

ASSOCIATION POUR LA PROTECTION DE L'ARCHÉOLOGIE AFGHANE  
ASSOCIATION FOR THE PROTECTION OF AFGHAN ARCHAEOLOGY  
(Édition APAA)

ARCHAEOLOGIA AFGHANA

Série scientifique IV

# SACRED TEXTS AND ICONOGRAPHIES RELATING THE LIFE OF THE BUDDHA

## Contradictions and Confusions

edited by

G. DUCŒUR and O. BOPEARACHCHI



UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

2025

**ASSOCIATION POUR LA PROTECTION DE L'ARCHÉOLOGIE AFGHANE  
ASSOCIATION FOR THE PROTECTION OF AFGHAN ARCHAEOLOGY  
(Édition APAA)**

**ARCHAEOLOGIA AFGHANA**

**Série scientifique IV**

**SACRED TEXTS AND ICONOGRAPHIES  
RELATING THE LIFE OF THE BUDDHA**

**Contradictions and Confusions**

**edited by**

**Guillaume DUCŒUR**

**and**

**Osmund BOPEARACHCHI**

**Université de Strasbourg**

**2025**



IN MEMORIAM  
Zemaryalai TARZI  
(1939-2024)

## Marier le Buddha à postériori

Approche textuelle et iconographique d'un rite domestique

Guillaume DUCŒUR  
*Université de Strasbourg*

Le rapport des images aux textes ou inversement a toujours été une problématique fondamentale en histoire comparée des religions dès lors que ce dernier interroge sur le fonctionnement interne des groupes religieux, sur l'histoire des interactions entre milieux intellectuels et artistiques, sur les choix opérés par ces derniers et sur l'indépendance et l'innovation des premiers comme des seconds. En 2019, nous avons essayé de comprendre les liens possibles entre la représentation figurée de la marche sur les eaux du Buddha, telle qu'elle apparaît sur un des piliers du toroṇa du grand stūpa de Sāñcī et les sources textuelles des différentes écoles bouddhiques anciennes<sup>1</sup>. À l'inverse d'André Bareau (1921-1993), dont la méthode reposait sur une lecture rationalisante des sources textuelles bouddhiques cherchant ainsi à historiciser les épisodes de la vie du Buddha<sup>2</sup>, nous avons montré que le récit des mahīśāsaka avait probablement conservé la trame narrative dite « originelle » de ce récit de conversion à la différence des dharmaguptaka et des theravādin qui l'avaient reformulée en fonction de sa représentation figurée symbolique telle qu'elle apparaissait, par exemple, à Sāñcī. Des relectures et réécritures qui aboutirent historiquement à autant de variantes dont témoignent les écrits de ces différentes écoles bouddhiques.

Aussi, dans la continuité de ce travail portant sur les interactions entre productions littéraires et productions figurées bouddhiques, nous nous proposons d'évaluer un épisode relatif à la vie traditionnelle de Śākyamuni, à savoir le rite d'union qui aurait été célébré afin d'unir ce dernier à son épouse. Il ne s'agit donc pas ici de revenir sur l'épisode extrêmement complexe de son mariage en son entier, ce qui serait bien trop ambitieux, mais de focaliser notre attention sur le rite même mis en branle afin de conclure l'union entre celui et celle que les textes nomment respectivement Siddhārtha et Yaśodharā. Pour ce faire, nous commencerons par présenter les productions artistiques de ce rite d'union, puis nous verrons quels sont les éléments narratifs qui se rapportent à ce rite dans les textes bouddhiques. Enfin, nous mettrons en corrélation ces représentations figurées avec les sources textuelles bouddhiques et extra-bouddhiques afin de restituer une possible histoire compositionnelle et artistique de cet épisode de la vie traditionnelle du fondateur du bouddhisme.

Les interrogations qui se posent au sujet des corrélations entre, d'un côté, les représentations figurées du rite d'union du prince Siddhārtha et de Yaśodharā et, de l'autre, les sources textuelles relatives à l'épisode de cette union demandent de débiter l'étude par les productions artistiques historiquement attestées et datables. Et, dans ce domaine artistique, une première remarque s'impose. Aucune représentation indienne, c'est-à-dire sortie des ateliers de Mathurā

---

<sup>1</sup> DUCŒUR 2019.

<sup>2</sup> BAREAU 1963.

ou bien d'Amarāvātī ne donne à voir le rite d'union lors du mariage de ces deux protagonistes. À l'inverse, l'art du Gandhāra offre un ensemble important d'une telle représentation figurée et montre ainsi que les centres de productions artistiques des territoires du Nord-Ouest indien semblent avoir innové au cours des II<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> s. ap. J.-C.

Parmi les nombreux bas-reliefs représentant le long épisode du mariage du prince Siddhārtha, du choix (varaṇa) d'épouser Yaśodharā jusqu'au cortège nuptial (vahaṭu), à dos d'éléphant ou sur palanquin (dolā), emmenant (vivāha) la mariée (vadhū) jusqu'au palais princier, l'art du Gandhāra offre également une vingtaine de bas-reliefs mettant en scène le rite d'union des mains (pāṇigraha). Ces bas-reliefs, tous en schiste, proviennent d'une même zone géographique située au pourtour de Mardan et s'étendant de la vallée de Peshawar à celle du Swat (**Fig. 1**). Ce travail artistique est donc bien délimité d'un point de vue géographique.

Ce qui retiendra l'attention est la très grande variabilité artistique de la représentation d'un même rite ou, pour le dire autrement, la très grande liberté des artistes gandhāriens. Aucune de ces représentations figurées n'est, en effet, identique à une autre. À tel point qu'il n'est guère possible, dans les limites d'un article, d'aborder chacune des spécificités remarquables. Nous attirons également l'attention sur le fait que la mauvaise qualité des photographies de certains bas-reliefs ou bien l'état de dégradation de ces derniers empêche souvent une analyse iconographique précise et certaine. S'il apparaît donc que des éléments soient récurrents, tels le foyer dominical (gārhapatya) placé à l'extérieur pour l'occasion, les deux vases remplis de matières oblatoires (pūrṇapātrī) ainsi que les deux mariés se tenant la main, il n'en demeure pas moins qu'autour de ces derniers, les seconds rôles varient.

La première remarque qui s'impose est que les mariés accomplissent toujours le même acte rituel qui consiste pour le marié à saisir avec sa main droite la main droite de la mariée. Il est un fait que, sur tous les bas-reliefs, la prise de main (pāṇigraha) est toujours identique et qu'elle correspond parfaitement au rite brāhmanique pratiqué depuis l'époque védique tel que ce dernier est attesté aussi bien en *R̥gveda* (« Je prends ta main pour la bonne part. »<sup>3</sup>) que, plus précisément encore, en *Atharvaveda* (« Puisque [le dieu du feu] Agni prit [autrefois] la main droite de cette terre-ci, ainsi je prends ta main. »<sup>4</sup>). Ce rite de prise de la main droite est le moment précis qui unit les deux êtres et cette union sera irrévocable une fois la circumambulation (pariṇaya) réalisée autour du feu sacrificiel. Les écoles ritualistes perpétuèrent le rite du pāṇigraha et les tenants de la branche (śākhā) ṛgvédique fondée par Śāṅkhāyana, par exemple, précisèrent bien que le marié devait prendre de sa main droite la main droite de la mariée<sup>5</sup>. Aussi les représentations gandhāriennes sont-elles tout à fait conformes aux prescriptions brāhmaniques et aucun artiste ne s'est aventuré à changer l'ordre établi par les ritualistes issus des écoles védiques. C'est aussi l'instant précis où l'on fait retentir les instruments de musique (vāditrāṇi) comme le précise la branche maitrāyaṇi de l'école ritualiste du kṛṣṇa yajur veda, à savoir la trompe (gomukha<sup>6</sup>) qui doit être sonnée pour apporter la prospérité (śubha) au couple (**Fig. 4, 12, 13, 18 et 19**), le tambour (dandubhi<sup>7</sup>) qui doit être percuté (**Fig. 4 et 5**) pour lui accorder de beaux et nombreux enfants (supraja), mais aussi la vīṇā

<sup>3</sup> *R̥gveda* 10.85.36a : gr̥bhñāmi te saubhagatvāya hastam |

<sup>4</sup> *Atharvaveda* 14.1.20 : yenāgnir asyā bhāmyā hastam jagrāha dakṣiṇam | tena gr̥bhñāmi te hastam ||

<sup>5</sup> *Śāṅkhāyana-gr̥hya-sūtra* 1.13.2 : dakṣiṇena pāṇinā dakṣiṇam pāṇim gr̥bhñāti ||, Cf. *Gobhila-gr̥hya-sūtra* 2.2.16 ; *Jaimini-gr̥hya-sūtra* 1.21 ; *Mānava-gr̥hya-sūtra* 1.10.15 ; *Āpastamba-gr̥hya-sūtra* 2.4.9.

<sup>6</sup> *Vārāha-gr̥hya-sūtra* 13.3.

<sup>7</sup> *Vārāha-gr̥hya-sūtra* 13.3.

