Étude du décor architectural de Mahāsthān (Bangladesh)

Johan Levillain

▶ **To cite this version:**

Johan Levillain. Étude du décor architectural de Mahāsthān (Bangladesh). Art et histoire de l'art. 2016. dumas-01665087

HAL Id: dumas-01665087

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01665087

Submitted on 15 Dec 2017

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.

ÉCOLE DU LOUVRE

Johan LEVILLAIN

Étude du décor architectural de Mahāsthān (Bangladesh)

Mémoire de recherche

(2nde année de 2e cycle)

en histoire de l'art appliquée aux collections

présenté sous la direction de M. Vincent Lefèvre

sous-directeur des collections, service des Musées de France

Juin 2016

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence *Creative Commons*

CC BY NC ND

Sommaire

Remerciements 3
Avant-propos 5
Introduction 7
I – Le décor architectural en terre cuite dans l'Inde ancienne 13
1– Artisans 13
1.1 - Sources anciennes 13
1.2 - Statut et corporations 17
1.3 - Ethnoarchéologie 21
2 – Techniques de fabrication 22
2.1 - Matériau 22
2.2 - Mise en forme et décoration 25
2.3 - Cuisson 31
2.4 - Interventions post-cuisson 33
2.5 - Installation 34
3 – Contexte 38
3.1 - Historique : des Maurya aux Gupta 38
3.2 - Hiérarchie des matériaux 42
3.3 - Premiers témoignages en Inde du Nord et à Mahāsthān 45
3.4 - Le renouvellement dans l'Inde de l'Est post-gupta et pāla-sena 46
II – Essai typologique 49
1– Méthodologie 49
1.1 - Méthode et outils 49
1.2 - Action sur les œuvres 50
1.3 - Présentation du corpus exhaustif 52
1.4 - Difficultés 53
2 – Typologie 56
2.1 - Terres cuites sans fonction architectonique 57
2.2 - Terres cuites avec fonction architectonique 65
2.3 - Unicum 74
III – Interprétation 76
1 – Données stratigraphiques et cas d'étude 76
1.1 - L'urbanisme de Mahāsthān : synthèse des données stratigraphiques des secteurs de Mazar et du Rempart Est 76
1.2 - Le cas des décors figurés 80
1.3 - Le cas de la salle à piliers 81

1.4 - Le cas du corpus du « Rempart Est » et plus particulièrement des panneaux aux compositions géométriques et florales 83
2 – Architectures de comparaison : textes, images et vestiges matériels 87
2.1 - Témoignages littéraires et plastiques 88
2.2 - Sites de comparaison 91
2.3 - Conclusions générales sur la typologie et le rôle des terres cuites architecturales ainsi que sur le répertoire de Mahāsthān 96
3 – Critères de datation 98
3.1 - Critère des dimensions 98
3.2 - Critère du style 99
3.3 - Comparaison au décor architectural lithique contemporain 103
4 – Mahāsthān et l'Inde orientale : réflexions générales sur l'art de la terre cuite architecturale 104
4.1 - Écoles régionales 104
4.2. Typologies et fonctions des décors 107
Conclusion 111
Sources et bibliographie 114

Remerciements

Notre reconnaissance va avant tout à notre directeur de recherches monsieur Vincent Lefèvre, sous-directeur des collections à la Direction générale des patrimoines du Ministère de la Culture et de la Communication, pour l'opportunité qu'il nous a offerte de pouvoir étudier sur le terrain un corpus d'œuvres inédit, et donc pour la confiance qu'il a bien voulu placer en nous.

Nous en profitons pour renouveler nos remerciements à madame Sophie Mouquin, directrice des études à l'Ecole du Louvre, qui a grandement facilité notre départ en nous soulageant pour un mois des exigences d'assiduité de l'établissement.

Les différents membres de la mission archéologique française de Mahāsthān ont bien sûr tous joué un grand rôle dans la réalisation notre travail, aussi avons-nous à cœur de leur exprimer notre plus vive gratitude. Nous pensons d'abord à madame Coline Lefrancq, docteur en histoire, art et archéologie, dont nous avons partagé le bureau et qui a manifesté un entrain immuable et a su nous sensibiliser à la dimension matérielle des objets. Madame Charlotte Rerolle, restauratrice, tant par son œil avisé que par l'intérêt sincère manifesté pour l'avancée de nos travaux, a elle aussi largement contribué à renouveler notre regard sur les œuvres de notre corpus. Monsieur Jean-François Salles, sous-directeur de la mission archéologique française, s'est attiré une grande part de notre reconnaissance pour sa pédagogie et la richesse de ses conseils. Un merci tout particulier s'adresse à madame Anya Kotarba-Morley, docteur et maître de conférences à l'Université de Wollongong, pour sa *zachęta do pracy* et la *biała lotka*. Les conseils de madame Marie-Françoise Boussac, archéologue et professeur à l'Université Paris X, ont eux aussi eu une résonnance particulière sur l'élaboration de notre méthodologie. Nous tenions également à exprimer toute notre sympathie envers monsieur Alban François, doctorant à l'Université Paris III, dont le travail accompli l'année précédente nous a épargné bien des difficultés ; monsieur Massoud Karim, gestionnaire informatique de la mission, dont le seul souci était de faciliter notre action à Mahāsthān ; de manière générale, envers tous les membres de l'équipe bangladaise.

Nous n’oublierons pas de saluer le personnel des bibliothèques où nous avons été amené à travailler, pas plus que mesdames Nalini Balbir, Marie-Luce Barazer-Billoret et Isabelle Ratié, professeurs à l’Université Paris III, pour leurs avis relatifs aux sources anciennes et aux problématiques linguistiques avec lesquelles nous voulions enrichir ce mémoire.

Notre travail a également bénéficié du secours plus ponctuel mais au combien nécessaire des personnes ayant partagé notre quotidien au cours de cette année de recherches. Aussi avions-nous à cœur de remercier madame Isabelle Poujol, responsable de la photothèque et de la communication à l’Ecole française d’Extrême-Orient, toujours prompte à nous aiguiller vers une référence bibliographique ou un contact précieux. Nous prenons enfin un plaisir non dissimulé à exprimer notre reconnaissance envers tous nos proches et amis ayant de près ou de loin subi notre mémoire. Parmi eux, Estelle Brunet, restauratrice, qui a su attirer notre attention sur certains points techniques, et nos différents camarades de promotion dont Clara Bernard, pour notre échange ininterrompu au sujet de nos deux mémoires consacrés à la terre cuite, ainsi que Maeva Bonfanti et Rose-Aimée Tixier, qui ont accepté de se plier à l’exercice ingrat de la relecture.

Avant-propos

Le sujet de ce mémoire de recherche porte sur le décor architectural de Mahāsthān, au Bangladesh, et s'inscrit dans la continuité de notre mémoire d'étude soutenu l'an dernier et traitant de l'iconographie du Sūrya en Inde orientale. Cette entreprise s'est révélée bien plus en lien avec le domaine de l'archéologie que celui de notre formation en histoire de l'art, même si les œuvres composant le corpus sont loin d'être dénuées d'intérêt esthétique. L'antique Puṇḍranagara étant une cité dont l'histoire se perd dans celle de l'Inde orientale ancienne, ce sujet nous a amené à réfléchir à un espace géographique qui n'existe plus tel quel : aussi par Bengale désignons-nous principalement dans ce mémoire l'actuel Etat indépendant du Bangladesh et l'Etat indien du Bengale-Occidental.

Avoir l'opportunité de mener un travail de réflexion sur un corpus encore inédit s'est révélé être une expérience extrêmement stimulante, impliquant naturellement notre déplacement au Bangladesh en novembre 2015. C'est à cette occasion que notre recherche s'est véritablement enclenchée, les publications sur ce corpus étant inexistantes malgré l'effort de mise à disposition des résultats de fouilles de la mission française de Mahāsthān, qui s'est concrétisé notamment par la parution de deux monographies complètes traitant des investigations menées dans le secteur dit du « Rempart Est ». Pendant cette brève période de quatre semaines avons-nous pu compiler un maximum d'informations sur les œuvres, constituant un fonds documentaire qui devait servir, une fois notre retour en France, à entamer un réel travail d'analyse et d'interprétation. Brasser toutes ces données au regard des documents de synthèse fournis par les archéologues et de toute une littérature plus générale sur l'art de la terre cuite dans les contrées septentrionales du sous-continent indien n'a pas été sans nous poser des difficultés, certainement à cause de notre manque d'affinités avec la sphère archéologique. Toutefois, dresser une typologie des œuvres constituant le corpus de terres cuites décoratives de Mahāsthān, à la lumière notamment de critères stylistiques, s'est révélé être une tâche non moins difficile. Aussi nous sommes-nous un temps laissé entraîner par des recherches qui nous coupèrent quelque peu de l'intérêt initial de ce travail, nous amenant à envisager un champ spatio-temporel plus large que ce que notre sujet appelait et à enclencher des

comparaisons somme toute peu pertinentes. La disponibilité des membres de la mission archéologique française nous a permis cependant de redresser le cap et d'aboutir à ce mémoire, qui, nous l'espérons, sera utile à cette dernière.

Avant d'aller plus loin, le lecteur voudra bien prendre en considération les quelques précisions qui suivent. Le présent volume est complété par des annexes intégrant une sélection des pièces de Mahāsthān, des documents de synthèse mais également des visuels de comparaison dont il est fait référence aussi bien dans le corps de texte que dans les notes de bas de page. Plus précisément, les renvois aux planches des terres cuites architecturales de Mahāsthān se font de la manière suivante : mention du volume d'annexe (I ou II), de la planche, de la lettre (exemple : pl. II.XXX.d).

Les mots sanskrits transcrits en alphabet latin ne s'accordent pas et apparaissent en italique, exception faite des noms propres et de ceux désignant un lieu ou une époque.

Sauf indication contraire, les mesures sont en millimètres.

Quelques abréviations ont été utilisées, en voici la liste et leurs significations :

- *ASIAR* : *Archaeological Survey of India Annual Report*.
- ICSBA : International Centre for the Study of Bengal Art.
- *JBA* : *Journal of Bengal Art*.

Introduction

À environ douze kilomètres de la ville de Bogra, dans le district éponyme de l'actuel Bangladesh, s'élèvent les ruines d'une antique forteresse connue depuis le XIIe ou XIIIe siècle sous le nom de Mahāsthān ou Mahāsthāngarh, littéralement « la grande place »[1]. Un rempart de 1 kilomètre sur 1,5 – encore visible mais abondamment restauré – enceint les 165 hectares de cette ancienne cité, bordée à l'est par la Karatoyā. Le nom antique de la ville lui vient de la morphologie ancienne du Bengale, tributaire des frontières imposées notamment par les cours d'eau. En effet, Mahāsthān se trouvait être le centre névralgique du district prospère de Varendra, au cœur du plus vaste territoire qu'est le Puṇḍravardhana, recouvrant les régions les plus septentrionales du Bengale, au nord de la Padmā et à l'ouest du Brahmapoutre[2]. Le peuple des Puṇḍra, dont le berceau se situe justement dans ces régions du nord-ouest, et par ailleurs mentionné dans des textes anciens[3], prêta donc son nom à l'antique Puṇḍranagara, littéralement « la ville [de la tribu] des Puṇḍra ». La plus ancienne référence connue à la cité – déjà présentée comme prospère – remonte à une inscription datée du IIIe siècle av. J.-C.[4] et suggère ainsi l'importance de la ville dans le réseau urbain créé par la dynastie des Maurya, mais dans les limites les plus orientales de son empire. L'histoire de la cité demeure obscure pour les périodes postérieures. On ignore par exemple la teneur des liens entre le Bengale du Nord et la dynastie des Kuṣāṇa. Par ailleurs, si le Puṇḍravardhana semble avoir bel et bien compté parmi les provinces administratives les plus importantes de l'empire gupta, on est frappé par le peu de vestiges matériels rattachable à cette époque découvert jusqu'à aujourd'hui. La période post-gupta jette un nouveau voile sur l'histoire de Puṇḍranagara, mais l'emplacement de la cité le long des chemins de pèlerinage bouddhistes amena jusqu'à elle le Chinois Xuanzang, qui, dans la première moitié du VIIe siècle, a pu constater la prospérité de la région et la coexistence de communautés bouddhistes et jaïnes au cœur d'une société hindoue particulièrement orientée, à ces époques, vers les cultes *vaiṣṇava* et *saura*[5]. Joyau de l'empire pāla à partir de la

[1] Salles, 2007, p. 15.
[2] Majumdar, 1943, p. 20.
[3] *Manusmṛti*, *Mahābhārata* et les *Purāṇa* entre autres. Cf. Ahmed, 1975, pp. 3-4.
[4] Tinti, 1996, pp. 33-39.
[5] Gill, 2003, p. 69.

seconde moitié du VIIIe siècle[6], et plus encore de celui recomposé par Rāmapāla (v. 1077 – 1120) lors de la reconquête du territoire de ses ancêtres, Puṇḍranagara connut donc là une dernière période de grande vitalité suivie d'un lent déclin avec l'arrivée des premiers rois sena, jusqu'à la conquête musulmane survenue au début du XIIIe siècle[7]. A partir de cette époque, on perd plus ou moins trace de l'histoire de la ville, dont la première mention archéologique est à attribuer au Britannique A. Cunningham, à la faveur de son voyage au Bihar et au Bengale en 1879. La ville, telle qu'elle nous est parvenue aujourd'hui, présente assurément un visage bien différent de celui qu'elle affichait autrefois. Les remparts se dressent toujours mais n'encerclent plus aujourd'hui qu'un vaste espace mis en culture et des chantiers archéologiques, la population locale étant répartie en villages aux alentours. La Karatoyā également s'est métamorphosée, car celle qui était autrefois un axe de navigation majeur[8] et dont le caractère sacré est chanté dans un texte du XIIe siècle (?), le *Karatoyā Māhātmya*, a été privée par un phénomène géologique de son affluent majeur, la Tista, laquelle se jette à présent directement dans le Brahmapoutre.

Un historique des fouilles de Mahāsthān n'est pas plus aisé à établir, car plusieurs campagnes se sont soldées sans publications, la première parution remarquable étant à ce propos celle de P.C. Sen, en 1929 : *Mahasthan and its Environs*. Les premières fouilles solidement documentées datent de la même période. Celles-ci ont été menées à partir de 1929 par K.N. Dikshit, sous l'égide de l'*Archaeological Survey of India*. S'en suivirent plusieurs prospections menées dans la région et publiées dans le rapport annuel de cette même institution[9]. Le Bangladesh National Museum collecte quant à lui des objets issus de Mahāsthān depuis 1962, sous l'impulsion d'E. Haque, arrivé en poste cette même année[10]. Une étape importante dans la connaissance du site est ensuite franchie en 1975, grâce à la parution de *Mahasthan*, une monographie rédigée par N. Ahmed suite aux fouilles menées sur le site entre 1960 et 1967 par une équipe pakistanaise.

Ces recherches sont couronnées depuis 1993 par les efforts conjoints d'une équipe de fouille franco-bangladaise, mise en place à Mahāsthān dans le cadre d'accords de

[6] Le premier des monarques pāla serait d'ailleurs originaire du Puṇḍravardhana. Cf. Ahmed, 1975, p. 15.
[7] Salles, 2007, p. 35.
[8] *Idem*, p. 48.
[9] *ASIAR, 1928-29*, *ASIAR, 1934-35*, *ASIAR, 1936-37*.
[10] Akmam, 2006, p. 21.

coopération intergouvernementale. Une première campagne du côté français a permis l'étude du secteur dit du « Rempart Est » de 1993 à 2000, tandis que les années 2001 à 2011 ont vu l'intérêt des archéologues se déplacer vers le sud-est de la ville, dans le secteur de Mazar[11], lequel a sans doute vu se succéder des lieux de culte depuis un temps très reculé[12]. L'étude du Rempart Est, en plus de révéler une zone d'habitation relativement prospère dans ses niveaux inférieurs mais plus pauvre dans les niveaux supérieurs, a permis la construction d'une chronologie relative de l'histoire de la ville. Celle-ci s'articule en six grandes phases, que ne nous brosserons ici qu'à grands traits[13].

La phase I – « Occupation première » – correspond aux temps d'installation de la population et à la genèse de la ville, vers la fin du IVe siècle av. J.-C. et le début du IIIe siècle av. J.-C. La phase II – « Capitale » – s'apparente à une période de croissance de la cité, se superposant au règne des Maurya en Inde du Nord, du IIIe siècle av. J.-C. au milieu du Ier siècle av. J.-C. Une phase III qualifiée de « Repli » s'étend du Ier siècle av. J.-C.au IIe siècle ap. J.-C. Par « repli » il faut entendre ici une période où la cité s'est vue dans une situation d'isolement par rapport à ses voisins occidentaux de la vallée du Gange[14]. Elle a cependant continué d'exercer son influence sur son arrière-pays. Une phase IV correspondant plus ou moins à la fin du règne des Kuṣāṇa – sur les territoires à l'ouest du Bengale – et à celui des Gupta a été identifiée entre la fin du IIe et le Ve siècle. Celle-ci s'est avérée assez avare de matériel archéologique, cette lacune pouvant s'étendre à la période post-gupta même, tout en étant par ailleurs commune à d'autres établissements de la région, comme le complexe bouddhique de Vasu Bihār[15]. La phase V met en lumière une mutation au sein de Puṇḍranagara, à savoir le déplacement de l'activité vers le sud de la ville entre les VIe et XIIe siècles, le Rempart Est portant à partir de cette époque les marques d'une certaine désaffection, tandis que le secteur de Mazar au contraire ne cesse de bénéficier de grands aménagements. Une phase VI semble être en rapport avec l'existence de la ville entre les XVIe et XVIIIe siècles. Si le déroulement chronologique

[11] On rappellera ici qu'aucune fouille n'a été conduite en 2008.
[12] Salles, 2007, p. 27.
La dernière expression du caractère sacré de ce secteur a pris la forme d'une mosquée, édifiée en 1719.
[13] Pour le détail, se référer bien sûr à Salles, 2007 (pour l'étude de la stratigraphie) et Salles, 2015 (pour l'étude du matériel archéologique).
[14] Salles, 2007, p. 182.
[15] Berliet, Faticoni, 2012, p. 66.

du secteur de Mazar prend un même aspect, il accuse cependant quelques décalages[16]. En effet, la phase de repli détectée au Rempart Est (phase III) ne correspond qu'à la sous-phase I.b de Mazar. La phase II de ce second secteur se partage les phases IV et V du Rempart Est : la sous-phase II.a (IIIe – Ve siècles) correspondant à la phase IV du Rempart Est, les sous-phases II.b (période post-gupta)[17] et II.c (début de l'ère pāla) se superposant à la phase V. Comme il a déjà été dit plus haut, cette période a vu s'étoffer le secteur de Mazar en termes d'architecture monumentale, ce qui devait se concrétiser lors de la sous-phase III.a (XIe siècle) où furent mis en branle de grands travaux urbains, à l'instar de l'édification de la salle à piliers. La phase III.b a vu quant à elle l'arrivée des troupes musulmanes et donc la chute de la dynastie hindoue des Sena (fin XIIe – début XIIIe siècle). Peu de temps après, en 1255, survint un séisme lourd de conséquences pour la ville et notamment pour Mazar, ce qui correspond à la phase IV dudit secteur. Celle-là est suivie immédiatement de la phase V qui se confond avec un temps de remblai du secteur pour palier sa destruction. Les fouilles entreprises à Mazar – un des secteurs les plus élevés dans la topographie de la ville – ont été motivées par la volonté de mieux renseigner des périodes mal cernées au Rempart Est, tout en faisant évoluer les recherches vers une zone dont l'aspect monumental était assuré, lequel s'est doublé de prospections inattendues relatives aux infrastructures défensives.

Notre propre étude se place dans la lignée de ces deux campagnes successives ayant mis au jour les secteurs du Rempart Est et de Mazar, et s'intéresse plus particulièrement au décor architectural de la ville. Concrètement, notre corpus se compose donc de terres cuites architecturales à vocation décorative. Les bornes chronologiques relèvent de la nature de ces œuvres plus que de notre choix : en effet, la datation est un objectif vers lequel tendent nos efforts, aussi la chronologie dans laquelle s'insèrent les terres cuites apparaîtra-t-elle – idéalement – à la fin de notre travail. Aux premiers temps de notre démarche, la fourchette chronologique envisagée de la manière la plus complète s'ouvrait avec la fondation de la ville quelque part vers le IVe siècle av. J.-C. et se fermait avec la passation de pouvoir entre une société de modèle hindou à une société musulmane et les premiers temps de développement de

[16] Une présentation dans le détail de la stratigraphie du secteur de Mazar peut être lue dans le mémoire d'A. François, 2015, *Etude de l'armement métallique du secteur de Mazar à Mahāsthān (Bangladesh)*.
[17] Phase où la ville a connu un siège d'une grande ampleur, juste avant l'avènement des Pāla. L'identité des agresseurs reste sujette à débat.
Cf. Berliet, Faticoni, 2012, pp. 65-66.

celle-ci, jusqu'à l'effondrement du secteur de Mazar au XIIIe siècle[18]. Nous pressentions cependant que le corpus des terres cuites ne se répartissait pas sur une strate aussi dilatée dans le temps. Nombreux ont été les vestiges de décor architectural en argile à avoir été extraits du site lors des fouilles précédentes et à avoir rejoint – pour ceux jugés d'un plus grand intérêt esthétique – les musées de Dhaka et de Kolkata notamment. Le corpus dont l'étude nous est dévolue propose des pièces certes dignes d'attention mais accusant un état de conservation malheureusement souvent dommageable pour une bonne appréhension de toutes les caractéristiques des œuvres (couleurs, dimensions, style). Un avantage certain demeure toutefois le contexte au sein duquel il est encore permis d'appréhender ces œuvres, car une prise en compte des données stratigraphiques renseignées à la faveur de fouilles documentées et récentes n'est que trop rare pour ce genre de production. Une des premières études de terres cuites décoratives en lien étroit avec la stratigraphie est celle menée à Ahicchatrā par V.S. Agrawala en 1947-1948[19]. L'art de la terre cuite est assurément salué comme une part tout à fait originale de l'expression artistique de l'Inde orientale ancienne, à ce titre les ouvrages traitant de la question ne manquent pas, pas plus que les chapitres consacrés exclusivement à ce matériau dans les grands manuels d'histoire de l'art. Cependant, une fois isolées les publications traitant préférentiellement des rondes-bosses, des plaques dites śuṅga-kuṣāṇa ou des reliefs de Pāhāṛpur, le cas des terres cuites architecturales, notamment dans leurs manifestations les plus modestes, s'avère finalement moins bien documenté par la littérature scientifique. Ce manque tend cependant à se résorber grâce au déploiement d'intérêt des chercheurs actuels. Nous pouvons saluer à ce titre un premier effort de classement typologique de briques décorées constitué dans le rapport de fouilles du site de Moghalmari, dont la publication a été dirigée par A. Datta en 2008[20]. À cela s'ajoute un article remarquable de N.U. Mobin s'intéressant au décor architectural des monuments de l'Inde de l'Est, lequel prend en considération les terres cuites les plus simples mais au potentiel décoratif souvent négligé[21]. Notre propre action n'a pas la prétention d'apporter des informations décisives sur le sujet ou sur l'histoire de Mahāsthān, bien que le corpus étudié soit encore inédit. Nos objectifs sont avant tout

[18] La fourchette chronologique à envisager pour le Rempart Est doit peut-être dépasser celle imposée à Mazar à cause de la destruction du secteur.
[19] La chronologie établie par l'auteur est en outre aujourd'hui questionnée. Cf. Poster, 1986, p. 18.
[20] Datta A., 2008, pp. 31-62.
[21] Mobin, 2006-2007, pp. 361-368.

de contribuer au travail de recherche engagé par la mission archéologique de Mahāsthān et de renseigner un pan de la production en lien avec ce site encore peu exploité. Les données établies jusque-là grâce à l'étude de différents matériaux archéologiques constitueront un point d'appui nécessaire à notre étude, la prise en compte du seul corpus de terres cuites – a fortiori dans un secteur aussi troublé que Mazar – ne permettant pas de tirer de grandes conclusions sur l'urbanisme ou l'histoire de la ville. Nous mettrons néanmoins nos hypothèses relatives au décor architectural en regard de ce qui a été écrit sur Mahāsthān, dans le but de compléter ces informations, et, dans l'idéal, contribuer à une connaissance plus fine de l'art de la terre cuite dans l'Inde orientale ancienne.

Notre développement s'articulera en trois temps. Le premier dressera d'abord un panorama de la pratique de la terre cuite architecturale dans l'Inde ancienne, en s'intéressant successivement à trois points : les artisans, les techniques de fabrication et le contexte qui a encouragé le développement de cet art. Le deuxième sera consacré ensuite à une présentation détaillée du corpus et de notre démarche. Le troisième tentera enfin d'interpréter les données compilées sur Mahāsthān, à l'aune des données stratigraphiques, stylistiques et de l'horizon plus vaste de l'Inde orientale ancienne.

I – Le décor architectural en terre cuite dans l'Inde ancienne

1 – Artisans

1.1 - Sources anciennes

Lorsqu'il s'est agi un jour d'édifier un grand *stūpa* au Śrī Laṅkā, le *Mahāvaṁsa* raconte que les briques nécessaires à l'édification du monument avaient été préparées et réunies en un lieu secret par Viśvakarman, l'artisan divin. C'est en se laissant poursuivre au cœur d'une forêt qu'une divinité a pu ensuite guider comme il se devait un chasseur vers cette cache de briques : pour le plus grand bonheur du roi cinghalais, la construction pouvait débuter[22]. L'action divine sait évidement se faire une précieuse auxiliaire des ambitions humaines, mais elle ne semble pas s'être accomplie aussi pleinement en faveur de chaque projet architectural important, la tâche revenant alors plus largement aux Hommes. C'est donc à leur sujet que nous souhaiterions consacrer les premières interrogations de ce développement. En effet, si le temps a bien voulu nous faire parvenir quelques-uns des monuments en briques ornés de terres cuites de l'Inde ancienne, il a néanmoins emporté avec lui le souvenir des artisans qui les ont peu à peu fait sortir de terre. La littérature, pourtant, s'est évertuée à en conserver des traces[23], à l'image du *Mahāvastu*, récit bouddhique du IIIe ou IVe siècle ap. J.-C., qui énumère et distingue les principaux artisans travaillant l'argile. A la faveur de la visite du Buddha à Kapilavastu sont en effet listés différents corps de métiers, avec parmi eux les *chitrakāraka* (peintres), les *sthapatisūtrakāra* (architectes), les *pustakāraka* (modeleurs d'argile), les *pustakarmakāraka* (plâtriers), les *lepaka* (décorateurs), les *kumbhakāra* (potiers) et les *iṣṭakā vardhakin* (briquetiers)[24]. Ce sont ces cinq derniers qui retiendront le plus notre attention. Notons que le *Mahāvaṁsa* cité plus haut, rédigé

[22] *Mahāvaṁsa*, chap. XXVIII. Cf. Geiger, 1934, p. 187.
[23] S'il nous a tenu à cœur de solliciter les sources littéraires au début de cette étude, nous tenions à préciser que nous garderons un certain recul dans la lecture de celles-ci. En effet, il convient d'avoir à l'esprit que les récits répondent à des intentions précises ayant certainement conduit leurs auteurs à adapter la réalité à leurs desseins, présentant ainsi une société parfois idéalisée – c'est le cas de la littérature de traités ou des récits relatifs à de grandes figures religieuses – ou au contraire caricaturale. Sans donc rien prendre pour argent comptant, rappelons-nous que les informations trouvées dans la tradition écrite livrent des données tout à fait intéressantes et exploitables, mais largement théoriques.
[24] Jones, 1956, p. 113.

en *pāli*, fait lui aussi référence à des maçons qu'il nomme *iṭṭhakāvaḍḍhakī*. Ceux-ci se superposent peut-être aux ouvriers agricoles qu'il était d'usage de réquisitionner comme main-d'œuvre pour mener à bien de grands travaux[25]. Nous sommes en droit de nous demander cependant si leur mission pouvait s'étendre au-delà de la confection de briques simples et toucher à la décoration de ces mêmes artefacts. Nous sommes tenté de dire que non. La piste littéraire des artisans de l'argile continue de se déployer jusqu'au VIIe siècle et nous les retrouvons dans le poème de Bāṇabhaṭṭa, le *Harṣacarita*. Il y est fait référence à des *lepyakāra* – des modeleurs d'argile – employés à l'occasion d'un mariage royal, lesquels devaient entre autres réaliser des terres cuites reproduisant des fruits ou arbres auspicieux, ainsi que toutes sortes d'animaux aquatiques, et ce à des fins décoratives :

> *Multitudes of modelers moulded clay figures of fishes, tortoises, crocodiles, cocoanuts, plantains, and betel trees.*[26]

En outre, les plâtriers ne sont pas en reste dans le récit du poète de cour du roi Harṣa :

> *Workmen mounted on ladders, with brushes upheld in their hands and plaster palls on their shoulders, whitened the top of the street wall of the palace […] plasterers were beplastered with showers of sand which fell over them from freshly erected walls.*[27]

Pas plus que les peintres :

> *A group of skilled painters painted auspicious scenes.*[28]

La richesse de détails de ce texte n'a pas manqué d'attirer l'attention des chercheurs, qui le citent régulièrement[29]. Bien que les efforts déployés par les auteurs tendent ainsi à distinguer différents acteurs dans le travail de l'argile, nous ne saurions affirmer avec certitude lequel des noms évoqués précédemment correspondrait aux artisans ayant donné forme au corpus de terres cuites que nous étudions. Il est probable que le renfort de l'étymologie ne soit que d'un secours limité, d'autant que nous ne saurions dire si celle-ci est symptomatique ou à la source de ces distinctions. On notera cependant que *lepaka* ou *lepyakāra*, généralement traduits par « décorateur »,

[25] Misra, 1975, p. 24.
[26] *Harṣacarita*, chap. IV. Cf. Cowell, 1897, p. 124.
[27] *Idem*, p. 124.
[28] *Idem*, p. 124.
[29] Shah, 1960, p. 56 ; Chowdhury S., 2000, p. 116 ; Dawson, Okada, Zéphir, 2007, p. 86.

pourraient dériver de la racine verbale LIP, « enduire », ce qui ne laisse pas de nous interroger sur la proximité de leurs attributions avec celles des plâtriers. Les mots cependant ont une autonomie qui leur est propre et il est tout à fait possible que ces deux termes se soient chargés d'un sens nouveau à une époque donnée[30]. Par ailleurs, s'il est difficile de cerner l'identité des différents groupes d'artistes qui nous intéressent ici, espérer compiler quelques informations sur des individualités s'avère tout à fait impossible. Rappelons à ce propos que, d'une part, les œuvres dans l'Inde ancienne ne sont généralement pas signées par l'artiste, et d'autre part, lorsque des terres cuites architecturales portent une inscription, cette dernière renseigne ordinairement sur le sujet représenté ou sur l'emplacement que devait rejoindre l'objet au sein du décor[31].

