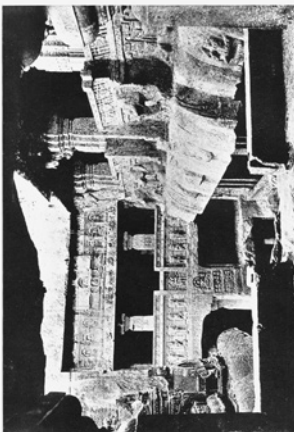
SIANTA, GROTTE II, WANDMALEREI I

23



MANALLAPURAN, DIE BEKÄMPFT DER GANGA, TÜRLÄNDLICHT, NAGEN

24



SIANTA, GROTTE I, WANDMALEREI

25



SIANTA, GROTTE II, WANDMALEREI II

26



RAJPUT-MINIATUR, JESUPUR-KÄHM, RAJA SANJIVARAN DIFKA

27



CHAUSAGIRI, JAINAS' GROTTE, MITTELSTÜCK DES RELIEFPAIRES

28



KHAJURHO, INDIAN MUSEUM, BARRUT, FRIELEMEDAILLON,
TRAU W DER WATA DEVI

29



ANURADTHI, RELIEFMEDAILLON, DIE ZÄHMUNG DES ELEFANTEN

30



MAHABODHI,
BODHI, BIHAR,
DIARAPALA

31



KHAJURHO,
KANDARYA
MAHADÉVA-Tempel,
ANSICHT VOM
WESTEN

32



MADHYA
PRDESH-TEMPEL
GOPERNATH

33



RANCHO WEST-TOWER, INNEN-ANSICHT, OBERER THEIL

34



RANCHO WEST-TEMPEL, ANSICHT VOM OSTEN

35



RANCHO WEST-TEMPEL, ANSICHT VOM WESTEN

36



BELUR, KIRTI-MUKHA: MITTELRAUM

37



KALAMUKHA, SCHOOL OF ARTS, RAIPUR MINSTER, KANDRI KALM.
BAMBA BEUM KOCHEN

38



KALAKUTTA,
INDIAN
MUSEUM
BARHUT,
PRADHAKUTA
PFEILER,
INNENSEITE
ABSTUFUNG
GÖTTER

39



LACCANOW, MUSEUM: BOODHISATTA EINBRANADA-ATALOKITIPARA

40



MADRAS
MUSEUM,
SIVA NATARAJA,
ZWEI BÄNDE

41



LONDON, & KENSINGTON MUSEUM: SIVA NATARAJA-FRAGMENT

42



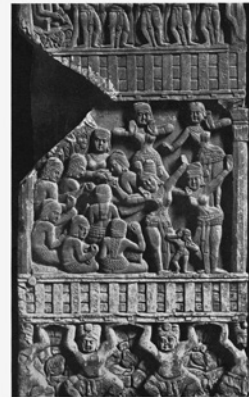
KALAKUTTA, SCHOOL OF ARTS, MOGUL MINSTER, DELHI KALM.
MUGGANWATI, STUETTGEN.

43



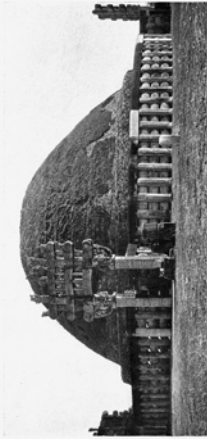
EDUTAGIRI, RANI GUMPIRA, FRIESENREIHE IM OBEREN STOCKWERK,
TULLANGHOT

44



KALAKUTTA,
INDIAN MUSEUM:
BARHUT,
PRADHAKUTA
PFEILER,
INNENSEITE
TANZSCENE
DES APARAJITA IN
INDRA'S HIMMEL

45



SANCHI DER GROSSE STUPA, ANSICHT VON NORD-OSTEN

46



SANCHI, MUSEUM: KOPF AUS ENGERSANTEM TON (TIBBU)

47



SARNATH, FRAGMENT

48

Extraits des *Traits fondamentaux de l'art indien* : « Point de vue », « Mythe et forme », « Espace »

POINT DE VUE [P. 11-18]

Les deux millénaires d'art indien qui nous parlent depuis les monuments ont une portée qui ne s'épuise pas dans la durée, mais relie deux mondes dans une impassibilité flottante, dont la relation est garante d'universalité. Mais pour établir une harmonie entre eux, il a fallu adopter un point de vue duquel on puisse embrasser les deux d'un seul regard, en tant que la fondation et la voûte d'une même patrie spirituelle. Ce fut en effet un exploit dialectique de distinguer les deux comme étant à la fois simultanés et pourtant radicalement distincts, de mesurer les fondations en rapport avec la voûte et alors que l'œil fatigué commençait à errer sur elle, de le laisser reposer sur une végétation inépuisable s'étendant quasiment à perte de vue. Cette double perspective fut pourvue du nom de « *drishtam* » et « *adrishtam* », le visible et l'invisible, à l'instar des couples que forment l'idéalisme et le réalisme, ou l'abstraction et l'*Einfühlung* dont nous admettons habituellement qu'ils se complètent tout en s'opposant. La différence pourtant saute aux yeux, et ce que nous reconnaissons comme des formes de conception subjectives, l'Indien l'hypostasie en une naïveté exubérante, le reconnaît comme quelque chose d'objectif et devient aussi familier de l'une que de l'autre position. En ce sens, il aborde l'œuvre avec un don de double vue, sans risquer de se voir ni adoré ni crucifié comme un hapax. Car sa position sociale est tout aussi assurée que son point de vue spirituel rentre totalement dans le cadre d'un tout de l'univers sensible et suprasensible, et il importe peu de savoir dans quelle partie de celui-ci il se situe, tant qu'il se meut à l'intérieur de ce cadre. On ne peut imaginer d'autre scénario, car dès l'instant où il naît en tant qu'Indien, sa place lui est assignée au millimètre près et pour toute la vie, tandis qu'il jouit en même temps de la liberté de mesurer toute la distance qui, depuis le point où il se trouve, le relie avec tout ce qui est visible, pensé et senti, de la manière qui lui est échue. En cela, compte-tenu de la constellation intangible formée par le temps et le lieu de sa naissance, sa particularité tout comme son mérite résident avant tout dans sa capacité à se transposer dans ces deux plans rendus aussi réels et palpables l'un que l'autre et de rassembler en lui pour un instant le matériel d'une exceptionnelle richesse qu'il en tirera et mettra à profit pour une création. Pour le « *drishtam* », le monde visible, il n'a besoin de nul autre guide que l'éveil et l'affût des sens, car ce niveau est vaste et il a tout le loisir d'observer et de noter. Mais le chemin qui mène à l'autre plan, l'« *adrishtam* », est plus escarpé et si l'individu est sans doute en mesure de l'arpenter, on ne peut attendre de tout un

chacun qu'il s'y fraye en même temps un chemin. C'est pourquoi il est non seulement indiqué mais nécessaire qu'il se laisse guider par la tradition, comme le ferait une loi ou un précepte religieux.

Ce point de vue double et simultané prédétermine tout mouvement de réaction. Il englobe les deux points les plus extrêmes de représentation et d'abstraction, d'assujettissement [au modèle] et d[e pure] invention. Il conditionne une évolution dont la marche, ni ralentie ni accélérée par aucun antagonisme, porte à travers les siècles ce qui lui fut confié à l'aube des temps et le relie aux années qui s'enfuient pour le rendre présent. C'est pourquoi toute image de divinité est à la fois soumise à la forme visible dans sa détermination spatio-temporelle, tout comme n'importe quelle représentation tirée du royaume de la perception sensible devient l'expression des lois immuables de l'art qui s'incarnent de la manière la plus pure dans la figure divine.

Parce qu'à présent ce qui est vu et ce qui est imaginé ont la même teneur de réalité et sont soumis comme matériau d'égle valeur à la création, ils s'interpénètrent mutuellement, de sorte que l'écart avec un simple naturalisme reste aussi grand que celui avec une abstraction purement géométrique et un expressionisme non figuratif.