(vāṇa<sup>8</sup>) dont le son donne le départ de l'exécution du rite de la prise de main (**Fig. 4, 5, 18 et 19**). Certains artistes gandhāriens ont représenté des musiciens soufflant soit dans une trompe, soit dans une double flûte (aulos) à la grecque, parfois accompagnés d'autres musiciens jouant de la vīṇā et du tambour à double face.

Seuls deux bas-reliefs (**Fig. 13 et 14**) donnent à voir la mariée qui lève le genou gauche, probablement, dans le dessein d'exécuter le rite de l'ascension de la pierre (aśmāropana) dont *Atharvaveda* 14.1.47 fait mention en ces termes :

syonaṃ dhruvaṃ prajāyāi dhārayāmi te'śmānaṃ devyāḥ pṛthivya upasthe   tam ā tiṣṭhānu mādyā suvarcā dīrghaṃ ta āyuh savitā kṛṇotu	« Belle, stable, pour une descendance, je fais tenir pour toi [cette] pierre sur le giron de la déesse terre. Sur elle, viens te tenir debout, excitée et pleine de vigueur Que Savitṛ fasse de ta vie une longue durée ! »
---	--

Ce rite de l'ascension de la pierre est présent dans un grand nombre de *Gr̥hyasūtra*<sup>9</sup> qui témoignent ainsi de l'importance de cette pratique rituelle lors de l'union maritale<sup>10</sup>. Leurs auteurs, des brāhmanes ritualistes, précisent tous que la mariée doit monter sur la pierre en y posant son pied droit, ce qui ne semble pas le cas sur ces représentations figurées gandhāriennes.

Ces bas-reliefs offrent également à voir un personnage récurrent, l'anudeyī ou la jeune fille à marier (**Fig. 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 16 et 17**), littéralement « celle qui doit être donnée [en mariage] après [celle qui est en train de se marier] ». L'anudeyī est donc une cadette de la famille ou du clan et, en assistant la mariée et en se tenant derrière cette dernière tout en tenant la traîne de son vêtement long et pur (vāsas) que la mariée a spécialement revêtu pour ce rite sacrificiel, elle participe au rite marital, qu'elle devra un jour accomplir à son tour, en y étant initiée comme postposée. Certains artistes gandhāriens ont donc représenté l'anudeyī dont la présence dans le rite est déjà mentionnée dans les strophes du Sūryāsūkta, en *R̥gveda* 10.85.6a (raibhy āsīd anudeyī) repris en *Atharvaveda* 14.1.7a. Alors que les poètes ṛgvédiques avaient procédé à une corrélation symbolique entre le couple féminin escortant la mariée, à savoir anudeyī et nyocanī, et les deux mètres raibhī et narāsaṃsī des panégyristes royaux ainsi que les deux parties formant le vêtement nuptial, les *Gr̥hyasūtra* prolongèrent ces identifications symboliques et les artistes gandhāriens, en fonction des rites nuptiaux pratiqués en leur temps, représentèrent parfois deux femmes portant la traîne du vêtement nuptial (**Fig. 7 et 8**). Notons qu'un bas-relief (**Fig. 10**), unique en son genre, représente peut-être le linge nuptial (vāsa) donné à la mariée. Ce dernier était utilisé au moment de la défloration et devenait alors impur selon *R̥gveda* 10.85.29-34 et *Atharvaveda* 14.1.25-30.

D'un point de vue de la présence ou non d'un médiateur du rite, il est possible de classer ces dix-neuf bas-reliefs en deux groupes. Sur treize d'entre eux est représenté un brāhmane qui assure la fonction de hotṛ, au sens littéral du terme, c'est-à-dire un officiant (ṛtvij) qui verse une

<sup>8</sup> *Mānava-gr̥hya-sūtra* 1.10.7.

<sup>9</sup> *Āśvalāyana-gr̥hya-sūtra* 1.7.7, *Śāṅkhāyana-gr̥hya-sūtra* 1.13.10-12, *Gobhila-gr̥hya-sūtra* 2.2.3-4,9-10, *Khādira-gr̥hya-sūtra* 1.3.19, *Jaimini-gr̥hya-sūtra* 1.12a, *Mānava-gr̥hya-sūtra* 1.10.16-17, *Vārāha-gr̥hya-sūtra* 14.15, *Āpastamba-gr̥hya-sūtra* 2.5.2.6.8, *Hiraṇyakeśi-gr̥hya-sūtra* 1.6.19.8b.

<sup>10</sup> Ce rite archaïque védique représentait un acte fort, celui de la victoire sur la mort (mr̥tyu). En effet, la jeune mariée, pleine de fougue et de vigueur sexuelles, qui aurait à engendrer une descendance, posait d'ores et déjà son pied sur cette pierre placée à même le sol et anticipait ainsi sa montée sur le dos du ciel (divas pṛṣṭhe) le jour où ses enfants procéderaient à sa crémation et qu'ils déposeraient ses restes funéraires dans une urne qui serait enfouie sous un tertre (aṇḍa) formant un tumulus, lui-même surmonté également d'une pierre, étai et limite symboliques entre le monde des mortels (martya) et celui des ancêtres défunts (pitāras) festoyant avec les dieux (deva) dans le royaume de Yama.

matière oblatoire (havis) dans le feu sacrificiel, ou bien en tant qu'officiant aspergeant d'eau auspiciouse les mariés. Les six bas-reliefs restants, quant à eux, attestent l'inexistence d'un quelconque officiant et, pour cinq d'entre eux, posent inévitablement la question d'une telle absence.

Parmi les treize bas-reliefs, six représentent un officiant jeune, imberbe, à la coupe de cheveux courte et versant une oblation dans le feu à l'aide d'une cuillère longue de type juhū. Cinq montrent l'officiant assis<sup>11</sup> sur un siège (asana), parfois confectionné à partir d'herbe darbha, à gauche de la scène (**Fig. 2, 4, 13, 18 et 19**), un seul bas-relief (**Fig. 3**) le représente assis à droite et aux proportions moindres eu égard à la taille des autres protagonistes. Les artistes ont tous figuré le moment où, durant le rituel, l'officiant accompli la pūrṇāhuti, c'est-à-dire l'oblation de beurre fondu qui remplit pleinement la cuillère rituelle et qui est déversée dans le feu sacrificiel<sup>12</sup>.

Un seul bas-relief (**Fig. 12**) montre un brāhmane, qui porte barbe et chignon, se tenant torse nu debout devant le gārhapatya en versant une oblation à l'aide d'une cuillère courte (prāśitraharaṇa), tandis que trois autres bas-reliefs (**Fig. 5, 10 et 20**), laissent à voir l'officiant assis sur un siège loin du feu et n'accomplissant aucun acte rituel visible, donc renvoyant à l'instant qui précède la puisée de beurre fondu ou bien qui suit l'oblation versée.

Le rite d'aspersion d'eau auspiciouse (ukṣaṇa ou abhiṣiṅcana) est également représenté au moment où les mariés tournent autour du feu sacrificiel. Ce rite est accompli soit par un brāhmane, soit par une femme, l'un ou l'autre représenté à gauche ou à droite des mariés. Dans les deux cas, ces porteurs de pot à eau (audaka) sont figurés en train d'asperger les mariés (**Fig. 8, 11, 14 et 15**) selon les directives ritualistes dont témoignent les *Gṛhyasūtra* d'après le rite de consécration par aspersion de la tête (mūrdhābhiṣikta) :

apareṇāgnim audako 'nusaṃvrajya  
pānigrāham mūrdhadeśe'vasiṅcati  
tathetarāṃ samañjantv [viśve devāḥ  
sam āpo hr̥dayāni nau<sup>13</sup>] ity etaya  
rcā ||<sup>14</sup>

« À l'ouest du feu, le porteur d'eau, après avoir suivi [leur circumambulation], asperge le preneur de main (le mari) au niveau de la tête. [Il fait] de même [en aspergeant] l'autre [personne du couple] avec la strophe [rgvédique] : [« Que tous les dieux, les eaux] oignent [ensemble nos cœurs !] ».

Ainsi se dessine une constante dans les productions artistiques du Gandhāra relatives à l'épisode du mariage du prince Siddhārtha et Yaśodharā, la représentation d'un rite spécifique se trouvant être au cœur du rituel d'union, à savoir la circumambulation des mariés autour du feu sacrificiel, en présence ou non d'un officiant brāhmanique. Il apparaît, comme l'avait déjà montré Hopkins<sup>15</sup> (1857-1932), en son temps, que ce rite appelé pariṇaya était solidaire de trois autres qui lui succédaient, à savoir l'ascension de la pierre (asmāropaṇa), l'oblation de grains grillés (lājahoma) et enfin la marche des sept pas (saptapadī). C'est donc pour l'essentiel les deux premiers rites que les artistes mirent en scène au sujet du mariage du futur Buddha. Ce rituel précédait le rite du cortège nuptial (vahatu) – représenté immédiatement après sur certains

<sup>11</sup> La représentation d'un officiant brāhmanique assis devant le feu sacrificiel (agni), muni d'une branche de śamī (śamīlatā) et d'un pot à eau (udaka), est déjà attestée dans le monnayage indo-grec, notamment sur les monnaies en bronze du roi Téléphos Euergetēs (Τήλεφος Εὐεργέτης), datant du I<sup>er</sup> s. av. J.-C. et retrouvées au Gandhāra (**Fig. 22**). Voir BOPEARACHCHI 1995.