Malgré ces obstacles, il nous est tout de même permis de recomposer un minimum la répartition des tâches entre ces différents artisans, tant les enjeux qui leur sont confiés s'avèrent différents. Il apparaît certain que la production des potiers était avant tout recherchée dans ce qu'elle avait trait au quotidien : petits objets dévotionnels pour les rites privés ou des cérémonies plus ponctuelles, jouets, bols à aumônes… Relevons que l'importance de la vaisselle en terre cuite dans leur production n'est pas à négliger, en dépit de l'usage consistant à la jeter après utilisation et l'existence de succédanés en matières organiques, comme des feuilles de palmier. Malgré leur habileté, les potiers n'étaient finalement peut-être pas ceux à qui échoyaient les commandes pour le décor des monuments, les demandes qu'ils recevaient portant sur d'autres besoins, non moins importants et réclamant un certain temps de fabrication. J. Auboyer émet une hypothèse intéressante relative aux briquetiers, lesquels seraient susceptibles d'être les artisans que nous cherchons à relier au décor architectural de Mahāsthān. Selon elle, les briques destinées à la construction devaient être le fruit de paveurs ou « forestiers », qui les façonnaient et assuraient leur cuisson. Ces forestiers auraient eu une relation particulière à l'Etat, pour qui les espaces de forêt constituaient une importante manne de ressources. En échange de leur propre entretien par l'Etat, les forestiers avaient donc pour mission le soin des arbres, leur coupe, la gestion des

[30] Le terme de *kumbhakāra* pose un problème dans un registre différent, le « potier » étant devenu dans les littératures de tous ordres un personnage type très fréquent. Voir par exemple le personnage du Brutal à l'acte VIII de la pièce *Le petit chariot de terre cuite* qui s'enflamme en ces termes : « Monsieur, il dit que je n'ai que fortune et liquide. Serais-je un matérialiste, un abreuvoir ou un potier ? ».
Cf. Bansat-Boudon, 2006, p. 677.
[31] Poster, 1986, p. 21.

ressources en bois et la production de charbon[32]. Ainsi impliqués dans leurs tâches de sylviculteurs et de bougnats, il est peu probable que leur ait été dévolue également une charge comme l'embellissement des briques, dont ils assuraient pourtant éventuellement une étape de la fabrication. Les plâtriers quant à eux semblent bel et bien intervenir une fois un bâtiment construit, pour des questions d'entretien. Une de leurs attributions est d'appliquer périodiquement un enduit de plâtre sur les murs. L'un d'eux apparaît dans l'acte III de la pièce *Les Statues*, attribuée à Bhāsa[33] :

> *Voyez, Maître, j'ai présentement débarrassé le sanctuaire des nids de pigeon. Le plâtre sur les murs porte la marque des cinq doigts enduits de pâte de santal. Aux portes j'ai suspendu des couronnes et des guirlandes de fleurs pour les décorer. J'ai répandu du sable partout. Qu'y a-t-il alors que je n'ai pas fait ?* [34]

Aussi, contrairement aux productions cultuelles saisonnières et aux interventions ponctuelles, la décoration des monuments demandait-elle un travail continu sur un laps de temps ciblé, autre argument en faveur de la différenciation des métiers[35]. C'est donc probablement vers les *pustakāraka*, déjà évoqués de façon ancienne dans le *Mahāvastu*[36], que nos soupçons doivent se tourner, lesquels semblent en effet posséder cette qualité de mise en œuvre artistique de l'argile, même si, dans notre cas, elle ne s'est pas exercée à la faveur de rondes-bosses de grandes dimensions pour des décors éphémères grandioses mais bien sur le médium plus modeste de la brique. Nous nous garderons cependant de faire oublier le potentiel des artisans désignés comme des *iṣṭakā vardhakin*, leur nom les rattachant précisément au domaine de la brique, ceux-ci ayant éventuellement pu travailler de concert avec les modeleurs d'argile. Toujours est-il que l'artisan ayant eu la charge de sculpter un décor sur les briques a pu également être peintre[37], afin de mettre en couleurs et optimiser la dimension décorative de ses productions. Il nous a été donné de lire une autre hypothèse, somme toute intéressante mais non argumentée, voulant qu'au sein du

[32] Auboyer, 1961, pp. 123 et 146.
[33] Auteur difficile à situer dans une chronologie, mais qui semble antérieur au IVe siècle ap. J.-C.
[34] *Les Statues* (*Pratimānāṭaka*), acte III. Cf. Bansat-Boudon, 2006, p. 29.
[35] Poster, 1986, p. 41.
[36] Voir note 24.
[37] C'est en tout cas ce qui semble être admis : voir Srivastava, 1971, p. 380. Au vu du manque de preuves, peut-être peut-on aussi envisager que le sculpteur confiait ses briques à une autre catégorie d'artisans spécialisés dans la peinture architecturale.

groupe des artisans sculpteurs ce soit les hommes qui aient façonnés les décors en terre cuite et les femmes qui les aient peints[38].

1.2 - Statut et corporations

Afin d'enrichir cet exposé initial fondé principalement sur des considérations littéraires et linguistiques, tentons d'établir à présent une présentation plus historique du statut de l'artisan dans l'Inde ancienne, en prenant en compte un maximum de facteurs pouvant expliquer cette hiérarchie où règne une grande distinction des rôles. Avertissons le lecteur dès maintenant que cet aperçu sera somme toute rapide, car nous ne savons que peu de choses sur la sphère artisanale en général, a fortiori celle des potiers et sculpteurs spécialisés dans le travail de l'argile. Par ailleurs, si on en apprend parfois un peu plus sur le sujet, à la faveur d'inscriptions relatant le don d'un groupe d'artisans précis et bien localisé, ces informations ne sauraient être élargies à toute la communauté artisanale. Il est difficile d'établir une date à laquelle la spécialisation en différents groupes d'artisans travaillant l'argile aurait été rendue effective. Nous avons pu trouver suggéré que les potiers kuṣāṇa étaient parfois contraints de s'atteler à la confection d'éléments architecturaux comme les briques simples et les tuiles, plutôt que de s'adonner entièrement à la réalisation de vaisselle et de terres cuites décoratives[39]. L'époque gupta semble marquer une étape importante dans l'évolution du statut de la communauté des artisans. On sait en effet que celle-ci était sollicitée pour payer des taxes, ce qui est interprété comme le signe d'une certaine prospérité, justifiant qu'on puisse attendre des artisans cette contribution à l'Etat[40]. En outre, à l'époque gupta, la dichotomie entre artisans sédentaires et itinérants semble être plus visible[41], bien que cela n'exclut pas qu'elle ait été prégnante aux époques passées. S'il est indéniable que l'art de la terre cuite a bénéficié d'un grand renouveau à l'arrivée des rois pāla en Inde orientale, celui-ci s'est fait presque exclusivement dans une optique décorative, la primauté de la pierre en architecture ne cessant de s'accentuer[42]. Les monuments bouddhiques qui

[38] Poster, 1986, p. 20.
[39] *Idem*, p. 39.
[40] Desai, 1978, p. 161. Admettons tout de même que cet argument n'est valable que dans une société équitable où les catégories socio-professionnelles des artisans et commerçants ne seraient pas exploitées par le pouvoir en place.
[41] Misra, 1975, p. 33.
[42] Haque E., 2001a, p. 91.

essaimèrent sur le territoire entre les VIIIe et IXe siècles plaident en faveur de l'établissement d'une forte communauté d'architectes et de constructeurs, lesquels, on le suppose, devaient avoir pour habitude de travailler en guildes sous la houlette de maîtres de renom[43]. Ainsi, si les contours précis d'une hiérarchie socio-professionnelle restent difficiles à esquisser, ce qui est bien établi en revanche est ce système de guildes ou corporations dans lequel s'est constituée la plupart des branches importantes de l'industrie ancienne. La guilde – *śreṇi* – est présentée en ces termes par C. Ferrier : « groupe à mi-chemin entre le clan, par son endogamie et son origine commune, et la caste, par sa spécialisation fonctionnelle originelle[44] ». La littérature de l'Inde ancienne et de ses voisins d'Asie du Sud-Est n'est pas avare de références quant à ces réunions d'artisans. La tradition littéraire en compte dix-huit, mais cette liste a été accrue au fil du temps et selon les sources[45]. J. Auboyer constate que ce système corporatif se serait le mieux développé en milieu bouddhique[46], ce qui n'est pas sans attrait pour nous qui sommes amené à nous concentrer notamment sur la période de règne des Pāla – majoritairement mais pas exclusivement – bouddhistes. La lecture du *Mahāvastu* se révèle à ce titre une nouvelle fois intéressante. A l'occasion du récit de la conversion de Bimbisāra est dressée la liste des guildes et artisans de la ville. Bien que dans d'autres textes les potiers soient généralement décrits comme une corporation à part entière[47], ceux-ci sont nommés cette fois comme « artisans » et non « guildes », à la différence des orfèvres, banquiers, colporteurs de sucre ou de coton, etc., ce qui les place dans la même catégorie que les maçons, sculpteurs ou ouvriers de chantier[48]. Cette distinction, qui n'est peut-être pas particulièrement révélatrice, nous a cependant interpelé dans notre volonté de cerner davantage la hiérarchie interne des différents acteurs de l'industrie ancienne.

Il apparaît assez évident que certains artisans ont dû se hisser au-dessus des autres grâce à une grande habileté et au pouvoir évocateur de leurs productions, au point d'être élevés – au moins sémantiquement – au grade de *rajakumbhakāra*[49]. Mais

[43] Haque Z., 2013, p. 136.
[44] Ferrier, 2015, p. 31.
[45] Majumdar, 1922, p. 18.
[46] Auboyer, 1961, p. 142.
[47] Voir par exemple le *Mūgapakkha Jātaka*, dans lequel le roi rassemble les quatre castes, les dix-huit guildes et son armée.
[48] Jones, 1956, pp. 443-444.
[49] Mentionnés par Pāṇini notamment. Référence abondamment citée dans la littérature scientifique mais qui s'est dérobée à tous nos efforts de localisation plus précise.

même sur ceux-là le mystère plane, et leurs œuvres peinent à parler pour eux : au sujet d'une terre cuite architecturale à décor de « sirène » (ill. 1), M.H. Rashid s'interroge sur le statut de l'artiste ayant exécuté une œuvre d'une qualité si particulière. En effet, se peut-il que celui-ci ait été un artiste de cour aguerri à d'autres arts comme ceux de la sculpture en pierre ou en métal, ou bien un artiste issu d'un milieu plus modeste mais ayant surmonté des défauts tels que l'inattention au détail ou le manque de maîtrise dans la pratique de son art[50] ? S'il est difficile de répondre à cette question, il est d'usage de penser que les plus talentueux avaient une relation particulière aux commanditaires pour lesquels ils travaillaient. Il n'est donc pas interdit d'envisager que les différents types d'économie dans lesquels s'inséraient les divers groupes d'artisans aient contribué à rendre ceux-ci relativement imperméables les uns aux autres. Les potiers ou modeleurs réalisant de petites terres cuites pour le marché se différenciaient alors fatalement des artistes qui étaient plébiscités pour le décor des monuments publics et qui donc répondaient aux besoins d'individuels[51].

Les systèmes de guilde et l'économie de marché soulèvent une autre problématique dans notre appréciation des artisans anciens. Recevoir des commandes ponctuelles pour des projets monumentaux implique une certaine disponibilité, synonyme à n'en pas douter de mobilité. Les artistes qui nous intéressent étaient-il donc itinérants ? Comme l'expose C. Ferrier : « la mobilité sociale se caractérise aussi par l'ascension de certains groupes qui voient l'amélioration de leur statut mais aussi par une diversification de leurs activités[52] ». Cette idée de reconnaissance sociale inhérente à la capacité d'un groupe d'artisans à offrir ses services sur un large territoire s'accorde assez bien avec ce qu'on peut imaginer avoir été la vie d'un artiste du Bengale ancien. Qu'ils aient été sédentaires ou non, les artisans travaillant l'argile – les potiers notamment – se regroupaient en familles et s'installaient en périphérie des villes[53], constituant de petits villages spécialisés dans un domaine, tandis que forgerons, tisserands, etc., qui procédaient d'une même façon, formaient les leurs[54]. À ce propos,

[50] Rashid, 2008, p. 135.
[51] Poster, 1986, p. 41 ; Haque E., 2001a, p. 79.
[52] Ferrier, 2015, p. 30.
[53] Voir à ce propos le *Kumbhakāra Jātaka* : le *bodhisattva* s'incarne dans une famille de potiers vivant en banlieue de Vārāṇasī.
Les pèlerins chinois attestent de cela aussi, certains précisant dans leurs écrits que les maisons des bouchers, pêcheurs, danseurs, bourreaux, éboueurs, etc. formaient des banlieues hors des cités, et qu'elles étaient mêmes ceintes de murets. Cf. Beal, 1983, p. 74.
[54] Ces « villages-marchés » sont parfois nommés *nigama*. Cf. Poster, 1986, p.30.

cette configuration semble plutôt être le résultat d'une société hindoue, car il a pu être relevé que sous le règne de dynasties bouddhistes comme les Candra, les artisans pratiquant différentes activités se regroupaient en des quartiers distincts d'une même agglomération[55]. Les lieux de production quant à eux, à savoir les manufactures de terre cuite, trouvent leur place dans le vocabulaire technique et artistique de l'époque gupta avec la désignation *lepyakarma*[56].

Au vu de la dense ramification dont est susceptible le groupe des artisans travaillant l'argile, nous sommes en droit de nous demander si certaines spécialisations ne pouvaient pas aussi être simplement géographiques, ce qui conférerait une identité toute particulière aux briquetiers de l'Inde orientale ancienne. Leur grande habileté a depuis longtemps été saluée par les historiens d'art, amplifiant cette idée qu'une guilde spécialisée dans le décor architectural en terre cuite se soit formée en parallèle de celle des potiers[57]. À cela se couple une autre donnée, propre à l'Inde de l'Est, à savoir celle des matériaux. Rappelons si besoin est que la région est connue pour sa pauvreté en gisements lithiques : reste à savoir à présent si cela a pu jouer sur la formation des artistes locaux. Deux hypothèses s'affrontent. D'un côté celle assimilant les artistes ayant travaillé la pierre et la terre, une méthode consistant à laisser sécher la terre avant de la sculpter ayant rendu la technique de sculpture de l'argile plus proche de celle de la taille de la pierre[58] ; d'un autre côté celle les différenciant, ses défenseurs rappelant que les décors figurés notamment ne partagent pas d'affinités avec les sculptures en pierre qui leurs sont contemporaines, autrement dit les statues dédiées au culte et répondant à des prescriptions iconographiques bien plus strictes[59].

On note cependant que le terme peut s'appliquer également aux caravanes et donc à des regroupements d'artisans-commerçants itinérants. L'étymologie du mot qui semble liée à la racine verbale GAM, « aller », s'accorderait avec l'idée d'une installation provisoire.

[55] Constat permis par l'étude d'inscriptions du Bengale du Sud-Est. Cf. Rashid, 2008, p. 159. Si cette hypothèse s'avère tout à fait intéressante, n'oublions pas qu'une dynastie bouddhiste au pouvoir ne façonne pas toute la société à son image, et que la majeure partie de la population gouvernée par les Candra devait rester hindoue. Ce qui bien sûr tend à limiter la portée de l'affirmation qui vient d'être développée.

[56] Desai, 1978, p. 161.

[57] Poster, 1986, p. 20.

[58] Asher, 1980, p. 99.

[59] Ray A., 1996, p. 291.

1.3 - Ethnoarchéologie

En conséquence de notre incapacité à mieux redonner corps aux artistes anciens, nous aimerions solliciter le renfort de l'ethnoarchéologie en dernier recours, c'est-à-dire l'interprétation des données archéologiques au travers des productions matérielles et savoir-faire actuels. L'industrie de la brique reste particulièrement active encore aujourd'hui au Bangladesh, mais toute comparaison semble interdite à cause du mode de production industriel, aussi tournons-nous vers une communauté d'artisans susceptible d'avoir conservé des savoir-faire traditionnels : les potiers. Ceux-ci ont aujourd'hui le monopole de la préparation d'images éphémères pour le culte hindou, mais cela était déjà probablement le cas à l'époque pré-islamique[60]. Cette production est d'ailleurs l'objet de communautés hindoues. Mais, a priori, les potiers actuels se limitent à la confection de vaisselle et de figurines pour le culte[61]. Cette répartition « assignant » les hindous à la création de poteries a sans doute été amplifiée au Bangladesh par les invasions musulmanes. Nous aurions souhaité mettre à l'épreuve ces affirmations en suivant une piste que nous n'avons malheureusement pas été en mesure de mener à son terme : celle des artisans ayant récemment contribué à la création de fac-similés du décor du célèbre Somapura Stūpa de Pāhāṛpur (ill. 29). A défaut, nous souhaitons réunir ici les quelques informations recueillies sur le sujet. La filature débute à Joypurhat, un village près de Pāhāṛpur, où deux hommes ont été choisis pour mener à bien ce projet de copies. Pour ce faire, ils ont ensuite été envoyés dans le village de potiers, a priori hindous, de Hatikumrul Shirazgung, plus au sud, près du Brahmapoutre. Une fois leur mission pour le site de Pāhāṛpur terminée, nous perdons la trace de ces deux hommes, mais il est à peu près certain qu'aucun n'ait souhaité poursuivre dans cette voie[62]. Ce cas est intéressant à plusieurs titres. Déjà, il contredirait ce qui a été expliqué jusqu'à maintenant, qui est que les potiers ne se chargeaient pas de la réalisation des décors architecturaux en terre cuite. Cependant, on ignore quelle a été la teneur de l'enseignement dispensé par les potiers hindous aux deux hommes de Joypurhat et si cette production est dans leurs habitudes. Ensuite, il faut prendre conscience que l'art du décor architectural en terre cuite s'est au mieux modifié (pour les temples hindous), au pire perdu (pour les

[60] Bhattasali, 1929, p. XXII.
[61] Gill, 1999, p. 155.
[62] Informations obtenues auprès de M. Marbub ul Alam, directeur régional au département d'archéologie d'Agargon, anciennement en poste à Pāhāṛpur.

monuments bouddhiques), et que les artisans anciens spécialisés dans le domaine ont dû passer le flambeau à des générations ayant eu à s'adapter à un autre contexte socio-politique. Par ailleurs, si le fait d'être hindou est une particularité des communautés de potiers aujourd'hui, ce n'était certainement pas le cas aux époques anciennes dans une population alors majoritairement hindoue. Nous devons donc accepter les limites de la pertinence de cette comparaison, et peut-être en envisager une autre, celle d'éventuels « descendants » des artisans du Bengale, lesquels auraient tourné leurs pas vers l'actuel Odisha. Parmi eux, les potiers du district de Puri semblent avoir joui d'une certaine renommée et ce jusqu'à une époque récente[63]. Nous mettrons également en avant les artisans spécialisés dans la confection d'autels dédiés à la déesse Tulasī, qu'une étude a présenté – de façon peut-être un peu rapide – comme les descendants des « potiers » ayant sculpté les terres cuites des temples du Bengale. La forme et le décor de ces autels reflétant alors leurs anciens prototypes[64]. L'exemple de cette migration supposée d'artistes promet d'être particulièrement intéressante mais sort définitivement du cadre de cette étude, aussi allons-nous sans plus attendre aborder un autre maillon de la chaîne de création des œuvres composant notre corpus : les techniques de fabrication.

2 – Techniques de fabrication

2.1 - Matériau

La présente restitution des différents temps du processus de fabrication des briques a pour avantage de s'appuyer abondamment sur les artefacts de notre corpus, une analyse dans le détail des traces de mise en forme ayant été permise par l'observation directe des pièces à Mahāsthān. Débutons par quelques remarques sur le matériau même, l'argile. On ne trouve que peu d'informations dans la littérature de

[63] Poster, 1986, p. 60.
[64] Allchin, 1994, p. 236, fig. 1. Anciens jusqu'à quel point cependant ? Faut-il associer ces artisans de l'Odisha à une vaque d'« immigration » qui aurait immédiatement suivi les avancées musulmanes au XIIIe siècle ?

l'époque sur sa préparation[65], mais à n'en pas douter l'argile utilisée pour la fabrication des briques est la même que celle servant à la poterie commune. Pour ce faire, elle est extraite du lit des rivières ou des dépôts alluvionnaires de la plaine ou du delta gangétique. Une grande partie des terres cuites étudiées ici présente une couleur rouge prononcée, suggérant la richesse en fer de l'argile de la région de Mahāsthān. Sans que cela ne soit systématique, nous avons pu constater la présence récurrente de certaines « anomalies » dans le matériau. En effet, on y trouve régulièrement de petites inclusions rouges – plutôt ferreuses (pl. II.XXIV.b) – et encore plus volontiers des inclusions noires – plutôt ferriques. Les deux types peuvent même être assez gros, atteignant une taille qu'on ne retrouve pas en céramique pour ce même genre d'inclusions (pl. II.XXVII.a). Par ailleurs, une même pièce peut réunir les deux types d'incrustations. Sous le contrôle de la restauratrice C. Rerolle nous avons pu vérifier le caractère « incrusté » de ces petits éléments et ainsi nous assurer qu'ils n'étaient pas un dépôt de saleté dû, pourquoi pas, à la période d'enfouissement des objets. Le test a consisté en l'immersion puis au brossage d'un des trois fragments du panneau représentant une figure dansante (pl. II.XXVII.d) avant leur collage. L'argile des environs de Mahāsthān présente un autre trait remarquable qui est sa charge en mica, potentiellement assez élevée. Cela se manifeste à l'œil nu par l'aspect brillant d'une multitude de petites « paillettes » de mica prises dans l'argile et visibles à la surface des terres cuites. Nous avons pu également relever que l'argile riche en mica n'est pas celle, d'aspect rouge et donc particulièrement riche en fer, évoquée plus haut. Il s'agit au contraire d'une argile relativement blanche, voire grise ou ocre clair. C'est ce que laisse en tout cas apprécier l'état actuel des terres cuites après une longue période d'enfouissement. Nous soulèverons plus en détails les enjeux liés à la charge en mica du matériau dans la typologie des terres cuites à venir, mais établissons tout de suite qu'une forte quantité de mica semble destiner une argile à un travail de mise en forme et de décor plus délicat (pl. II.XXII.a). Cette remarque s'applique aussi bien à l'argile « blanche » qu'à l'argile rouge, bien que la première, nous l'avons dit, soit généralement bien plus riche en mica que la seconde. Le contraire n'est pas

[65] Les chapitres 258-263 du *Matsyapurāṇa* méritent d'être relevés à cet égard. Extrait cité dans Srivastava, 1971, p. 378.
Le *Mayamatam*, compilation de textes postérieure au XIIe siècle restitue probablement des pratiques plus anciennes : on y explique notamment comment préparer de l'argile en la délayant correctement, en la battant avec les pieds et en y ajoutant des ingrédients aussi variés que le jus de mangue ou des herbes médicinales (chap. XV, v. 113-120, 215-217). Cf. Poster, 1986, p. 44.

impossible cependant, et certaines des terres cuites claires se sont révélées être assez pauvres en mica, au moins en surface (pl. II.XII.b).

Une fois collectée, l'argile devait être préparée afin d'accroître ses qualités plastiques. Une opération de tamisage permettait de séparer le matériau de ses plus grosses impuretés, constituant une première étape dans la purification du matériau. Du reste, le poète Bāṇabhaṭṭa fait intervenir un personnage muni d'un tamis de bambou dans son *Harṣacarita*, comme l'a justement remarqué S.K. Srivastava[66]. L'homme en question vient à la rencontre du roi Harṣa et son équipement est décrit en ces termes :

To this were attached his dirt-scraper and sieve of bamboo bark.[67]

Une grande finesse de l'argile semble cependant n'avoir été désirée que pour certaines terres cuites architecturales précises, comme nous le laissions déjà entendre précédemment. Il devait apparaître superflu en effet de consacrer tout ce temps de préparation pour les briques de maçonneries pures, et mêmes pour celles portant un décor simple. Quelques chercheurs ont pu discerner que l'argile, apparemment à partir de la période post-gupta, était soigneusement préparée avec l'adjonction de mica, dont les propriétés permettaient d'éviter les craquelures une fois l'objet mis au four[68]. Opération qui semble avoir été épargnée aux briquetiers de Mahāsthān tant l'argile y semble naturellement généreuse en mica. Notons que rien n'empêchait les artisans de combiner les qualités de différentes argiles pour la création d'une même série d'objets. Les outils utilisés pour poursuivre la préparation de l'argile devaient être des battoirs en bois, destinés à fouetter et lisser le matériau[69].

En l'absence de découverte archéologique, il est difficile d'affirmer où toutes ces opérations avaient lieu. Il semble assez clair que l'emplacement idéal devait être celui qui offrait à proximité tous les matériaux nécessaires à l'élaboration des briques. À savoir l'eau, la terre et le bois (pour entretenir le feu des fours et éventuellement fabriquer des outils). Nous en profitons pour faire un bref retour sur le récit du *Mahāvaṁsa*, où Viśvakarman, en dépit de son statut divin, n'était finalement pas

[66] Srivastava, 1971, p. 378.
[67] *Harṣacarita*, chap. III. Cf. Cowell, 1897, p. 86. Il n'est pas précisé quelle fonction exerce ce personnage, qui au demeurant se présente comme un reclus. Le lien avec l'artisanat de l'argile se révèle à nos yeux assez limité, bien que cette évocation du tamis réalisé en bambou conserve un intérêt certain.
[68] C'est l'avis de S. Kramrisch notamment, citée dans Chowdhury S., 2000, p. 102.
[69] Poster, 1986, p. 20.