C'est pourquoi la religion au sens strict n'est pas le fondement de la création artistique indienne, mais appartient à cette composante qui est tournée vers l'« adrishtam ». Ses contenus deviennent l'objet de la représentation, ses préceptes en revanche ne s'étendent qu'à l'image cultuelle, à ses positions, postures, proportions et attributs qui doivent être scrupuleusement respectés, afin de la rendre propre au culte. Du point de vue religieux, il est indifférent que l'image de la divinité les réalise de manière mécanique ou bien que l'expérience artistique produise une religion de la forme qui ne le cède en rien à celle du sentiment et des concepts. Si, d'un autre côté, les écrits théoriques comme par exemple le *Vishnudharmottaram*, exigent une fidélité au modèle vis-à-vis des choses du monde environnant, il nous faut toutefois envisager une nature qu'anime de part en part le souffle de la religion, même là où elle semble être la plus éloignée de tout contenu religieux. Ceci n'est pas fonction de la profondeur de l'individu, mais il s'agit d'une disposition familière à tout un chacun, acquise dès sa plus tendre enfance et héritée de ses aïeux et devenue presque instinctive. Grâce à cet atout et en vertu de cela, s'accomplit ensuite toute performance créatrice et c'est pourquoi il y a certes des écoles de philosophie agnostique, mais presque aucune caricature (exception faite d'une poignée de miniatures mogholes et rajputes). Car tout est pris au sérieux, et le doute et la laideur, et le même texte dit ainsi que les estropiés, les nains et les vieilles femmes doivent être représentés tels qu'ils sont en réalité.

Lorsque les premiers chrétiens se contentèrent d'une évocation symbolique en lieu et place et d'une représentation figurée, le monogramme et le poisson, l'ancre et l'agneau leurs étaient aussi sacrés que l'étaient, pour les premiers bouddhistes, l'arbre et la roue, le stupa et les empreintes de pied. Lorsque la religion juive et l'islam s'interdirent toute représentation figurée, ils partageaient le même avis que la religiosité indienne qui construisit le temple de Chidambaram, dont le nom se traduit par « espace-esprit », et dont l'obscur caractère sacré ne recèle d'autre présence que celle de l'espace sans contours et remplissant tout, qui déploie autour d'un lingam en cristal

de quartz (*sphatika*) la représentation tangible de l'éther (*akasa*). Sur ce fond sans figures, se déroule non seulement dans le temple de Chidambaram, mais dans tout ce qui fait l'art indien, l'incommensurable profusion des formes qui réunit le fruit de la vision de l'œil et de celle de l'esprit dans une structure ondoyante.

« Entre les pôles du conscient et de l'inconscient, l'esprit se balance :

À cette balançoire sont suspendus tous les êtres et tous les mondes ;

et cette balançoire ne cesse jamais de se balancer.

Des millions d'êtres y sont accrochés : le soleil et la lune, dans leur course, s'y balancent.

Des millions d'âges passent et toujours la balançoire se balance. Tout est balancé : le ciel et la terre et l'air et l'eau, et le Seigneur Lui-même qui se personnifie. »¹

Pour soutenir à présent la portée d'un état de conscience qui ne peut trouver de repos et s'apaiser que dans l'incommensurable, une forme devait être trouvée, dont le caractère limité traduise ce balancement de l'infini. C'est pourquoi le contour de toute forme de l'art indien lui confère non seulement son nom et son caractère immédiatement identifiable, mais la fait en même temps participer de l'ensemble dans lequel les noms s'effacent pour laisser apparaître les rythmes. De là, les membres prennent forme (*rupam*), de sorte qu'ils « semblent être parés de bijoux, bien qu'ils ne portent pas du tout d'ornements ». Une mesure intérieure remplit les lignes de contours et les murs de l'écrin plastique et imagé de la forme d'art indienne et condense les expériences dans leur altérité. Il ne se rapporte ni à la nature, ni à un type idéal, mais relie dans une fraîcheur plastique chaque expérience dans sa particularité à une forme qui semble non seulement être moulée d'après nature, mais qui éclate dans cet éclair de clarté artistique qui est un ornement à soi-même.

La mesure devient canon, si l'on retranche les relations avec le monde extérieur, si l'on abandonne leur base assez large et si l'on emprunte le chemin escarpé menant à la vision qui ne correspond à aucune réalité concrète (*adrishtam*). Celui-ci donne à la représentation la discipline de l'équilibre artistique. C'est pourquoi les agamas² évoquent pas moins de trente systèmes de proportions différents auxquels sont soumises les images de divinités. C'est là le lieu où l'Église intervient de manière paradoxale et suffisamment avisée, et place devant le fond du vide absolu la profusion des images ; car l'œuvre en images aide au recueillement et à la méditation sur le dieu qu'elle représente (*Varahamihira : Sukranitisara*³). Mais elle reste toujours consciente de cette destination religieuse comme elle l'est de la concession faite à la sensibilité. C'est pourquoi l'image de la divinité doit être exécutée dans des proportions exactes, conformément à ce que prescrivent les textes, sans quoi toute prière resterait vaine ; mais peu importe qu'elle s'adresse à la divinité sous la forme d'un chef-d'œuvre ou d'une prescription exécutée de manière mécanique, cela reste sans conséquence sur les chances de succès d'une prière. Il en résulte ainsi un double rapport entre la religion et l'art, un rapport créatif, dans lequel la religion en tant qu'état de conscience devient le matériau de la mise en forme, quel que puisse être son contenu figuratif, et un rapport conditionné par sa destination, dans lequel la religion emploie la prescription rendue visible pour la rendre plus facilement tangible. L'autre valeur limite qui vient aussitôt sur les lèvres dès que l'on parle d'art, à savoir la nature, est en Inde un

matériau de création de même valeur que la religion, à cette différence près qu'elle n'a encore jamais essayé d'exploiter l'art pour servir ses fins, bien que les vertus étonnantes du potentiel illusionniste des objets peints ne soient pas moins louées qu'en Grèce antique. Si aucune œuvre de ce type n'a été conservée, nous devons pourtant compter avec leur existence, sans devoir toutefois en exagérer l'importance. Car ce qui apparaissait à l'observateur indien comme du réalisme, il le voyait simultanément d'un regard issu d'une conscience de vie conditionnée par la religion. Et même en laissant l'ancien observateur indien retourner au tombeau, il subsiste dans l'œuvre d'art une part bien plus vivante de son point de vue que de ce qui lui semblait venir à sa rencontre dans une si tangible réalité.

Pour cette raison, le réalisme au sens occidental du terme est donc totalement étranger à l'art indien. Il ne porte aucun intérêt concret à la nature, mais bien plus à l'objet figuré, dans la mesure toutefois où il est porteur de sens. L'agencement des choses dans l'espace et leur transposition dans l'image lui importent peu, mais il est de la plus grande clarté, là où il s'agit de rendre perceptible un rapport de sens et une séquence narrative. Sa perspective renouvelle les choses d'un point de vue logique et les associe pour donner à voir une partie de son expérience intime. Son sentiment de la nature ne connaît pas la distance de l'observation. L'œuvre d'art opère en faveur de la confirmation créatrice d'une vie qui suggère ou embrasse l'humain, l'animal, la plante et l'infini dans chaque forme prise isolément. C'est pourquoi l'œuvre d'art indienne est toujours simultanée, englobant le « haut » et le « bas », elle exprime la nature divine dans chacune de ses formes, ne laisse tomber le voile sur rien et bâtit selon des proportions définies mathématiquement les corps des dieux à travers lesquels passe le souffle de la terre, bien que leurs pieds, reposant sur des fleurs de lotus, ne l'effleurent pourtant jamais.

MYTHE ET FORME [P. 19-31]

Les mythes sont l'expression du tout de la vie, avec ses craintes souterraines, ses espoirs et ses débordements. Ils dressent leurs têtes étranges, brandissent leurs exploits héroïques et étendent le pouvoir divin à un niveau de conscience qui doit leur prêter foi jusque dans le quotidien. Les mythes et légendes s'enracinent profondément dans la conscience de vie indienne qui ne se laisse pas limiter par les Dix Commandements ou par une unique Église devant être universellement reconnue. Ils forment ainsi l'objet exclusif de l'art indien, c'est le tout de la vie qui est représenté, voilà tout, et cela ne peut naturellement pas être le produit d'une illustration, mais de l'expression du caractère vivant de la conscience mythique avec la même fluidité dans la forme plastique que dans la langue épique.