<sup>12</sup> *Gobhila-grhya-sūtra* 2.3.6 : pūrṇāhutibhir ājyasya || (« avec des oblations d'une pleine [cuillère] de beurre fondu »).

<sup>13</sup> *Rgveda* 10.85.47.

<sup>14</sup> *Gobhila-grhya-sūtra* 2.2.15.

<sup>15</sup> HOPKINS 1889, p. 355.

bas-reliefs du Gandhāra (Fig. 16, 17 et 21) –, qui avait pour finalité de conduire la mariée à la maison du nouveau couple dans laquelle était alors allumé pour la première fois leur gārhapatya ou feu sacrificiel domestique à l'aide de braises tirées de celui du père de la mariée. Qu'en est-il dans les sources textuelles bouddhiques ?

Force est de constater que les textes bouddhiques, notamment les biographies traditionnelles du Buddha, ne font aucun cas de ce rite brāhmanique dans l'économie de l'épisode du mariage du prince Siddhārtha et de Yaśodharā tel qu'il est représenté sur les bas-reliefs des vallées de Peshawar et du Swat au cours des II<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> s. ap. J.-C. Les biographes qui développèrent l'épisode du mariage sur le modèle épique et littéraire du svayaṃvara, qui ne correspond à aucun mode d'union dans les *Gr̥hyasūtra* et les *Dharmaśāstra*, n'ont accordé aucune place au rituel d'union brāhmanique reposant sur le pāṇigraha. C'est donc en vain qu'on rechercherait dans toute la littérature hagiographique bouddhique en langue pâlie, sanskrite et chinoise quelque corrélation possible entre cette dernière et les bas-reliefs des vallées de Peshawar et du Swat. Néanmoins, il nous semble possible de restituer la provenance du choix opéré par, si ce n'est les artistes gandhāriens eux-mêmes, les commanditaires de ces représentations figurées du Gandhāra.

Mais avant, il convient de regarder la description du mariage des grands héros épiques que sont Yudhiṣṭhira et Rāma, respectivement dans le *Mahābhārata* et le *Rāmāyaṇa*, en un temps, sous les Kuṣāṇa, où cette littérature brāhmanique viṣṇuisante était déjà en grande partie bien établie, même si le *Manuscrit de Spitzer* atteste la diffusion d'une littérature non encore pleinement fixée<sup>16</sup>. En *Mahābhārata* 1.90.11-12, deux strophes sont consacrées au rite de la prise de main (pāṇigraha) et attestent donc que le ou les auteurs ont suivi le déroulement du rite d'union brāhmanique au-delà du récit plus large et littéraire du svayaṃvara. En cette circonstance particulière qu'est le mariage du prince, c'est assurément le purohita royal des Pāṇḍava, nommé Dhaumya, qui exécuta le rite d'union dont la description contient la libation dans le feu, la prise de main et la circumambulation autour du feu sacrificiel :

tataḥ samādhāya sa vedapāraḡo  
juhāva mantrair jvalitaṃ hutāśanam |

« Alors, [Dhaumya], versé dans le Veda, après avoir mis en place le mangeur d'oblations (le feu sacrificiel) flamboyant, [y] versa [des oblations] accompagnées de formules [védiques].

yudhiṣṭhiraṃ cāpy upanīya mantravin  
niyojayāṃ āsa sahaiva kṛṣṇayā ||11||

Puis, après avoir amené Yudhiṣṭhira, le connaisseur des formules [védique] [lui] fit joindre [sa main] avec [celle de] Kṛṣṇā [Draupadī].

pradakṣiṇaṃ tau praghītapāṇī  
samānayāṃ āsa sa vedapāraḡaḥ |

Ce [brāhmane] versé dans le Veda les fit marcher tous les deux ensemble, les mains jointes, en tournant autour [du feu].

tato'bhyanujñāya tam ājīsobhinaṃ  
purohito rājagṛhād viniryayau ||12||

Ensuite, après avoir pris congé de ce [prince] qui se distingue au combat (Yudhiṣṭhira), le préposé [royal] quitta la maison du roi. »

Du côté du *Rāmāyaṇa*, la description du mariage de Rāma et Sītā, mais également de ses trois autres frères, donne également à lire une description du mode d'union de type svayaṃvara avec le récit de la mise en place, par le ṛṣi Vasiṣṭha, du feu sacrificiel que celui-ci entoura de

<sup>16</sup> DUCŒUR 2018, p. 87.



vases remplis de matières oblatoires, de pots à eau et d'ustensiles, notamment de cuillères à oblation longues et courtes. Après avoir déposé une jonchée d'herbe darbha, il récita les formules et versa l'oblation dans le feu. Puis, le roi amena sa fille et la plaça devant Rāma en lui disant : « Voici Sītā, ma fille, en compagnie de qui tu accompliras ton devoir. Accepte-la, et que le bonheur soit tien ! Prends [sa] main avec la tienne. »<sup>17</sup>. Une fois le rite de la prise de main accompli, les mariés tournèrent autour du feu, de l'aire sacrificielle, du roi et des ṛṣi :

agniṃ pradakṣiṇaṃ kṛtvā vediṃ rājānam eva ca   ṛṣīṃś caiva mahātmānaḥ saha bhāryā raghūttamāḥ   yathoktena tathā cakrur vivāhaṃ vidhipūrvakam    <sup>18</sup>	« Après avoir fait la circumambulation autour du feu, de l'espace sacrificiel, mais aussi du roi, ainsi que des magnanimes ṛṣi, en compagnie de leurs épouses, les chefs des Raghu accomplirent le rite d'union conformément aux préceptes ainsi qu'aux traités [ritualistes]. »
---	---

Bien que ce type de description ne soit pas présent de façon récurrente dans la littérature sanskrite – il n'apparaît pas, par exemple, dans le *Harivaṃśa* – nous pourrions néanmoins donner une autre occurrence d'une telle description, tel le mariage de Śiva et Pārvatī relaté dans le *Śiva-Purāṇa*<sup>19</sup> et qui mentionne également l'allumage du feu, l'oblation qui y est déversée et qui est accompagnée de la récitation de formules, le don des céréales grillées, la prise de main et enfin la circumambulation autour du feu.

Du côté des sources textuelles bouddhiques, le poète Aśvaghōṣa, brāhmane converti au bouddhisme, qui avait une très grande connaissance des productions littéraires de son temps, notamment brāhmaniques, ne fit aucune allusion à un quelconque rite d'union dans son *Buddhacarita* que l'on date habituellement du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C. Si Yaśodharā y apparaît bien comme beauté féminine émanant de la déesse Śrī que le roi Śuddhodana invoqua par un acte rituel pour empêcher son fils de sortir du palais et de mener une vie ascétique, nulle mention d'un rite d'union n'y est narrée<sup>20</sup>. L'auteur du *Lalitavistara* demeura également muet sur le rite d'union. Dans l'épisode du mariage, il mentionne tout au plus que Siddhārtha offrit un anneau (aṅgulīyaka) que Gopā n'accepta pas et que le roi Śuddhodana fit don à cette dernière de deux pièces d'étoffe blanche garnies de pierres précieuses, d'un collier de perles et d'une guirlande d'or incrustée de perles rouges. Ainsi, hormis les dons faits à la mariée par le père du marié, qui doivent avoir lieu avant les rites centraux dont celui de la prise de main, aucune mention n'est faite du rite d'union brāhmanique proprement dit. L'auteur du *Lalitavistara* s'arrête donc juste avant le déroulement des rites principaux et conclut le chapitre douze par une gāthā dont le champ sémantique relève néanmoins de la ritualité :

yathā ca putro mama bhūṣito guṇaiḥ tathā ca kanyā svaguṇā prabhāsate   viśuddhasattvau tad ubhau samāgatau	« Aussi vrai que mon fils est orné de qualités, [cette] fille brille tout autant par ses qualités, Ces deux êtres parfaitement purs sont [ainsi] réunis
--	---

<sup>17</sup> *Rāmāyaṇa* 1.72.17 : iyaṃ sītā mama sutā sahadharmacārī tava | pratīccha caināṃ bhadrāṃ te pāṇiṃ grhṇīṣva pāṇinā ||

<sup>18</sup> *Rāmāyaṇa* 1.72.23.