épargné par ces prosaïques impératifs techniques. Il a été explicitement imposé à l'artisan des dieux de s'atteler à la tâche en dehors de la ville du roi et près d'une rivière[70], à l'image, finalement, des artisans évoqués plus haut. Le personnage du reclus au tamis mis en scène dans le *Harṣacarita*, bien que nous ayons mis en doute son rattachement à la caste ouvrière, réside lui aussi à la jonction des différentes ressources nécessaires à la mise en place d'une manufacture de briques :

> *The mendicant stated that he was staying near the city in a deserted house contiguous with the woods on the Sarasvati's banks.*[71]

Cet enjeu du lieu est de plus doublé par une autre contrainte d'importance, celle du temps de création, car, on peut l'oublier, le climat indien régi par la mousson implique qu'une seule partie de l'année pouvait être dévolue à l'entreprise de tels travaux.

2.2 - Mise en forme et décoration

Il est plus délicat de présenter les méthodes de mise en forme de l'argile en briques ou en panneaux décoratifs, une question étant encore largement débattue : les artisans avaient-ils recours à des moules pour donner aux modules des terres cuites architecturales leurs dimensions générales ? Force est de constater qu'aucun vestige de moules – qui devaient être en bois s'ils ont existé – n'a été mis au jour. Il est d'usage de penser que les terres cuites réalisées à des fins de constructions étaient taillées ou modelées à bonne dimension, l'hypothèse du moule étant alors écartée[72]. Pourtant l'emploi du moule se justifierait pleinement, au vu du caractère répétitif de la plupart des motifs géométriques ou floraux ornant une extrémité des briques décoratives. Dans le contexte d'une commande pour un bâtiment important, le recours à quelques moules simples pour les briques à décor de ce genre permettrait ainsi une économie précieuse, non seulement en temps mais aussi en main-d'œuvre. Nous pourrions donc relativiser l'opinion générale démentant l'usage du moule, et imaginer

[70] *Mahāvaṁsa*, chap. XXVIII. Cf. Geiger, 1934, p. 187.
[71] *Harṣacarita*, chap. III. Cf. Cowell, 1897, p. 86.
[72] C'est l'avis de M.H. Rashid relatif aux briques des monuments de Maināmatī. Cf. Rashid, 2008, p. 110. Un article récent consacré à l'art de la brique dans la Chine ancienne nous a fait espérer pouvoir jeter des ponts entre les pratiques indiennes et celles d'Extrême-Orient, mais la démarche semble trop différente, tant dans les dimensions des briques chinoises, leur mode de fabrication en moules individuels et le temps de séchage particulièrement long, impropre aux impératifs climatiques de l'Inde évoqués précédemment. Cf. Nickel, 2015.

qu'un premier temps de mise en forme, celui de l'aspect général de la terre cuite architecturale, ait tout de même nécessité un dispositif particulier afin de conférer aux objets une uniformité générale, nécessaire au bon accomplissement de leur rôle architectonique[73].

Il est indéniable néanmoins que les interventions de finitions, celles dotant les briques de leur décor, aient été le fruit d'un travail manuel. La grande diversité des motifs, tant dans leur forme, leur taille que leur qualité d'exécution, met en lumière un traitement imputable à la main de l'Homme, qui, à sa fantaisie, peut proposer des formes inédites bien que proches de celles largement usitées. MAH.95.4537 (pl. II.VIII.c) en est une bonne illustration, ses bandeaux de motifs, pourtant similaires à ceux d'une MAH.95.4013 (pl. I.V.c), produisant un effet d'ensemble tout à fait original. La différence est telle que parfois, au sein d'une même catégorie de motifs, pas une brique ne se ressemble. C'est ce que démontrent avec netteté les briques du secteur du Rempart Est dont une extrémité, incurvée, accueille un décor de pétales : il suffit de confronter pour s'en convaincre MAH.95.4028 (pl. II.VII.a), MAH.95.4523 (pl. II.VII.d), MAH.95.4524 (pl. II.VIII.a) et MAH.96.843 (pl. II.XI.a). Cette pluralité d'effets et de détails partant pourtant d'une même idée suggère bien la liberté dont a joui l'artisan, à partir d'une brique dont le décor n'avait pas été prédéfini par un moule. À cela s'ajoutent les marques parfois assez ostentatoires des outils ayant secondé la main de l'artisan à l'œuvre sur son bloc d'argile, au sujet desquels nous aurons l'opportunité de revenir. Cependant, si l'intervention humaine se laisse assez aisément reconnaître dans la mise en place des décors, certaines briques aux angulations étranges nous laissent plus perplexe quant à l'utilisation éventuelle d'un moule. Nous en voulons pour exemple MZ.03.3077.2 (pl. II.XVIII.a). Malgré son état lacunaire, il semble évident que cette brique ne présentait pas le module quadrangulaire coutumier, ce qui nous fait supposer qu'elle a dû avoir une destination ou un rôle précis, contrairement à bon nombre des autres terres cuites de notre corpus qui paraissent interchangeables. Deux hypothèses alors entrent en compétition. L'une voulant qu'un moule ait été prévu pour ce genre de brique particulièrement importante car l'on avait anticipé sur ce besoin ; l'autre indiquant plutôt que le besoin ponctuel d'une brique au module particulier se soit manifesté au cours de la construction,

[73] Les recherches entreprises par A. Datta à Moghalmari tendent à déboucher sur des conclusions similaires.
Cf. Datta A., 2008, pp. 49-50.

conduisant à un ajustement mené sur une brique de format traditionnel. Il est bien sûr difficile de trancher, l'aspect assez usé de l'exemple choisi empêchant par ailleurs de déterminer si la taille de cette brique porte les stigmates, assez secs, d'une intervention post-cuisson[74].

Un cas encore différent vient éclairer un autre aspect du débat relatif aux briques destinées à assumer une fonction importante et bien différenciée sur l'élévation du bâtiment, il s'agit des panneaux décoratifs dont l'arrière est concave (MAH.95.55 – pl. I.II.c, MAH.95.4001 – pl. I.III.b, MZ.10.4259.9 – pl. II.XXXIII.a, MZ.10.4259.21 – pl. II.XXXIII.b). Cette configuration particulière indique que la volonté avec ces panneaux était d'orner un angle de mur. Il est intéressant à cet égard de relever que ce type de terre cuite architecturale à Mahāsthān porte un décor bien déterminé, à savoir vase d'abondance et lion, ce qui tend à prouver que de tels formats avaient été prévus par les architectes. On aurait donc pu à cette occasion avoir recours au moule, pour donner à ces panneaux l'arrondi qui caractérise leur partie arrière. Cependant, les traces observées au dos desdits panneaux trahissent là encore une intervention manuelle de dégagement de matière pré-cuisson, les artisans n'ayant compté que sur leur propre habileté.

Nombre des exemples convoqués jusqu'à maintenant ont laissé entendre que la phase de mise en décor des briques avait lieu après séchage et non après cuisson. Les traces des instruments des sculpteurs parfois encore visibles grâce à une observation rapprochée des œuvres ne laissent planer aucun doute sur la question. Nous avons en mémoire le fragment de panneau décoratif MZ.09.4145.8 (pl. II.XXVIII.a) dont les détails incisés prennent la forme de traits souples, exprimant le peu de résistance qu'a opposée l'argile encore humide à la lame de l'artisan. La brique MZ.09.4192.17 (pl. II.XXIX.a) constitue un autre exemple particulièrement révélateur, car il est très net sur celle-ci que les contours des incisions se sont relevés en suivant le passage d'un l'instrument pointu, témoignant du caractère encore onctueux de l'argile, qui ensuite a terminé son séchage en conservant les marques de l'intervention du sculpteur.

Au-delà de ces quelques marques d'incisions particulièrement lisibles, nous ignorons les détails de procédure de mise en décor des blocs d'argile. Il convient donc

[74] Une intervention post-cuisson pourrait aller dans le sens de la seconde hypothèse, sous-entendant que la brique a d'abord eu un format traditionnel puis qu'elle ait été remaniée par la suite au gré des besoins des constructeurs.

désormais de s'interroger à leur propos et d'évoquer les différentes techniques que nous avons cru distinguer. Une première étape satisfaisante serait de pouvoir déterminer si le décor porté par la plupart des briques est le fruit d'un simple estampage[75] ou plus proprement une intervention de sculpture. Certes l'aspect assez net de la plupart des motifs semble affirmer que l'action des sculpteurs s'est exercée au-delà du simple estampage, mais la grande régularité de certaines formes n'a pas manqué de nous interpeller. Le problème étant que si sur une même brique, deux motifs similaires se révèlent être parfaitement identiques en taille, ils ne correspondront pas pour autant aux mêmes motifs d'une autre brique qui les aura déclinés dans des dimensions et une qualité d'exécution différentes. Se peut-il donc que la main du sculpteur à l'ouvrage ait été au préalable guidée par une intervention ayant pré-formé ou esquissé les motifs à faire apparaître avec plus de vigueur ? Toujours est-il que si l'estampage a pu fournir un tracé à suivre, il est certain que cette simple impression d'un motif a ensuite, et dans tous les cas, bénéficié d'une reprise, car les formes ont gagné en relief, en galbe (MZ.11.4397.4 – pl. II.XXXVI.d). On dépasse d'ailleurs bien souvent le stade de la simple incision[76], la plupart des motifs ayant exigé un certain enlèvement de matière pour pouvoir apparaître. Ceci pouvant aller jusqu'à la technique de l'ajouré (MAH.93.438 – pl. I.I.d). L'étroitesse séparant les motifs amenés à particulièrement ressortir du module initial de la brique – comme les pyramides – excuse une finition imparfaite qui, de fait, plaide pour l'intervention de la main de l'Homme plus que pour celle d'un tampon ou d'un moule. Cela est sensible sur la brique MZ.02.2074.1 (pl. II.XIV.b), qui a cet autre avantage de montrer que certains contours sur un même motif ont un aspect plus coupant que d'autres, indiquant par là un coup d'outil plus appuyé. Pour les motifs amenés à se détacher avec moins de relief et sur une surface plus horizontale que verticale, il était peut-être plus facile pour le sculpteur de mettre en place des tracés de guidage. Si tel est le cas, nous pourrions en avoir un bel exemple avec le fragment MAH.c (pl. I.I.a) : d'après leur régularité et le fait qu'ils appartiennent en même temps à plusieurs motifs de cette composition d'interpénétration florale, les traits que l'on sent légèrement incisés ont pu avoir été tracés dans le but de guider l'artisan dans sa réalisation des fleurettes, ainsi

[75] Estampage réalisé grâce à des tampons de bois ou d'argile. Cf. Poster, 1986, p. 20.
[76] Il est à noter cependant que certains jeux d'incisons soignés attestent d'un grand sens du détail des artisans. Voir notamment le quadrillage que porte un simple motif quadrangulaire pris dans une plus large composition sur le fragment MAH.95.4544 (pl. II.IX.a).

incluses dans de petits espaces quadrangulaires d'environ 35 millimètres sur 30 chacune. Celles-là apparaissent d'ailleurs irrégulières dans leurs contours, suggérant qu'un modèle plus développé n'avait pas dû être incisé[77].

Le cas de ce que notre typologie a baptisé les « panneaux décoratifs figurés »[78] fait intervenir une autre technique, celle du décor rapporté. Une fois n'est pas coutume, deux théories s'affrontent ici, bien que finalement aucune ne soit à écarter catégoriquement, les deux étant au contraire certainement à associer. Avant tout, apportons les preuves qu'une telle technique ait été employée. Celles-ci sont offertes de façon assez ostentatoire grâce à la terre cuite MZ.09.HS.1 (pl. II.XXVI.c). Sur un module de panneau décoratif doté d'un cadre en relief a été rajoutée une figure de danseuse modelée à part. L'état de conservation actuel ne cache plus ce procédé, pas plus que la manipulation même de l'objet, qui laisse sentir la grande fragilité compromettant l'intégrité – au demeurant déjà assez contrariée – du panneau. Une démarcation est en effet nettement visible entre l'arrière du motif rapporté et le fond du cadre. Quelques fois, seul un morceau du motif rapporté nous est parvenu, lequel se sera désolidarisé du panneau sur lequel on l'avait collé (MZ.10.4339.8 – pl. II.XXXVI.a). Reste à savoir à présent si ce genre de décor rapporté était soit modelé soit moulé. Comme nous l'exprimions plus haut, il est nécessaire de faire converger ces deux hypothèses dans certains cas. Si dans leur plus grande part, les motifs rapportés ont pu être seulement modelés, certains détails, comme les visages, ont pu bénéficier d'une première étape de moulage. Observons à ce propos le fragment MZ.06.4007.1 (pl. II.XXII.c), dont on peut raisonnablement estimer que la forme générale est issue du moulage, une reprise par le modelage et l'incision lui ayant conféré ensuite une individualité. Le fait que ce visage nous soit parvenu sans son corps ou son fond de panneau argumenterait d'ailleurs en faveur de cette nature d'élément rapporté, qui s'est détaché non seulement du panneau sur lequel il était collé mais également du motif auquel il avait été rattaché, mais qui lui avait été modelé d'un seul tenant. C'est ce qu'exprime, dans une configuration inverse, le danseur acéphale MZ.06.4052.15 (pl. II.XXIII.c). Pour ce qui est des motifs moins « signifiants », comme les enroulements végétaux en fonds de panneaux à l'image de

[77] Du reste, on se demande quel a été le but de certaines incisions, qui prolongent largement un motif sur une face de la brique qui a priori n'était pas destinée à être vue. Exemple : MZ.06.4110.4 (pl. II.XXV.b). Cela relève-t-il du même domaine d'un traçage de repères ?
[78] Voir II.

MZ.09.4145.8 (pl. II.XXVIII.a), ceux-ci semblent avoir été modelés à même l'argile du panneau. Bien qu'il existât aussi de petits moules destinés à la fonte d'éléments décoratifs végétaux pour les bronzes, dont l'usage aurait pu s'étendre à la terre cuite décorative[79]. Rapporté ou non, le décor des panneaux décoratifs était, au même titre que celui des briques décoratives, considérablement étoffé par le travail de reprise et d'incisions. Une illustration en est MZ.06.00.1 (pl. II.XXI.a), charmant visage aux commissures des lèvres entre autres soulignées par de petits trous. Etaient-ils destinés à être incrustés, étaient-ils réellement visibles si l'objet était peint ? Ces questions restent sans réponse mais la matérialité de l'objet parle pour elle-même et nous apprend que ce genre de production pouvait atteindre un certain degré d'accomplissement.

Une fois les formes émergées de l'argile, il était possible, avant cuisson, d'en rehausser le lustre par l'application d'un engobe aux propriétés particulières. La composition d'un tel enduit, d'une grande finesse, est assez difficile à restituer dans le détail. Une argile à la granulation très fine délayée avec de l'eau, éventuellement de la poudre de mica, pouvaient suffire[80]. Ce raffinement esthétique se laisse apprécier sur nombre des terres cuites architecturales des temples gupta encore conservées, mais il semble qu'à partir de l'époque post-gupta cette pratique ait perdu en importance aux yeux des artisans. Aussi un traitement de surface de ce genre est-il rarement identifié sur les terres cuites du Bengale ancien[81]. Mahāsthān n'est pas à ce propos l'exception qui confirme la règle. Rendons tout de même justice à quelques artistes ayant combattu cette baisse d'attention à la qualité de leurs productions en signalant l'existence de quelques terres cuites décoratives soignées, à l'instar d'un panneau décoratif provenant du nord du Bangladesh actuel figurant le rêve de Māyā (ill. 2)[82]. Celui-ci est admiré pour l'habileté ayant gouverné à l'exécution de son traitement de surface, son état de conservation actuel rendant encore plus sensible la façon dont il était à l'origine doté d'un fin engobe luisant, tant sa juxtaposition à une partie où il a disparu le fait ressortir. Un modeste panneau décoratif de Mahāsthān a tout de même à ce titre retenu notre attention, celui enregistré sous le numéro d'inventaire MZ.11.00.1 (pl. II.XXXVI.b). Cette petite figure de danseuse dont la délicatesse a été

[79] Poster, 1986, p. 194, fig. 141-142.
[80] *Idem*, p. 20.
[81] Sengupta, 2007, p. 16.
[82] Chowdhury S., 2000, p. 47.

voilée par le temps conserve quelques reflets satinés qui courent sur la polychromie sombre dont elle a été revêtue[83]. Son cas est cependant trop anecdotique pour pouvoir en tirer quelque conclusion que ce soit.

2.3 - Cuisson

Une fois tous ces dispositifs mis en place – ou non pour ce qui est de l'engobe – venait le temps de la cuisson. Il a déjà été dit que l'on tirait d'une même argile la plupart des terres cuites architecturales et la poterie commune. Cependant, la pâte des productions de céramique bénéficiait de l'adjonction d'un fondant – cosse de riz, cendre, sable, bouse, brique concassée – afin d'abaisser la température de cuisson des pièces. On limitait par-là les risques de ratages imputables à un degré de cuisson trop élevé. Que cette technique ait été mise à profit lors de la confection d'éléments de construction reste encore à prouver[84]. Il est bon de rappeler ici qu'une cuisson dite réductrice se fait dans un four fermé et que l'argile qui en ressortira aura volontiers pris des teintes grises, noires. Au contraire, un procédé de cuisson oxydante se réalise dans un four ouvert, et grâce à cet apport d'oxygène la couleur de l'argile en surface virera davantage dans les rouges, tandis qu'en intérieur elle conservera quelque chose de gris. C'est donc ce dernier type de cuisson qui était en usage à Mahāsthān, et un survol des œuvres du corpus suffit à s'en convaincre. Néanmoins, il est difficile de ne pas voir que l'intérieur des terres cuites architecturales de Mahāsthān, souvent rendu apparent par les vicissitudes du temps et des destructions, présente une couleur bien loin du gris qui vient d'être évoqué, pour plutôt se rapprocher du noir. À titre d'exemple, se référer à MZ.10.4246.3 (pl.II.XXXII.b). Ce phénomène touche aussi bien les briques épaisses que des panneaux décoratifs plus minces. Nous pouvons donc statuer sur le fait que la cuisson en usage sur notre site était oxydante mais aussi mal achevée. Le fait qu'une brique présente en surface des couleurs différentes peut également trahir ce défaut de cuisson[85]. Ajoutons enfin à cela qu'une brique qui n'est pas noire à l'intérieur n'est pas pour autant nécessairement synonyme d'une cuisson maîtrisée. Il faut se défier cependant de l'aspect de surface calciné actuel de certaines briques,

[83] Nous devons à C. Rerolle et à son œil avisé de restauratrice d'avoir éveillé notre attention ce détail.
[84] L'hypothèse est cependant tout à fait acceptée par A. Roy qui évoque l'adjonction à l'argile de silice et d'autres matériaux pouvant diminuer la température de cuisson. Cf. Roy, 2002, pp. 567 et 572
[85] Ou peut être, il est vrai, consécutif de la détérioration de l'œuvre.

lesquelles sont sans surprise très fragmentaires (MZ.10.4241.30 – pl. II.XXXI.c), car celui-là est sûrement davantage à comprendre comme les stigmates d'un incendie que ceux d'une cuisson insatisfaisante. Pour trouver une explication à cet état de fait, peut-être faut-il se tourner vers la morphologie des fours mêmes. Effectivement, il est supposé que les fours, à l'époque pāla, étaient plus grands que par le passé, ce qui justifierait donc une difficulté accrue à assurer une cuisson parfaite à toute la fournée. En tirant le fil de cette explication, nous pourrions même éventuellement avoir trouvé une raison à la présence de ces inclusions noires et rouges trouant la pâte de nos terres cuites, consécutives peut-être d'un passage au four mal vécu par l'argile[86]. Bien qu'il semble anecdotique, un procédé de cuisson peut ainsi être tout à fait révélateur d'une région qui l'a mis en œuvre, mettant en lumière si besoin est la diversité des techniques sur le sous-continent indien, et ce malgré l'apparente simplicité de l'opération[87]. Du reste, nous sommes étonné de n'avoir nulle part trouvé la prise en compte d'une modification survenant lors de la cuisson et liée à la forte teneur en eau des pièces d'argile, même séchées, à savoir la rétractation à la cuisson, laquelle entraîne un amenuisement des dimensions générales des objets[88]. Un tel phénomène peut notamment compromettre la bonne insertion des panneaux décoratifs sur les murs des bâtiments, dans des niches prévues à cet effet. C'est d'autant plus déconcertant quand on observe les terres cuites de Pāhāṛpur, de formats relativement aléatoires. Cette observation peut apporter de l'eau au moulin de ceux – nombreux – partant du principe que le genre de décor proposé par les panneaux de terre cuite du Bengale ancien est sans cohérence et que l'un d'eux peut bien en remplacer un autre, chaque pièce rejoignant un mur aussitôt créée[89]. Dès lors, si une terre cuite décorée ne s'insère pas convenablement là où on pensait la mettre, une autre se prêtera à l'exercice et qu'importe si son décor est d'un autre ordre que la première. Ce point de vue, assurément, est compréhensible, mais nous sommes d'avis qu'il mériterait d'être relativisé. Ceci sera l'objet d'un développement ultérieur.

[86] Chowdhury S., 2000, p. 71.
[87] Nous en profitons pour rapporter ici le cas des briques trouvées sur le site de Kasiā, dans l'Uttar Pradesh, généralement percées de trois trous de 6,35 mm de diamètre environ, ce que l'on a supposé être un aménagement destiné à offrir une cuisson plus complète aux pièces. Cf. *ASIAR 1910-11*, p. 70.
[88] Merci à C. Bernard de nous avoir alerté sur le sujet. Cependant, la période – souvent longue – du séchage assure une bonne part de l'évacuation de l'eau.
[89] Chowdhury S., 2000, p. 71.

2.4 - Interventions post-cuisson

La cuisson ne constituant pas l'étape finale de la préparation, il était toujours possible d'intervenir sur les pièces cuites. Aussi était-ce le moment de mettre en couleur(s) les terres cuites architecturales. Le fait que bien souvent cette polychromie se soit perdue traduit de manière assez explicite le caractère post-cuisson de l'intervention. Celle-ci résulte de l'application, à la surface des briques et des panneaux, de pigments[90] minéraux ou végétaux et d'un liant en solution dans l'eau. À en croire les vestiges de peinture observés sur les pièces de Mahāsthān, seuls le noir et le rouge étaient plébiscités. Toutefois, cela n'interdit pas d'imaginer que des pigments plus fragiles ne soient pas parvenus jusqu'à nous. Des opérations de vernissage, communes à partir de l'époque islamique mais aussi répandues dans les royaumes bouddhiques frontaliers de l'actuel Myanmar, ne se rencontrent pas aux époques qui nous intéressent ici[91]. Sur des pièces comme MZ.06.4073.15 (pl.II.XXIV.c), la césure est très nette entre la partie peinte (le décor en relief) et celle qui ne l'est pas, bien que sur cette dernière se prolongent les incisions, qui, à l'extrémité de la brique, composent les bandeaux où ont été sculptés les motifs. Si sur les briques décorées, l'intégralité des motifs semble avoir pu bénéficier de l'application égale d'une couche de couleur, nous sommes bien sûr tenté d'avancer que pour les panneaux à décor modelé et rapporté, la polychromie avait pour rôle de mettre en valeur le seul motif. Cette hypothèse bien innocente se heurte cependant à quelques cas intéressants. En effet, sur certains panneaux, la polychromie recouvre non seulement le motif mais également le fond sur lequel il se détache et le cadre où il s'insère. Pensons à MZ.04.3142.5 (pl. II.XIX.b) ou MZ.11.00.1 (pl. II.XXXVI.b) pour ne citer qu'eux. Jusqu'où donc allait l'effort de mise en couleur des décors des terres cuites architecturales ? Peut-être les vestiges de polychromie conservés ne coïncident-ils pas toujours avec cette première couche que l'on imagine volontiers soignée et précisant force détails. Cependant, à bien y regarder, l'aspect de la couche peinte des pièces évoquées plus haut semble suffisamment soigné pour écarter l'hypothèse d'un simple passage d'entretien inattentif visant à rafraîchir une polychromie passée. Cette uniformité dans la peinture des panneaux figurés était donc

[90] Pigments ou teintures. Il est difficile pour nous de trancher sans analyse et sans une meilleure connaissance des ressources locales. Remarque aimablement communiquée par E. Brunet, restauratrice.

[91] La stratigraphie troublée de Mazar ne nous a confronté qu'à un seul exemple, fragmentaire, de terre cuite vernissée : MZ.11.4413.6 (pl. II.XXXVII.c).

peut-être bien voulue à l'origine. Ainsi, si le motif ne se détachait peut-être pas avec autant de force qu'il aurait pu sur le panneau, celui-ci en revanche devait particulièrement bien ressortir une fois placé sur le mur à orner[92].

Autre intervention post-cuisson observée sur quelques pièces de notre corpus : les re-taillages. Des marques d'outils ayant manifestement eu à faire céder un matériau déjà dur se retrouvent par exemple sur la partie supérieure de MZ.09.4142.1 (pl. II.XXVII.b). Les coups, larges et secs, suggèrent en effet un rabotage post-cuisson, sûrement dans l'optique de faciliter l'insertion de cette pièce là où elle devait l'être. Nous ne saurions dire si ce genre d'ajustement plaide en faveur de l'hypothèse d'une production en série pensée sans carcan de mesures spécifique et impliquant un re-taillage ponctuel des terres cuites selon les besoins sur le chantier. On a, il est vrai, souvent remarqué que la bordure des panneaux décoratifs n'était pas nécessairement géométriquement correcte[93]. D'autres cas demeurent plus obscurs, à l'image de MAH.96.892 (pl. II.XI.c). Nous décelons assez aisément le caractère étrange de la profondeur de cette brique, hauteur et largeur étant au demeurant en partie complètes. Se juxtaposent ici en effet une partie lisse, donc certainement travaillée avant cuisson, et un arrachement partiel suggérant une mise en forme postérieure à la sortie du four. L'agencement conserve malgré tout un rien d'étrange, nous empêchant de deviner la destination d'une brique remaniée de la sorte.

2.5 - Installation

Une fois l'état définitif de la brique ou du panneau obtenu, ceux-ci pouvaient enfin être utilisés et rejoindre l'élévation pour laquelle ils avaient été créés. Là encore, cette nouvelle étape n'est pas sans soulever quelques interrogations, dont celle de l'utilisation ou non de mortier pour lier les éléments de construction et de décor les uns aux autres. Il est fréquent de lire que le mortier ou ciment n'était pas plébiscité par les bâtisseurs de l'Inde, les découvertes archéologiques n'allant effectivement pas dans ce sens[94]. Une récente étude des vestiges de Maināmatī, aux faciès proches de ceux de notre corpus, tend à confirmer cette idée[95]. Une fois de plus, la littérature ancienne

[92] Si l'on part du principe que le reste de l'élévation n'était que modestement décoré, voire pas du tout.
[93] Chowdhury S., 2000, p. 71.
[94] *ASIAR 1911-12*, p. 33 ; Auboyer, 1961, p. 154.
[95] Imam, 2000, p. 80.

contribue au débat et laisse quelques indices permettant de penser que le mortier ne faisait pas partie de la panoplie des maçons. Nous pensons en particulier à un extrait de la pièce de théâtre *Le petit chariot de terre cuite*, où le voleur (anciennement brahmane) Śarvilaka expose avec force science le meilleur moyen de faire une brèche dans une maison selon le matériau dans lequel elle a été édifiée :

> *A ce sujet le vénérable Kanakaśakti a enseigné qu'il y avait quatre façons de faire une brèche, à savoir : extraire les briques cuites, percer les briques crues, mouiller les murs de pisé, scier les murs de planches. Ici c'est de la brique cuite, il faut l'extraire.*[96]

Si retirer les briques une à une est suffisant pour percer un mur, il semble évident qu'aucun « ciment » ne les maintient solidaires les unes aux autres, sans quoi il aurait fallu user de procédés plus destructeurs. Nous ne pouvons cependant en rester là et demeurons perplexe – peut-être à tort – sur la manière dont autrefois on ajustait les briques d'un mur. Sans chercher à contredire le témoignage des vestiges matériels, la piste d'un matériau liant très fin et peu détectable pourrait être exploitée. La lecture d'un passage du *Mahāvaṁsa* va dans ce sens. Bien que nous soyons là dans une sphère assez éloignée de celle de l'Inde orientale, un passage a tout de même retenu notre attention.