Les mythes se transmettent de façon orale et font presque déjà partie du passé lorsqu'ils sont couchés sur le papier. Le récit épique est la dernière confirmation d'une diversité qui s'est condensée en un ensemble imagé en lui apportant une conclusion monumentale. L'œuvre d'art mythique en revanche ne peut être postérieure à l'expérience mythique, sauf si elle se contente d'illustrer les événements fabuleux. Mais elle ne pourra pas ensuite se transformer en des valeurs de formes abstraites ayant une

portée universelle, qui capturent et transcrivent le sens premier de l'action mythique dans l'équilibre de rapports clairement compréhensibles. Elle pourra narrer le déroulement des événements, mais ne sera pas en mesure de saisir leur sens profond et de le traduire dans une forme répondant à des règles. C'est justement ce qui fait le geste mythique. Le symbole et l'action retombent dans ce mouvement originel qui saisit en premier celui qui sentit l'événement cosmique déployer ses ailes en lui comme une puissance indéchiffrable.

L'extension infinie de toute vie dans l'alternance constante entre flux et reflux, du va-et-vient de l'apparition d'une forme unique dont les contours sont clairement définis et l'instant d'après, de son retrait et de sa dissolution dans une étendue englobant le monde, cette vibration rythmique d'un sentiment d'existence qui se berce dans l'étendue de l'espace, pour trouver la force de s'ancrer sur terre et de déployer son action, voilà ce qui constitue le motif du temps des Jatakas et des avatars qui font cercle respectivement autour de Buddha et de Vishnu.

Dans les reliefs présents sur la barrière du stupa de Barhut, la chaîne des naissances antérieures de l'Illuminé s'enroule sur elle-même pour former la couronne entourant le sacré [pl. 1]. Ses incarnations successives s'enchaînent en une séquence temporelle qui forme l'unité d'une vie dans laquelle les abîmes insondables des siècles, surmontés et portés par la tige lisse du lotus, se fondent de manière imperceptible les uns dans les autres. Un être placide et satisfait de lui traîne sa monotonie en décrivant délibérément une courbe exagérée à travers une profusion d'événements. À présent le Bodhisattva agit en tant que le fils sage d'un brahmane et l'instant d'après, sous l'aspect d'un coq avisé et parfois d'un éléphant. Une autre fois encore [il apparaît] sous les traits d'une gazelle, et la tige de lotus qui encercle si proprement sa sagesse de coq n'a modifié ni sa direction ni son épaisseur depuis que la sagesse infaillible du Buddha fut prononcée par la bouche d'un enfant. Ainsi les incarnations se succèdent-elles autour des événements stupéfiants qui se sont produits ponctuellement, telles des perles sur un collier, à ce détail près que la chaîne du collier est ici constituée par une tige de lotus et qu'aux perles correspondent des événements, par successions alternées, car des grappes de gigantesques fruits du manguier ou du jacquier, ou encore des colliers ou des pendants d'oreilles, poussent alternativement sur cette même tige qui s'enroule autour des événements, leur fournit un cadre et leur apporte une diversion bienvenue. Ainsi l'unité ininterrompue de la vie, dont les Jatakas sont l'expression mythique, trouve-t-elle son expression plastique. La tige de lotus, les fruits et les bijoux gigantesques relèvent quant à eux de la libre invention de l'artiste, auquel aucun récit mythique connu ne prescrivait que le Bodhisattva dans toute sa grandeur spirituelle, que ce soit sous une forme humaine ou animale, ne fût assurément pas plus grand qu'un bouquet de feuilles, de fruits ou que les [maillons de la] chaîne d'un bijou. De cette manière, l'art forme son propre mythe. L'action pourrait certes être représentée de manière plus claire, mais le sens du mythe y trouve lui son expression la plus vivante. La mélodie uniforme que dessine la tige de lotus résonne au plus près de l'éternel balancement de l'infini et avec sa ligne si simple, elle donne forme à ce frisson d'une vie dont le retour est incessant.

Ainsi l'art se crée-t-il son propre mythe dans la pondération silencieuse de formes plastiques immédiatement compréhensibles [par les sens]. Barhut donne à la légende du Bouddha sa forme classique. De la manière la plus condensée, la plus riche de sens, le mouvement plastique porte l'événement mythique de forme en forme. Si plus tard le bouddhisme céda largement le pas au brahmanisme, cela ne pouvait en aucun cas nuire à sa forme artistique, telle qu'elle avait été fixée une fois pour toutes dans les premiers temps du bouddhisme. Le rinceau de lotus s'enroule sur d'innombrables temples ; dans ses volutes toujours changeantes vivent les plantes, les animaux et les humains dans la profusion d'une jouvence sans cesse renouvelée, car elle n'est rien d'autre que l'onde plastique de la vie, qui lisse le contenu de toute doctrine et le porte plus loin dans un calme imperturbable. Ainsi le rinceau de lotus qui n'a pas d'équivalent dans la nature et ne fleurit que dans l'art sur les murs des temples, devient-il l'expression plastique de cette surabondance de vie qui trouva son mythe dans les Jatakas.

Il y a encore un autre mythe qui repose sur le même sentiment de vie. Mais le point de départ de la légende de Vishnu et ses avatars est différent. Les Jatakas étaient des événements défilant devant l'Illuminé qui les contemplait rétrospectivement, pour lui montrer comment il gardait le même rapport à sa doctrine d'une incarnation à l'autre, et ce, jusqu'à sa propre dissolution totale. Ils représentent une chaîne d'existence ininterrompue. Les avatars quant à eux sont des explosions imprévues d'énergies surhumaines et la composition de chacun d'entre eux doit nécessairement être close sur elle-même et ne doit pas renvoyer à autre chose qu'elle-même. Les événements cosmiques se trouvent condensés en eux en un instant bref comme l'éclair. Les Jatakas en revanche amenaient l'effet de l'éthos à se déployer pleinement.

L'incarnation de Vishnu sous les traits d'un sanglier réunit le concept de sanglier, dont c'est l'habitude de fouiller profondément la terre, avec un haut fait de géographie mythologique qui raconte comme la Terre fut sauvée de la Mer [pl. 2]. Le Dieu Vishnu, gardien de la Terre, vient sous l'aspect d'un sanglier au secours de la déesse Terre – et comme le complète rapidement l'imagination du spectateur – de la déesse Terre enlevée par le démon Hiranyaksha, l'ennemi des dieux. D'autres dieux encadrent l'image héroïque de l'avatar Varaha. Le serpent Sesha s'élève depuis les profondeurs des mers et salue avec déférence le dieu-sanglier. Le Soleil et la Lune s'inclinent depuis leurs hauteurs dans un geste d'adoration devant les dieux et les sages situés à la droite et à la gauche du dieu. Ils représentent la joie qui à cet instant traversa tout l'univers. De cette manière la geste mythique est transformée en drame ; la figure principale distribue les rôles des figures secondaires qui ne se réfèrent qu'à elle. Ainsi le mythe livre-t-il à la forme artistique son matériau. Au milieu de la composition se dresse le dieu dans toute sa puissance. Il soulève la déesse Terre et un parallélisme, accentué par des lignes verticales, illustre leur mouvement ascendant, cette émergence de profondeurs insondables vers des hauteurs incommensurables. Les figures secondaires à droite et à gauche, en pleine adoration du dieu s'élevant, sont emportées avec lui et leurs membres accompagnent sa figure en lui faisant un cortège vertical. Leur mouvement croîtrait à l'infini si le dieu n'était rivé à son fardeau, la Terre, qu'il

a pris si volontiers sur son bras. Mais cette entrave forme en même temps l'auréole dont le dieu rayonne. Comme il embrasse la Terre, comme celle-ci, assise, s'en remet calmement à lui, de sorte qu'ils ne forment plus qu'un ! Tous les autres, à la droite et à la gauche du dieu, au-dessus et en-dessous de lui, ne sont *in fine* rien d'autre que des points de repos de son énergie qui se répandent autour de lui en forme de cercle. Ce cercle cependant reste ouvert vers le haut, de sorte que le mouvement ascendant ne connaît pas de conclusion. Les qualités du dieu ainsi que son action héroïque sont exprimées et par le mouvement vertical et par la forme circulaire, et la geste mythique est ramenée à sa réalité primitive, là où tous les noms sont oubliés et où il ne règne rien d'autre que le mouvement et la forme élémentaire.