<sup>19</sup> *Śiva-Purāṇa* 2.3.24.16 et 49.1-3 : « Hence, O lord Śiva, Pārvatī shall be accepted by you and grasped with your right hand. Accept her hand as offered in marriage by the lord of mountains. She is full of noble attributes. » et « Then at my behest, the lord made the brahmins kindle the sacrificial fire and performed the homa, placing Pārvatī on the lap. Śiva poured offerings into the fire with mantras from Ṛk, Yajus and Sāma Vedas. Pārvatī's brother Maināka offered handfuls of fried grains. Then according to the worldly convention, Pārvatī and Śiva performed the circumambulation round the fire, O dear. », *THE ŚIVA PURĀṆA* 2004, p. 566 et 680-681.

<sup>20</sup> *Buddhacarita* 2.36.

sameti sarpir yatha sarpimaṇḍe ||<sup>21</sup>      comme le beurre clarifié est uni à [sa] crème. »

Ainsi, bien qu'éluant l'exposition du rite brāhmanique, l'auteur fait cependant allusion à l'union des deux époux par l'emploi du verbe sam-ā-gam- ainsi que, dans la comparaison (upamā), du verbe sam-e- (< sam-ā-i-), tout en les comparant l'un au beurre clarifié, l'autre à la crème issue de l'acte de clarification du beurre, les deux termes renvoyant aux matières oblatoires versées dans le feu sacrificiel. Par ailleurs, le couple est lui-même digne du sacrifice puisque tous deux sont dits être viśuddha-, c'est-à-dire, « parfaitement clarifiés » ou « purs », cette forme adjectivale faisant alors écho à la qualité des mariés dans *Atharvaveda* 14.2.67 : « Nous devînmes dignes du sacrifice, étant purs. » (abhūma yajñiyāḥ śuddhāḥ). En ce qui concerne l'histoire rédactionnelle du *Lalitavistara*, ce paragraphe final en prose ainsi que cette gāthā sont absents de la traduction chinoise de Dharmarakṣa datant de 308 ap. J.-C. Ceci atteste probablement d'un ajout dans la version sanskrite entre le IV<sup>e</sup> s. et le VI<sup>e</sup> s. ap. J.-C.

L'étude menée par André Baret (1921-1993), sur la place et la fonction de Yaśodharā dans les sources bouddhiques anciennes tant en pāli qu'en chinois, l'avait amené à considérer sa figure construite comme tardive, les textes des écoles anciennes appartenant à la branche du sthaviravāda ne faisant mention que très rarement à elle et seulement en tant que mère de Rāhula (rāhulamātā). De ce fait, André Baret avait conclu au sujet de l'épouse du Buddha :

« C'est un personnage inconsistant, dépourvu de toute personnalité propre, une ombre, un être de pure fiction inventé par les auteurs de la version primitive de cet épisode et non pas tiré par eux d'une antique et solide tradition ayant une origine historique. »<sup>22</sup>

Quant aux biographies autonomes, plus ou moins développées, en langue chinoise, elles ne font également aucun cas du rite d'union selon les prescriptions brāhmaniques. Ainsi, parmi les dix traductions chinoises<sup>23</sup>, de celle du *Cāryanidāna*<sup>24</sup> réalisée en 197 ap. J.-C. sous les Han postérieurs à celle du *Sūtra du Mahāsammatarāja*<sup>25</sup> entreprise sous les Song du Nord aux X<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> s. ap. J.-C., une seule et unique traduction fait référence à la scène du rite d'union telle qu'elle est figurée sur les bas-reliefs gandhāriens. Il s'agit de la traduction d'un *Buddhacarita* (*Fo benxing jing*, 佛本行經) anonyme, réalisée par le moine chinois Baoyun (寶雲), sous la dynastie des Liu Song, entre 427 et 449.

王即令求 女父母來 賜與珍寶  
不可稱計 召明梵志 卜擇良辰  
塗香坦地 飾以衆花 以神咒酥  
充飽火神 灌太子手 父母授女  
爲太子妃<sup>26</sup>

« Le roi ordonna immédiatement de faire venir le père et la mère de la fille et leur offrit des pierres précieuses inestimables. Il convoqua un brāhmane éclairé pour prédire l'instant propice. [Ce brāhmane] mit des aromates au sol et le décora d'une multitude de fleurs. Par des formules et du beurre, il se propitia le dieu du feu. Il arrosa d'eau les mains du prince héritier. Le père et la mère donnèrent leur fille pour devenir l'épouse du prince héritier. »

<sup>21</sup> *Lalitavistara* 12, gāthā 46.

<sup>22</sup> BAREAU 1995, p. 122.

<sup>23</sup> Par ordre chronologique : 修行本起經 (T 184, vol. 3), 太子瑞應本起經 (T 185, vol. 3), 普曜經 (T 186, vol. 3), 異出菩薩本起經 (T 188, vol. 3), 佛所行讚 (T 192, vol. 4), 佛本行經 (T 193, vol. 4), 過去現在因果經 (T 189, vol. 3), 佛本行集經 (T 190, vol. 3), 方廣大莊嚴經 (T 187, vol. 3) et 衆許摩訶帝經 (T 191, vol. 3).

<sup>24</sup> *Xiuxing benqi jing*, 修行本起經, *Sūtra des pratiques et des naissances antérieures*, T. 184, vol. 3.

<sup>25</sup> *Zhongxu mohedi jing*, 衆許摩訶帝經, *Sūtra du Mahāsammatarāja*, T. 191, vol. 3.

<sup>26</sup> T. 193, vol. 4, p. 63a.6-10.

Ce passage fait écho à la scène gandhārienne dans laquelle le brāhmane verse du beurre clarifié dans le feu sacrificiel au moyen de la cuillère longue. Néanmoins, aucune allusion n'est faite à la prise de main (pāṇigraha). Par ailleurs, aucun bas-relief ne représente dans le même temps le brāhmane versant l'oblation dans le feu et une personne aspergeant d'eau l'un ou l'autre des mariés. Il n'en reste pas moins que, parmi les biographies traditionnelles du Buddha, la traduction de Baoyun est la seule à mentionner le rite d'union et à en préciser certaines modalités d'exécution. Ceci induit peut-être que l'auteur anonyme de cette biographie du Buddha a pu s'inspirer des bas-reliefs gandhāriens qui illustraient le mariage du prince Siddhārtha et de Yaśodharā, une influence de la représentation figurée sur la composition textuelle. Une telle hypothèse se devrait d'être vérifiée en analysant les autres épisodes de cette biographie en traduction chinoise mis en regard avec les productions artistiques gandhāriennes.

Néanmoins, pour entrevoir une possible corrélation entre les sources bouddhiques et les représentations figurées des vallées de Peshawar et du Swat, il convient de prendre en considération la description du mode d'union telle qu'elle apparaît dans le *Nalinī jātaka* conservé dans le *Mahāvastu* des mahāsaṃghika-lokottaravādin. Il convient de remarquer, en premier lieu, que certains *Jātaka* ont la même trame narrative. Ainsi les situations initiales de l'*Alambusa-jātaka*, du *Padumāvati-jātaka* et du *Naḷinikā-jātaka* sont communes. Mais si l'histoire de l'*Alambusa-jātaka* fut déjà figurée à Bhārhūt (Fig. 23) et à Sāñcī (Fig. 24), la version pâlie (*Jātaka* n° 523) ne fait allusion à aucun rite de mariage. Il en est de même dans la version pâlie du *Naḷinikā-jātaka* (*Jātaka* n° 526). Or, dans la version sanskrite du *Mahāvastu*, l'auteur précise que le jeune ascète, le bodhisattva dans une vie antérieure, épousa Nalinī, la fille du roi de Kāśī, qui ne fut autre, en ce temps-là, que Yaśodharā. C'est assurément dans ce *Jātaka*, qui raconte le mariage de Siddhārtha et de Yaśodharā dans l'une de leurs vies antérieures, qu'apparaît le rite d'union propre à la prise de main : « Après avoir fait [le rite de] la prise de la main [droite], Nalinī fut donnée [comme épouse] au jeune ṛṣi par le purohita »<sup>27</sup>. De même, lorsque la mère du jeune ṛṣi se rendit compte qu'il avait épousé Nalinī sans en avoir eu conscience, l'auteur du *Mahāvastu* décrit les rites de circumambulation autour du feu, de l'aspersion d'eau – cette dernière étant également présente dans le *Padumāvati-jātaka* du *Mahāvastu*<sup>28</sup> –, et enfin de la prise de main :

na khalu punar ayam ṛṣikumāro vayasyaṃ  
jānāti bhāryāṃ vā iyaṃ ca kanyā ayam ca  
ṛṣikumāro puruṣottamo etena tu eṣā bhāryā  
agniṃ pradakṣiṇīkrtvā udakena pāṇigrhītā  
bhāryā labdhā ti || tatra ko se ṛṣikumārasya  
etam arthaṃ saṃbodhaye yathā na eṣa  
ṛṣikumāro kāśīrājño eṣā dhītā nalinī nāma  
tava bhāryā dinnā ti ||<sup>29</sup>

« En vérité, ce jeune ṛṣi ne sait pas que son ami est son épouse, ni même qu'elle est une jeune fille, alors que le jeune ṛṣi, le meilleur des hommes, l'a prise pour épouse après avoir contourné le feu par la droite avec le pot à eau [tout en] joignant leurs mains. Alors qui fera prendre conscience de cela au jeune ṛṣi et qu'il ne s'agit pas d'un jeune ṛṣi, mais de la fille du roi de Kāśī, nommée Nalinī qui lui a été donnée pour épouse ? »

Nous retrouvons ainsi la scène du rite d'union telle qu'elle est figurée sur les bas-reliefs du Gandhāra. Ce *Jātaka* donne donc à lire ce que les biographies ne mentionnent pas. Dans l'économie du *Mahāvastu*, il fait partie d'un ensemble d'autres qui se succèdent dans le

<sup>27</sup> *Mahāvastu* 3.160 : purohitena ṛṣikumārasya nalinī pāṇigrahaṃ kṛtvā dinnā ||

<sup>28</sup> *Mahāvastu* 3.160.