> *Everywhere throughout the work did the clay called butter-clay serve (as cement).*[97]

L'argile fine et de qualité dont il est question était un bienfait consécutif à la chute des eaux de Gaṅgā dans cette région. Passé ce détail de pedigree, il semble que nous n'ayons ici ni plus ni moins que la présentation du principe de la barbotine, où une argile délayée de même facture que celle ayant servi à la confection de la terre cuite sert de liant pour maintenir deux éléments. On ignore cependant jusqu'à quel point ce procédé peut remplacer un « ciment », la barbotine servant par ailleurs plus volontiers à la réunion de deux éléments avant cuisson, laquelle achève de les lier. Finalement, le caractère séduisant de cette hypothèse ne compense pas l'idée qu'il convient

[96] *Mṛcchakaṭika*, acte III. Cf. Bansat-Boudon, 2006, p. 616. Le personnage est bien sûr éminemment comique, et si la situation est peut-être à prendre avec un peu de recul, tout comme la très docte typologie qui suit développant en les nommant les différentes formes de brèches possibles à réaliser, il n'en reste pas moins que ce détail réaliste peut être exploité, au même titre que de nombreux autres dans la même veine et ponctuant la pièce.
[97] *Mahāvaṁsa*, chap. XXIX. Cf. Geiger, 1934, p. 192.

sûrement de se contenter de cette absence d'usage de mortier dans l'Inde ancienne. Nous avons tout de même pu observer une tendance actuelle dans la recherche à attirer l'attention sur ce qui pourrait être des traces de « ciment »[98].

Un dernier point auquel s'intéresser pour dresser un panorama complet de la chaîne opératoire de nos objets est celui concernant la façon dont ils s'agençaient sur un mur et l'effet d'ensemble produit. Les exemples de monuments encore debout – Maināmatī et Pāhāṛpur entre autres – nous renseignent sur un point important, à savoir que les briques décorées et les panneaux étaient préférentiellement organisés en frises. Les artisans avaient-ils donc des parades pour s'assurer qu'un même motif mais déployé sur plusieurs briques pouvait dessiner une suite satisfaisante pour le regard ? Il serait bien malaisé d'affirmer quelles ont été les préférences des constructeurs, mais nous remarquons que la plupart des briques se terminent néanmoins, aux deux extrémités, par un motif « complet ». Cette règle tolère cependant nombre d'exceptions, telle MZ.09.4224.6 (pl. II.XXX.c) : sur cet exemple, la double rangée de triangles se termine d'un côté par un triangle tronqué de la rangée avant, l'autre côté s'achevant sur un triangle tronqué de la rangée arrière[99]. La difficulté gagne en importance lorsqu'il s'agit de passer d'un mur à un autre, ce que les artisans ont pallié grâce à la confection de briques portant un décor spécialement dédié aux angles de murs, comme MAH.95.4523 (pl. II.VII.d), qui affiche un décor de pétales sur deux de ses côtés, là où la plupart du temps il ne se déploie que sur un seul. Les panneaux figurés n'ont probablement pas connu ce genre de problèmes, ceux-ci étant tous délimités par un cadre, empêchant une succession immédiate des différents motifs les animant[100]. La question se révèle par contre tout à fait pertinente pour des panneaux ayant reçu un décor floral et/ou géométrique. Bien que nous n'ayons pas de raison de penser qu'ils n'aient pas formé un ensemble cohérent sur un mur, les éléments appartenant à cette catégorie sont malheureusement presque toujours trop fragmentaires pour étudier de façon satisfaisante la manière dont ils s'agençaient les uns par rapport aux autres. Un exemple intéressant – mais unique car ne comportant qu'un seul motif – demeure MAH.95.4009 (pl. I.V.a) : le damier qui anime la surface de ce panneau a priori conservé dans son intégralité ne se heurte à une bordure qu'en trois côtés de l'objet, permettant si besoin était de poursuivre le motif sur le mur grâce à un autre panneau

[98] Roy, 2002, p. 562 ; Rashid, 2008, p. 42.
[99] Il semble que cette configuration ne résulte pas d'un état de conservation fragmentaire.
[100] Ce qui n'empêche pas nécessairement qu'un lien symbolique les unisse.

du même type. Notre questionnement se complexifie avec la prise en compte d'autres cas plus rares mais bien présents, à l'instar des petits éléments de terre cuites décoratifs qui ne sont ni briques ni panneaux, lesquels prennent bien souvent des formes tout à fait originales et sortant de fait de la configuration de la frise. Pour certains d'entre eux, un fonctionnement à plusieurs semblerait nécessaire au bon déploiement d'un motif décoratif complet (un médaillon floral ou au moins un demi-médaillon par exemple), comme MAH.97.1137 (pl. II.XI.d). Avouons toutefois que cette hypothèse reste hasardeuse tant nous ignorons quelles étaient les élévations des bâtiments aujourd'hui disparus, ces décors incomplets ayant peut-être été en réalité tout à fait adaptés à la partie du mur qu'ils devaient orner. En outre, certaines terres cuites conservées sont dotées de ce qui semble être des dispositifs d'emboîtement, comme MAH.98.1382 (pl. II.XIII.b), donnée qui enrichit notre appréhension des différentes possibilités de mise en place des décors. Le cas des pièces ajourées pourrait éventuellement se rattacher à cette problématique, si l'on voulait interpréter les motifs creux comme des mortaises. C'est ce que semble penser A. Akmam au sujet d'une terre cuite architecturale qu'elle présente comme un morceau d'encadrement de fenêtre (ill. 3)[101]. Si elle se justifie pour des pièces de dimensions raisonnables comme celle-là, cette interprétation apparaît moins convaincante pour les fragments de ce qui devait être une terre cuite plus modeste, tel que MAH.93.438 (pl. I.I.d).

Un bref détour par l'usage du stuc vient clore à présent cet état des lieux de nos connaissances. On savait en effet que le stuc pouvait se substituer à la terre cuite dans le décor architectural de l'Inde ancienne, notamment dans ses régions orientales. De façon plus surprenante, un usage simultané de ces deux techniques dans une optique de pure copie a également pu être de mise, c'est ce qu'a montré une étude des vestiges d'un complexe bouddhique à Moghalmari dans le Bengale-Occidental. En effet, l'état de conservation de certains pans de murs encore debout laisse percevoir que les motifs de stucs reproduisaient de manière assez conforme ceux qui avaient déjà été dessinés par les briques décorées (ill. 4). Seulement, reste à savoir si ce dispositif est celui d'origine ou si l'embellissement par le stuc n'a été effectif qu'après un certain laps de temps[102]. Si les briques décorées ne devaient effectivement

[101] Akmam, 2006, p. 237, n° 82.
[102] Datta A., 2008, p. 50. L'apposition d'une polychromie rouge sur les briques décorées incite à penser que l'ornementation du temple s'appuyait d'abord uniquement sur l'effet produit par les terres cuites architecturales.

assumer qu'un rôle de guidage pour les poseurs de stuc, cela pourrait potentiellement excuser le caractère parfois insatisfaisant des incisions précisant à la hâte les détails des motifs sculptés (voir dans cette idée MAH.98.1299 – pl. II.XXII.d). Les processus de fabrication des œuvres de notre corpus ayant reçu le développement de rigueur, terminons ce premier axe de réflexion en brossant le contexte historique de l'utilisation de la terre cuite dans l'architecture indienne ancienne, en tentant d'y situer Mahāsthān.

3 – Contexte

3.1 - Historique : des Maurya aux Gupta

Afin de mieux entrevoir les enjeux de la terre cuite architecturale – le contexte qui l'a vue naître, la façon dont elle était « consommée » par la société et par lesquels de ses membres plus précisément, etc… – procédons à un bref déroulé chronologique. L'origine de l'usage de la brique décorative reste sujette à caution mais il est raisonnable de penser que celle-ci prend place dans la vallée du Gange, à une époque au moins aussi ancienne que celle des Maurya. Les découvertes archéologiques attestent en effet qu'au début du IVe siècle av. J.-C. déjà se distinguait une production de terres cuites décoratives, dont de véritables rondes-bosses, à destination d'une classe aristocratique de la société, voire d'une classe « moyenne »[103] composée éventuellement de marchands enrichis. Ce type d'industrie était donc orienté vers la satisfaction des désirs d'une clientèle ciblée, se dégageant d'une production pour le marché plus traditionnelle[104]. Ces artefacts se distinguent cependant de ceux nous intéressant en premier lieu, preuve en est que pour les périodes anciennes il est d'usage, sans trop d'hésitations, d'assigner les potiers à la réalisation de telles

Un cas similaire se rencontre à Śrīpura, dans l'Etat du Chhattisgarh, où les briques d'un temple dit de Lakṣmaṇa portent encore par endroits les vestiges d'une fine couche d'un plâtre blanc de grande qualité. On a là aussi supposé que cette apposition était plus tardive que l'édification en elle-même, car les briques débarrassées du plâtre accusent un grand soin dans leur finition, notamment par l'applique d'une couverte à l'effet brillant.
Cf. *ASIAR 1909-10*, p. 13.

[103] Nous empruntons à S.P. Gupta l'expression classe « moyenne » qui au demeurant peut sembler anachronique, mais qui se justifie si l'on veut bien garder à l'esprit que c'est avant tout un concept économique car, culturellement, pour les époques maurya et śuṅga encore, les gens peuplant une ville ne devaient pas être tout à fait coupés de leurs origines rurales. Cf. Gupta, 1990, p. 159.

[104] Poster, 1986, p. 32.

pièces[105]. Ce qui, rappelons-le, n'est plus aussi évident pour les terres cuites architecturales postérieures que nous étudions. Du reste, les vestiges de constructions sont plus que rares pour les époques reculées et peu loquaces au sujet du décor qui pouvait être le leur. Les descriptions littéraires anciennes laissent entendre que le cadre de vie était simple et que le luxe et les raffinements de l'art concernaient davantage le mobilier (tissus, bijoux, parfums, nécessaires de toilette, armes, etc.)[106]. Peut-être donc convient-il de ne pas imaginer des bâtiments trop richement décorés, au moins concernant la sphère laïque hors impériale, pour les époques les plus reculées documentées par l'archéologie. Bien que nous soyons là dans un contexte relativement privé, il est intéressant malgré tout de voir que la terre cuite faisait partie intégrante des rites sociaux d'une population urbaine et cultivée, ce qui vient tempérer l'idée voulant que la terre cuite soit avant tout l'expression d'un art rural. Il est possible à cette occasion de citer un passage du *Kāmasūtra* – IIIe siècle (?) – attestant de cela :

> *Par exemple, il lui présente […] des choses faites de cire d'abeille, de farine et d'argile. […] des chèvres et des moutons, et des petites maisons pour des familles de dieux, faites d'argile.*[107]

Les enjeux sont bien sûr différents pour ce qui touche à des décors de bâtiments publics, laïcs ou sacrés, mais retenons donc que l'essor de l'art de la terre cuite est bien à rattacher à la formation d'un réseau urbain sur le territoire indien depuis l'époque maurya.

Le décor, expression d'un besoin ne dépendant pas d'une première nécessité ou d'une urgence du culte, devant atteindre une phase majeure de son développement dans les siècles à venir. Ce sont en effet les Gupta, héritiers d'une tradition que l'on a ici du mal à discerner, qui firent de la décoration architecturale par la terre cuite une marque de leur époque, donnant l'élan à une pratique qui par ailleurs leur survivra. À l'instar des époques précédentes, la production de terres cuites gupta reflète l'intérêt et les goûts d'une population urbaine, occupée de loisirs et ayant fait preuve de bienveillance envers l'artisanat, mais qui semble avoir dépassé alors les limites de la sphère impériale[108]. Ces citadins – *nāgaraka* – contribuèrent à hisser l'art de la terre cuite au

[105] Il semble d'ailleurs que ces artisans aient été grassement rétribués pour leur service, on cite souvent à ce propos le récit du *Kuśa Jātaka*.
[106] Angot, 2007, p. 223.
[107] *Kāmasūtra*, 3. 3. 14-16. Cf. Doniger, Kakar, 2007, pp. 228-229.
[108] Desai, 1978, p. 153.

même niveau que celui de la peinture ou de la sculpture sur pierre. On s'est beaucoup intéressé aux motivations de cette classe émergeante préoccupée – à tous niveaux – de perfection formelle, et il est commun de penser que celle-ci avait développé un haut sens de l'esthétique, tributaire des réflexions entamées sur les notions mêmes du beau à l'époque gupta. Il est possible dès lors que les commanditaires aient souhaité, à travers le spectacle des terres cuites architecturales, jouir d'une expérience à la fois esthétique et spirituelle, que le poète Kālidāsa cristallisa au Ve siècle par le terme *cārutā* (« grâce, charme »)[109]. Il est probable cependant que les panneaux figurés, plus que les simples briques décorées de motifs floraux et géométriques, aient davantage contribué à susciter de telles émotions. Traduisant une culture littéraire classique et sentie comme exemplaire, les décors figurés puisèrent leurs thèmes notamment dans les épopées, lesquelles reçurent un intérêt singulier dans les arts visuels[110].

Cet essor sans précédent manifeste clairement le caractère d'élite de cet art de la terre cuite, au point de soulever une question qui nous a paru cruciale : comment les artisans ont-ils pu se pétrir de la culture prônée comme modèle par les classes dominantes de la société et satisfaire ainsi les exigences de leurs clients ? On part volontiers du principe que la confection des décors de temples et autres bâtiments publics a impliqué les efforts conjoints de guildes entières d'artisans, travaillant à la demande plus que pour le marché. Cette disponibilité pour un panel de commanditaires précis concourt effectivement à se représenter des artistes de renom travaillant en lien direct avec la clientèle citadine aisée. Une hypothèse inverse et rarement formulée est défendue par Z. Haque, celle-ci explorant plutôt l'idée que les artistes n'avaient pas un accès direct aux textes. Dans ce cas, ceux-ci devaient tirer leurs sources de récits entendus autour d'eux, à savoir des réappropriations de la culture des élites par le truchement de travaux poétiques locaux fondés sur la mythologie, du théâtre populaire ou des ballades de village. Ainsi les œuvres des artisans reflèteraient un bien plus large spectre de l'atmosphère culturelle contemporaine[111]. Ce point de vue original et tout à fait recevable à nos yeux ne

[109] Chowdhury S., 2000, p. 46.
On s'est plu à repérer dans l'œuvre de Kālidāsa les termes fortement teintés de cette réflexion sur le beau comme source de plaisir. Au même titre que *cārutā*, *lalit kalā*, « les beaux-arts » (*Raghuvaṁśam*, VIII. 67), et *rūpam*, « grâce des formes » (*Kumārasaṁbhavam*, V. I), ont particulièrement retenu l'attention des chercheurs. Cf. Srivastava, 1971, p. 374.
[110] Desai, 1978, p. 162.
[111] Haque Z., 2013, p. 123.

semble pas malgré tout prendre en compte toutes les possibilités. En effet, la situation pourrait avoir été encore plus nuancée, les briquetiers-sculpteurs ayant éventuellement pu sacrifier en même temps à une logique de marché et produire des panneaux décoratifs aux inspirations et interprétations issues de leur « contre-culture »[112]. La divergence possible entre la connaissance des sources des artisans et des clients a par ailleurs pu être endiguée par les recommandations de ces derniers. Ce qui, au fil du temps, a très bien pu familiariser les artistes à la culture classique des élites sans une fréquentation directe des textes. Il faut malgré tout accepter le fait que des questions demeurent sans réponse, comme l'importance de la pratique de la copie dans la diffusion des thèmes, le suivi des commandes une fois un programme préétabli, l'existence de figures d'érudition exerçant un rôle médiateur entre les artisans et les clients, la teneur des recommandations de ceux-ci et jusqu'à quel point cela imposait aux artisans un carcan restrictif. Ce dernier point notamment est sujet à débat, car le décor architectural semble plus propice à l'expression d'une certaine spontanéité de la part des artisans, ce que la réalisation d'un objet de culte, comme l'effigie d'un dieu, proscrit.

Si jusque-là cette présentation a privilégié un point de vue d'esthète, il convient cependant de ne négliger aucune composante entrant en jeu dans la production de décors en terre cuite, un réel défi étant de savoir comment celle-ci se situait par rapport à une économie de marché. La demande en plaques et en briques devait en effet être assez importante au regard des travaux de construction entrepris, l'Inde à partir des Gupta se parant d'une multitude de monuments en brique ornés. Un fini moins satisfaisant détectable sur certaines productions peut trahir cette pression de la demande et un travail prenant des allures sérielles[113]. Notons toutefois que certaines conditions sont requises avant qu'une industrie ne puisse atteindre une telle échelle, comme un équipement matériel adéquat et au service d'un degré de technicité artisanale dépassant la simple satisfaction de besoins individuels et pressants. Seule une société bien ancrée sur ses fondations et à l'industrie organisée en différentes professions permet cela[114]. S'ajoute également la prospérité économique qu'implique

[112] Qui n'en est pas tant une, puisque façonnée au regard du modèle proposé par les élites.
[113] Chowdhury S., 2000, p. 71.
[114] Poster, 1986, p. 29.
Il serait intéressant de soumettre ce parti pris du cadre idéal d'un territoire unifié à la réalité de l'Inde du Nord-Est au VIIe siècle par exemple, période peu connue et appréhendée comme celle d'un morcellement important du territoire, mais qui a tout de même pu avoir été favorable aux arts.

l'exercice d'un pouvoir unificateur, comme celui des Gupta d'abord, et ensuite celui des Pāla en Inde orientale. L'implication royale dans la commande artistique tend par ailleurs à appuyer l'idée que des catégories particulières de sculpteurs étaient commissionnées afin de réaliser un travail spécifique et exigeant, tout en tempérant une fois de plus l'hypothèse qu'une politique, non de marché, mais de commande – même de haute volée – soit gage de qualité. Il est difficile cependant de savoir à quel point l'industrie du décor architectural trouve sa place dans ces diverses considérations et si elle ne s'en échappe pas parfois. En effet, il est reconnu que l'essor concomitant de l'artisanat de luxe et du commerce a fait grossir des centres de productions en villes spécialisées, à l'instar de Vārāṇasī dont les textiles étaient très recherchés. Si cette ramification de l'industrie fait sens pour de la poterie de luxe, de la joaillerie ou des soieries, il n'est pas absurde de penser qu'elle ne concerne pas la production du décor architectural en terre cuite, celle-ci se fondant sur l'emploi d'un matériau local et non sur l'importation de matière première ou l'exploitation d'une ressource remarquable. Un point difficile à approfondir car pauvre en exemples – et à ce titre l'étude du cadre urbain proposé par Mahāsthān pourrait être pionnière – est celui de la distinction entre le décor des bâtiments publics (laïcs ou non) et celui des constructions privées, ainsi que celui d'une éventuelle hiérarchie des matériaux de construction.

3.2 - Hiérarchie des matériaux

Une hypothèse qui a fait date voulait que la brique ait été une sorte de parent pauvre de l'architecture indienne, mise en œuvre seulement là où la pierre faisait défaut[115]. Ce point du vue est aujourd'hui largement nuancé et remis en question[116]. *Le petit chariot de terre cuite* offre à ce propos une grille de lecture remarquable pour la compréhension de la hiérarchie des matériaux de construction dans l'Inde ancienne. Toujours à l'acte III cité précédemment, la tirade de Śarvilaka développant le meilleur moyen de percer le mur d'une habitation établit clairement une échelle de valeurs entre les matériaux, depuis les planches de bois, en passant par le pisé, la brique crue, jusqu'à la brique cuite. C'est d'ailleurs attiré par l'aspect extérieur de la maison en

[115] Voir par exemple Saraswati, 1962, p. 93.
[116] Williams, 1982, n. 75 p. 83 ; Poster, 1986, p. 48.

briques cuites que le voleur s'introduit chez Cārudatta[117]. Le poète Bāṇabhaṭṭa ne dédaigne pas non plus de chanter les mérites des constructions en terre cuite :

> *Rising to the sky and conferring shining splendour on the four quarters of space.*[118]

Habituellement muette sur le sujet, l'archéologie délivre tout de même quelques précieux renseignements à Candraketugaṛh, ce site ayant livré les fondations de structures en briques cuites en alignements réguliers, rattachées à l'époque gupta et à des phases plus tardives, correspondant peut-être aux habitations d'un pan prospère de la société. Elles s'opposent ainsi aux maisons construites en matériaux non pérennes, avec lesquelles elles coexistaient[119]. Il est donc permis de penser que bâtiments publics et privés partageaient un même goût pour la brique cuite, mais en était-il de même pour leur décor ? Les descriptions contemporaines des architectures, dans toute leur emphase, insistent davantage sur l'éclatante blancheur et sur le secours de la peinture dans l'embellissement des maisons, que sur le détail des éléments représentés. Parmi les quelques exemples à disposition, voici une inscription d'époque gupta :

> *Des maisons […] très blanches et très élevées, pareilles et semblables aux multitudes de nuages clairs et scintillants d'éclairs ; d'autres resplendissent, semblables au sommet élevé du Kailāsa, leurs pignons sont effilés […] elles sont peintes et embellies de bosquets de bananiers frémissants […] elles sont pareilles à des guirlandes de résidences, immaculées comme les rayons de la pleine lune.*[120]

Les bâtiments privés ont donc pu eux aussi être recouverts d'un enduit fait de chaux amalgamé à du sable, dispositif renforcé éventuellement par de la polychromie et de la dorure, ces couleurs, cet or et cette blancheur étant rompus de place en place par des éléments de bois[121]. Les panneaux de terre cuite devaient être gratifiés d'un même enduit à défaut d'une polychromie, ou bien celui-là servait de couche de support à

[117] Bansat-Boudon, 2006, pp. 616-618.
[118] Cité dans Agrawala, 1960, p. 63. Malgré nos efforts, nous n'avons pas retrouvé la référence exacte.
[119] Haque E., 2001a, p. 61.
[120] Ferrier, 2015, n.106, pp.302-303. Référence : Chhabra D.R., Gai G.S., 1981, *Inscriptions of the Early Gupta Kings* (CII III), Delhi, Archaeological Survey of India, n°35, pp. 322-332.
[121] Auboyer, 1961, pp. 283-284.

celle-ci[122]. Il est difficile de se prononcer sur la nature du décor des panneaux ou briques décorées des maisons des citadins, voire même des palais, une hiérarchie dans le mode de distribution des décors ayant peut-être été en œuvre selon les bâtiments. Aussi les murs extérieurs des résidences cossues se cantonnaient-ils peut-être aux simples briques affichant des motifs floraux et végétaux, le privilège de motifs figurés et très élaborés allant dès lors aux bâtiments publics[123]. Ceux-là, au vu des vestiges encore debout, ornaient avant tout les espaces de circumambulation et attiraient l'œil du dévot vers la base du monument, les panneaux décoratifs étant a priori principalement insérés dans des niches courant tout le long de la plinthe du bâtiment à décorer. À ce titre, il est également possible d'imaginer qu'à la fonction décorative venait se greffer une volonté de dissimulation d'un appareillage de base grossier du bâtiment, ou bien encore une fonction d'isolation. En outre, bien que l'expression rattachée à l'art de la terre cuite soit celle d'une culture citadine et cultivée et que cet art ait fleuri au sein d'une société prospère, il ne faut pas passer sous silence l'argument du coût d'un tel décor, à n'en pas douter plus avantageux que celui exigé par un autre médium, comme la pierre. Au sujet du matériau, mentionnons l'hypothèse suggérant que le décor architectural en terre cuite ait eu comme prototype des panneaux sculptés de bois[124]. Celle-ci demeure pour le moment non vérifiable. La dimension décorative même des décors soulève elle aussi quelques interrogations, la sensibilité de l'époque étant impossible à restituer. Aussi ignorons-nous si le but de cette décoration était tout bonnement de rompre la monotonie des murs de bâtiments imposants ou si l'on confiait à cette expérience visuelle une charge plus intellectuelle[125]. En tous les cas, on admet communément que l'affiliation sectaire du monument ne déterminait pas la nature du décor de son soubassement, le panthéon de figures déployé n'étant a priori pas obligatoirement en lien avec les divinités vénérées dans le sanctuaire[126]. Une réflexion ultérieure reviendra sur ce sujet, laquelle se concentrera sur l'Inde orientale.

[122] Poster, 1986, p. 44.
[123] Shah, 1960, p. 56.
[124] Asher, 1980, p. 49.
[125] Ceci rejoint le développement précédent relatif à la pensée du beau, ses bienfaits et son expression par les arts plastiques à partir de l'époque gupta. Le bien-être procuré par le décor des bâtiments était-il un simple contentement de l'œil ou bien l'esprit y trouvait-il aussi son compte ?
[126] Ray A., 1996, p.291.

3.3 - Premiers témoignages en Inde du Nord et à Mahāsthān

Nombre de sites sur toute l'Inde du Nord ont pu donc se parer d'éléments en terre cuite à partir de l'époque gupta, à l'image des panneaux ornés de Buddha du *stūpa* de Devinmori dans le Gujarat, daté de la fin du IVe siècle. Le site a également livré des briques sculptées de motifs variés, arguant de la grande maitrise des artisans[127]. Plus proche de la région qui nous concerne, dans l'actuel Uttar Pradesh, les ruines de l'antique Kuśanagara (Kasiā) se composent entre autres du *stūpa* Rāmābhār dont les briques décorées dessinent un décor complexe qui ne peut être apprécié que par de scrupuleux raccords[128]. Un parangon de l'usage de la terre cuite architecturale demeure cependant le temple de Bhitargaon, encore une fois en Uttar Pradesh. Sur les murs extérieurs, au-dessus des pilastres scandant l'élévation des murs, prend place une double corniche de briques sculptées, au cœur de laquelle se déploie une frise de petits panneaux quadrangulaires contenant pour la plupart des enroulements végétaux, des figures aviaires ou anthropomorphes (ill. 5). La souplesse des formes traduit une intervention de sculpture pré-cuisson, comme les briques de Mahāsthān le laissent elles aussi entrevoir. Le soin apporté aux finitions s'exprime dans la brillance d'un revêtement appliqué en couche très fine à la surface de l'argile. Qualité de production qui serait à relativiser selon A. Cunningham, qui rapporte que l'intérieur des briques composant le monument se révélerait être noir et donc preuve d'une cuisson mal maîtrisée[129], nouveau point commun avec les œuvres de notre corpus.

A Mahāsthān même, les témoignages de l'époque gupta sont étonnamment rares[130]. Cela peut s'expliquer par la préférence des contrées les plus orientales de l'Inde pour le décor en stuc, lequel se conserve très mal[131]. Quelques panneaux décoratifs attribués à l'époque où s'est exercé le pouvoir gupta en Inde du Nord ont pu être retrouvés aux abords des ruines du temple *vaiṣṇava* de Govinda Bhiṭā, au nord des remparts de la ville. Deux d'entre eux figurent des créatures du bestiaire aquatique : le caractère hautement décoratif du traitement en arabesque des lignes n'entame en rien la grande vigueur des formes de ces *makara* dont l'artiste a été jusqu'à détailler

[127] Dawson, Okada, Zephir, 2007, p. 227.
[128] *ASIAR 1911-12*, p. 139.
[129] Poster, 1986, p. 48.
[130] Le Varendra, dont Puṇḍranagara était le centre névralgique, a pourtant été une *bhukti* (province administrative) de l'empire des Gupta.
[131] Asher, 1980, p. 46.

les écailles (ill. 6). Mais le plus connu des éléments de décor de Mahāsthān demeure celui où un *mithuna* est saisi dans son intimité, au sein d'un cadre circulaire bordé de pétales de lotus. Ce couple en pleine conversation et aux attitudes caressantes a été figuré dans un respect des idiomes de délicatesse gupta mais d'une manière distante, que l'on peut éventuellement taxer de régionale (ill. 7)[132]. L'élégance des chevelures et le raffinement des poses ne le disputent qu'à un intérêt marqué pour le relief et le goût de drapés « mouillés » qui semblent propres – ou du moins particulièrement en vogue – à Mahāsthān[133]. Alliées au superbe Sūrya un peu plus tardif actuellement conservé dans le musée du site (ill. 8)[134], ces quelques terres cuites constituent un aperçu restreint mais convaincant de la « renaissance » culturelle gupta insufflée dans l'antique Puṇḍṛanagara, la plaçant à la croisée des décors de stuc de Maṇiyār Maṭh (début VIe siècle) et des panneaux décoratifs de Pāhāṛpur (VIIIe siècle)[135].