L'énergie centrifuge semble également s'échapper de l'avatar Vamana, où le dieu se transforme en gigantesque Trivikrama et parcourt en trois pas la création toute entière [pl. 3]. Le cosmos se dissout dans le mouvement dont l'axe est constitué par la force verticale et rayonnante du dieu. Selon le mythe, Bali, un puissant roi des démons, parvint à soumettre les trois mondes et il y régnait avec bonté et équité. Indra avait ainsi été privé de son pouvoir. Il revenait à Vishnu, en tant que tueur de démons et protecteur des dieux, de rétablir Indra dans son pouvoir légal. Mais comme Bali était un dieu juste, Vishnu ne pouvait lui déclarer la guerre. C'est pourquoi il prit l'aspect d'un nain, Vamana, qui étudiait les védas et qui demanda à Bali l'équivalent de trois pas de territoire, où il puisse s'asseoir sans craindre d'être dérangé et s'immerger dans le *brahman*. Grand seigneur, Bali accéda à sa requête. Mais quel ne fut pas son étonnement, lorsqu'il vit soudain le nain croître et croître encore jusqu'à s'étendre au-delà des limites de la terre entière. Avec le premier pas, il atteignit les confins du monde, avec le second, ceux du ciel et il pria Bali de lui faire de la place pour qu'il puisse faire le troisième. Conformément à sa promesse, Bali lui proposa pour ce faire sa propre tête. Le dieu posa le pied sur celle-ci et il l'envoya dans les Enfers. Ce matériau légendaire est exploité de la manière suivante dans le relief de Mamallapura. Le dieu situé sur l'axe central a huit bras. Le bras droit en l'air⁴ soutient le cadre de l'image, les trois suivants tiennent chacun un disque, une massue et une épée. Les bras à gauche de l'image tiennent respectivement un arc, un bouclier et un coquillage, tandis que le quatrième indique Brahma sur une fleur de lotus. Brahma, lui, a quatre mains, de l'une d'elles, il touche l'orteil de la jambe levée et tendue de Trivikrama, d'une autre, il touche le doigt du dieu qui le désigne. À la droite de Trivikrama apparaît Shiva également sur le siège de lotus. Le Soleil et la Lune auréolés et d'autres êtres célestes volent autour de la tête du dieu. Les figures assises à ses pieds, Bali et son cortège, assistent avec étonnement à la transformation subite du nain en Trivikrama emplissant tout l'univers. Cette fusion remarquable entre le mythe, le conte et le cérémonial est toutefois ramenée par la construction du relief à cet événement originel au cours duquel les trois pas de Trivikrama furent d'abord perçus. Le rayonnement du soleil est rendu avec une telle énergie et force que ses bras et ses jambes ne sont plus de simples membres, mais des forces qui semblent jaillir de leur point central commun pour transpercer tout l'univers. La haute couronne semble croître et croître encore, elle ne forme presque plus qu'un seul rayon et les nombreux bras s'unissent pour

former le disque de rayons solaires. Ils jaillissent et transpercent les diverses formes de la matière qui sont dispersées alentour et les forcent à se ranger également en cercle à la gloire du gardien des mondes, dont la jambe plonge telle une lance dans les profondeurs pour là aussi y répandre sa lumière. Ainsi l'apparition de la lumière est-elle liée à la stabilité du sol. Il n'y a rien de plus simple que cette visualisation de l'expérience du soleil. Une ligne horizontale au milieu de laquelle s'élançait une ligne verticale abrupte. Elle constitue le diamètre du cercle. Lié à l'horizontale et à la verticale, à l'horizon et au zénith, le soleil, gardien transperçant tout l'univers, déploie le disque de ses rayons.

Les Jatakas, expression de l'éthos de vie et de la communauté de vie, trouvèrent une forme correspondante dans la ligne ondulée d'un ensemble plastique se mouvant calmement telle une vague. Chaque avatar en revanche, dans la mesure où il exprime la plus haute concentration de vie dans chacun de ses instants, est dans l'exemple classique de Mamallapuram, illustré par un rapport entre la verticale, l'horizontale et le cercle. En y regardant de plus près, ces deux types de composition si différents, à savoir le type lié, régulier et le type abrupt, riche en contrastes, sont tous deux basés sur des éléments similaires. Car la ligne ondulée n'est rien d'autre qu'un cercle divisé en deux, où la première moitié trouve sa réponse dans la suivante, dans une alternance rythmique régulière et si l'on suit ses contours, elle ne représente rien d'autre que l'horizontale et la verticale, unies dans un mouvement circulaire. Ainsi la ligne ondulée devient-elle l'expression du mythe de la vie qui se renouvelle constamment, tandis que cette profusion de la vie qui peut exploser à chaque instant pour se montrer en tant que dieu, réunit l'horizontale et la verticale avec l'unité du cercle.

Ces formes de composition ne doivent cependant pas être vues comme simple produit du mythe dont elles sont l'expression. Elles sont une forme spontanée de l'art indien. Le mythe est l'expression conceptuelle, tandis que la forme artistique est l'expression sensible de la même disposition (*Einstellung*). Outre ces deux formes originelles de l'expérience mythique et de son expression, il y a encore bien d'autres formes de composition mythiques mais qui sont toutes plus ou moins contenues dans ces deux types de base que définissent les Jatakas et les avatars.

L'art indien fait de Krishna, l'exubérant enfant prodige, le vacher, le joueur de flûte, le dieu le plus profondément humain, nimbé d'un Éros mythique, le thème de variations infinies [pl. 4]. Ses membres chantent toutes les mélodies que sa flûte a pu inventer. Jamais il ne se tient droit. Joue-t-il de la flûte que ses jambes sont croisées pour danser ; est-il l'enfant-Krishna qui tue le serpent que, alors son triomphe se mue en un élan oscillatoire qui passe du repos au mouvement, d'ici à là-bas, dans une mesure temporelle qui n'est propre qu'à la béatitude de Krishna. Son corps ploie et dessine les courbes les plus variées. Rien ne le freine. Il s'adonne corps et âme à ce jeu de lignes ondulantes plein d'une mobilité maîtrisée, même dans la profusion la plus baroque. Il est dans le tremblement de la douce prééminence d'un sentiment qui par son expression pleine et entière s'équilibre lui-même. Krishna n'est pas seulement l'un des héros divins les plus populaires d'Inde. La forme de composition qui trouva en son incarnation la solution la plus charmante et la plus aboutie, fournit le motif de

base pour toutes les figures de l'art indien, qui ne sont pas contraintes par une stricte liturgie à des mouvements mesurés et immuables. Il mène la ronde de tous les Bhan-gas, postures légères des corps jouissant sans retenue, dont l'être véritable ne relève que de leur expression. Cette ondulation sensuelle et purement terrestre dans le flux de la vie est la ligne rythmique de Krishna et de tous les amoureux de ce mouvement de flux et de reflux qui berça le devenir de Bouddha vers la perfection.

Mais ces rythmes formels n'atteignent jamais l'unité harmonieuse du cercle. L'onde en tant qu'expression de la vie qui se développe puis décline porta tout événement humain et toute forme organique. Le cercle en revanche, qui est à lui-même son propre accomplissement, circonscrit la vie des dieux.

La danse de Shiva est pleine de relations et d'interprétations mystiques [pl. 5]. Elle doit pourtant à l'intuition mythique sa forme clairement conçue et comme toutes les œuvres d'art indien, elle n'a rien à voir avec le mysticisme, qui est un état spirituel et non un acte créateur. L'expérience mystique meurt avec le mystique et même si elle est couchée sur le papier, elle ne se révèle qu'à celui qui possède une disposition similaire. Mais la danse de Shiva est un acte artistique qui porte sa propre loi objective. Shiva danse la danse qui va de la création à la conservation, de la conservation à la destruction, quel que puisse bien être l'épisode qui lui sert de prétexte. Elle est sans début ni fin, car elle est dans chaque instant et dépasse toute exactitude grammaticale et historique du passé et de l'avenir. C'est pourquoi sa danse se referme en un cercle de flammes, de même que la peau d'éléphant du démon qu'il a occis devient son auréole de gloire.

D'autres mythes se construisent des compositions de toute sorte, la frontalité et la symétrie étant cependant moins courantes que ce que l'on pourrait imaginer. Dans cette posture, les statues de Brahma, Buddha, Surya et Vishnu reçoivent la prosternation du croyant en prière [pl. 6, 7]. La symétrie verticale dans son calme souverain a toute la rigueur hypnotique d'une image sacrée, et cette forme de composition est propre à l'ensemble de l'art occidental, dès l'instant où un clergé organisé l'élève au rang d'objet officiel du service du culte.

La symétrie et un parallélisme strictement appliqué sont des moyens artistiques usuels pour exprimer des contenus métaphysiques, mais nulle part ailleurs que dans la rigidité cadavérique du Parinirvana, l'Inde n'a mieux permis au dieu privé de vie d'intervenir dans l'action d'une manière transcendante [pl. 8]. En effet, même l'austérité abstraite et architectonique des images des divinités debout ou assises reste, en tant qu'expression d'une quête surhumaine du Yoga, motivée humainement par la rétention réglée du souffle.