<sup>29</sup> *Mahāvastu* 3.150-151.

contexte de la première visite du Buddha à Kapilavastu<sup>30</sup>, ville dans laquelle il retrouve son fils Rāhula et sa mère Yaśodharā. Or, cette dernière essaye de ramener à elle le Buddha. C'est dans ce contexte que des *Jātaka* sont narrés afin d'expliquer que ce n'était pas la première fois que Yaśodharā avait tenté de retenir à ses côtés le bodhisattva. L'auteur raconte alors comment dans des vies antérieures, ces deux jeunes gens s'étaient déjà rencontrés et s'étaient mariés en accomplissant le rite de la prise de main. L'idée qu'un couple d'amoureux puisse, par une résolution commune (*ekādhippāyo*), se retrouver dans une vie future n'est pas nouvelle et est d'ailleurs l'une des controverses exposée par les theravādin en *Kathākatthu* 23.1. Ainsi, bien que les biographes eussent quelque réticence à décrire le rite brāhmanique de prise de la main de Yaśodharā par le prince Siddhārtha, lors même qu'il n'était pas encore devenu un Buddha et que le saṃgha n'avait pas encore été fondé, il s'avère que l'auteur du *Nalinī-jātaka*, quant à lui, n'hésita nullement à une telle description dès lors que l'action se déroulait dans l'une des innombrables vies antérieures du fondateur. La question demeure, cependant, de savoir quelles ont pu être les corrélations possibles entre les représentations figurées et la présence des mahāsaṃghika-lokottaravādin dans les territoires du Nord-Ouest indien. Deux possibilités s'imposent sans que l'on puisse trancher entre ces deux dernières par manque de repères chronologiques, à savoir soit les nombreuses représentations du rite d'union attestées dans les vallées de Peshawar et du Swat ont été influencées par le travail rédactionnel des mahāsaṃghika-lokottaravādin en transposant le rite d'union des *Jātaka* à la dernière vie terrestre du prince Siddhārtha, soit la liberté d'innovation des artistes gandhāriens qui représentèrent le rite d'union de ce prince amena les mahāsaṃghika-lokottaravādin à l'intégrer, non pas dans sa dernière vie terrestre pour laquelle la tradition bouddhique n'avait jamais relaté de rite marital, mais au moins dans la réécriture des *Jātaka* qu'ils enchâssèrent dans leur *Mahāvastu*.

Pour conclure au sujet des rapports entre texte et image, nous avons pu voir combien les traditions textuelles et iconographiques bouddhiques pouvaient être tout à fait indépendantes. Alors que les biographes ne mentionnèrent nullement le rite nuptial brāhmanique dans leur reconstruction de la vie du fondateur du bouddhisme, les artistes du Gandhāra n'hésitèrent pas à le représenter sur des bas-reliefs. Dans leur souci d'historiciser la vie du Buddha en le réinscrivant dans un mode de vie proprement brāhmanique, les commanditaires développèrent des représentations figurées relevant de pratiques nuptiales peut-être locales dont la tradition rituelle remontait aux temps védiques – sur le modèle du rite d'union royal prôné par les purohita de l'*Atharvaveda* –, ce qui leur assurait une historicisation plausible du mode d'union du prince Siddhārtha et de Yaśodharā. Et si les héros tels Yudhiṣṭhira et Rāma s'étaient mariés selon le mode svayaṃvara et avaient exécuté le rite de la prise de main en tournant autour du feu sacrificiel, combien plus le grand héros Siddhārtha, vainqueur de Māra, avait pu en faire de même après être sorti victorieux de multiples épreuves dont l'épique tir de la flèche à l'aide de l'arc mythique de ses aïeux. Marier à postériori le fondateur historique d'une troupe d'ascètes mendiants qui vécut plusieurs siècles auparavant et dont on ne savait rien de sa vie maritale, si ce n'est qu'il avait eu un fils<sup>31</sup>, amena les hagiographes bouddhistes à imaginer ce qu'avait pu

<sup>30</sup> C'est exactement durant cet épisode de la première visite du Buddha à Kapilavastu que les *Vinaya* des theravādin, des mahīśāsaka et des dharmaguptaka font allusion à la mère de Rāhula (voir BAREAU 1995, p. 121). L'auteur du *Mahāvastu* a donc suivi la tradition rédactionnelle de cet épisode tout en y enchâssant un ensemble de *Jātaka* explicites.

<sup>31</sup> Le nom de Rāhula est déjà attesté dans l'édit retrouvé à Bhabra (Lāghula) que le roi Aśoka promulgue en tant que roi du Magadha (*lājā māgadhe*) au III<sup>e</sup> s. av. J.-C.

être son mariage en calquant ce dernier sur le mode d'union royal des grands héros des épopées viṣṇuisantes en un temps de forte concurrence religieuse. Et si les mahāsāṃghika avaient peut-être déjà avancé qu'il s'était marié selon le rite ancestral du pāṇigraha au cours de ses nombreuses vies antérieures, combien plus devait-il avoir réalisé ce même rite lorsqu'il retrouva, dans sa dernière existence et pour la dernière fois, celle qui avait toujours été son épouse au cours de ses nombreuses transmigrations. Quoiqu'il en fût, et malgré l'interdiction aux moines de participer à l'organisation de mariage, selon le *Vinaya* de ces mêmes mahāsāṃghika<sup>32</sup>, laissant ainsi, dans la société, la place au rite nuptial brāhmanique, probablement rattaché à la tradition de l'école ritualiste maitrāyaṇi du kṛṣṇa yajur veda, le Gandhāra apparaît comme un lieu d'innovation artistique – peut-être également sous l'influence de la longue tradition des représentations figurées grecques de la δεξιόσις et plus encore de celles romaines de la *dextrarum iunctio* (Fig. 25) en contexte rituel (Fig. 26) –, un territoire où le passage sous silence des pratiques rituelles brāhmaniques semble avoir été moins prégnant que dans la vallée gangétique. Et pour les couples bouddhistes laïcs, upāsaka et upāsikā, à tendance mahāyāniste, le mariage de Siddhārtha et Yaśodharā tel que représenté sur les bas-reliefs du Gandhāra se posait assurément comme un modèle sur la voie longue et transmigatoire du véhicule des bodhisattva. C'était aussi accorder une place au mariage des laïcs qui pourvoyaient quotidiennement aux biens de subsistance des bhikṣu et des bhikṣuṇī. C'était leur reconnaître un statut sur la voie de la bodhi. C'était encore donner aux chefs de clans, bienfaiteurs du saṃgha, et plus ou moins importants – rāja, mahārāja, adhirāja et autre rājādhirāja<sup>33</sup> –, qui avaient pour devoir de perpétuer leur lignée clanique et royale et d'avoir à se marier pour y parvenir, l'idée que l'ascète des Śākya était passé lui-même par ce rite d'union qu'il contracta bien avant de partir pour la quête de l'éveil.

<sup>32</sup> 摩訶僧祇律, *Vinaya* des mahāsāṃghika (T 1425, vol. 22).

<sup>33</sup> Cette titulature royale – rājādhirāja – apparaît dans le *Taittirīya-āranyaka* en 1.31.6, texte qui appartient à cette même école ritualiste du kṛṣṇa yajur veda.