En bref, ce qui résulte de cet exposé est que briques et panneaux décoratifs ont été utilisés de façon ancienne et sur un vaste territoire, partageant malgré tout un lexique ornemental commun et homogène. Une étude des seules formes de notre corpus – pour les décors simples au moins – ne s'annonce donc pas extrêmement révélatrice. Le déclin progressif du pouvoir gupta[136] et des grands complexes urbains entraînera avec lui la disparition de la classe de mécènes citadins mise en exergue précédemment, entraînant en conséquence une dispersion des artisans dans différentes régions d'un empire en déliquescence.

3.4 - Le renouvellement dans l'Inde de l'Est post-gupta et pāla-sena

L'architecture décorée de terre cuite connut néanmoins une impulsion nouvelle grâce à l'essor post-gupta d'une aristocratie de plus en plus autonome, les *samanta*[137], entérinant son statut d'art d'élite. Le patronage dont ont pu bénéficier les monastères bouddhistes en Inde orientale au VIIe siècle, période qui se dérobe encore à notre connaissance, incite d'ailleurs à relativiser la persécution exercée à l'encontre des

[132] Saraswati, 1962, p. 107.
[133] Poster, 1986, p. 175 ; Chowdhury S., 2000, p.54.
[134] Lefèvre, Boussac, 2007, pp. 140-141.
[135] Asher, 1980, p. 34.
[136] Sensible déjà dans la pièce *Le petit chariot de terre cuite*, Ve siècle (?), qui met en scène un brahmane ruiné, comme le remarque D. Desai. Cf. Desai, 1978, p. 13.
[137] Desai, 1978, p. 164 ; Poster, 1986, p. 41.

bouddhistes par Śaśāṅka au cours de ce siècle obscur[138]. Ce rattachement des communautés d'artisans à quelques grands propriétaires terriens pourrait en outre modifier les données relatives à leur mode de vie, leur mobilité ayant pu dès lors avoir été réduite par les exigences des roitelets cherchant à bâtir un empire sur les ruines des Gupta. La gestion de l'héritage de cette brillante période définie aujourd'hui comme « classique » est une question qui mériterait d'être approfondie. La migration des artistes et la dispersion des motifs composant le vocabulaire ornemental de l'architecture gupta se traduit sur les murs des monuments de l'Inde de l'Est par une exécution et une syntaxe différentes[139], allant parfois jusqu'à la disparition de motifs parmi les plus complexes[140]. La technique de fabrication même semble avoir pâti des désordres du temps, un appauvrissement dans l'exécution des briques du monument de Maṇiyār Maṭh à Rājgir, au début du VIe siècle, se faisant déjà sentir, autant dans la couleur, la cuisson, la sculpture, que dans les raccords[141].

Il ne faut pas croire pourtant que l'Inde orientale ait tourné le dos à l'héritage gupta, certaines dynasties de monarques remarquables ayant continué à dérouler le fil d'un art de cour brillant encore marqué par le souvenir d'une tradition « académique » passée et par un haut degré de technicité[142]. À partir de l'époque pāla – voire post-gupta – la production de terre cuite architecturale en Inde orientale semble ne plus s'être confinée à un seul centre mais au contraire s'être ouverte à une région plus vaste et confiée à de nombreux sites. Au vu de l'ancienneté et de l'importance de Mahāsthān aux confins de l'empire maurya puis gupta, il se peut en effet que la cité ait joui autrefois d'un certain monopole dans le domaine, avant d'entrer en concurrence avec Pāhāṛpur, Sābhār ou encore Maināmatī[143]. On reconnaît généralement deux buts principaux aux panneaux décoratifs de l'époque pāla, à savoir exposer une divinité de façon individuelle et avec une iconographie détaillée, ou bien développer des scènes narratives tirées du *Rāmāyaṇa* entre autres[144]. C'est là ne pas prendre en compte les nombreux panneaux accueillant des créatures de différents bestiaires, des êtres

[138] Chakrabarti, 2001, p. 69.
[139] Williams, 1982, p. 128. La propagation des motifs ornementaux a aussi pu être le fait de la diffusion de « manuels » les décrivant mais sans pour autant évoquer la façon dont on jugeait bon de les disposer les uns par rapport aux autres.
[140] Nous n'avons par exemple nulle part reconnu de motifs de « guirlandes ».
[141] Asher, 1980, p. 23
[142] Revoir à ce propos un panneau décoratif attribué à l'époque des Deva (début du VIIIe siècle), dans le Bengale du Sud, déjà fourni à titre d'exemple antérieurement (ill. 1).
[143] Chowdhury S., 2000, p. 76.
[144] *Idem*, p. 73.

humains ou bien des entités divines secondaires et non identifiées, se déployant en une rhétorique joyeuse et dynamique sur les soubassements des monuments. On en retrouve des exemples dans les contrées orientales les plus lointaines de l'Inde, comme l'ancien territoire de Kāmarūpa[145]. Les terres cuites de Dah Parbatiyā en sont un bon exemple, bien qu'elles soient arrivées très lacunaires jusqu'à nous. Les mieux préservées conservent les contours de figures anthropomorphes assises (ill. 9)[146]. C'est a priori dans ce contexte que viennent s'insérer les briques et autres panneaux décoratifs de Mahāsthān, corpus encore méconnu actuellement et dont il nous est venu à charge d'assurer une première présentation. L'exposé ayant proposé une remise en contexte de ce genre de production – par qui, comment, pour qui, pourquoi, où, quand – peut à présent céder la place à un essai de classement typologique.

[145] L'actuel Assam.
[146] *ASIAR 1925-26*, p. 116 ; Datta B., 2012, p. 217.

II – Essai typologique

1 – Méthodologie

1.1 - Méthode et outils

Comme il a déjà été dit, l'étude de notre corpus de terres cuites architecturales repose avant tout sur son observation à Mahāsthān même, au cours du mois de novembre 2015. Malgré le caractère inédit de cette collection, le terrain n'était pas totalement vierge, aussi avions-nous à notre disposition quelques outils déjà éprouvés par la mission archéologique. Une première étape, largement empirique et prudemment entamée, a consisté à passer en revue les sept caisses de terres cuites mises à notre disposition et concernant le secteur de Mazar. L'étude des briques et panneaux du secteur du Rempart Est a constitué la seconde étape majeure de cette étude. Les artefacts de Mazar avaient été rassemblés selon leur année de découverte, plus précisément en une caisse pour 2007, deux pour 2009, deux pour 2010 et enfin deux pour 2011. Les plus anciens, tout comme quelques-uns des années de fouilles qui viennent d'être évoquées, étaient plus ou moins dispersés dans des paniers sur les étagères de la réserve du musée du site. Un constant aller-retour à la base de données de la mission a rapidement signalé ce « manque ». Celle-là souffrait néanmoins de quelques lacunes qu'il nous a été permis de combler, en la gonflant de notices relatives à des briques ou panneaux qui n'avaient pas encore été enregistrés. En clair, 116 entrées ont été rajoutées – pour le secteur de Mazar – aux 219 existantes, pour un total de 335 fiches relatives à des éléments de terre cuite. L'ensemble ne devait cependant pas retenir notre attention, car il y avait là recensés quelques fragments qui sortaient du domaine du décor architectural (une quarantaine de notices au total), à savoir des meules (?), des tuiles, des briques portant l'impression d'un pied ou d'une patte, ou encore des briques supposées être des éléments constitutifs de fours. La reconnaissance des briques et panneaux était permise par la prise en compte du numéro d'inventaire inscrit sur les objets mêmes[147], lesquels mentionnent d'abord

[147] Beaucoup étaient très peu lisibles et leur reconnaissance n'a parfois été permise que grâce à la comparaison avec la base de données. Certaines terres cuites conservaient à leurs côtés le petit papier où avait été noté leur numéro d'inventaire, nécessaire à la photographie.

le secteur de fouille (MZ pour Mazar), puis l'année de découverte, suivie de l'unité stratigraphique et enfin un numéro indiquant l'ordre de découverte de l'objet au sein de son unité[148]. Les mentions HS, HC ou 00 peuvent parfois remplacer la mention d'une unité stratigraphique, indiquant que la découverte s'est faite en surface ou hors contexte. Une lettre parfois se substitue au dernier numéro, quand l'ordre de découverte dans l'unité stratigraphique s'est perdu. Les détails relatifs aux unités stratigraphiques – description, localisation, datation, degré de fiabilité – étaient eux répertoriés dans les documents de synthèse établis notamment par l'archéologue C. Lefrancq, avec laquelle nous avons pu travailler sur place. Cette aide précieuse a été complétée par les conseils et avis des autres membres de la mission, aux profils variés (chercheurs, restaurateur, etc.). La mise à l'épreuve de notre méthodologie sur le secteur de Mazar nous a permis d'avancer bien plus vite sur le corpus, il est vrai plus restreint, du Rempart Est. Celui-ci était moins richement documenté que le précédent. En effet, les terres cuites décoratives de ce secteur ne sont pas enregistrées dans la base de données, et les synthèses concernant les unités stratigraphiques sont plus succinctes. Aussi avons-nous constitué un tableau listant et décrivant les objets du secteur du Rempart Est, qui a ensuite été déposé à la mission[149]. Ce corpus était contenu à l'origine dans quatre caisses étiquetées « MAH »[150], les critères de rangement différant singulièrement de la méthode mise en œuvre pour Mazar. Manifestement, seules les terres cuites jugées d'un grand intérêt esthétique avaient été mises à l'abri dans les caisses, les autres ayant été réunies dans la réserve dans des paniers d'osier ou autres caissons en plastiques sans couvercle.

1.2 - Action sur les œuvres

Notre action sur le terrain ne s'est au demeurant pas limitée à une simple étude « passive » des terres cuites architecturales de Mahāsthān. En parallèle de

[148] Pour exemple, MZ.09.4142.1 : premier objet trouvé dans l'unité stratigraphique 4142 en 2009 à Mazar.
La lecture du numéro d'inventaire des pièces du Rempart Est (MAH) ne se laisse pas aussi aisément appréhender, les méthodes n'ayant à l'époque pas encore été harmonisées.
[149] Nous ne savons pas aujourd'hui si celui-ci a pu être intégré à la base de données. Nous n'avons pas eu le loisir de mener à bien cette tâche, faute de temps et d'un logiciel adéquat, la base de données répertoriant les trouvailles du Rempart Est ayant été réalisée dans une version dépassée du logiciel alors en usage. C'est pourquoi nous avons décidé, par précaution, de le reproduire en annexes (Annexe I, p. 5).
[150] Il s'est avéré qu'une de ces quatre caisses était remplie exclusivement de terres cuites de Mazar.

l'enrichissement de la base de données – rajout de fiches, de dimensions, de photographies[151] – il nous a été permis d'agir sur la matérialité même des œuvres. Un dépoussiérage régulier et le changement des sacs en plastique ou en tissu trop abîmés renfermant les œuvres sont les opérations de conservation les plus banales que nous ayons eues à mener. L'élimination de radicelles sur quelques pièces a été une nécessité plus ponctuelle. Grâce à la présence de la restauratrice C. Rerolle nous avons pu pousser parfois jusqu'à des interventions de restauration. Celles-ci ont permis le collage et la restitution complète ou partielle de l'intégrité des pièces suivantes : MZ.09.4143.43 (pl. II.XXVII.d), MZ.04.3142.5 (pl. II.XIX.b), MZ.04.2224.2 (pl. II.XVIII.b), MZ.04.2264.3 (pl. II.XVIII.c). Les trois dernières comptaient déjà pour une dans la base de données car les différents fragments, à vrai dire, avaient été dotés d'un même numéro d'inventaire. La situation n'était pas aussi simple pour la danseuse en trois morceaux MZ.09.4143.43 (pl. II.XXVII.d), ceux-ci ayant chacun leur numéro. Cependant, l'un étant trop effacé et la base de données conservant le souvenir d'un seul des trois numéros dans la fiche relative à cette pièce, nous avons à notre tour choisi de ne garder qu'un seul numéro. À défaut d'un point de contact suffisant, les deux parties d'une même brique – MZ.06.4008.5 (pl. II.XXII.d) et MZ.06.4009.7 (pl. II.XXIII.a) – n'ont pas été recollées. Chacune a dès lors conservé son numéro d'inventaire. Un des derniers temps de notre mission aura été de mener à son terme le rangement du corpus, considérablement grossi, en réserve. Afin d'assurer un empilement plus sûr des œuvres au sein des caisses, beaucoup des terres cuites ont été déposées individuellement dans un petit sac. Nous avons pris garde cependant à ménager une aération convenable pour les pièces, les sacs n'étant pas hermétiquement clos. La méthode de séparation des terres cuites a été harmonisée sur le modèle de celle des caisses de Mazar, c'est-à-dire par années de découverte. Cela n'a donc pas bouleversé la répartition des œuvres de ce secteur, qui à notre départ remplissaient non plus sept mais douze caisses[152]. Le nombre de caisses

[151] Les découvertes de 2001, 2002, 2005 et 2006 ne bénéficiaient d'aucune couverture photographique.
[152] Une caisse pour les œuvres de 2001 et 2005 ; une pour 2002 ; une pour 2003 et 2004 ; une pour 2003 seule ; deux pour 2006 ; une pour 2007 ; deux pour 2009 ; deux pour 2010 ; une pour 2011. Il a été possible de passer de deux caisses à une seule pour les pièces décoratives de 2011 car elles ont été séparées des productions sortant de cette catégorie et ayant bénéficié d'un traitement à part. On rappellera ici qu'aucune fouille n'a été menée en 2008.

dédiées aux pièces du Rempart Est est lui monté à six[153], pour un total donc de 18 caisses.

1.3 - Présentation du corpus exhaustif

Le corpus étudié à la faveur de ce mémoire peut être résumé en quelques chiffres. Pour le secteur de Mazar, une sélection exhaustive s'élèverait à 293 éléments de décor architectural en terre cuite[154]. Ce chiffre englobe les 279 que nous avons eus en mains sur le terrain et les 14 enregistrés dans la base de données mais non retrouvés en réserve[155]. Sur ces 14, deux seulement avaient été photographiés avant notre arrivée et peuvent donc être intégrés à cette étude[156]. Etant dans l'incapacité de vérifier la véracité des descriptions, mesures et classement des douze autres, nous avons choisi de les retrancher de la typologie à suivre, réduisant par là le groupe d'œuvres de Mazar à 281[157]. Nous faisons cependant confiance aux archéologues ayant reconnu en ces pièces des briques décorées, et nous les inclurons dans les prises en compte générales relatives aux lieux de découverte et aux datations. Tous ces calculs ont dès le départ exclu les deux briques décorées inventoriées comme trouvailles de l'année 2000, à cause de leur statut particulièrement flou. Il apparaît en effet que ces deux terres cuites soient plutôt à rattacher aux fouilles du Rempart Est, qui plus est à des découvertes fortuites, en surface[158]. Force est d'admettre que cet échantillon est suffisamment peu important en quantité pour pouvoir être écarté de notre étude sans lui nuire. Les terres cuites architecturales du secteur du Rempart Est atteignent le nombre de 136, lesquelles, alliées aux 281 propices à l'étude typologique du secteur de Mazar, font s'élever notre décompte à 417 briques ou panneaux décoratifs. Les objets mis au jour lors des campagnes d'excavations menées à Mazar sont dans l'ensemble mieux documentés et concentreront nos efforts, au moins pour ce qui est de l'interprétation de la stratigraphie. Nous pouvons d'ores et déjà rapporter

[153] Une caisse pour les années 1993, 1994 et les fragments hors contexte ; deux pour 1995 ; une pour 1996 ; une pour 1997 (qui accueille également les tuiles trouvées au Rempart Est) ; une pour 1998.
[154] À cause du caractère parfois très abîmé ou fragmentaire de certains des objets retenus ou non parmi ces 293, notre sélection adopte un caractère subjectif. Un autre œil aurait pu constituer un corpus légèrement différent en nombre.
[155] Liste des 14 manquantes, en annexes (Annexes I, p. 21).
[156] MZ.03.2172.6 et MZ.09.4178.2.
[157] Donc 279 œuvres trouvées en réserve et 2 œuvres non retrouvées mais antérieurement photographiées.
[158] Propos recueillis auprès de J.-F. Salles.

que sur les 293 terres cuites de Mazar recensées, 255 peuvent être localisées plus ou moins précisément par rapport aux carrés ou tranchés de découverte. Toujours parmi les œuvres de Mazar, 104 appartiennent à des unités stratigraphiques datées avec, il est vrai, des degrés de fiabilité variables. Une inspection dans le détail des œuvres du Rempart Est, dont le contexte est peu renseigné, s'avère plus délicate. Les raisons en seront expliquées par la suite.

1.4 - Difficultés

Passé outre le caractère largement empirique de notre méthode, il a été nécessaire de développer un regard multiple sur les œuvres, à la croisée des différentes façons de les aborder qu'avaient les professionnels qui nous entouraient. Les précieux conseils de C. Lefrancq et de C. Rerolle notamment nous ont fait prendre conscience des enjeux liés à la matérialité des objets et de la pertinence d'approfondir les questions de techniques de fabrication. Dans cette optique, certaines actions banales se sont révélées être bien plus problématiques qu'il n'y paraissait, à l'instar de la prise de mesure des briques et panneaux. Assurément, l'ajout d'un décor modifie peu le module initial d'une brique décorée[159], mais notre incapacité à déduire la façon dont s'insérait chaque terre cuite dans la maçonnerie – à la verticale ou à l'horizontale – rendait délicat de statuer sur les désignations de hauteur, largeur et épaisseur. Les différentes manières d'appréhender les agencements des motifs pouvaient ainsi conduire à des prises de dimensions tout à fait dissemblables. Prenons la brique MZ.10.4241.12 (pl. II.XXXI.b) en guise d'exemple. Si l'on partait du principe que la frise de motif devait se présenter à l'horizontale dans l'architecture, la logique dictait d'enregistrer les mesures de la façon qui suit : L. 46, l. 195, ép. 158. Si l'on avait dans l'idée au contraire que la brique s'insérait à la verticale dans l'édifice, les mesures variaient de cette manière : L. 195, l. 46, ép. 158. La question se posait moins pour les panneaux décoratifs dont l'apparence rend explicite la manière dont ils étaient intégrés aux murs. Nous avons préféré l'harmonisation à une technique de mesure trop

[159] Remarque qui s'applique aussi à l'argile employée, bien souvent la même pour une brique simple et une brique ornée.

subjective et avons pris les dimensions des œuvres davantage comme si nous avions eu affaire à des briques simples et sans décor[160].

De cette difficulté en a découlé une autre, à savoir le choix d'un vocabulaire descriptif adéquat. Là encore, le cas des panneaux était moins épineux, car il était assez aisé de parler de la face avant pour celle portant le décor. Il semblait moins évident de parler de face pour la partie où se déploient les motifs des briques décorées, étant donné que dans leur cas, c'est bien souvent un des côtés – petit ou grand – qui accueille les décors. Les deux grandes faces des briques étant dépourvues de décor, il est donc peu révélateur de dissocier une face avant et une face arrière. Il sera pourtant fait ainsi, toujours dans notre désir d'homogénéisation. La question du vocabulaire s'est en outre étendue à la meilleure façon d'intituler les différentes catégories créées pour notre typologie. Beaucoup de publications emploient les termes de « plaques » et « briques décorées ». Une des nomenclatures les plus détaillées que nous ayons pu trouver distinguait cependant les briques « décorées » des briques « galbées », ces dernières s'appliquant aux briques portant un décor limité, prenant l'aspect de moulures ou de motifs de marche[161]. Cependant, les dénominations parfois limitées que nous avons pu rencontrer ne faisaient en réalité que traduire les sujets d'étude des chercheurs, qui souvent évoquaient à peine ou laissaient de côté les terres cuites les plus modestes. De manière générale, nombre de termes prennent un caractère interchangeable, à l'image de « *panel* » et « *plaque* ». Par ailleurs, il nous a été donné de constater que l'on faisait rarement de la fonction architectonique d'une terre cuite un critère de discrimination[162]. Le terme de « plaque » évoqué plus haut, bien loin d'être inadapté à désigner ce que nous-même appelons « panneau décoratif », créé cependant à nos yeux trop d'ambiguïtés avec les productions dites « plaques śuṅga-kuṣāṇa », massivement découvertes à Candraketugaṛh par exemple[163], dont l'apparence, la destination et les usages sont

[160] Finalement, cela donnera pour l'exemple qui vient d'être développé : L. 195, l. 158, ép. 46.
[161] Mobin, 2006-2007, pp. 361-362. Dans le texte, les terres cuites sont donc désignés de la sorte : « *terracotta plaque* », « *ornamented bricks* » et « *curved bricks* ».
[162] Une telle distinction apparaît dans une étude récente sur l'art de la brique dans la Chine ancienne, mais celle-ci ne s'appuie pas exactement sur le même genre de productions que nous : « *In this paper, the term brick is used for ceramic building elements that formed part of the structure of a building such as walls or vaults. The term tile is reserved for ceramics that had no structural function but were employed to protect the surface of roofs, walls and floors made from other materials* ». Cf. Nickel, p. 50. Elle apparaît également dans l'étude d'un complexe bouddhique du Bengale-Occidental récemment étudié : « *non-decorative constructional bricks, non-decorative tiles, decorative bricks* ». Cf. Datta A., 2008, p. 32.
[163] Haque E., 2001a, pp. 18-19.

bien différents des terres cuites qui retiennent notre attention. Nous avouerons malgré tout que le terme « panneau » véhicule certaines idées qui nous laissent insatisfait, une idée de grande dimension peut-être, qui ne semble pas idéale pour la sous-catégorie « panneaux aux compositions géométriques et florales » de notre typologie. L'appellation « relief décoratif » ne nous convenait pas néanmoins, puisque les briques décorées accusent l'usage de la technique du relief.

Notre propre typologie s'articule finalement autour de deux distinctions majeures, relatives à la fonction dévolue aux terres cuites : d'un côté les « panneaux » qui semblent dispensés de toute fonction architectonique majeure, de l'autre les « briques » qui elles au contraire assument un grand rôle au sein de la maçonnerie[164]. Les sous-catégories relèvent ensuite davantage d'une classification des formes. Ce classement, bien que relativement commode, a d'insatisfaisant de proposer des groupes perméables les uns aux autres. Encore maintenant certaines briques ou panneaux échappent quelque peu à cette typologie, au point de nous faire douter de leur légitimité à y demeurer. À ce propos, deux exemples sont particulièrement probants : MAH.94.341 (pl. I.II.b) et MAH.d (pl. I.I.b). Les deux constituent de petits éléments de terre cuite, tout à fait singuliers dans leurs dimensions. Bien qu'ils soient moins originaux que des éléments décoratifs en forme de demi-médaillon ou autres, leur épaisseur et l'argile dans laquelle ils sont composés demeurent surprenantes. Cette dernière apparaît effectivement assez pauvre en mica bien qu'elle soit claire et travaillée en de complexes motifs. On remarque en effet que les deux portent un décor d'interpénétration florale en très faible relief. Ces deux éléments présentent donc des dimensions rendant aisée leur prise en main et un décor facilement démultipliable, aussi n'est-il pas incongru d'imaginer que ces deux terres cuites aient plutôt été des sortes de tampons, destinées éventuellement à imprimer un modèle à sculpter sur des blocs d'argile humides. MAH.d conserve d'ailleurs un dépôt clair dans ses interstices, non observé sur les autres briques et panneaux de notre corpus. Le fait qu'une érosion très nette et en même temps régulière soit manifeste sur la face décorée tend à soutenir notre hypothèse, car elle suggère leur usage répété. Ceci trouve malheureusement ses limites dans le fait qu'aucune terre cuite architecturale portant

[164] Le cas de la brique MZ.06.4073.15 (pl. II.XXIV.c) est révélateur : la césure est très nette entre la partie peinte et celle qui ne l'est pas, le décor sculpté se concentre qui plus est sur une extrémité seulement du module de brique. Peu était donc destiné à être vu, la partie non décorée étant dissimulée dans le mur dont elle contribuait à l'élévation et au maintien.

de tels motifs, mais dans un relief repris et plus accusé, n'ait été trouvée à ce jour. Éventuellement, il est permis de penser que ces deux tampons (?) ont pu servir à d'autres secteurs d'activité[165].

Avant d'entamer une présentation plus détaillée des différentes composantes de notre typologie, évoquons brièvement quels auraient pu être les autres grands critères discriminants à retenir pour façonner notre classement. Un point de vue purement technique aurait bien entendu pu être mis en œuvre, les différentes catégories ayant correspondu alors aux différentes techniques de fabrication (matière rapportée, matière retirée, matière incisée…). Mais comme nous l'avons fait sentir lors de notre développement sur la chaîne opératoire présidant à la production des terres cuites, il est difficile d'exposer des certitudes quant aux techniques de fabrication, d'autant qu'un même objet peut avoir profité de plusieurs d'entre elles. Une typologie régie par des critères relatifs au matériau même – sa qualité, sa couleur, ses proportions en mica – aurait pu être pertinente mais certainement fautive au vu de l'absence d'analyse précise et de l'état de conservation et d'usure des œuvres, rendant parfois difficile la simple appréciation de la couleur originelle des objets. Toutefois, le critère du matériau se superpose assez bien aux catégories dressées dans notre typologie, certains motifs sculptés correspondant à l'usage d'argiles spécifiques[166].

2 – Typologie

La typologie qui va être développée ici est personnelle et résulte de nos propres regroupements d'œuvres. Les différentes catégories vont être présentées les unes à la suite des autres, et ce sera pour nous l'occasion de détailler les caractéristiques de chacune, relatives aussi bien au matériau, aux dimensions, à la qualité et la localisation du décor, etc. Les différences internes à un même groupe seront bien sûr soulignées.

[165] A. Akmam soulève une hypothèse d'un autre genre, celle de l'existence de terres cuites utilisées dans les soins du corps, à des fins exfoliantes notamment, sortes de grattoirs ou pierres ponces (« *flesh rubber* »). L'exemple qu'elle présente (ill. 10) ressemble à quelques briques de notre propre corpus, MZ.03.2203.1 (pl. II.XVII.c), MZ.09.4163.40 (pl. II.XXVIII.b). Cf. Akmam, 2006, pp. 245-246.

[166] Bien que d'un secteur à l'autre, des différences de qualité d'argile sont sensibles pour des motifs relevant d'une même catégorie. Les panneaux figurés du Rempart Est sont presque tous réalisés dans une argile plus claire et plus fine que ceux de Mazar. Leur proximité visuelle rend pourtant leur réunion en un seul groupe légitime.

Quand elles seront possibles, les comparaisons à des occurrences plus anciennes de certains motifs seront rapidement signalées. Nous précisons ici que sur les 417 terres cuites annoncées comme composant le corpus, 30 seront encore retranchées à l'étude[167]. En effet, bien que leur caractère décoratif ait été identifié, elles demeurent trop illisibles ou trop fragmentaires pour être rattachées avec certitude à une des catégories. Un aperçu en déroulé de cette typologie figure en annexe, chaque catégorie y est suivie du nombre de pièces la composant pour Mazar (MZ) et le Rempart Est (MAH), le total (t.) étant affiché entre parenthèse à la suite (Annexes 1, p.11).

2.1 - Terres cuites sans fonction architectonique

Débutons par les terres cuites sans fonction architectonique apparente[168]. Cette catégorie se divise principalement en deux, avec d'un côté des « panneaux »[169] quadrangulaires où se déploient soit des motifs figurés soit des motifs géométriques et floraux, et de l'autre côté des « éléments de terre cuite décoratifs »[170], terme désignant avant tout des œuvres de petite dimension et aux formats originaux, pour lesquelles la remise en contexte demeure délicate.