La direction ascendante gagne en activité et en force, lorsqu'elle est basculée en position diagonale. Alors elle indique une fin, qu'elle soit située en haut ou en bas et perd l'équilibre transcendantal de la fixité [pl. 9]. Les avatars Trivikrama et Varaha, et même la danse de Shiva, deviendront plus tard de telles épreuves de force ascendante, tandis que le dieu qui sort de la colonnade en tant que Narasimha pour fendre

le démon Hiranya-Kasipu de haut en bas, ou la déesse Durga en tant que Mhishasura Mardini, la tueuse de démons, mettent toute leur force dans le mouvement descendant et destructeur de la diagonale [pl. 10, 11].

La frontalité et la symétrie d'une part, le mouvement en diagonale de l'autre, sont les frontières infrangibles de l'art mythique indien. Il n'y a pas de possibilité de les outrepasser, à moins de laisser se figer et mourir la force créatrice ; c'est pourquoi c'est aussi un signe de qualité de la sculpture indienne que le mouvement circulaire fluide reste la forme efficace *a priori* même dans les compositions les plus abruptes.

L'art mythique indien ne peut naturellement pas se limiter seulement à des rapports de formes abstraits. Il doit rendre ses images vivantes par des figures et Ardhanarisvara est de ce point de vue certainement son invention la plus parlante [pl. 12]. L'unité homme-femme réalisée par Shiva-Parvati laisse apparaître le côté droit de la statue sous forme masculine et la partie gauche sous forme féminine et la fusion par la forme artistique n'est pas moins étroite que leur fusion spirituelle. Car quoi que puisse suggérer le côté droit, le côté gauche l'exécute toujours. Chaque battement initié à droite se termine toujours à gauche, la droite donne l'impulsion et la gauche y cède, la droite ordonne et la gauche obéit, le mouvement à droite exprime une tension tonique, tandis qu'à gauche le mouvement s'achève dans un geste arrondi.

La figure artistique d'Ardhanarisvara se distingue de manière encore plus claire lorsque nous la comparons avec l'autre solution qui a été donnée à un même type idéal. Il s'agit de la figure de l'hermaphrodite. La Grèce antique créa un corps d'une plus grande perfection à travers la fusion du féminin et du masculin et l'assujettissement de chacune de ses composantes à la forme aboutie. Mais l'Indien ne veut pas inventer un type humain plus parfait, il laisse chaque moitié telle qu'elle est et trouve que lorsque les deux sont toutes proches l'une de l'autre, leurs différences se complètent pour former une nouvelle unité. Ainsi croissent-elles pour former un tout plastique, sans se préoccuper de savoir si la nouvelle forme constitue un enrichissement souhaitable de la société humaine ou non.

La signification d'une forme artistique mythique ne réside pas cependant dans la profusion de légendes et de figures fantastiques, mais dans des liaisons aussi déterminées que celles existant entre le cercle et la symétrie, l'onde et la diagonale. Ces liaisons croissent sur le fond originel sensible de la vision mythique, où les noms et les symboles n'ont plus prise.

L'objet et la forme sont ainsi porteurs du même contenu et même l'architecture développe des fondations mythiques. Car l'accès au saint des saints qui couronne d'une tour ou d'une coupole l'image de la divinité ou sa présence invisible, se fait à travers un vestibule dans lequel ou devant lequel se tient le véhicule de la divinité prêt à servir, comme le taureau Nandi dans le temple de Shiva ou l'oiseau Garuda dans les temples de Vishnu. Et c'est de cette manière que jusqu'à aujourd'hui les divinités sont ancrées dans un pays pour lequel le mythe est toujours une réalité.

ESPACE [P. 49-64]

Le temps n'est rien d'autre qu'un geste **SUB SPECIE AETERNITATIS**. Il trouve son écho dans l'étendue flottante que nous appelons espace. Il fuit, s'étend et est presque déjà passé lorsqu'il parvient jusqu'à nous. Nous sommes seuls, seuls et livrés à cette étendue flottante qui nous encercle, parce que nous sommes, qui nous laisse croire que nous pouvons l'oublier de temps à autre, et qui nous entraîne *in fine* à croire en elle et à faire la preuve scientifique qu'elle se laisse mesurer dans l'espace. Cette grande illusion de l'espace étendu était le voile éphémère et chatoyant sous lequel on devine les traits de Maya. Le déchirer était atroce, car il avait été soigneusement tissé dans une perspective correcte, perspective dans laquelle la conscience artistique de l'Europe s'était réfugiée pendant près de cinq siècles.

Mais quand, comme ce fut le cas dès le début en Inde, ce sourire enjôleur sauvage et presque irréel de la réalité est vaincu, alors sa force contenue, mystérieusement pulsionnelle, se transforme en une ardeur qui se sublime dans la forme. L'espace, réfractaire, ce sourire séduisant d'une étendue irrésistible, ce vide immense, est alors saisi par le tourbillon d'une compréhension extatique, il se voit comprimé, formé et doté d'un nom, de sorte qu'il se trouve soumis à des formes fixées une fois pour toutes, qui de leur côté subissent le joug d'une discipline plastique en mutation permanente mais suivant toujours des règles.

Les formules spatiales concises constituent les mots-racines de la langue plastique indienne. Elles constituent des briques de construction solides, des sceaux sensés, des vérités logiques, sans rime, sans joie. Elles se dressent toujours avec vigueur, inébranlables, tandis qu'une douce apathie, tandis que l'ivresse dansante de la création d'images ou de sculptures fait fi de tout ce qui n'est pas sa propre tension.

Pour cette raison, le sens de la réalité de l'art indien est axé sur la découpe claire de ses formules spatiales et sur les relations qu'elles entretiennent entre elles. Elles constituent les axiomes d'une perspective qui n'est pas uniquement guidée par des perceptions sensibles, mais sert une intuition englobant moins la situation des choses dans l'espace que leur rapport interne et réciproque avec une action donnée. Cependant, nonobstant cette perspective spirituelle, on ne peut faire totalement abstraction de la réalité tangible. Car même les dénominations graphiques les plus concises des choses contiennent encore fatalement un reste d'étendue concrète-spatiale. Sans quoi elles perdraient leur lisibilité. Ce chemin glissant entre la séduction qu'exerce l'illusion selon laquelle il serait possible de rendre justice à l'existence des choses ne participant pas de l'image par tous les chevauchements et abréviations possibles, et le désir d'illustrer consciencieusement le rapport interne de toutes les formes présentes dans l'image par une expansion et une contraction hymniques de formes participant à une théorie plastique, ce chemin fascine l'artiste indien. Guidé par la certitude d'un rêve éveillé, il progresse sur le pavé ferme, lisse à force d'avoir été foulé, de formules forgées il y a bien longtemps déjà, qui se sont polies en passant de main en main au fil d'innombrables générations d'artistes.

Un relief ancien dont le groupe central représente le vénérable arbre de Bodhi, peut nous fournir une grammaire pour les formules spatiales indiennes [pl. 28]. Sont

reconnaissables : un enclos, un arbre, une ombrelle. L'enclos entoure l'arbre. C'est sa fonction par rapport à l'arbre et c'est pourquoi il est représenté de telle manière que les quatre côtés de l'enclos soient immédiatement visibles. Ils entourent le tronc de l'arbre en décrivant un quadrilatère qui serait placé sur une pointe. L'arbre lui-même, symbole sacré représentant Bouddha, est tourné vers nous, nous offrant une pleine vue frontale. Une ligne de contour entoure de manière continue la large couronne de l'arbre et le tronc planté de toute sa hauteur dans le carré, sans qu'il ne soit coupé par le quadrilatère. L'ombrelle, symbole de la dignité royale, est là pour dispenser son ombre qui sied au lieu sacré où le Bouddha atteignit la complète illumination. C'est pourquoi elle présente précisément sa face interne au spectateur. Chacun des trois objets est représenté de cette manière sous son angle le plus riche en termes d'associations. Il nous est dit explicitement que l'enclos ceint l'arbre, que l'arbre est l'objet principal de la représentation, que l'ombrelle dispense son ombre. Ces assertions, simples et limpides, sont exprimées à l'aide d'une perspective qui fait sens du point de vue intellectuel en associant avec audace une image mnésique vue en contre-plongée à une autre vue du dessus, ainsi qu'à la frontalité de l'objet le plus signifiant.