Fig. 1

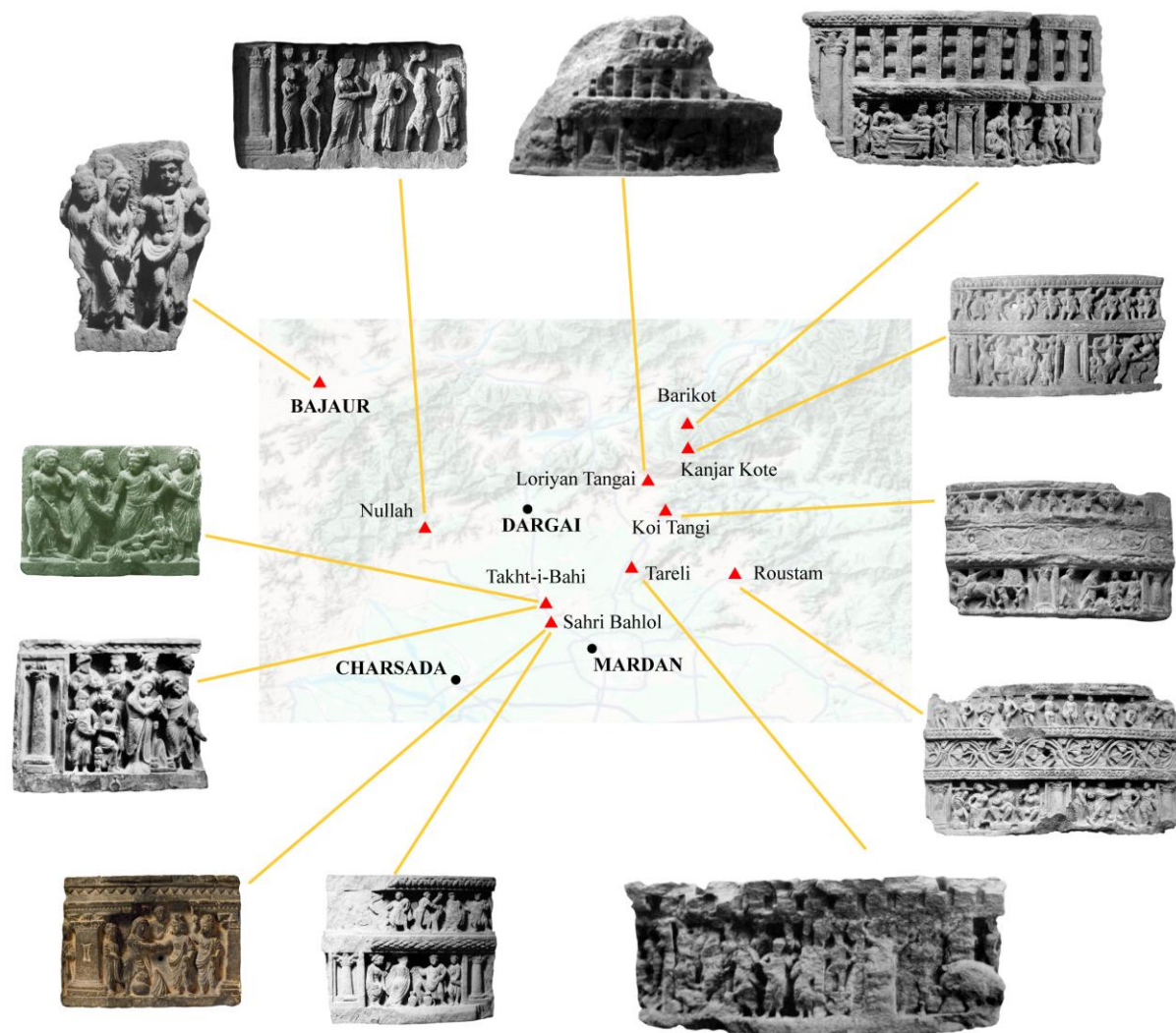


Fig. 1 – Localisation de douze bas-reliefs au Gandhāra

**Fig. 2 et 3**



**Fig. 2** – Provenance inconnue, schiste gris (H. 22.6 cm)  
Collection privée (Europe)  
KURITA 2003, vol. 1, n° 605, p. 281



**Fig. 3** – Takht-i-Bahi, schiste gris (16 x 17.6 x 4.8 cm)  
British Museum (Londres)  
ZWALF, 1996, vol. I, n° 169, p. 161 et vol. II, n° 169, p. 103



**Fig. 4 et 5**



**Fig. 4** – Provenance inconnue, schiste gris (H. 22 cm, L. 38 cm)  
Collection privée japonaise  
KURITA 2003, vol. 1, n° 604, p. 280



**Fig. 5** – Takht-i-Bahi, schiste gris (H. 30 cm)  
Collection privée pakistanaise  
KURITA 2003, vol. 1, n° 116, p. 60



**Fig. 6 et 7**



**Fig. 6** – Sahri Bahlol, schiste gris (H. 14 cm, L. 18 cm)  
Peshawar Museum  
KURITA 2003, vol. 1, n° 117, p. 60



**Fig. 7** – Provenance inconnue, schiste (H. 19.8 cm, L. 34.7 cm)  
Institut de la Route de la Soie  
TANABE 2007, n° I-15, p. 26

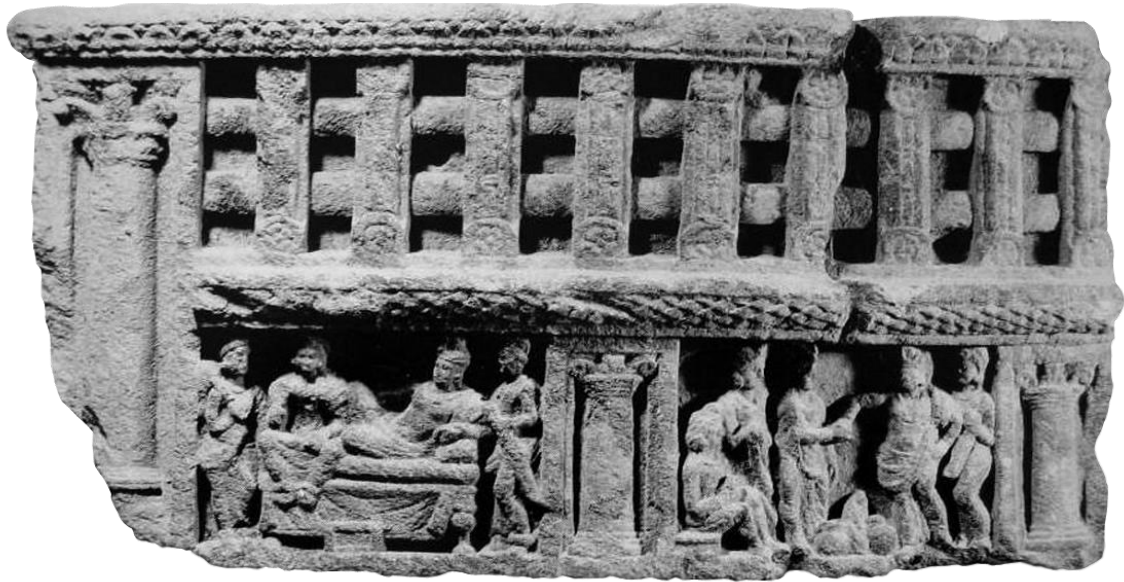
**Fig. 8 et 9**



**Fig. 8** – Nullah, schiste gris (H. 17.7 cm, L. 33 cm)  
Chandigarh Museum (Inde)  
BHATTACHARYYA 2002, n° 321, p. 110-111



**Fig. 9** – Bajaur, schiste gris (H. 23.5 cm, L. 17 cm)  
Collection privée japonaise  
KURITA 2003, vol. 1, n° 109, p. 58

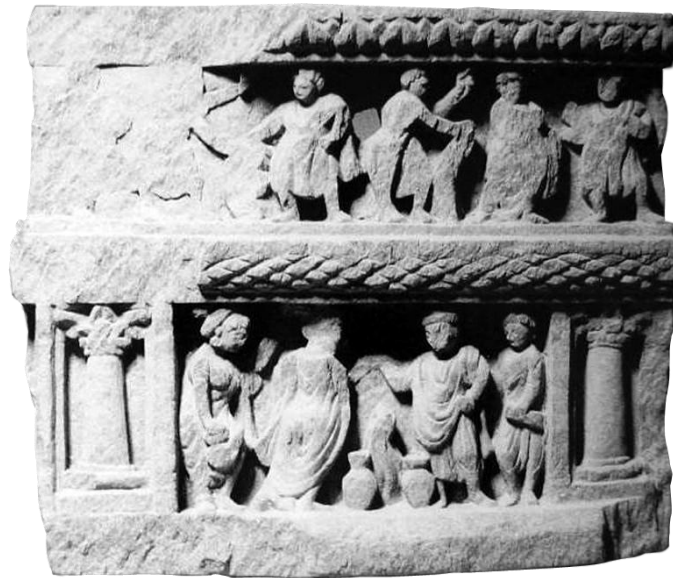
**Fig. 10**

**Fig. 10** – Bariköt, schiste gris (H. 26 cm)  
Collection privée japonaise  
KURITA 2003, vol. 1, n° 114, p. 59



**Fig. 10** – Détail



**Fig. 11**

**Fig. 11** – Sahri Bahlol, schiste gris (H. 17.5 cm, L. 21 cm)  
Collection privée japonaise  
KURITA 2003, vol. 1, n° 112, p. 59