2.1.1. Panneaux figurés

Les panneaux figurés[171] du corpus sont très fragmentaires et, quand il arrive qu'ils soient – relativement – complets, ils accusent tout de même une érosion prononcée. Parfois ne subsiste qu'un fragment du cadre. Certains n'ont pu être identifiés que grâce à une comparaison avec une pièce issue d'une autre fouille, voire d'un autre site, et mieux conservée. Il en va ainsi pour les fragments MZ.09.4192.5 (pl.

[167] 26 pour Mazar, 4 pour le Rempart Est (30).
[168] 81 pour Mazar, 62 pour le Rempart Est (143).
[169] 74 pour Mazar, 51 pour le Rempart Est (125).
[170] 7 pour Mazar, 11 pour le Rempart Est (18).
[171] Terme qui recouvre non seulement les figures anthropomorphes mais également les motifs animaliers et certaines représentations issues du monde végétal. Quelques motifs de végétaux en effet ne rentrent pas dans la catégorie des panneaux à motifs géométriques et floraux, comme MZ.09.4145.8 (pl. II.XXVIII.a), car leur traitement est moins stylisé que ceux appartenant à cette dernière catégorie. En outre, le fait qu'ils aient été réalisés dans une argile commune aux panneaux figurés laisse à penser qu'ils devaient s'intégrer à des scènes plus larges dont les motifs figurés n'étaient pas exclus.

II.XXVIII.c) ou MAH.95.3198 (pl. I.II.d), que l'on reconnaît être des extrémités de voilages, comme ils peuvent être représentés sur un panneau de Palasbari mettant en scène un courtisan préparant le mariage de Rāma et Sītā (ill. 11). Selon ce qu'il est permis de déduire des fragments composant notre sélection, les panneaux étaient majoritairement quadrangulaires. Ce format n'a cependant pas été la seule option possible et l'on a pu retrouver à Mahāsthān même des décors compris dans des formes circulaires (ill. 7 et 12). Par ailleurs, une observation globale de cette catégorie rend sensible une différence d'échelles entre les panneaux, ce qui aurait pu donner naissance à une nouvelle subdivision de ce groupe[172]. Dans l'ensemble, le matériau utilisé pour réaliser ces pièces est une argile rouge-orange, présentant de nombreuses incrustations ferriques et ferreuses. Les panneaux figurés du Rempart Est, néanmoins, semblent avoir été confectionnés dans une argile différente, plus claire, ou du moins travaillée et affinée avec plus de soin ou selon des procédés autres[173]. Les traces de polychromie attestent aussi bien de l'emploi du noir que du rouge. Pour ce qui est des dimensions, nous observons qu'il y a des panneaux figurés de grand et de petit format, les premiers étant généralement assez épais (MZ.06.4052.15 – pl. II.XXIII.c), les seconds plutôt minces (MZ.10.4273.5 – pl. II.XXXV.a). D'ailleurs, aucun exemple de petit panneau ne nous est parvenu dans son intégralité. Une exception se distingue, à savoir le fragment MAH.96.846 (pl. II.XI.b), lequel devait appartenir à un panneau assez grand à en juger par la taille du morceau de décor conservé, mais tout en présentant une étonnante minceur[174]. Il semble que certains motifs rapportés aient été particulièrement épais mais aussi très grands, à l'image de MAH.94.145 (pl. I.II.a)[175]. L'intégrité de quelques grands panneaux a permis une prise de mesures significative.

[172] Subdivision difficile à établir à cause de l'état de conservation lacunaire des terres cuites.
[173] Du point de vue du matériau, quelques-uns se rapprochent malgré tout des panneaux de Mazar, comme MAH.94.145 (pl. I.II.a).
[174] 61 mm, mais seulement 18 mm pour le module du panneau même, sans le motif.
[175] 59 mm.

	Longueur	Largeur	Epaisseur[176]
MZ.06.4052.15	229	203	65
MZ.09.4143.43	227	199	58
MZ.09.4198.1	237	204	76
MZ.10.4266.1	196	176*	64
MZ.10.4309.5	224	180	76

***Tableau 1** : mesures significatives des grands panneaux figurés. La mention « * » indique une mesure incomplète.*

L'épaisseur de certaines pièces peut faire douter de leur implication nulle dans les nécessités architectoniques de la construction, mais celle-là a peut-être comme intérêt de permettre une insertion satisfaisante dans la maçonnerie, sans risque de fragilisation du panneau même et assurant un rendu visuel convenable. Un trait commun à ces panneaux figurés de diverses tailles est la présence d'un cadre qui en circonscrit les contours. Celui-ci peut parfois être assez peu affirmé, et dans ce cas de simples incisions le font apparaître (MZ.10.4259.21 – pl. II.XXXIII.b). Dans un seul exemple conservé, deux bordures font office d'encadrement, l'une en partie inférieure et l'autre en partie supérieure du panneau (MAH.95.4001 – pl. I.III.b). Mais la plupart du temps le cadre prend donc la forme d'une épaisse bordure, aménageant un creux important où viendra se déployer le motif rapporté. L'épaisseur de ce cadre demeure variable, celui de la pièce MZ.02.3051.1 (pl. II.XIV.d) étant ainsi relativement discret. Le cadre bénéficie éventuellement lui aussi d'un décor. La plupart du temps il consiste en une incision sur chacun de ces côtés, qui en souligne les tracés (MZ.10.4259.1 – pl. II.XXXII.d), voire d'une double incision (MZ.03.2165.1 – pl. II.XVI.b). À cela s'ajoute ponctuellement une résille de petits trous (MZ.10.4273.5 – pl. II.XXXV.a). Le cadre en outre peut être peint, à l'instar du motif qu'il contient (MZ.11.00.1 – pl. II.XXXVI.b). Le panneau MZ.10.4309.5 (pl. II.XXXV.c) enclenche quant à lui une réflexion intéressante autour de la manière de créer un cadre. En effet, nous partions volontiers du principe que l'intérieur du module du panneau était creusé alors que l'argile était encore humide. Cependant, les bordures de MZ.10.4309.5 (pl. II.XXXV.c) ne présentent pas une usure commune au reste de la pièce. Au contraire, il y a sur plusieurs côtés un arrachement assez net et régulier du cadre, ce qui pourrait mettre en lumière son caractère d'élément rapporté. Dans ce cas, le panneau ne serait pas creusé pour

[176] Mesure prise au cadre, donc il s'agit là de l'épaisseur du module de panneau seul, sans le motif central.
Pour exemple, MZ.06.4052.15 (pl. II.XXIII.c) présente une épaisseur totale (panneau et motif) de 83 mm.

dégager une bordure, laquelle serait alors à classer parmi les techniques d'ajout de matière. Il a déjà été suggéré que les panneaux constituaient des parements de murs, a priori situé dans leur partie inférieure[177]. Même si certains motifs centraux se détachent avec vigueur du cadre (MZ.09.HS.1 – pl. II.XXVI.c), ils semblent en effet assez peu adaptés à une exposition en hauteur[178]. Le cas des petits panneaux soulève plus de doutes. Il est raisonnable d'imaginer que l'effet visuel permis par la succession de ces terres cuites de dimension modeste à la base d'un monument de taille importante aurait un impact assez limité, surtout s'ils constituent le seul décor « important » sur le mur. Peut-être s'inséraient-ils donc à des endroits stratégiques de l'élévation, comme des encadrements de porte ou de fenêtre, lesquels exigeaient des décors plus finement exécutés. Le cas d'un petit panneau au motif particulièrement signifiant, un *liṅga* (MZ.03.2163.2 – pl. II.XVI.a), pourrait soutenir une telle idée, un *liṅga* étant parfois convoqué au centre des linteaux de porte en pierre[179]. Ou bien ces panneaux étaient-ils destinés à des bâtiments de taille plus réduite, voire des monuments publics comme des fontaines ou autres ? Tout cela relève bien sûr du domaine de l'hypothèse. Les exemples présentant des motifs encore lisibles laissent penser que le décor n'était pas doté d'une grande charge symbolique ou religieuse[180]. Une dimension auspicieuse demeure tout de même rattachée à certains d'entre eux, comme la conque (MZ.10.4266.1 – pl. II.XXXIV.a) ou le vase d'abondance (MZ.10.4259.21 – pl. II.XXXIII.b). Bien plus (et toujours à l'aune des pièces conservées) le décor apparaît presque stéréotypé et finalement peu varié dans ces thèmes. La technique même convoque des procédés décoratifs communs, une constellation de petits trous étant fréquemment utilisée pour noter les détails d'un pelage (MZ.03.2139.18 – pl. II.XV.b, MZ.10.4259.1 – pl. II.XXXII.d) ou les reliefs d'un visage (MZ.06.00.1 – pl. II.XXI.a), ce qui n'est pas propre aux artisans de Mahāsthān. Un fragment vient ponctuellement témoigner d'une imagination peut être un peu moins bridée, comme MZ.10.HS.13 (pl. II.XXXI.a) et MZ.10.4297.1 (pl. II.XXXV.b), qui mettent en scène respectivement un personnage à dos de créature fantastique (?) et

[177] N'écartons pas totalement des enjeux plus utilitaires comme l'isolation et la dissimulation.
[178] Si un des buts était bien de les admirer dans le détail. Dans ce cas il aurait convenu effectivement de les placer un peu plus à hauteur d'œil que leurs homologues de grandes dimensions.
[179] Cette comparaison fait néanmoins sentir les limites de notre hypothèse, car un encadrement de porte, puisqu'il constitue une zone importante sur l'élévation, a plus de chance d'être exécuté en pierre, et non en briques ornées de plaques de terres cuites.
[180] À l'exception du *liṅga* qui vient d'être évoqué (MZ.03.2163.2 – pl. II.XVI.a). Néanmoins, le *liṅga* fait partie du répertoire ornemental ornant les soubassements du Somapura stūpa de Pāhāṛpur.

le buste d'un personnage simiesque paré avec soin. Sinon, force est d'avouer que les exemples parvenus jusqu'à nous exploitent des thèmes largement répandus et appartenant à un vocabulaire ornemental collectif à toute l'Inde orientale (danseuses, *gandharva*, etc.). Le thème de l'oiseau a été ainsi employé avec bonheur par les artistes. Notre corpus en compte deux occurrences (MZ.09.4198.1 – pl. II.XXIX.c – et MAH.i – pl. I.I.c) mais d'autres fouilles menées à Mahāsthān, à Pāhāṛpur, ou dans les très proches vestiges du complexe bouddhique de Vasu Bihār en ont livré d'autres exemples (ill. 13)[181]. Ce motif n'est par ailleurs qu'une facette d'un imaginaire plus large, traversant toutes formes de l'art de l'Inde ancienne[182]. Notre corpus est au demeurant insuffisant en nombre pour confirmer ou non l'hypothèse voulant que ce genre de décor en terre cuite ait été réalisé sans obéir à un programme iconographique bien défini[183]. Sans parler de « programme » il est troublant de remarquer que les briques d'angles mises au jour à Mahāsthān partagent un décor qui leur est exclusif, à savoir le vase d'abondance (MAH.95.55 – pl. I.II.c, MZ.10.4259.9 – pl. II.XXXIII.a, MZ.10.4259.21 – pl. II.XXXIII.b) et le lion (MAH.95.4000 – pl. I.III.a, MAH.95.4001 – pl. I.III.b). Aussi est-il permis de penser que certaines briques fonctionnaient – au moins – par paire, déduction permise par la proximité des panneaux aux vases et des panneaux aux lions dans les stratigraphies de Mazar et du Rempart Est.

2.1.2. Panneaux aux compositions géométriques et florales

Ce second type de panneaux[184] se distingue assez nettement du premier qui vient d'être présenté. Les avoir regroupés sous un même vocable se justifie néanmoins par le fait qu'ici encore, le décor est porté par une des faces du panneau, ce qui suggère une fois de plus leur fonction de parement et leur absence de rôle architectonique. Par contre, le matériau employé n'est dans la plupart des cas pas le même. L'argile choisie est beaucoup plus claire et plus riche en mica, et a certainement

[181] Lefèvre, Boussac, 2007, cat. 42 et 65.
[182] Certaines représentations d'oiseau tendant la tête vers un petit élément sphérique ou récoltant un collier de leur bec ne sont pas sans évoquer certaines strophes de la poésie ancienne : « On dirait une perle / Transpercée par une aiguille d'émeraude : le cou tendu / Le paon, à la mousson, / Boit la goutte d'eau posée à la pointe du brin d'herbe. », Hāla, Ier siècle ap. J.-C. (?). Cf. Balbir, 2015, p. 47.
[183] Cette remarque ne concerne pas les panneaux illustrant avec certitude quelques grands textes littéraires comme le *Rāmāyaṇa*.
[184] 21 pour Mazar, 38 pour le Rempart Est (59).

bénéficié d'un affinage plus attentif. En outre, ces panneaux se révèlent être plus minces que leurs homologues figurés, et donc plus fragiles. Aucun n'est arrivé dans des dimensions intactes[185]. À dire vrai, le seul de cette catégorie étant parvenu presque complet ne présente pas un traitement identique aux autres, ses motifs étant assez larges (MAH.95.4003 – pl. I.IV.a)[186]. En effet, une caractéristique majeure de ce groupe est de déployer des compositions complexes alliant de petits motifs géométriques et floraux stylisés (MAH.95.4008 – pl. I.IV.c, MAH.96.035 – pl. II.IX.b, MZ.05.00.1 – pl. II.XIX.c)[187], exécutés avec une grande finesse, autant dans les formes générales que dans le travail de reprise à l'incision (MZ.11.4396.9 – pl. II.XXXVI.c). Ceci est sensible malgré l'état lacunaire des objets. Les différents motifs peuvent être séparés les uns des autres par de fines bandes laissées lisses (MAH.95.4008 – pl. I.IV.c), par des bandeaux plus larges et eux-mêmes décorés (MAH.95.4025 – pl. II.VI.c) ou au contraire peuvent s'entremêler librement (MAH.95.4544 – pl. II.IX.a). Les artisans se sont d'ailleurs plu à sculpter des motifs d'interpénétration florale aux lectures multiples (MAH.c – pl. I.I.a, MZ.03.2149.15 – pl. II.XV.c). Un exemple va jusqu'à présenter un espace ajouré (MAH.93.438 – pl.I.I.d), sans que le but de ce raffinement ne soit précisément cerné[188]. La couleur rouge, plus que la noire, semble avoir eu la faveur de ces compositions délicates (MZ.06.2952.1 – pl. II.XXII.a, MZ.11.4432.4 – pl. II.XXXVII.d, MAH.95.4003 – pl. I.IV.a). Nous insisterons enfin sur le fait que leur présence est plus forte dans le secteur du Rempart Est que dans celui de Mazar.

2.1.3. Eléments de terre cuite décoratifs

Le groupe des terres cuites sans fonction architectonique apparente se clôt avec ces productions toutes particulières, dont l'appellation n'a pas été sans nous

[185] Est-ce imputable uniquement à leur épaisseur moindre ou à une déprédation plus violente à cause de leur présence à des endroits importants ?

[186] Dimensions de MAH.95.4003 – pl. I.IV.a : hauteur 286, largeur 284, épaisseur 46. Il est probable qu'elles ne soient pas significatives. Des panneaux de même style et moins fragmentaires ont été découverts dans les ruines de Gokul à proximité de Mahāsthān et peuvent ainsi aider à restituer leur format (ill. 14). Cf. *ASIAR 1934-35*.

[187] MAH.95.4009 (pl. I.V.a), qui semble pourtant complet, ne développe qu'un unique décor de damier. Le fait que ce décor se déploie sur une face et non un côté le range cependant bien dans cette catégorie et non dans celle des briques décorées de damier.

[188] On devine en outre le départ d'un autre espace ajouré sur la pièce, peut-être le sommet arrondi d'une ouverture comme elle a pu être exécutée sur d'autres panneaux. Cf. ill. 15 et pl. II.XXXVIII.b.

poser problème[189]. Au vu de l'aspect général de ces pièces, nous ne pouvions en effet toutes les gratifier du nom de « panneau », aussi avons-nous opté pour « éléments de terre cuite décoratifs », en espérant faire sentir leur caractère autonome et leur physionomie différente, ces terres cuites se limitant souvent à un seul motif qu'elles déploient en des dimensions presque différentes à chaque cas. Les formats sont quant à eux plus variés, allant du carré presque parfait (MAH.96.810 – pl. II.IX.c, MAH.96.841 – pl. II.X.C, MAH.d – pl. I.I.b) au cercle (MZ.10.HS.12 – pl. II.XXX.d)[190] ou demi-cercle (MZ.10.4245.1 – pl. II.XXXII.a). Un motif d'allure originale n'impose cependant pas nécessairement sa forme au module de brique même (MAH.96.810 – pl. II.IX.c, MAH.98.10 – pl. II.XII.b). À cela s'ajoute le fait que ces petits éléments comportent quelques fois un décor sur plusieurs de leurs côtés, ce que nous n'avions pas encore observé jusque-là (MAH.95.4007 – pl. I.IV.b, MZ.03.2194.8 – pl. II.XVII.b). Mais rien n'étant simple, cette catégorie présente des caractéristiques communes aux deux précédemment décrites. De plus, leur petit format interdit de penser que ces objets aient pu avoir un quelconque rôle architectonique, ce qui les place donc dans ce premier grand groupe. L'argile employée se rapproche sensiblement de celle mise en œuvre pour la création des panneaux figurés, avec ses teintes rouges-oranges (MZ.03.2194.8 – pl. II.XVII.b, MZ.05.2919.3 – pl. II.XX.d, MZ.10.4245.1 – pl. II.XXXII.a, MZ.10.HS.12 – pl. II.XXX.d). Quand elle s'avère plus claire, elle ne ressemble pas pour autant à l'argile légèrement grise des panneaux décoratifs aux compositions géométriques et florales, mais prend une couleur plus ocre (MAH.95.4026 – pl. II.VI.d, MAH.96.810 – pl. II.IX.c). Certaines pièces grises semblent tenir cette couleur de leur usure avant tout (MAH.96.841 – pl. II.X.c)[191]. Enfin, à l'instar de la première catégorie de panneaux, deux éléments affichent un motif figuré : la frimousse MZ.10.HS.12 (pl. II.XXX.d)[192] et ce qui semble être un animal cabré (?) contre un médaillon floral, presque à la manière héraldique occidentale (MAH.95.4026 – pl. II.VI.d). Les motifs qui ornent les éléments de terre cuite décoratifs, dans l'ensemble, ressemblent

[189] 7 pour Mazar, 11 pour le Rempart Est (18).
[190] Dans un état moins lacunaire, il y a de fortes chances pour que MZ.03.2177.3 (pl. II.XVI.c) ait également accusé une forme circulaire. Pour des exemples mieux conservés, voir ill. 16 et pl. II.XXXVIII.a.
[191] Une pièce malgré tout semble faite de la même argile que les panneaux à compositions géométriques et florales, les motifs étant sculptés d'une manière similaire : MAH.95.4007 (pl. I.IV.b). Sans cette particularité de présenter un décor sur plusieurs côtés, celle-ci aurait sans nul doute été classée dans la catégorie précédente.
[192] Celle-ci ne présente pas de traces d'arrachement au dos, suggérant qu'elle n'était pas un élément rapporté destiné à un panneau figuré à large cadre.

cependant davantage à ceux des panneaux aux compositions géométriques et florales, sans pour autant bénéficier d'un même traitement. En effet, les formes sont bien plus épaisses et moins détaillées (MAH.97.1137 – pl. II.XI.d). Et bien que le format général des modules de terre cuite soit assez petit, à l'instar des panneaux aux compositions géométriques et florales, on observe là encore une différence dans l'épaisseur parfois relativement étonnante de ces petits objets. Certains éléments portent un décor tout à fait singulier, à l'instar de MZ.05.2914.4 (pl. II.XX.c), dont les moulures semblent singer en miniature un pilastre ou un pinacle. Nous nous interrogeons encore sur la destination de ces quelques pièces étonnantes. La forme plutôt quadrangulaire des MAH.96.833 (pl. II.X.a) et MAH.98.1323 (pl. II.XIII.a) et le fait que le décor qu'elles portent se déploient entièrement sur un petit côté et partiellement sur une face donnent l'impression qu'elles venaient clore un dispositif, peut-être en échiffre. Les dimensions réduites s'accorderaient éventuellement davantage à la décoration d'un petit monument. Si l'on envisage que la face décorée puisse être vue du dessous et non plus du dessus, ces quelques pièces pourraient avoir été des éléments de décor à l'imitation d'extrémités de poutres, ornant alors la partie haute des murs sous une corniche. Au vu de leurs petites dimensions, tous ces éléments décoratifs devaient certainement s'insérer dans des compositions plus complexes, afin d'assurer une rendu visuel efficace. Peut-être rehaussaient-elles des composantes importantes de l'élévation comme des pilastres, à l'imitation du décor de piliers sculptés dans la pierre (ill. 17). À défaut de saisir entièrement le rôle de ces petits éléments de terre cuite décoratifs, remarquons là encore qu'ils sont plus présents au Rempart Est qu'à Mazar, ce qui était déjà le cas pour les panneaux aux compositions géométriques et florales délicates. Il est envisageable donc d'imaginer que les décors des bâtiments de ces deux secteurs aient été différents, à savoir plus délicat et plus original au Rempart Est. Une étude des données stratigraphiques pourra éventuellement rendre caduque cette hypothèse, si elle révèle la vie chaotique de ces secteurs.

2.2 - Terres cuites avec fonction architectonique

Poursuivons avec les terres cuites chargées d'une fonction architectonique, qui ne sont donc pas purement décoratives[193]. Ce groupe se divise principalement en deux catégories, les « briques décorées » d'un côté[194], les « briques façonnées » de l'autre[195]. Le terme « brique » a vocation ici à faire sentir l'implication de ces nouveaux modules de terre cuite dans le bon maintien de l'élévation. Les formats de ces briques sont d'ailleurs très proches de ceux de leurs homologues non ornées. L'appellation « décorée » s'oppose à « façonnée » dans le sens où les secondes ne portent qu'un décor limité, résultant d'un aménagement particulier de la forme de la brique. Contrairement aux panneaux, c'est un des côtés de la brique qui porte un décor, et non une face. Ce qui leur permet bien sûr d'être intégrées à la maçonnerie. Il n'est pas certain que le petit ou le grand côté ait été privilégié comme support de décor. Pour ce qui est des frises de triangles ou de pétales – dont la présentation arrive – il semble que le décor soit plutôt sculpté sur le grand côté (MZ.10.4241.12, MZ.05.2878.7). Inversement, pour les briques à registres d'éclairs, cela pourrait être le petit côté (MZ.04.2750.d). De toutes les manières, ce détail n'aide pas à déterminer l'orientation des motifs, c'est-à-dire leur disposition soit à l'horizontale, soit à la verticale. D'autant que le module de brique compose une forme souvent proche du carré, ce qui atténue la pertinence de la distinction entre grand et petit côté[196].

2.2.1. Briques décorées.

Cette catégorie se scinde elle-même en trois sous-catégories, à savoir les briques portant un décor de motifs géométriques ou floraux en registres[197], celles affichant de plus simples frises de motifs géométriques ou floraux[198] et enfin celles, moins nombreuses, portant un modeste décor de lignes[199]. Les exemples conservés ne traduisent pas une uniformité dans l'emploi du matériau, l'argile présentant des

[193] 167 pour Mazar, 68 pour le Rempart Est (235).
[194] 148 pour Mazar, 65 pour le Rempart Est (213).
[195] 19 pour Mazar, 3 pour le Rempart Est (22).
[196] Ce point est particulièrement visible avec les briques portant une frise de losanges.
[197] 40 pour Mazar, 18 pour le Rempart Est (58).
[198] 102 pour Mazar, 45 pour le Rempart Est (147).
[199] 6 pour Mazar, 2 pour le Rempart Est (8).

couleurs assez aléatoires au sein d'un sous-groupe même. Il semble tout de même que l'argile soit, généralement, plutôt rouge-orange, à l'image des panneaux figurés.

A. Registres de motifs géométriques ou floraux

Les motifs déployés en registres sont soit des éclairs[200] soit – ce qui semble être – des pétales stylisés[201]. Les premiers se déclinent uniquement dans un mode de registres horizontaux, les seconds peuvent au contraire prendre place dans des bandeaux diagonaux[202] ou horizontaux[203]. Ces briques sont rarement arrivées complètes jusqu'à nous, aussi une étude de mesures significatives est-elle difficile à établir. Il est donc particulièrement malaisé de déduire si le grand ou le petit côté était le principal destinataire du décor sculpté.

	Longueur	Largeur	Epaisseur
MZ.04.2750.d Registres d'éclairs	211	194 (D)	46
MAH.95.4012 Registres d'éclairs	176	170 (D)	60
MZ.11.4395.11 Registres de pétales - diagonaux	224	190* (D)	49
MAH.94.5007 Registres de pétales - diagonaux	181 (D)	107*	57
MAH.95.4537 Registres de pétales - diagonaux	160	147* (D)	56

***Tableau 2** : mesures significatives des briques décorées à registres de motifs géométriques ou floraux. La mention « (D) » indique le côté porteur du décor, la mention « * » indique une mesure incomplète.*

Malgré ces données lacunaires, il semble tout de même que le petit côté ait principalement été celui portant le décor. Il est d'ailleurs possible que dans un état plus complet, le côté décoré de MAH.94.5007 ait été lui aussi le petit et non le grand. Ce cas rejoint celui de MZ.04.2224.2 (pl. II.XVIII.b) : bien que là encore une des mesures manque, il est fort probable que le décor se trouvait sur le petit côté, sinon le module

[200] 6 pour Mazar, 1 pour le Rempart Est (7).
[201] 34 pour Mazar, 17 pour le Rempart Est (51).
[202] 23 pour Mazar, 16 pour le Rempart Est (39).
[203] 11 pour Mazar, 1 pour le Rempart Est (12). Ils sont donc peu fréquents proportionnellement aux autres.

de la brique aurait été particulièrement petit[204]. Le ***tableau 2*** possède au moins le mérite de mettre en avant le caractère assez aléatoire des dimensions des briques. Le traitement même des motifs est lui aussi très variable. Aux formes assez grossières de MAH.94.5007 s'opposent celles, plus nettes (voire délicates), des MZ.09.4192.17 (pl. II.XXIX.a), MZ.10.4272.4 (pl. II.XXXIV.c), MAH.95.4537 (pl. II.VIII.c). La reprise à l'incision témoigne également du bon vouloir de l'artiste, les pétales étant détaillés ou non par un trait central, les bandeaux séparant les registres étant troués (MZ.03.2139.15 – pl. II.XV.a), ornés de chevrons (MZ.04.2224.2 – pl. II.XVIII.b), de traits (MZ.05.2848.8 – pl. II.XX.a) ou de torsades (MZ.09.4192.17 – pl. II.XXIX.a). La polychromie noire semble avoir eu la faveur des briques décorées à registres d'éclairs ou de pétales (MZ.05.2848.8 – pl. II.XX.a, MZ.10.4272.4 – pl. II.XXXIV.c, MAH.95.4013 – pl. I.V.c), même si de légers restes de rouge peuvent être observés occasionnellement (MZ.03.2139.15 – pl. II.XV.a). Les exemples en provenance du Rempart Est affichent une plus grande préférence pour le noir. La couche de polychromie peut même déborder et avoir été appliquée avec soin sur une partie que l'on imaginerait invisible une fois prise dans la maçonnerie (MAH.96.842 – pl. II.X.d).