L'exégèse narrative et la mise en relation d'images mnésiques spatiales est indienne : mais en soi, tout art abstrait travaille avec des formules spatiales, aussi bien dans l'ensemble de l'Orient que dans l'Europe paléochrétienne, médiévale ou contemporaine. Certaines de ces conventions valent pour toutes les cultures. Elles représentent une *lingua franca* de symboles qui composent l'idiome spatialisant de l'art abstrait. Mais c'est en Inde que le lien interne de ces abréviations compréhensibles d'un point de vue logique atteint la plus grande diversité et richesse. Elles donnent aux contes leur réalité et font de la réalité un conte.

Quand Maya Devi, la future mère du Bouddha, fait le songe de la conception, dans lequel le Bouddha vole à travers les airs sous les traits d'un éléphant blanc pour plonger dans son flanc gauche, le rêve bienheureux se condense en une image, aussi ronde, aussi satisfaisante, aussi simple qu'un cercle [pl.29]. La reine Maya repose étendue, découverte – car la nuit est chaude – sur une pauvre couche. La flamme d'une lampe à huile brûle, des servantes endormies montent la garde, le Bouddha-éléphant s'approche en volant de sa future mère en train de rêver. La chambre à coucher n'est pas plus détaillée que cela et ce serait de toute façon superflu, car tout ce qui a un rapport avec l'événement est montré avec une grande précision, dans sa totalité, et rien de ce qui est important n'est caché, pas même partiellement. Qu'importe que les servantes qui sont assises devant le lit pour monter la garde et rafraîchissent la reine en agitant leurs éventails soient représentées comme étant assises sous le lit, semblant se cogner cruellement la tête contre le montant et que le lit paraisse se redresser à la verticale comme dans un cauchemar laissant pratiquement la reine glisser de sa surface. Elle continue pourtant à dormir tranquillement, sans se soucier le moins du monde de la servante qui semble s'appuyer confortablement sur sa coiffure élaborée, pas plus que de l'éléphant qui semble poser son pied épais sur elle. Il est inutile de remarquer que les pieds du lit sont de guingois et que la lampe est sur le point de tomber. En dépit de tout cela, la scène est représentée en toute clarté. Chaque figure

apparaît distinctement à l'œil spirituel de l'artiste. Là, elles se rassemblent en un groupe riche de sens dont la construction dit la signification. Cette représentation se condense en une image, en un relief. Il importe avant tout que la vue déterminante de chaque objet soit enregistrée en lien avec son rôle dans l'action. Le lit doit nécessairement présenter l'ensemble de sa surface à la vue. Comment la reine endormie, la figure principale de la scène, pourrait-elle sinon être représentée dans toute sa largeur et hauteur, comme il sied à son éminente position ?

On atteint ainsi une représentation tout à fait claire et univoque et c'est pourquoi d'une image à l'autre, les formules spatiales doivent apparaître dans de nouvelles relations, en fonction du contenu du récit. L'imagination artistique joue librement avec elles, les problèmes relatifs à l'espace sont dès le départ résolus, car les relations spatiales élémentaires se voient forgées en des formules faciles à manier.

De tels éléments de composition récurrents qui portent leur relation à l'espace comme une robe doivent avoir été inventés à une époque qui remonte bien plus loin que les monuments qui ont été conservés. Avec une imperturbable constance, ils traversent les deux millénaires d'art indien qui sont parvenus jusqu'à nous. C'est pourquoi tous les autels, toutes les tables et tous les sièges vides jamais représentés en Inde, montrent la totalité de leur surface, de même que le lit de Maya Devi, car le plateau de la table et l'assise du fauteuil sont les parties les plus importantes de ces objets, quel que soit le contexte auquel ils puissent bien être associés [pl. 1, 14, 29, 40]. Dans le vocabulaire de l'art indien, le mot « derrière » se voit même remplacé par « au-dessus ». Car ainsi une vue non tronquée et non recouverte est également assurée aux figures de l'image qui dans une vue perspective concrète et réaliste seraient sinon partiellement recouvertes ou en partie raccourcies [pl. 39]. C'est pourquoi les dieux en position d'adoration sont alignés les uns au-dessus des autres. La présence de chacun d'entre eux est tout aussi importante que celle de l'ensemble.

Les formules spatiales existantes – dont la plupart relève de la superposition au lieu de la succession de plans, de la rotation de surfaces horizontales vers le plan et en lien avec cela, d'une extension déformée des surfaces latérales et du déploiement sur la surface de l'image de trois à quatre côtés des corps cubiques, qui présente ainsi les quatre dimensions de manière simultanée – représentent de bons outils, prêts à fournir un travail précis, à chaque fois qu'ils doivent contribuer à construire une composition plastique [pl. 26, 27]. Mais comme l'art n'est pas un mécanisme, mais incarne de manière affamée et docile ce qui constitue la réalité pour l'artiste, nous ne devons pas nous attendre à y observer des règles académiques scrupuleusement appliquées. Ainsi l'une des servantes, dans le relief du rêve de Maya, se tient-elle par exemple derrière le lit et se voit-elle partiellement coupée par lui, et non pas sur le lit, comme il le faudrait si la formule spatiale était appliquée en toute logique [pl. 29]. Dans l'œuvre d'Amaravati, l'illusion spatiale et la formule spatiale sont mêlées l'une à l'autre au point de ne plus pouvoir les dissocier, mais les éléments illusionnistes apparaissent comme étant toujours subordonnés à l'ensemble spatial plastique qui lui, tend vers l'abstraction [pl. 30]. La réalité qui apparaît aux yeux de l'artiste indien consiste en la visualisation de la relation intérieure et non de la situation spatiale des objets. Cette

perspective éthiquement correcte pourrait-on dire, fait que tous les objets qui sont essentiellement impliqués dans l'action sont également présents à l'artiste, qui les place tous à équidistance de l'intérêt qu'il leur porte ; c'est pourquoi le rapport d'échelle des figures indiennes n'a rien à voir avec leur situation spatiale, mais correspond à la signification spirituelle que leur attribue un contexte narratif évolutif. Parce que la reine Maya et l'éléphant-Bouddha sont les figures principales de la représentation, ils dépassent en stature les autres figures, tandis que allongée pour l'une et volant pour l'autre, la reine et l'éléphant n'en sont pas moins parents par la taille. Dans d'autres représentations, comme par exemple, dans les innombrables reliefs où deux éléphants se tenant sur des fleurs de lotus déversent de l'eau sur la déesse Sri, qui est elle-même assise au milieu de l'image sur un lotus dont la floraison est totalement épanouie, les éléphants sont réduits à la taille de la fleur de lotus [pl. 31]. Car ils sont aussi petits qu'elle par comparaison avec la déesse.

Cette perspective de sens n'a rien de rigide en soi. Des formules spatiales fixées et objectives constituent les constantes dans un rapport entre représentation et signification en mutation permanente. Tandis que la formule spatiale incarne le rapport de sens entre les choses qu'elle relie entre elles en les accentuant de manière fluctuante, le rapport de taille permet de distinguer le signifiant de l'accessoire. Nous avons à faire à un intellectualisme qui travaille avec des signes visibles, dont la langue imagée porte la marque d'accents affectifs. Les formules spatiales et les rapports d'échelle sont les éléments de construction intellectuelle avec lesquels travaille l'artiste quand il crée. Pourtant, même leur imbrication contient déjà une certaine tension, une dynamique, dans laquelle la juxtaposition statique de choses isolées s'est condensée en une relation toujours élastique et féconde.

Mais en dépit de toute abstraction, la perspective intellectuelle de l'Inde n'est en aucune manière plus « artistique » que la perspective sensible-scientifique de l'Occident. Dans tous les cas il s'agit d'une clarification de l'état objectif des choses du monde extérieur. La façon indienne de procéder présente cependant l'avantage d'être plus économe sous un rapport artistique. Elle fournit au processus créateur une réalité dont la profondeur se dissout presque intégralement dans la surface du matériau de l'œuvre, elle crée un tissu aux mailles lâches mais solides, sur lequel tous les rythmes inspirés par une fantaisie enjouée ou déchaînée se laissent broder avec la même aisance. Ce traitement pré-artistique de la profondeur spatiale en une surface bidimensionnelle est aussi la raison pour laquelle, malgré des prémises audacieuses, le cubisme n'a jamais vu le jour en Inde. Les rochers et palais cubistes des peintures d'Ajanta s'intègrent comme de doux vallons à la ronde ondoyante des hommes et des dieux qui, adossés à eux et encerclés par eux, semblent retomber dans le doux soupire d'aise d'une tapisserie exotique [pl. 23, 26]. Que l'art indien puisse développer sans retenue ses rythmes exubérants dans l'espace, il le doit à ses formules spatiales gagnées par un processus d'abstraction.