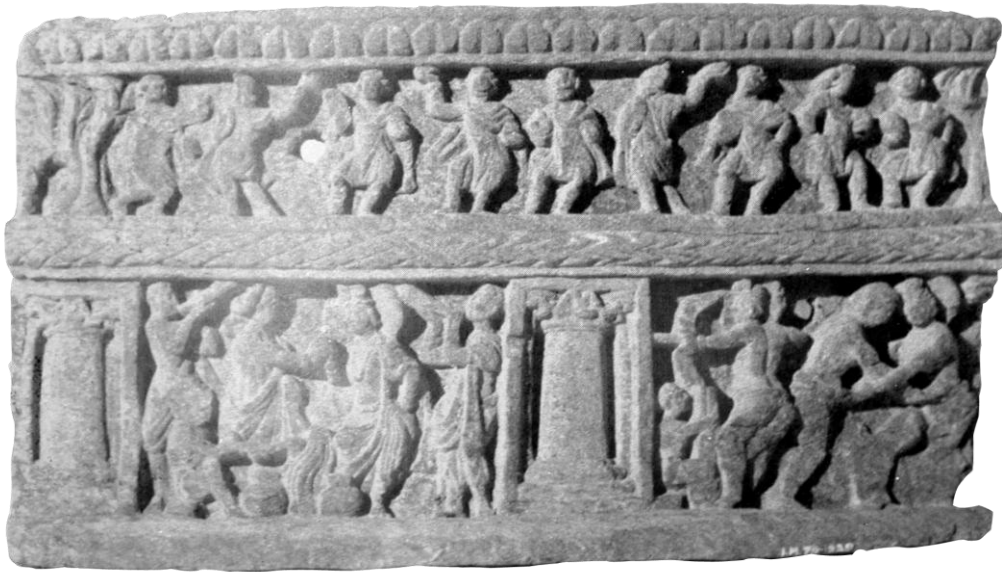
**Fig. 11** – Détail

**Fig. 12**

**Fig. 12** – Provenance inconnue, schiste gris  
Collection privée  
KURITA 2003, vol. 1, n° 113, p. 59



**Fig. 12** – Détail

**Fig. 13**

**Fig. 13** – Kanjar Kote, schiste gris (20.5 x 36.5 cm)  
Victoria and Albert Museum (Londres)  
ACKERMANN 1975, pl. XIIa, p. 65-66



**Fig. 13** – Détail

**Fig. 14**

**Fig. 14** – Provenance inconnue, schiste gris  
Collection privée japonaise  
KURITA 2003, vol. 1, n° 110, p. 59



**Fig. 14** – Détail

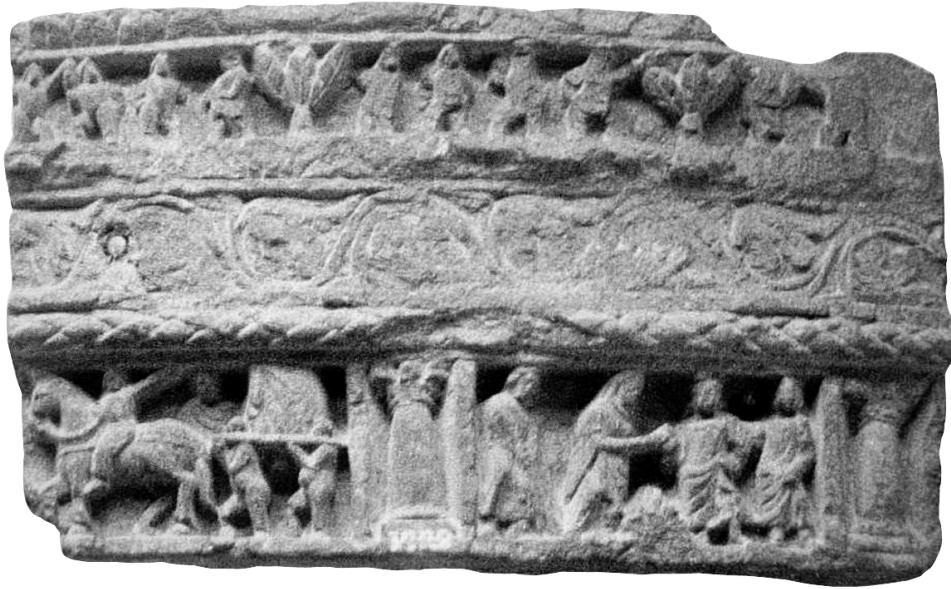
**Fig. 15**

**Fig. 15** – Provenance inconnue, schiste gris (H. 9.5 cm)  
Musée Guimet (Paris)  
KURITA 2003, vol. 1, n° 104, p. 56



**Fig. 15** – Détail

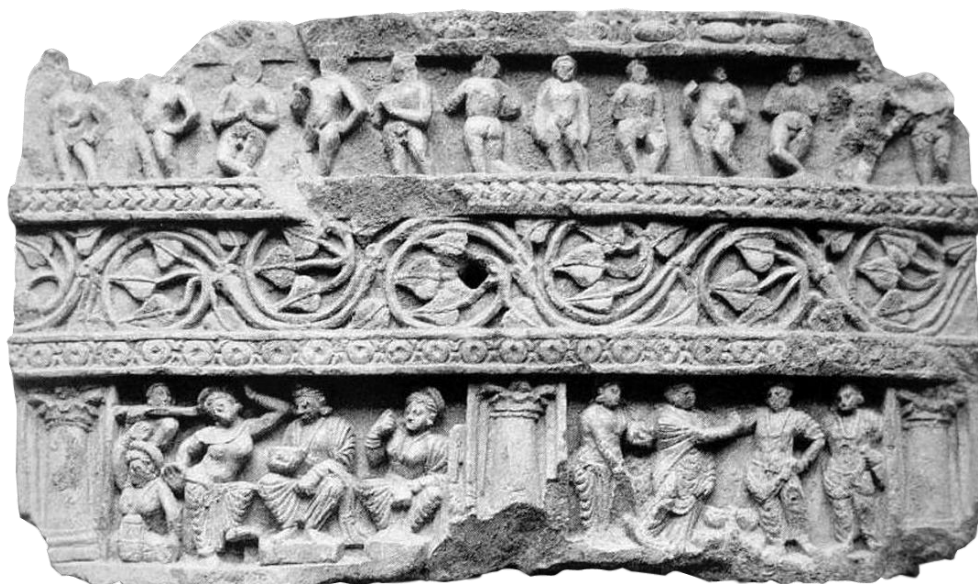


**Fig. 16**

**Fig. 16** – Koi Tangi, schiste gris (H. 20 cm, L. 34.5 cm)  
Musée de Lahore (Pakistan)  
KURITA 2003, vol. 1, n° 123, p. 61



**Fig. 16** – Détail

**Fig. 17**

**Fig. 17** – Rustam, schiste vert (H. 18 cm)  
Collection privée japonaise  
KURITA 2003, vol. 1, n° 111, p. 59



**Fig. 17** – Détail

**Fig. 18**



**Fig. 18** – Provenance inconnue, schiste gris  
Peshawar Museum  
SEHRAI 1985, vol. 1, n° 19



**Fig. 18** – Détail

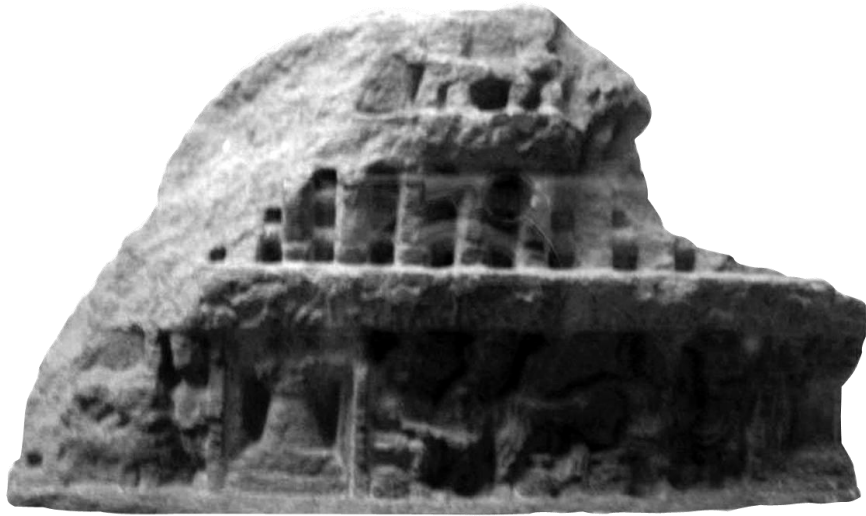
**Fig. 19**

**Fig. 19** – Thareli, schiste gris (17.5 cm)  
MIZUNO 1978, pl. 138, n° 5, p. 134

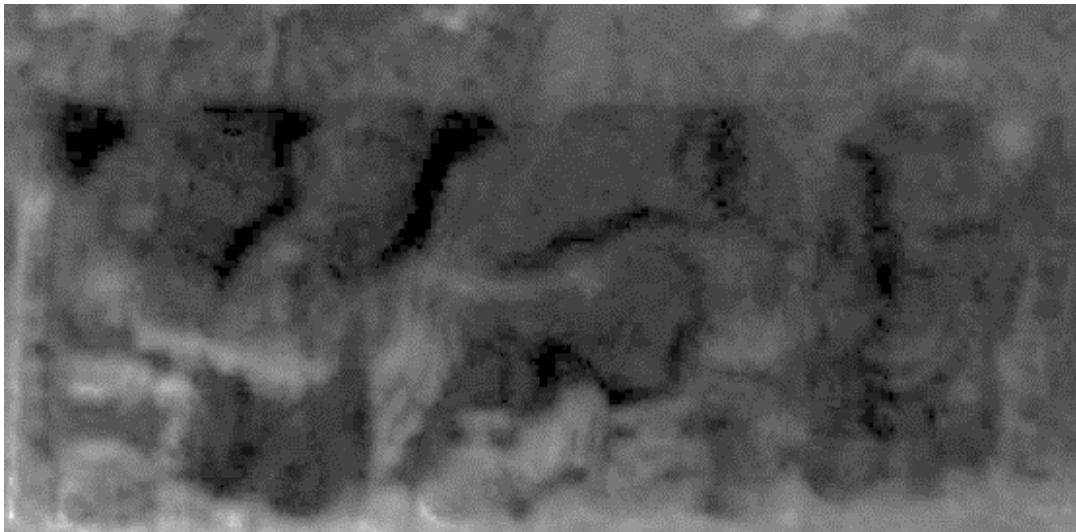


**Fig. 19** – Détail

**Fig. 20**



**Fig. 20** – Loriyan Tangai, schiste gris (20.2 x 33.2 x 7 cm)  
Indian Museum Kolkata  
SENGUPTA and DAS 1991, n° 248, p. 26