B. Frises de motifs géométriques ou floraux

Cette autre catégorie de briques décorées trouve son mode d'ornementation dans la répétition en frise d'un motif géométrique[205] ou floral[206] simple, souvent unique et sur le petit côté de la brique[207]. Les motifs géométriques consistent en des losanges[208], triangles[209], pyramides à gradins[210], damiers[211]. Les motifs floraux se révèlent être des pétales de fleurs de grande dimension. Une petite portion des frises à motifs géométriques nous a posé problème, nous avons donc regroupées celles-ci en un sous-groupe de frises particulières[212]. Celles-ci déclinent souvent dans un traitement unique quelques-uns des motifs listés plus haut (pyramides et triangles, MZ.01.2009.6 – pl. II.XIV.a, MAH.95.4517 – pl. II.VII.c) ou bien juxtaposent plusieurs

[204] MZ.04.2224.2 (pl. II.XVIII.b) : L. 150 (D), l. 85*, ép. 61.
[205] 84 pour Mazar, 40 pour le Rempart Est (124).
[206] 18 pour Mazar, 5 pour le Rempart Est (23).
[207] 102 pour Mazar, 45 pour le Rempart Est (147). Totaux des chiffres en notes 205 et 206.
[208] 4 pour Mazar, 0 pour le Rempart Est (4).
[209] 21 pour Mazar, 12 pour le Rempart Est (33).
[210] 31 pour Mazar, 14 pour le Rempart Est (45).
[211] 23 pour Mazar, 10 pour le Rempart Est (33).
[212] 5 pour Mazar, 4 pour le Rempart Est (9).

motifs différents sur une même frise (MZ.07.5025 – pl. II.XXV.c, MZ.10.4263.1 – pl. II.XXXIII.c). MAH.95.4014 semble même allier pyramides et pétales, ou bien l'usure empêche-t-elle d'identifier clairement une double rangée de pétales. Sans nous attarder, notons que ces frises d'un genre particulier déploient aussi des motifs cannelés (MZ.10.4272.7 – pl. II.XXXIV.d, MAH.95.4015 – pl. II.VI.a), redentés (MZ.09.4203.12 – pl. II.XXIX.d) ou de pointes épaisses (MAH.95.4526 – pl. II.VIII.b).

Les frises de losanges se démarquent dans cet ensemble de briques décorées de frises de motifs géométriques car elles ont été créées dans une argile particulière, très rouge (MZ.09.4203.52 – pl. II.XXX.b). Les motifs sont quant à eux très épais et a priori simples à mettre en œuvre. Ce qui tend à accentuer les différences d'usage entre une argile très rouge et celle, plus claire et légèrement grise, destinée à un travail de sculpture plus délicat[213]. L'usure a considérablement noirci la surface de ces briques et il est difficile de déterminer si certaines marques sont le souvenir d'une peinture ancienne. Peut-être le caractère rouge prononcé de ces pièces suffisait-il à les intégrer à des jeux de nuances décoratives. Les quelques exemples parvenus à nous ont presque tous conservé des dimensions complètes. Les modules forment des carrés à peu de chose près parfaits, la distinction entre petit et grand côté n'étant plus très pertinente, notamment pour MZ.09.4203.50 (pl. II.XXX.a) dont hauteur et largeur sont équivalentes[214].

	Longueur	Largeur	Epaisseur
MZ.09.4203.50	200	200	50
MZ.09.4203.51	230	200 (D)	50
MZ.09.4203.52	215	210 (D)	50

***Tableau 3** : mesures significatives des briques décorées à frises de losanges. La mention « (D) » indique le côté porteur du décor.*

Les triangles constituent un motif depuis longtemps intégré au vocabulaire ornemental de l'architecture indienne. Ils se retrouvent sur des monuments comme

[213] L'absence de telles productions au Rempart Est, du reste plus riche que Mazar en panneaux aux compositions soignées, pourrait être un autre argument en faveur de la distinction entre les décors et les architectures des deux secteurs.
[214] À quel côté alors assigner le décor ?

Bhārhūt (IIe siècle av. J.-C.) ou sur des représentations d'architectures aussi anciennes que celles sculptées ou peintes à Sāñcī (Ier av. J.-C. – Ier ap. J.-C.) ou Ajaṇṭā (Ve siècle). Plus proches de nous, les plaques śuṅga-kuṣāṇa (IIe av. J.-C. – IIIe ap. J.-C.) trouvées dans la région en fournissent aussi quelques exemples. Les briques décorées déploient ici une double rangée de triangles : la principale est légèrement plus en avant et composée de motifs plus grands, la seconde est en retrait, et ses motifs s'insèrent dans l'écart laissé entre deux triangles de la rangée principale. Le matériau employé est principalement cette argile standard de couleur rouge, bien que quelques exceptions aient été mises au jour, comme MZ.10.4266.7 (pl. II.XXXIV.b)[215]. Comme il a été observé pour d'autres catégories, le traitement de la sculpture est aléatoire d'une brique à l'autre, et si le motif est le même les rendus sont sensiblement différents. Par exemple, les triangles des deux rangées de MZ.09.4137.5 (pl. II.XXVII.a) culminent à une même hauteur, tandis que les triangles de la frise principale de MAH.96.892 (pl. II.XI.c) s'arrêtent au départ des triangles de la seconde frise. Tout cela est bien sûr de l'ordre du détail, mais tend à prouver l'inexistence de moules. Si la plupart du temps une ou deux lignes incisées suivent le déploiement de la double frise de triangle sur toute sa longueur (MZ.10.4241.12 – pl. II.XXXI.b, MAH.96.892 – pl. II.XI.c), la notation de détails par incisions reste elle aussi assez variée, les triangles de la frise principale étant parfois rehaussés de traits. Quelques mesures significatives ont pu être prises pour cette sous-catégorie aussi.

	Longueur	Largeur	Epaisseur
MZ.07.5027.2	182	174 (D)	53
MZ.10.4241.12	195 (D)	158	46
MAH.96.892	172 (D)	121*	49

***Tableau 4** : mesures significatives des briques décorées à frises de triangles. La mention « (D) » indique le côté porteur du décor, la mention « * » indique une mesure incomplète.*

On remarquera le cas particulier de MAH.95.4020 (pl. II.VI.b), qui assurément était une brique d'angle ou permettant du moins le passage entre deux plans différents, puisqu'elle porte une frise de triangles sur deux de ses côtés.

[215] Laquelle présente de plus de nombreuses inclusions ferreuses.

Les frises de pyramides à gradins constituent une autre partie des briques décorées de frises de motifs géométriques. On distingue deux types de pyramides à gradins sensiblement différents, celles se développant en relief[216] et celles se développant sur un plan plus bidimensionnel[217].Ces dernières ne sont représentées que par très peu d'exemplaires. À l'instar du triangle, ce motif simple à mettre en œuvre se rencontre à des dates reculées sur des architectures ou représentations d'architectures (ill. 18). Ici aussi l'argile présente cette couleur rouge-orange propre aux productions excusant une certaine épaisseur des formes, mais cette généralité souffre également les exceptions en provenance du Rempart Est (MAH.96.830 – pl. II.IX.d). La nécessité intimant de faire apparaître sur la brique des motifs accusant un certain relief, ce type de décor montre de façon ostentatoire la variabilité des techniques de sculpture au sein d'un même groupe. Les pyramides à gradins se partagent en effet entre celles se développant dans un assez bon relief, chaque gradin présentant des contours affirmés (MZ.04.2750.15 – pl. II.XIX.a, MZ.06.2978.1 – pl. II.XXII.b, MZ.07.5034.3 – pl. II.XXVI.b, MAH.96.834 – pl. II.X.b), et celles dont le relief est beaucoup plus graphique et n'est en réalité suggéré que par des incisions, les formes se dégageant à peine du module de brique (MZ.06.2937.12 – pl.II. XXI.b – et MZ.06.4020.1 – pl. II.XXIII.b). Parmi les pyramides sculptées avec un relief prononcé, certaines ont des angles et des contours coupants (MZ.04.2750.e – pl. II.XVIII.d), d'autres une certaine rondeur des formes (MZ.07.5034.3 – pl. II.XXVI.b, MAH.96.830 – pl. II.IX.d). Bien qu'identiques dans l'idée, avec ce même postulat de départ d'une pyramide à trois gradins, et bien que sur une même brique les pyramides soient de dimensions semblables, le motif même de la pyramide est donc très variable d'une brique à une autre. Ce qui là encore renforce notre intuition que le décor, même quand il exigeait une certaine régularité, ne résultait pas de l'emploi d'un moule. Des irrégularités et des traces d'outils déjà évoquées dans le développement sur les techniques de création vont dans ce sens. Les polychromies rouge (MZ.04.2750.15 – pl. II.XIX.a, MAH.96.830 – pl. II.IX.d) et noire (MAH.98.1035 – pl. II.XII.c) se partagent encore cette sous-catégorie. Les dimensions obtenues par l'étude des pièces encore complètes confirment qu'un module de brique, peu importe ses dimensions exactes, n'accueille ni plus ni moins que deux pyramides à gradins. Même pour MAH.96.830 (pl. II.IX.d) et ses petites dimensions (L. 114, l. 105, ép. 47).

[216] 28 pour Mazar, 14 pour le Rempart Est (42).
[217] 3 pour Mazar, 0 pour le Rempart Est (3).

	Longueur	Largeur	Epaisseur
MAH.95.4027	190 (D)	164	46
MAH.96.834	174 (D)	122	52
MZ.04.2750.e	226	178 (D)	56
MZ.09.4210.14	188 (D)	172	42

***Tableau 5** : mesures significatives des briques décorées à frises de pyramides à gradins. La mention « (D) » indique le côté porteur du décor.*

Les pyramides à gradins « plates » (MZ.06.4065.3 – pl. II.XXIII.d), bien qu'inférieures en nombre, n'en ont pas moins une histoire assez ancienne, que J.G. Williams retrace depuis l'époque gupta[218]. On remarque qu'ici les pyramides sont dépourvues de tout motif supplémentaire, suggérant la réappropriation des raffinements gupta dans l'Inde orientale des siècles futurs.

Les damiers, sans surprise, sont eux aussi assez anciens et se retrouvent à l'autre horizon de l'espace indien, comme à Mirpur Khās, dans le Sind (ill. 19)[219]. Concrètement, ce motif se compose de trois bandes de carrés ou de rectangles alternativement saillants et creux[220]. À Mahāsthān, les pièces déployant des frises de damiers sont réalisées dans une argile similaire à celle des autres briques décorées. Chaque pièce décline un damier étonnamment régulier dans ses proportions, mais chacune dans ses propres dimensions. Les modules de carrés ou de rectangles varient beaucoup en longueur (opposer les modules de damiers assez longs de MZ.05.2834.16 – pl. II.XIX.d – à ceux plus carrés de MZ.06.4089.15 – pl. II.XXIV.d) et en épaisseur (les modules de MZ.06.4089.15 – pl. II.XXIV.d – sont ainsi assez épais). Pour une raison qui nous échappe, la polychromie s'est visiblement mal conservée sur ces briques. On détecte néanmoins quelques traces de couleur rouge sur MAH.95.4538 (pl. II.VIII.d).

[218] Williams, 1982, p. 83.
[219] On remarque aussi de nombreux motifs de pétales de lotus.
[220] Seul MAH.97.1232 (pl. II.XII.a), qui est assez lacunaire, présente quatre bandes de carrés alternativement saillants et creux. Il semble pourtant que ce soit bien le petit côté et non une face qui porte le décor.

	Longueur	Largeur	Epaisseur
MZ.05.2834.15	186	169	49
MZ.06.4110.13	168	165	53
MAH.95.4017	192	131*	54

***Tableau 6** : mesures significatives des briques décorées à damiers. La mention « * » indique une mesure incomplète*.

Viennent enfin les briques à frise de motifs floraux. Ceux-ci se déploient sur une extrémité rendue courbe de la terre cuite. Bien souvent, à l'instar des triangles, c'est une double rangée de pétales qui a été sculptée, les pointes de petits pétales apparaissant à l'arrière des gros pétales principaux. Le plus souvent les extrémités des pétales des deux rangées viennent caresser une bordure lisse. L'exécution de ces briques a convoqué des argiles d'aspects assez divers, mais une fois de plus il s'agit plus souvent d'une argile rouge-orange. Avec un minimum de retrait de matière, les formes naissent des pièces avec une grande netteté et un relief évocateur (MZ.11.4403.11 – pl. II.XXXVII.a). Cette sous-catégorie présente par ailleurs une surprenante variété dans le travail d'incisions. Souvent celles-ci ne servent qu'à individualiser les pétales (MZ.05.2878.7 – pl. II.XX.b, MZ.11.4403.11 – pl. II.XXXVII.a), mais quelques fois elles y dessinent de fins détails (MZ.03.3076.8 – pl. II.XVII.d, MZ.10.4256.3 – pl. II.XXXII.c, MAH.95.4524 – pl. II.VIII.a). Les incisions sont parfois légères mais peuvent aussi être très profondes, presque grossières (MAH.96.843, pl. II.XI.a). Deux briques se distinguent, l'une dont les pétales se détachent singulièrement du module de la brique, au point d'évoquer la forme d'un demi-*āmalaka* (MZ.07.5025.29 – pl. II.XXV.d), l'autre déployant ses motifs sur deux de ces côtés (MAH.95.4523 – pl. II.VII.d), à l'instar de MAH.95.4020 (pl.II.VI.b). Au vu des briques conservées plus ou moins partiellement, il semble que le nombre de pétales par module de brique n'ait pas excédé quatre.

	Longueur	Largeur	Epaisseur
MZ.05.2878.7	257 (D)	220	56
MZ.06.4026.5	217	178* (D)	57
MAH.95.4028	160 (D)	132	42

***Tableau 7** : mesures significatives des briques décorées à damiers. La mention « (D) » indique le côté porteur du décor. La mention « * » indique une mesure incomplète.*

C. Décor de lignes

La dernière des trois grandes catégories du groupe des briques décorées est formée par la réunion de quelques briques portant un modeste décor de lignes incisées. Si le caractère volontairement décoratif de certaines marques – que l'on peine même à nommer des incisions – reste sujet à caution, il est moins incertain quand celles-ci sont accompagnées d'une couche de polychromie, à l'image de MZ07.5032.13 (pl. II.XXVI.a). Un cas intéressant, qui ne fait pas partie des pièces retenues comme décoratives dans notre corpus, mérite d'être signalé : il s'agit de MZ.03.2149.24 (pl. II.XV.d). Les incisions que nous avions d'abord interprétées comme un premier traçage devant guider le sculpteur ou bien comme un état d'inachèvement de la sculpture se sont révélées être en réalité un plateau de jeu local.

2.2.2. Briques façonnées

Après les briques décorées, vient le second grand groupe des terres cuites dotées d'une fonction architectonique : les briques façonnées[221]. Comme il a été expliqué précédemment, la charge décorative de ces pièces est réduite et repose avant tout sur une mise en forme originale du module même de la brique. Nous distinguerons ici celles aux formes particulières[222], celles aux extrémités arrondies[223] et celles au motif de marche[224]. Il est difficile de restituer leur destination aux briques présentant des formes particulières. On remarque que souvent une forme arrondie – concave ou convexe – a été façonnée sur le module de brique (MZ.02.2126.3 – pl. II.XIV.c, MZ.03.2177.4 – pl. II.XVI.d, MZ.09.4143.4 – pl. II.XXVII.c). MAH.98.1382 (pl. II.XIII.b) s'apparente à un acrotère, avec sa forme oblongue et son tenon en partie inférieure qui devait permettre son insertion dans une mortaise. Les briques aux extrémités arrondies ne présentent que cet aménagement en guise de décor (MZ.06.4065.4, pl. II.XXIV.a). Dans une forme plus développée, ces briques aux extrémités arrondies devaient constituer un premier état dans la réalisation des briques

[221] 19 pour Mazar, 3 pour le Rempart Est (22).
[222] 4 pour Mazar, 2 pour le Rempart Est (6).
[223] 7 pour Mazar, 1 pour le Rempart Est (8).
[224] 8 pour Mazar, 0 pour le Rempart Est (8).

décorées à registres de motifs géométriques ou floraux. La moulure façonnée de manière plus ou moins arrondie a pu l'être sur plusieurs côtés (MAH.95.4514, pl. II.VII.b). Les quelques exemples parvenus à nous présentent un état de conservation assez bon, au moins pour ce qui est des dimensions. On constate que ces briques sont réalisées dans cette argile standard rouge-orange, dont nous sommes maintenant familiers.

	Longueur	Largeur	Epaisseur
MZ.05.2770.6	186	173 (D)	54
MZ.06.2970.35	235 (D)	182	43
MZ.06.4065.4	258 (D)	226	57
MZ.07.5032.14	190 (D)	180	45

***Tableau 8** : mesures significatives des briques façonnées aux extrémités arrondies. La mention « (D) » indique le côté porteur du décor.*

Les briques portant un décor que nous avons à défaut appelé « motif de marche », suivant ainsi ce qui avait déjà été établi dans la base de données, ne sont pas sans soulever cette interrogation : jusqu'à quel point cet aménagement – qui parfois court sur plusieurs côtés de la brique (MZ.06.4097.18, pl. II.XXV.a) – est-il un décor ou un simple dispositif d'emboîtement ? L'argile employée est conforme à celle la plus largement mise en œuvre jusqu'à maintenant (MZ.06.2927.2, pl. II.XXI.c), bien que certains exemples présentent des teintes grisâtres et une charge étonnement forte en mica (MZ.03.2180.11, pl. II.VII.a). Pour cette catégorie aussi, une remise en contexte s'avère peu évidente.

2.3 - Unicum

Viennent finalement les quelques unicums ne se pliant à aucun groupe présenté jusqu'à maintenant[225]. Les argiles sont de diverses factures, de la plus grisâtre à la plus rouge. Un très bel exemplaire en est MZ.09.4142.1 (pl. II.XXVII.b). L'argile qui le compose n'est pourtant pas plébiscitée pour des travaux de sculpture d'une grande finesse, mais ici elle a été remarquablement mise à profit, et sur cet élément à l'allure de toiture se déploie un motif végétal aux contours souples et nets. Son apparence

[225] 7 pour Mazar, 2 pour le Rempart Est (9).

atypique aurait pu classer cette pièce dans la catégorie des éléments de terre cuite décoratifs, mais c'était sans compter le module même de cette brique qui semble pouvoir assumer un rôle architectonique certain. Il en est de même pour MZ.06.2236.1 (pl. II.XXI.b), laquelle déploie sur un petit côté un demi-médaillon floral et sur le dessus d'une de ses faces un motif de « diabolo ». On se demande quelle disposition permettait d'apprécier les deux décors. Certains formats sont d'autant plus troublants, comme celui de MAH.95.4011 (pl. I.V.b) qui prend la forme d'une sorte de podium à tenon, criblé de petits trous assez épais. La forme sphérique de MZ.04.2264.3 (pl. II.XVIII.c) nous fait douter par ailleurs du statut d'élément architectural de la pièce, qui pourrait être un élément d'armement lacunaire (projectile pour fronde, boulet…). Ce qui ne laisse pas de nous surprendre est bien cette couche de polychromie noire dont on a pris soin de la recouvrir. Terminons avec la technique de décoration unique observée sur le fragment MZ.09.4192.34 (pl. II.XXIX.b), qui résulte de l'impression d'une corde en une ligne régulière suivant le côté du module de la brique[226].

[226] C'est ce même procédé qui a été mis en œuvre pour orner le sol des cours intérieures de la maison de la mission archéologique française à Mahāsthān.

III – Interprétation

Ce nouvel axe de réflexion a pour vocation d'interpréter les données relatives au corpus qui vient d'être présenté, aussi bien par le prisme de la stratigraphie, des comparaisons stylistiques ou la soumission à tout autre critère de datation pertinent. Nos efforts se concentreront donc d'abord sur la stratigraphie et l'urbanisme de Mahāsthān, avant de nous autoriser à chercher des analogies dans les monuments encore debout, les images de bâtiments ou les descriptions littéraires, lesquelles nous permettront d'affiner les hypothèses établies sur la seule foi des données stratigraphiques du site. L'union de considérations stylistiques et de perspectives plus matérielles comme les dimensions des œuvres devrait idéalement participer d'un même élan vers une meilleure connaissance des pièces de notre corpus. Une fois toutes ces informations compilées et les hypothèses relatives à Mahāsthān soumises à examen, il sera temps d'évoluer vers une prise en compte plus globale du décor architectural en terre cuite dans l'Inde ancienne, replaçant ainsi la cité dans le contexte plus large dont elle faisait partie.

1 – Données stratigraphiques et cas d'étude

Débutons ainsi par une synthèse des données de fouille du site, lesquelles permettront une étude plus approfondie de quelques groupes d'œuvres ciblés.

1.1 - L'urbanisme de Mahāsthān : synthèse des données stratigraphiques des secteurs de Mazar et du Rempart Est

Bien que la présentation du corpus en ait déjà livrés quelques-uns, convoquons à nouveau les chiffres qui dressent une synthèse succincte des données livrées par l'étude stratigraphique des sites. Malheureusement, celles-ci manquent de substance au Rempart Est pour espérer en tirer des conclusions solides. Aussi rappelons-nous qu'à Mazar, sur les 293[227] terres cuites architecturales répertoriées, 255 proviennent

[227] Souvenons-nous que ce chiffre englobe les 279 pièces vues en réserve et les 14 inscrites dans la base de données mais « manquantes ».

d'unités stratigraphiques localisées avec plus ou moins de précisions (carrés ou groupes de carrés de fouille, voire tranchées, voir Annexes I, p. 22). 44 de ces unités stratigraphiques ont été clairement identifiées dans les documents de synthèses établis par les archéologues comme des strates correspondant à un temps de destruction, 85 pièces étant concernées. 37 autres unités stratigraphiques ont été davantage perçues comme des zones de dépotoir, fosse ou remblai, pour un total de 60 terres cuites concernées. Ce sont donc 145 objets de notre corpus qui se rattachent à des unités stratigraphiques faisant état de la vie assez perturbée du secteur, ce qui par ailleurs ne signifie pas que les unités stratigraphiques restantes soient toutes renseignées. Au contraire, certaines ne bénéficient pas d'une description suffisante pour être écartées de ces zones et périodes de troubles.

Pour ce qui est des datations de ces mêmes 293 terres cuites, signalons que 53 unités stratigraphiques ont été à ce jour rattachées avec plus ou moins de fiabilité à une tranche chronologique, ce qui représente concrètement 104 objets (cf. Annexes I, p. 22). On remarque que les efforts de datation touchent surtout les dernières campagnes de fouille. Le corpus grossit aux alentours du VIe siècle et devient particulièrement conséquent pour la période courant sur les XIe et XIIIe siècles. Un cas singulier est celui de la brique décorée MZ.11.4411.1 (pl. II.XXXVII.b), au décor somme toute comparable aux autres de sa catégorie (motifs de pyramides à gradins), provenant d'un niveau de démolition dans la tranchée T5G, daté du IIIe ou début IVe siècle. Il apparaît clairement impossible d'attribuer à un siècle en particulier un motif emblématique, tant les exemplaires des diverses catégories de briques se rencontrent de façon concomitante à des époques variées. Au contraire, le mode de décor proposé par ces terres cuites architecturales a dû former un vocabulaire ornemental complet et être plébiscité sur une assez longue période à compter de la période post-gupta, et dont les nuances nous échappent pour le moment[228]. À l'image de ce regard « vertical » sur la disposition des panneaux et briques au sein de Mazar, la perception « horizontale » est elle aussi propice à l'égarement : les terres cuites sont loin de se concentrer en des zones précises du secteur, mais à l'inverse, sont disséminées sur toute son étendue. Au moins est-il assez logique de constater que les décors architecturaux ont été retrouvés là où s'élevaient des bâtiments, dont seules les

[228] Cette synergie entre les différentes catégories de briques trouvera une illustration dans la partie suivante où nous ferons appel à des bâtiments décorés encore debout en guise de comparaison.

prémices de l'élévation ont été retrouvées (cf. Annexes I, plan 2). Cela est-il suffisant pour apporter un éclairage différent sur le remblai pratiqué sur ce secteur ? Les briques et panneaux décoratifs – fragmentaires – ont-ils été volontairement utilisés lors de cette campagne de nivellement de Mazar ou leur abandon au sein du site relève-t-il d'un phénomène plus sporadique et inconscient ? Les débris de décors architecturaux prenant place, dans leur dernière utilisation, aux alentours des bâtiments (déjà ruinés ?), il semblerait donc que le matériel immédiat ait été employé pour constituer le gros du remblai. Ce qui nous autoriserait ainsi à considérer les terres cuites de notre corpus comme un réel aperçu du décor architectural de Mazar et non celui d'autres secteurs de la ville, qui eux aussi auraient été mis à mal et réquisitionnés pour mener à bien les travaux de remblai entrepris au sud-est de la cité. Les circonstances ayant forcé à une telle entreprise sont encore floues, mais peut-être sont-elles consécutives à un effondrement « naturel » des bâtiments sur eux-mêmes. Nous pensons bien sûr à ce séisme dont quelques pans des remparts portent les stigmates. Ce remblai imposé aurait donc scellé dans les débris les vestiges d'un décor architectural plus ou moins homogène et propre à un instant T. Il est tout de même malaisé de faire tenir un tel discours à la topographie assez heurtée du secteur. Même si, malgré un état de conservation assez lacunaire, les pièces parvenues à nous accusent plus volontiers des traces d'usure que celles de déprédations, avec les heurts violents et les incendies qu'elles impliquent[229]. Aussi les pièces de notre corpus, qu'elles aient fait office de réemplois suite à leur dégradation ou non, sont-elles peut-être à envisager dans un processus plus traditionnel d'utilisation, depuis un usage premier en accord avec leur but initial – la décoration – jusqu'à leur destruction accidentelle ou imputable au temps, entraînant alors ponctuellement leur transformation en matériau de remblai ou comblement de fosse. Si tel est le cas, les résultats d'une étude stratigraphique pourraient s'avérer très limités. Il est cependant difficile d'avancer avec certitude que les terres cuites architecturales ont échappé au phénomène assez drastique de remblai de Mahāsthān aux alentours du milieu du XIIIe siècle, qui on le sait, a contribué à rendre la stratigraphie du site partiellement sibylline. Preuves en sont les deux fragments du buste en pierre de Sūrya, trouvés à la faveur de deux campagnes de fouilles distinctes (2004 et 2006) en des endroits assez éloignés l'un de l'autre. En outre, comme il a été dit précédemment, les terres cuites architecturales ont été

[229] On peut arguer à cela que le décor proposé par les terres cuites architecturales n'était peut-être pas celui qui excitait le plus la fureur des iconoclastes et autres vandales.

retrouvées sur toute l'étendue du site. Couplé au fait que les indications relatives aux provenances auraient parfois gagné à être affinées[230], cela rend presque impossible de scinder le corpus d'œuvres de Mazar en différents groupes significatifs et propres à des zones ciblées.

La compilation des données du secteur du Rempart Est est cependant plus problématique, en conséquence de quoi elle sera bien plus courte. Les documents salutaires qui nous ont été communiqués relient quelques pièces[231] des fouilles de 1993, 1994 et 1995 à un carré de fouille précis. La majorité des objets découverts à la faveur des fouilles de 1995 est mise en lien avec des zones de prospection vagues, ce qui ne les dénue pas totalement d'intérêt. Nous y reviendrons. Les terres cuites mises au jour en 1996 et 1997 sont presque unanimement enregistrées comme des trouvailles fortuites et hors stratigraphie. En l'absence de données transmises à l'actuelle mission archéologique, les fouilles de 1998 ne sont pas renseignées dans le détail. On peut rester dubitatif quant à l'étude commune des terres cuites de Mazar et du Rempart Est, tant les fouilles ont conduit à la description de deux quartiers fort différents. À la zone d'habitation certes soignée mais assez pauvre du Rempart Est au nord-est de la cité[232] s'oppose en effet le centre religieux et prospère de Mazar au sud-est, bénéficiant d'une voie d'accès bien aménagée traversant l'antique Puṇḍranagara selon un axe sud-nord et doté d'un dispositif défensif complexe[233]. La morphologie de Mazar et de la muraille de la cité, aux multiples ouvertures, semblent satisfaire au goût de l'Inde ancienne pour un urbanisme rationnel et hiérarchisé[234]. Mais que disent les objets sur cette partition ? Proportionnellement, les corpus des deux secteurs étudiés sont assez similaires, bien que quelques différences aient été relevées dans l'essai typologique qui a précédé le troisième temps de notre développement. Cette proximité ne laisse pas d'étonner quand on connaît le caractère assez antithétique des deux

[230] Celles-ci sont quelques-fois étonnamment exponentielles, attribuant à une pièce un secteur de découverte recouvrant plusieurs carrés, sans distinguer le carré même où a été trouvé l'objet.
[231] Environ 14.
[232] Dans ce panorama d'architecture domestique la « structure 104 » en briques de plan carré – dépourvue de décor ou de support iconographique conservés – constitue une rupture singulière.
Cf. Gill, 2003, p. 63.
[233] On rappellera qu'au nord de Mazar, le long de cette voie « sacrée », prend aussi place le Bairāgī Bhiṭā, pressenti comme un complexe śivaïte.
[234] Goût bien plus théorique qu'avéré par l'archéologie, faute de sites urbains anciens.
Voir par exemple Auboyer, 1961, pp. 153-163.

secteurs envisagés. Attachons-nous donc à présent à quelques cas d'étude ciblés, dans l'espoir de disperser un tant soit peu l'obscurité régnant autour de nos décors.