La clarification intellectuelle du rapport qu'entretiennent les choses avec l'espace est donc un processus pré-artistique auquel l'artiste se soumet afin de gagner une « surface » libre pour sa représentation. Sans quoi il ne pourrait pas narrer de manière

aussi claire et simple, or c'est justement ce qui lui tient tant à cœur, dès lors qu'il s'agit de dire des choses précises sur la vie des dieux ou aussi des hommes.

Mais en dépit de cette maîtrise de la relation spatiale qui semble être d'une simplicité enfantine et d'une efficacité artistique redoutable, l'espace lui-même n'a pas perdu son mystère. L'artiste occidental l'explore, l'artiste indien le vit. Il ne le représente pas, il n'essaie pas de créer une illusion, mais forge, comme soumis à une pulsion démoniaque, la réponse qu'il doit apporter à l'étendue si terriblement angoissante. Cette réponse est : la masse mise en forme. Chaque construction, chaque sculpture, chaque image doit être pleinement une forme, car la forme chasse l'espace, cette réalité vide, ce quelque chose qui ne se laisse pas nommer et que l'on ne peut mettre en relation avec rien de tangible. Les formes sont limitées et l'espace est vaste. Mais les formes peuvent croître, s'amoncèler et évincer l'espace. Un temple résulte d'une telle condensation de formes [pl. 32]. Aucun interstice n'interrompt sa dense structure. Des formes s'arriment les unes aux autres, croissent vers le haut, se bousculent contre leurs voisines à droite et à gauche, se combinent pour former une masse, qui renverse l'espace à terre et l'exclut, comme quelque chose qui n'a pas été fondu et formé au feu créateur, une matière première sans direction, ni densité. La tour du temple d'Inde du nord, le Sikhara, est un monument d'énergie créatrice ayant vaincu l'étendue incomparable de l'espace [pl. 22, 32]. Et les autres parties du temple sont également ramassées sur elles-mêmes, et ne connaissent ni interruption, ni répétition. Un roulement de masses lourdes ouvre et ferme les niches disposées autour des statues qui, sous la pression de ce poids considérable, prennent forme.

À l'extension impalpable de la réalité, l'art indien oppose le contreponds créateur de la masse agencée de manière dynamique qui est une négation de l'espace. Ceci culmine dans la moitié Nord de l'Inde dans le Sikhara, tandis que dans le Sud, il prend la forme du Gopuram [pl. 33]. Cette construction en forme de pylône étiré en longueur est un accès de fureur plastique. Une *horror vacui*, cette peur panique du vide fait entrer à coup de fouet une forme après l'autre dans la cohue de formes agitées qui s'élèvent ensemble pour former les tours des gopuram. Les murs de la tour d'entrée sont une explosion de formes qui ne laisse pas de place au vide. L'espace, cette réalité inconnue, incertaine et sans contours, est emporté par la forme finie, par des figures qui se bousculent pour repousser l'informe. Mais elles n'y parviennent qu'en partie. Car la forme a besoin d'espace pour être forme et pour ne pas se mélanger. Et ainsi l'espace s'insinue-t-il entre le chaos des formes ; sous les oripeaux de l'obscurité, il niche entre elles et à leur insu, les recouvre d'un motif non intentionnel aussi noir que les ténèbres.

Mais les temples du Moyen-Âge de l'Inde du Nord et du Sud ne sont pas les seuls à être assujettis à cette profusion démesurée de figures et à leur lutte acharnée contre l'espace sans contours qui s'immisce entre elles. Les portails d'entrée des Stupa de Sanchi sont les premiers témoins pleinement formés de cette lutte de la forme contre l'informe qui sont parvenus jusqu'à nous [pl. 34]. Leur surface entière est totalement recouverte de Jatakas, de scènes d'adoration inlassablement répétées. Elles sont remplies d'une foule dense de figures humaines, d'animaux, de plantes et d'objets, et plus

leur masse est compacte, plus leur entrelacs est impénétrable, plus l'espace, cet intrus, s'accroche étroitement à elles. Le monument entièrement recouvert par un nombre fantastique de figures, un entrelacs luxuriant de formes, a aspiré à lui l'obscurité de l'espace à la manière d'une éponge assoiffée. Sikhara et Gopuram sont les forteresses que la volonté créatrice construit en Inde pour tenir tête à l'espace. Le Sikhara représente la solution la plus plastique au fil des siècles, prête à croître vers le ciel en présentant un nouveau profil et à se briser en des angles inattendus dans le cercle qui enserme l'ensemble. Le Gopuram en revanche ne connaît pas de croissance. Sa taille, plus ou moins grande, mais toujours significative, correspond à une évolution parvenue à son terme, dont nous pouvons reconstituer les premières étapes grâce à la reconstruction des édifices bouddhistes libres de type vihara, couplées dans le cas qui nous intéresse à un profil en forme de pylône. Cette forme fixe à présent exprime la vie emmagasinée en elle en une explosion de formes accumulées, dont l'agitation creuse et superficielle anéantit toute structuration architectonique. Tandis que le Sikhara remporte la victoire sur l'espace par la masse de sa vie croissante, le Gopuram livre sa surface morcelée par sa profusion fantastique de formes à l'obscurité de l'espace qui s'immisce entre elles, menaçant de s'écrouler dans le chaos indiscernable d'un symbolisme bavard.

Il n'y a pas qu'en Inde cependant que la peur de l'espace conduisit à la création de formes monumentales. L'Égypte circonscrit une expérience analogue dans des limites radicalement différentes. Elle fit de la statue le condensé cristallin d'une corporéité si sublimée que tout espace devait se heurter à ses surfaces acérées. C'est pourquoi une forme géométrique aussi simple que la pyramide est devenue le monument le plus caractéristique d'Égypte. L'espace ne peut que glisser sur la fermeté de ces murs durs et impénétrables et le laisser intact. Ainsi là où l'Égyptien vainc l'espace dans des corps aux contours clairement définis, l'Indien quant à lui rend sensible le combat même contre l'informe. Il ne présente pas le résultat définitif qui tient l'espace en échec, mais mêle la force qui le pousse au combat avec la masse qui l'aide à le vaincre. C'est pourquoi le volume de l'art indien n'est pas statique, comme c'est le cas dans l'art égyptien, mais dynamique. Aussi l'architecture indienne est-elle dans son essence de nature plastique, remplie de la même vie pulsionnelle et irrépressible qui tord les corps des figures indiennes inscrivant leurs lourdes courbes dans une riche rotondité.

L'obscurité est le nom que les architectures indiennes donnent à l'espace rempli par la réalité effective lorsqu'il s'insinue inévitablement sous forme de fenêtres, de portes et de niches entre les colonnes et les statues. Ainsi la clôture devient-elle par exemple un motif favori dans l'art des débuts du bouddhisme, tant dans le Nord que dans le Sud de l'Inde, qui s'insère entre les sections ornées de reliefs et recouvre des pans entiers dans une alternance régulière de bâtons clairs et d'espaces interstitiels sombres de forme carrée qui créent une impression de profondeur [pl. 13, 34]. Ainsi la fenêtre en forme de fer à cheval offre-t-elle aux façades des temples une autre occasion bienvenue d'intégrer l'espace en tant que surface sombre et elle connaît une longévité, en tant que modèle pour dépeindre la profondeur de l'obscurité, bien plus longue que celle de l'enclos [pl. 4, 22]. L'intégration réglée de la profondeur dans la contrainte d'une surface sombre efficiente constitue une autre stratégie victorieuse

d'exclusion de l'espace réel [pl. 25]. Les ouvertures larges et sombres des grottes rocheuses, les murs ornés de bas-reliefs ou totalement ouverts des temples emprisonnent la lumière du jour dans l'obscurité des profondeurs, en font un motif coloré, riche en contrastes, laissent ainsi s'entourer et atténuée, pénétrer à l'intérieur, où l'étroitesse du sanctuaire ou la multiplicité des colonnes du Mantapam l'emprisonnent en elles, de sorte qu'elle confère au confinement du lieu et à l'éclat chaleureux des lampes à huile la patine de l'angoisse religieuse [pl. 35, 36, 37].