**Fig. 20** – Détail



**Fig. 21 et 22**



**Fig. 21** – Taxila, schiste gris (H. 40 cm)  
Collection privée japonaise  
KURITA 2003, vol. 1, n° 122, p. 61



**Fig. 22** – Monnaie en bronze de Telephos (I<sup>er</sup> s. av. J.-C.)  
Photographie : O. Bopearachchi

Fig. 23 et 24



**Fig. 23** – *Alambusa-jātaka* – Bhārḥūt (II<sup>e</sup> s. av. J.-C.)  
 Indian Museum (Kolkata)  
 Photographie : O. Bopearachchi



**Fig. 24** – *Alambusa-jātaka*  
 Architrave inférieure du toraṇa nord du grand stūpa  
 Sāñcī (I<sup>er</sup> s. av. J.-C.), photographie : O. Bopearachchi

**Fig. 25 et 26**



**Fig. 25** – *Dextrarum iunctio* (I<sup>er</sup> s. av J.-C. – I<sup>er</sup> s. ap. J.-C.)  
Louvre – Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines (Cp 4171)



**Fig. 26** – *Dextrarum iunctio* (II<sup>e</sup> s. ap. J.-C.)  
Città del Vaticano – Museo Chiaramonti – Braccio Nuovo



## BIBLIOGRAPHIE

ACKERMANN 1975

Hans Christoph Ackermann, *Narrative Stone Reliefs from Gandhāra in the Victoria and Albert Museum in London*, Rome.

BAREAU 1963

André Bateau, *Recherches sur la biographie du Buddha dans les Sūtrapīṭaka et les Vinayapīṭaka anciens : De la quête de l'éveil à la conversion de Śāriputra et de Maudgalyāyana*, Paris.

BAREAU 1995

André Bateau, « Un personnage bien mystérieux : l'épouse du Buddha », in *Recherches sur la biographie du Buddha dans les Sūtrapīṭaka et les Vinayapīṭaka anciens. III. Articles complémentaires*, Paris, 1995, p. 119-147 (= *Indological and Buddhist Studies*, Canberra, 1982, p. 31-59).

BHATTACHARYYA 2002

Dipak Chandra Bhattacharyya, *Gandhāra Sculpture in the Government Museum and Art Gallery, Chandigarh*.

BOPEARACHCHI 1995

Osmund Bopearachchi, « Indian Brahman on a coin of Indo-greek Telephus », *Oriental Numismatic Society Newsletter*, n° 145, Summer 1995, p. 8-9.

DUCŒUR 2018

Guillaume Ducœur, *Lalitavistara sūtra. La vie du Buddha*, Strasbourg.

DUCŒUR 2019

Guillaume Ducœur, « Buddha et la marche sur les eaux. Du prodige à la condition de l'Arhant », *Revue Archimède*, n° 6, p. 29-38.

HOPKINS 1889

Edward Washburn Hopkins, « The Social and Military Position of the Ruling Caste in Ancient India, as Represented by the Sanskrit Epic », *Journal of the American Oriental Society*, vol. 13, p. 57-376.

KURITA 2003

Isao Kurita, *Gandharan art. I, The Buddha's life story*, Tōkyō.

MIZUNO 1978

Seiichi Mizuno, *Tareri: Gandāra bukkū jūinshi no hakkutsu hōkoku 1963-1967* (= *Thareli: Buddhist Site in Pakistan Surveyed in 1963-1967*), Kyōto.

SEHRAI 1985

F. Sehrai, *The Buddha Story in the Peshawar Museum*, Peshawar.

SENGUPTA and DAS 1991

Anasua Sengupta and Sri Dibakar Das, *Gandhara. Holdings in the Indian Museum (A handlist)*, Kolkata.

TANABE 2007

Katsumi Tanabe, *Gandāra bukkū bijutsu : Hirayama korekushon* (= *Gandhāran Art from the Hirayama Collection*), Tōkyō.

*THE ŚIVA PURĀṆA* 2004

*The Śiva Purāṇa*, translated by a Board of Scholars, part II, Delhi (1<sup>st</sup> edition 1970).

ZWALF 1996

Wladimir Zwalf, *A Catalogue of the Gandhāra Sculpture in the British Museum*, vol. I: Text, vol. II: Plates, London.

## TABLE DES MATIÈRES

Guillaume DUCÉUR	
Foreword .....	1
Osmund BOPEARACHCHI	
Introduction .....	9
Norihsa BABA	
Revising the Word of the Buddha: How the <i>Dharmacakrapravartana-sūtra</i> was transmitted together with Mahāyāna Sūtras .....	17
Osmund BOPEARACHCHI	
The Life of the Buddha on the Great Sāñcī Stūpa: Distinctive visual narratives of the Seven Weeks and Twin Miracle .....	39
Max DEEG	
Locating Which Biography? The Life of the Buddha According to Xuanzang's 'Record of the Western Regions' (Datang Xiyu ji) .....	77
Guillaume DUCÉUR	
Marier le Buddha à postériori : approche textuelle et iconographique d'un rite domestique .....	95
Robert P. GOLDMAN	
Ghoṣa v. Ghosa: Some Interesting Variants in Two Accounts of the Early Life of the Buddha as Narrated by Aśvaghoṣa in his <i>Buddhacarita</i> and in the Pali <i>Nidānakathā</i> , Dubiously Attributed to Buddhaghosa .....	127
Lilian HANDLIN	
The Burmese Buddha Biography. Weathervane for Changing Times .....	143
Oskar von HINÜBER	
Text is Text and Art is Art, but always the Twain should meet. Some Thoughts Mainly Based on Images and Texts describing Events in the Life of the Buddha .....	185

Kyong-kon KIM	
L'avant-dernière existence du futur Buddha Śākyamuni au ciel des dieux Tuṣita .....	215
Richard SALOMON	
Gāndhārī Materials Concerning the Biography of the Buddha .....	271
Robert H. SHARF	
The Tao of Ānanda: A Reflection on Siddhārtha's Austerities .....	279
Peter SKILLING	
Agonizing about Texts, celebrating Mythography .....	297
Monika ZIN	
Reasons Leading to the Great Departure of the Future Buddha (or Rather the Future Buddhas?) .....	311
TABLE DES MATIÈRES .....	343

Knowing that the life of the historical Buddha is recounted in the sacred texts in a variety of ways, depending on chronological, linguistic, geographical and other criteria, we thought it critically important to have a straightforward discussion by organising an international symposium on the subject at the University of Strasbourg on 11 and 12 June 2024.

In fact, some textual narratives do not correspond to the known iconographies, and some iconographies have no corresponding texts. Important events in the life of the Buddha are not homogeneously represented in schools of art in ancient South and Southeast Asia. This fact is directly linked to the marked differences in the way events are recounted in the sacred texts. The many variations include: the manner in which the future Buddha was born; the final motivation that drove him to leave the palace to become an itinerant ascetic; whether or not when he left his household to become homeless, he left behind his newborn son Rāhula; the way in which he spent the time that elapsed between the moment of enlightenment and the first sermon. These shifting storylines have not only guided and perhaps confused artists of the past, but they have also deeply confused modern scholars, especially art historians.

Contributors to this volume include Norihisa BABA, Osmund BOPEARACHCHI, Max DEEG, Guillaume DUCŒUR, Robert GOLDMAN, Lilian HANDLIN, Oskar von HINÜBER, Kyong-kon KIM, Richard SALOMON, Robert SHARF, Peter SKILLING, Monika ZIN.

**Histoire, sociologie, archéologie  
et anthropologie des religions | HiSAAR**

Les Instituts thématiques interdisciplinaires  
de l'Université de Strasbourg & CNRS & Inserm  
dans le cadre de l'Initiative d'excellence ©