Ainsi l'espace du réel est-il transposé d'une part en une masse plastiquement agitée, de l'autre en une obscurité qui prend valeur de couleur. C'est pourquoi on peut comprendre que – sans parler du fait que la peinture indienne n'essaie jamais de créer une illusion spatiale – la valeur spatiale de la couleur en soi soit relativement peu exploitée. Bien plus, celle-ci se voit contrebalancée par une répartition rythmée des couleurs dans la surface du tableau, et on vérifie à nouveau que le monde se dévoile à la vision de l'artiste indien comme un tapis coloré d'intérêts variés, sur lequel chaque symbole se tient à une distance déterminée de l'attention spirituelle qu'il leur porte.

L'espace ne se laisse attester dans tout l'art indien ni comme illusion, ni comme étant le fruit d'une création artistique. Les halls des chaitya des sanctuaires bouddhistes disposent, conformément à leur vocation de lieux de rassemblement, d'un espace intérieur certes étendu, mais celui-ci n'est en rien travaillé en vue de potentialiser son effet artistique. Il est perceptible le long des deux rangées de colonnes menant à l'abside, implantées très proches les unes des autres, et si l'on suit le tracé de la voûte en forme de nef renversée, qui le tient à l'abri de sa chute. L'espace que traverse de part en part le flot du rythme, condensé et formé à nouveau, détermine le volume plastique de l'art indien. Le vide est nié en tant qu'informel et le repos n'est admis que là où il est le résultat d'un mouvement complet. La dimension de la profondeur doit être vaincue par le mouvement, sans quoi elle mène à l'inconnu, ce qui signifie vers l'inconnu artistique, vers l'informe.

Conformément à son origine, la peur de l'espace de l'art indien peut être reliée à ce sentiment primordial d'être désorienté et livré sans défense à des forces que nous sentons monter en nous et autour de nous et qui nous effraient par leur agitation. Ce sentiment trouve des échos jusque dans l'art gothique à travers les ornements animaliers nordiques, et jusque dans l'art indien tardif en passant par le tohu-bohu des masques grimaçants des totems malayo-polynésiens. Mais cette peur ancestrale cède le pas dans l'art gothique à un rationalisme qui accède à la certitude et la satisfaction de manière constructiviste, tandis que l'Indien s'adonne à elle sans relâche, de sorte qu'il s'identifie avec tout son contenu et avec chacune de ses parties. Et c'est ainsi qu'il la maîtrise. Il s'adonne à chaque forme de la vie et, inconsciemment, il se l'approprie et l'incorpore. Il se libère des forces enivrantes, en les incorporant à la pierre ou au bois ou à quelque matériau que ce soit qui lui tombe entre les mains. Ainsi la matière devient-elle forme. Non seulement chaque œuvre d'art singulière est pleine à craquer de formes, de sorte qu'il n'y a plus de place pour l'espace, mais chaque forme elle-même est emplie d'une telle vitalité, d'une telle présence effrayante de la force à l'œuvre, qu'elle fait l'effet d'un instant de tension dynamique.

Les portes de l'enclos de la Stupa de Sanchi constituent l'exemple le plus abouti des monuments anciens qui ont été conservés et qui expriment la peur de l'espace [pl. 34]. Des poteaux carrés et des poutres de traverse cintrées sont couverts à l'avant et à l'arrière, sur les côtés gauche et droit de sections ornées de reliefs et chaque relief est lui-même submergé par un flot dense de figures. La composition de chacune des sections n'obéit que rarement aux lois de la symétrie et de l'équilibre statique. Les figures apparaissent comme projetées dans l'image dans un accès d'imagination créatrice et se trouvent justement là où la puissance de la conception les a projetées.

Cela peut sembler paradoxal et pourtant le style débridé de l'artiste de Sanchi est au service d'une même vision que les créations de l'art bouddhiste plus tardif qui semblent si calmes et pleinement maîtrisées. Car l'attitude immobile de chaque figure de Bouddha ou de Bodhisattva apparaît d'un calme absolu, justement parce qu'un flot incessant d'énergie artistique traverse leurs membres qu'a délaissés depuis longtemps toute volonté humaine [pl. 40]. La peinture indienne, dont trop peu de réalisations nous sont parvenues, recouvre les parois des grottes d'Ajanta d'une tapisserie riche faite de membres arrondis, d'arbres en train de croître, de maisons ouvertes à la manière de Giotto et de rochers cubistes [pl. 23]. Les corps totalement ronds et lisses des divinités, des seigneurs, des esprits et des êtres humains sombrent dans les creux alanguis de rochers qui se retirent, des arbres environnants et des terrasses ouvertes de maisons élancées [pl. 26]. Comme, d'entrée de jeu, la peinture est liée à la surface, le combat contre l'intrusion de la réalité de l'espace lui est épargné. L'Indien n'a jamais cherché à créer l'illusion perspective, mais la simple décoration de surface ne lui a jamais complètement suffi. Et c'est ainsi qu'il inventa, guidé par sa peur de l'espace, c'est-à-dire par sa vision dynamique de la vie, le volume de la peinture. Cette extension tridimensionnelle de l'impression optique est obtenue sans aucun moyen illusionniste. Chaque figure prise isolément accueille juste autant de relief que le permettent les rochers qui se retirent, les terrasses et les balcons construits selon des formules spatiales ayant fait leurs preuves. Ici la formule qui illustre la signification de l'étendue spatiale et son rapport, et non simplement son extension, joue le rôle d'un matériau de construction au service de l'image. Les maisons et les rochers, qui présentent au minimum deux de leurs faces de manière simultanée, grandissent dans l'image avec une réalité cubique. Elles préparent la présence des membres arrondis des figures humaines, qui se blottissent tranquillement dans leurs niches et dans leurs coins, de sorte que le rythme peut glisser sur elles sans accroc. D'avant en arrière, d'arrière vers l'avant, ainsi va le fil de la trame de l'image, tandis que la couleur se répand en une surface lisse, sur laquelle règnent des lignes.

De cette manière la peinture crée à partir de ses propres moyens – que sont les lignes et les surfaces colorées – et avec l'aide de formules spatiales gagnées par l'intellect, un « volume » animé par le mouvement de la même manière qu'il s'exprime dans le Sikhara et dans toute œuvre plastique indienne.

Quand l'ardeur de l'invention s'est ensuite diluée en des couches simplement superposées, le monde devient léger et libéré de tout poids, il se répand, juste à la surface, en des couleurs lumineuses et claires. La beauté légère de la peinture rajpoute a

certes perdu la plénitude de la tonalité indienne, mais elle emploie encore la formule spatiale, conquête intellectuelle de siècles passés, pour jouer de manière plaisante avec des événements mis à plat [pl. 38].

La mise sous le joug de l'espace compte parmi les plus grandes conquêtes de l'art indien. La formule ayant cours, qui transforme l'extension en relation, la juxtaposition de cette formule avec un « illusionnisme » qui s'instaure de lui-même, la soumission des deux au refoulement créateur de l'espace de la réalité, la circonscription de l'espace qui malgré tout parvient encore à s'immiscer dans l'obscurité des profondeurs et sa transformation en un motif de surface, tout cela est l'expression d'une volonté créatrice, qui remplace l'informe et donc ce qui est dépourvu de sens, le vide spatial, par la masse, qui parvient à maintenir entre le mouvement intérieur, sa propre puissance et la présence des objets une forme d'équilibre.

- 1 Rabindranath Tagore, *Poèmes de Kabir*, trad. de l'anglais par Henriette Mirabaud-Thorens, *La Nouvelle Revue Française*, t. XVII, 1921, p. 264.
- 2 Obtenus à l'origine de la bouche même de Shiva, ces textes sanskrits sont donc supposés avoir été révélés, à l'instar des *Veda*, et contenir les instructions fournies par le dieu pour la célébration de son culte, en particulier la construction des temples (NDE).
- 3 Varāhamihira (VI^e S.) est un mathématicien, astrologue et polymathe, auteur de l'encyclopédie *Bṛhatsaṃhitā* (*Le grand recueil*), qui comporte des chapitres sur la science de l'artisanat et de l'architecture. Le *Śukranītīśāstra* est un ancien traité de morale de gouvernement, mais il comporte également des recommandations sur l'art, l'architecture et leur emplacement au sein du royaume (NDE).
- 4 La photographie d'illustration inverse le relief original (note du traducteur).