1.2 - Le cas des décors figurés

Les panneaux mettant en scène des motifs figurés sont plus à même de faire apparaître des critères stylistiques que les motifs géométriques et floraux, lesquels, s'ils peuvent tout de même traduire des modes, semblent trop sujets à des variations en termes de qualité d'exécution et de finitions pour constituer un support solide à l'établissement d'une chronologie relative. Les 53 terres cuites de Mazar interprétées comme porteuses de motifs figurés, à l'instar de la tendance générale, se répartissent sur l'ensemble du site de façon éclatée (cf. Annexes I, plan 3). La carte identifiant les lieux de trouvaille de panneaux figurés se superpose presque parfaitement à celle présentant les mêmes informations mais pour le corpus en son entier. Celle-là cependant n'est pas sans heurter notre logique, les panneaux n'étant pas concentrés sur un monument mais dispersés. Si les terres cuites devaient effectivement se rattacher aux bâtiments dans les ruines desquels elles ont été trouvées, on se demande comment elles pouvaient en assurer une décoration suffisante. À moins bien sûr que beaucoup de spécimens n'aient été détruits. Étonnamment, pour des pièces n'ayant a priori pas de rôle architectonique et donc ne pouvant fonctionner sans le secours de briques standards composant une élévation, on en retrouve dans des carrés de fouille n'étant a priori pas en lien avec des vestiges d'architecture monumentale[235]. Ce qui sous-tend que nombres de ces panneaux participent bien d'un remblai et donc que leur zone de découverte ne coïncide pas nécessairement avec l'endroit où ils avaient été mis en œuvre à des fins décoratives. Plus précisément, 6 proviennent d'unités stratigraphiques au profil non renseigné, 9 de niveaux de démolition et 13 de zones de dépotoir, fosse ou remblai. Les 25 restants proviennent d'un contexte autre ou hors stratigraphie (cf. Annexes I, p. 32). Environ 11 terres cuites figurées ont été découvertes dans un carré de fouille correspondant à l'espace couvert par la salle à piliers, ce qui semble fort peu si ce bâtiment encore mystérieux était

[235] Parmi elles, certaines viennent d'un niveau clairement identifié comme une démolition (MZ.11.4397.14), mais d'autres ne sont pas renseignées avec certitude (MZ.11.4395.12).

effectivement doté d'un tel décor[236]. Sur les 53 pièces figurées, 16 proviennent d'unités stratigraphiques plus ou moins datées, 11 de façon fiable, 5 de façon encore sujette à caution. Sur ces 11 pièces replacées avec fiabilité dans une chronologie relative, 7 conservent encore un décor suffisant pour constituer des jalons – certes imparfaits – mais propices à enclencher des comparaisons. Il s'agit des trois panneaux à décor de vase – MZ.10.4259.9 (pl. II.XXXIII.a) et MZ.10.4259.21 (pl. II.XXXIII.b) – et d'animal – MZ.10.4259.1 (pl.II.XXXII.d) – compris entre le début du VIe et le début du VIIIe siècle, du visage MZ.06.4007.1 (pl. II.XXII.c) daté du IXe siècle, de la danseuse MZ.09.4143.43 (pl. II.XXVII.d) et du personnage simiesque (?) lacunaire MZ.10.4297.1 (pl. II.XXXV.b) rattachés au XIe siècle et du fragment de rinceau végétal relativement grossier MZ.09.4145.8 (pl. II.XXVIII.a) relié au XIIIe siècle. L'exemple de la danseuse MZ.09.4143.43 attire à lui la danseuse MZ.09.HS.1 (pl. II.XXVI.c) et peut-être aussi la figure dansante MZ.06.4052.15 (pl. II.XXIII.c), tous trois exécutant une chorégraphie pour lesquelles les écharpes volant au vent ne sont pas nécessaires. En outre, leur corps n'apparaît pas de façon complète dans le cadre, la partie basse de leurs jambes restant invisible[237]. Pour finir, leurs dimensions sont sensiblement les mêmes. On remarque, mais c'est sûrement plus anecdotique que signifiant, la notation du pelage par petits trous qui est commune à l'animal MZ.10.4259.1 et à celui se cabrant sur MZ.03.2139.18 (pl. II.XV.b). De plus, la proximité formelle entre les motifs de vase de Mazar et celui se retrouvant sur un panneau au Rempart Est (MAH.95.55, pl. I.II.c) tend à inclure ce dernier dans une même fourchette chronologique[238]. Les dimensions de ces trois pièces partageant un même motif sont trop lacunaires pour rendre pertinente leur confrontation.

1.3 - Le cas de la salle à piliers

La salle à piliers de Mazar consiste en un bâtiment assez vaste, d'environ 21 mètres sur 17, dont les murs présentent une épaisseur approximative de 1,5 mètre. L'espace intérieur s'articule autour de deux rangées de piliers aux bases

[236] Mais celui-ci a pu être plus modeste, réalisé dans un autre matériau non conservé (stuc) ou même inexistant.
[237] Dernier point incertain pour MZ.06.4052.15.
[238] A. Akmam, pour un motif tout à fait similaire d'un site voisin, date un panneau de terre cuite des IXe-Xe siècles (ill. 20).
Cf. Akmam, 2006, pp. 251-252.

quadrangulaires assez massives, de 1,2 mètre de côté[239]. Il est certain qu'un tel aménagement a dû demander un temps de construction important. On ne saurait avancer un millésime précis quant à son édification, mais il semble que la salle à piliers était déjà désaffectée – voire totalement ruinée – lors du séisme survenu au milieu du XIIIe siècle. Si comme il a été avancé, ce bâtiment, couplé à la tour ronde, participait du système défensif de la ville[240], sa destruction pourrait éventuellement avoir eu lieu lors de l'invasion musulmane un demi-siècle plus tôt, bien que tout cela ne reste qu'une supposition. On est frappé par l'absence de matériel archéologique parlant dont les fouilles ont fait état, les restes de céramiques étant entre autres particulièrement hétérogènes, ce qui n'est pas sans accroître la difficulté à dater cette architecture. Bien que l'arrivée au pouvoir de Rāmapāla (v. 1077 – 1120) ait paré pour la dernière fois la ville d'un lustre certain, ce roi ayant éventuellement pu enclencher des travaux d'embellissement et d'urbanisation[241], il convient sûrement de penser que la salle à piliers existait déjà avant son avènement et que les débuts de sa construction sont à envisager quelque part entre le IXe et le XIe siècle[242]. La physionomie de cet espace avant l'érection du bâtiment est difficile à restituer. On ne saurait dire en effet si un autre monument s'élevait là. La façon avec laquelle la voie passant par la porte ouest de la ville, d'époque pāla, semble sciemment contourner la zone où devait plus tard prendre place la salle à piliers, laisse à penser que quelque chose se dressait déjà ici. Quoi que cela ait été, il est possible que cet état antérieur n'ait rien eu à voir avec le bâtiment connu dans sa configuration actuelle, puisque le mur ouest de la salle à piliers recouvre en partie le chemin qui s'était efforcé de bifurquer vers le nord. Dès lors, quels renseignements sont susceptibles de livrer les vestiges matériels ? L'élévation du bâtiment ayant été compromise par des vicissitudes de toutes natures (attaques, séisme, ouverture de fosse pour extraction de briques, remblai), ceci pourrait expliquer le manque relatif de terres cuites décoratives[243] rattachées à la zone de fouille de cet

[239] Berliet, Faticoni, 2012, p. 62.
[240] François, 2015, pp. 28-29.
[241] Comme la réfection possible des temples à Bairāgī Bhiṭā aux alentours du XIe siècle. Cf. Lefèvre, à paraître.
[242] Entretiens avec J.-F. Salles, 2016.
[243] Notre intérêt se porte sur 23 terres cuites architecturales plus ou moins bien localisées et datées (cf. Annexes I, p. 34). Ce chiffre regroupe les trouvailles ayant eu lieu dans les carrés et tranchées correspondant à l'espace couvert par la zone de la salle à piliers, voire un peu plus pour les tranchées. Certaines terres cuites ont pu être retranchées de ce décompte quand la description de l'unité stratigraphique se référait explicitement à la tour ronde et non à la salle à piliers, ce qui a permis d'affiner un peu notre calcul. Pièces concernées : MZ.10.4245.1, MZ.10.4245.3, MZ.10.4246.2, MZ.10.4246.3, MZ.10.4256.3, MZ.10.4256.10, MZ.10.4256.16, MZ.10.4256.37, MZ.10.4256.38 et MZ.10.4263.1. Cette

édifice. Cependant, en l'absence d'éléments de comparaison archéologiques, on ne saurait dire quel soin était dévolu au décor d'un bâtiment défensif et non religieux (si effectivement la salle à piliers relevait de cette première catégorie). Une lecture attentive des documents de synthèse et des datations qu'ils proposent va cependant dans le sens de ce qui a été supposé quant à l'édification de la salle à piliers. En effet, la grande majorité des vestiges de décor de l'édifice provient d'unités stratigraphiques réparties – de manière fiable ou non – entre les XIe et XIIIe siècles. Une seule pièce vient rompre l'homogénéité des informations compilées, à savoir MZ.06.4073.14 (pl. II.XXIV.b), l'unité stratigraphique dont elle relève ayant été datée au carbone 14 entre la fin du IXe et la fin du Xe siècle. Bien que chronologiquement fiable, cet élément semble un peu trop solitaire pour représenter à lui seul un état architectural antérieur à la salle à piliers. Il est bon de remarquer ici que le carré de fouille concerné par cette unité stratigraphique est U11, une grande partie de cet espace étant occupé par l'extérieur de la salle plus que par la salle elle-même. Aussi cette information ne vient-elle pas nécessairement compromettre le discours établi par les autres trouvailles en lien avec la salle à piliers, confirmant par-là les données fournies précédemment par l'étude d'autres matériaux[244].

1.4 - Le cas du corpus du « Rempart Est » et plus particulièrement des panneaux aux compositions géométriques et florales

Les fouilles menées au Rempart Est, dans le but d'établir une chronologie relative satisfaisante du site, ont fait apparaître un secteur de la ville ayant connu une certaine prospérité dans ses niveaux les plus inférieurs, mais accusant un appauvrissement dans ses niveaux supérieurs (au moins en termes d'architecture monumentale)[245]. Ce secteur prend ainsi bien plus l'allure d'un quartier d'habitations à la mise en œuvre certes soignée mais modeste. On relève à ce propos que dans les niveaux supérieurs, la construction est faite de briques de réemploi. Cette remarque concerne avant tout les fondations et assises inférieures des élévations, car la terre

liste étant purement indicative on ne retrouvera pas l'illustration des pièces en annexe, sauf si elles ont été convoquées dans ce travail pour une autre raison.

[244] En toute bonne foi, il convient de noter que les informations transmises par d'autres terres cuites puissent être à relativiser d'une même façon, comme MZ.06.2937.12 (pl. II.XXI.d), elle aussi extraite du carré U11.

[245] Salles, 2007, p. 117.

devait prendre le relai dans le processus d'érection des murs[246]. Dès lors, comment le décor proposé par les terres cuites architecturales de ce secteur – particulièrement soignées – s'intégrait-il à un quartier apparemment si pauvre ? Ceci pourrait-il mettre à mal l'hypothèse communément admise consacrant l'art de la terre cuite comme un art d'élite et destiné à des bâtiments tout à fait importants ? Rien n'est moins sûr. Rappelons que finalement, la terre cuite n'était certainement pas le plus coûteux des matériaux de décoration, et que ce que l'on payait était peut-être plus l'artiste que la matière première ou l'import. Ceci devait cependant rester une dépense, surtout au vu de la qualité des terres cuites du Rempart Est. Il nous a déjà été permis de constater que le décor de ce secteur était constitué avant tout de panneaux décoratifs aux compositions géométriques et florales, créés notamment dans une argile grisâtre et fort micacée. Les décors figurés eux, s'ils semblent proportionnellement un peu moins nombreux qu'à Mazar, affichent également une grande qualité d'exécution et une surprenante diversité pour un si mince échantillon. Le décor du Rempart Est serait-il plus fin justement parce qu'il concerne un quartier d'habitations ? En effet, la délicatesse des motifs des panneaux aux compositions géométriques et florales semble plus adaptée à des bâtiments d'une échelle moindre[247]. Si tel est le cas, nous aurions-là une typologie de décor à rattacher à la sphère du séculier et non plus de sacré. Pour aller plus loin dans cette idée, nous avons également envisagé l'hypothèse accordant des destinations particulières à ce genre de décors, à savoir des monuments publics de plus petites tailles – comme des fontaines ou autres – ou bien au contraire, un cadre privé et d'intérieur. En effet, les maisons du commun pouvaient-elles afficher sur leurs murs extérieurs un décor très développé ? Peut-être nos fragments de panneaux révèlent-ils les raffinements de décoration d'intérieur que pouvait se permettre un citadin, même modeste, de Mahāsthān.

Cette hypothèse séduisante vacille cependant à la prise en compte des quelques documents de synthèse relatifs aux années de fouilles comprises entre 1993 et 1998 et transmis à la mission archéologique. En effet, ceux-ci rapportent que nombre de pièces de notre corpus proviennent davantage des environs du « Palais de Paraśurāma » que du « Rempart Est » lui-même. Les investigations menées autour de ces vestiges présentés par la tradition comme ceux de la résidence du dernier roi

[246] Berliet, Faticoni, 2012, p. 62.
[247] Sauf si de nombreux panneaux s'agençaient les uns avec les autres pour dessiner des compositions plus monumentales, où l'effet d'ensemble contrebalançait la petitesse de chaque motif pris isolement.

hindou de la ville avant la conquête musulmane au XIIIe siècle[248] restent malheureusement peu profondes et quantités de données conservent un caractère très imprécis. Les terres cuites trouvées en 1995 se rattachent ainsi majoritairement au palais de Paraśurāma ou à ses environs, celles de 1996 et de 1997 étant elles aussi des trouvailles fortuites ou hors stratigraphie mais gravitant autour de ce complexe architectural singulier[249]. Il serait plus compréhensible que les vestiges de décor architectural estampillés « MAH » proviennent en réalité d'une zone résidentielle riche que d'un secteur d'habitation plus modeste. Quelques briques et panneaux proviennent cependant bien des excavations menées au Rempart Est, mais il est malaisé pour nous de déterminer si elles se sont retrouvées ici suite à une dispersion en surface des ruines d'un bâtiment tardif, à un remblai, ou si elles appartiennent à un niveau plus profond de stratigraphie. Ce rare témoignage d'architecture civile ancienne comprend un ensemble de bâtiments clôturé dans une enceinte s'ouvrant à l'est. La construction – pour le dernier état du bâtiment connu – a convoqué des briques de petits modules et des briques de réemploi. Divers dispositifs concouraient à doter la résidence d'un aspect monument (escaliers, surélevèrent des blocs de bâtiments…). Les soubassements des différentes constructions de la seconde enceinte bénéficiaient d'un traitement décoratif particulier, avec des moulures et cannelures sculptées à même le mortier recouvrant leur face extérieure[250]. À l'instar du reste de la cité, ce complexe ne se laisse pas dater aisément, certaines caractéristiques[251] plaidant d'ailleurs pour un état tardif d'époque moghole :

> *On y distingue deux phases chronologiques, mais la résidence toute entière fut érigée d'un seul venant (même si on y trouve ensuite des aménagements postérieurs), avec des briques de récupération dont certaines sont des fragments de briques décorées de l'époque Pala-Sena. On peut donc légitimement penser que les briques utilisées*

[248] L'archéologie ne tient a priori pas le même discours.
[249] Bien que nous n'ayons pas retrouvé les détails relatifs aux terres cuites de la fouille de 1998, il est fort probable qu'elles soient aussi à envisager dans le cadre du palais de Paraśurāma, le complexe ayant été fouillé par des archéologues françaises jusqu'à cette date.
[250] Salles, 2007, pp. 385-392.
[251] Organisation en pavillons, briques de petites dimensions, etc. Bien que la résidence soit indéniablement de bonne facture, l'appellation de palais gagnerait sûrement à être nuancée : l'ensemble évoque effectivement les complexes palatiaux moghols, mais dans un registre plus provincial.

proviennent des ruines d'un bâtiment Pala-Sena qui devait se trouver au même endroit ou non loin de là.[252]

Si les briques et panneaux retrouvés au palais de Paraśurāma constituent un réemploi, leur datation est donc à envisager dans le cadre de l'époque pāla-sena. Mais il est permis d'explorer une autre piste. L'argile en elle-même n'est pas un critère de datation, d'autant que le caractère grisâtre des panneaux devait être dissimulé par de la polychromie. Mais les formes elles, éventuellement, pourraient traduire une première étape dans le développement d'un art islamique local. En effet, on peut estimer que les invasions musulmanes n'ont pas provoqué un immédiat recours dans ces régions à la terre cuite vernissée, qui devait devenir plus courante par la suite. Les besoins immédiats d'aménagement cultuels et civils ont donc certainement dû continuer d'exploiter le savoir-faire local, mais pour des formes différentes. Certaines de nos pièces traduisent peut-être ce temps d'adaptation, tout comme le « recul » des motifs figurés dont semble faire état le Rempart Est, secteur qui a priori a eu une existence plus longue que celle de Mazar, remblayé au milieu du XIIIe siècle[253]. Quelques briques décorées que nous avons eu l'opportunité de voir dans les vitrines du musée de Pāhāṛpur pourraient constituer le jalon suivant dans cette formation d'un art islamique local précédant la maîtrise des techniques de vernissages des terres cuites (ill. 21)[254]. La physionomie de MAH.95.4003 (pl. I.IV.a) n'est pas sans alimenter cette hypothèse. En effet, le caractère épais des motifs floraux stylisés qui s'y déploient – propre à cette terre cuite, qui par ailleurs a été trouvée près d'une mosquée – traduirait une tentative d'agrandissement de motifs jusque-là exécutés dans de petites dimensions et dans des buts différents (décorer un cadre privé ou une zone plus réduite de mur). Quelques exemples de panneaux à compositions géométriques et florales ayant été trouvés à Mazar, dont la stratigraphie est plus détaillée, pourront peut-être aider à confirmer ou infirmer ce qui relève encore d'une hypothèse hautement fragile. Force est de constater que beaucoup de ces exemples se dérobent à une datation précise. En outre, certains présentent un état d'accomplissement

[252] Salles, 2007, p. 394.
[253] Des fragments de panneaux figurés ont pourtant été retrouvés entre 1993 et 1998, mais très peu intègres. Par ailleurs, certains comme MAH.95.55 (pl. I.II.c) sont associés à un carré de fouille précis, bel et bien à rattacher au Rempart Est et non au Palais de Paraśurāma. Nous avons vu qui plus est que ce panneau pouvait avoir une datation antérieure de quelques siècles à l'occupation musulmane.
[254] Des traces d'une occupation du site aux XVe et XVIe siècles ont en effet pu être détectées. Cf. Husain, 1970, p. 130.

légèrement différent, sûrement parce qu'ils ont été sculptés dans une argile rougeâtre de moins bonne qualité[255]. Les pièces les plus loquaces se revendiquent d'une période courant du XIe au XIIIe siècle, avec une plus forte propension pour le XIIIe siècle[256]. Le décor soigné sur argile grise serait-il donc effectivement plus récent ? Puisqu'au palais de Paraśurāma il décore un bâtiment dont la dernière phase semble être moghole – et que beaucoup de pièces ont été trouvées en surface – sans oublier que les exemples de Mazar semblent relativement moins nombreux et plus récents. On se heurte néanmoins à un contre-argument de poids en s'intéressant au monument de Gokul, situé à proximité de Mahāsthān (ill. 14)[257]. Celui-ci a en effet livré des terres cuites qui rivalisent en qualité à celles du Rempart Est[258], malgré sa dimension religieuse, ce qui bien sûr remet en cause l'idée développée plus haut tentant de rattacher ce genre de décor à un milieu plutôt civil. Cela ne fragilise cependant pas l'hypothèse associant ce type de panneau à un décor d'intérieur plus que d'extérieur. De plus, le probable abandon de l'édifice à l'aube de l'occupation musulmane tend à faire penser que le décor avait été nécessairement mis en place à une époque antérieure. Dès lors, l'hypothèse associant ce type de production plus spécifiquement à l'art de l'islam perd du même coup en force. Après examen attentif, les ruines de Gokul ne sont d'ailleurs pas les seules à avoir livré ce genre de terres cuites architecturales : encore plus proche de nous, le complexe de Bairāgī Bhiṭā nous a laissé apprécier des pièces exécutées dans une même veine (ill. 22). Comme l'a laissé sentir ce développement sur la stratigraphie du site de Mahāsthān, il convient de prendre en renfort des sites et œuvres de comparaison, ce à quoi vont être dédiés les temps de réflexion à venir.

2 – Architectures de comparaison : textes, images et vestiges matériels

L'élévation des bâtiments de Mahāsthān étant fort peu conservée, soumettre nos terres cuites à une comparaison avec d'autres monuments nous a paru bénéfique

[255] MZ.10.4260.16, MZ.11.4403.6, MZ.11.4419.13.
[256] MZ.07.5029.1, MZ.09.4181.11, MZ.10.4242.3, MZ.10.4277.63, MZ.11.4432.4.
[257] *ASIAR, 1934-35*, pp. 41-42.
[258] Pièces datées des VIe – VIIe siècles. Cf. Salles, 2007, p. 110.

à une meilleure compréhension de leur portée décorative. Les monuments concernés et propices à une comparaison ont été conservés selon trois modalités différentes : les textes, les images et dans leur matérialité même. En effet, des terres cuites homologues se retrouvent sur des bâtiments du Bengale qui ont ce double avantage d'être relativement bien datés et encore partiellement debout, l'ensemble confirmant bien que nous avons affaire là à un art du décor architectural commun à l'Inde orientale.

2.1 - Témoignages littéraires et plastiques

Nous pouvions espérer que les descriptions littéraires et les représentations figurées viendraient restituer les manques observables sur les édifices aujourd'hui en ruines, mais autant le dire franchement, les indications textuelles sont bien minces – notamment pour ce qui touche au contexte urbain – et orientées. En outre, elles ne correspondent pas a priori à ce que l'archéologie a livré comme indications à Mahāsthān même. À cela s'ajoute le recul qu'il convient de garder face aux figurations d'architectures et tout ce qu'elles impliquent de variation d'échelle, de schématisation et de place laissée à l'imaginaire. Autres limites à cette démarche comparative : la difficulté à cerner avec certitude la destination des panneaux et briques de notre corpus (bâtiments publics, privés, sacrés ou non…). S'il s'avère que certains décors étaient destinés à un cadre civil et privé – comme le palais de Paraśurāma par exemple – une comparaison avec les pièces trouvées sur des sites religieux est-elle pertinente ? À défaut d'autres vestiges appartenant à un cadre urbain, il faudra cependant s'en contenter. N'oublions pas enfin que même les bâtiments encore debout ne nous renseigneront pas totalement sur leur aspect d'autrefois, car si parfois leurs briques et panneaux décoratifs sont encore en place, tout un pan du décor architectural d'origine (stuc, peinture…) est bien souvent perdu. C'est bien souvent au regard de pèlerins bouddhistes chinois que nous devons les descriptions les plus anciennes de la région qui nous occupe :

On y voit de tous côtés des maisons situées au bord des eaux, et séparées par des bocages fleuris.[259]

Aussi les niveaux les plus pauvres dégagés lors des fouilles du Rempart Est divergent-ils singulièrement avec ces habitations entourées de beaux jardins qui suscitèrent l'admiration de Xuanzang au VIIe siècle[260]. Trouver des représentations d'architectures contemporaines – ou de ce que nous pensons être contemporain – de nos propres terres cuites n'a pas été une tâche facile, alors que les figurations de pavillons et autres bâtiments sont assez courantes sur des plaques plus anciennes. Un aperçu des terres cuites śuṅga-kuṣāṇa de Candraketugaṛh permet de s'en convaincre[261]. Nombreux sont les éléments d'architecture sur les stèles en pierre de l'époque pāla-sena, mais il n'est pas certain qu'ils adoptent la physionomie des monuments de briques contemporains et disparus aujourd'hui[262]. K. N. Dikshit remarque que sur les représentations d'architectures à Pāhāṛpur, les fenêtres sont montrées soit rondes ou ovales soit rectangulaires[263], ce qui pourrait corroborer l'identification par A. Akmam d'une terre cuite comme élément d'encadrement de fenêtre (ill. 3)[264]. Les dimensions relativement imposantes de cette pièce pourraient convenir à un tel usage, mais l'interprétation des cavités le long de l'objet – des circulations d'air – nous laisse un peu plus dubitatif. Toujours est-il qu'il semble raisonnable de considérer que certaines des terres cuites étaient destinées à orner des éléments clés de l'élévation, comme les encadrements de porte ou de fenêtre. D'autres exemples viennent soutenir cette idée. Nous pensons plus particulièrement aux panneaux illustrant des scènes du *Rāmāyaṇa* et répertoriés comme des œuvres en provenance de temples disparus près des villages de Saralpur et Palashbari, dans le district de Bogra[265]. Nombre de scènes prennent place au sein d'architectures, mais la plupart ont l'allure de simples « pavillons » assez peu dotés en murs et en décors. Une pièce a retenu notre attention, laquelle est datée du VIIe siècle et représenterait

[259] Julien, 1995, III, 74. On se demande néanmoins jusqu'à quel point ces informations doivent être comprises pour Puṇḍranagara ou si elles ne revêtent pas un caractère plus général applicable au royaume même du Varendra.
[260] Salles, 2007, p. 196.
[261] Haque E., 2001a, p. 342, pl. C 909-914.
[262] Bhattasali, 1929, p. XIV.
[263] Dikshit, 1938, p. 71.
[264] Akmam, 2006, p. 237.
[265] Cette provenance officielle semble être sujette à caution, E. Haque ayant eu à cœur de vérifier les dires du collecteur de ces pièces. Après recherches, il s'est avéré probable que ces panneaux soient plutôt à rattacher aux sites de Kanaidhap et de Bamanpara. Cf. Akmam, 2006, n. 2, p. 98.

Lakṣmaṇa en exil dans la forêt (ill. 23)[266]. Ce petit panneau s'avère très évocateur quant au recul qu'il convient de garder face aux représentations d'architectures, surtout quand celles-ci s'insèrent dans un cadre narratif aussi prestigieux. En effet, la modeste hutte forestière où Lakṣmaṇa, Rāma et Sītā ont dû trouver refuge se reconnaît mal dans cette architecture à porche et colonnes qui serait plus à sa place en contexte palatial. Dès lors, à la faveur de quelle hypothèse pouvons-nous convoquer cet exemple ? Serait-il plus sage d'y voir là effectivement un exemple inspiré de l'architecture civile, ce qui rendrait la comparaison plus pertinente avec le palais de Paraśurāma ? Cela est difficile à établir, d'autant que si la datation proposée par l'auteur est la bonne, elle est d'un siècle au moins antérieure au premier état connu du grand complexe résidentiel de Mahāsthān, la mode ayant eu le temps de changer. Il n'est pas interdit néanmoins de reconnaître des architectures plus modestes sur d'autres représentations, comme celle issue d'un site différent et ornée d'une figure masculine assise au seuil d'une maison, datée des VIIIe – IXe siècles (ill. 24)[267]. Il est intéressant de noter qu'A. Akmam y voit davantage un personnage assis dans une niche que dans une architecture miniature. Toujours est-il que l'on y reconnaît des motifs se déployant sur les briques de notre corpus. La fenêtre – ou petite niche – à droite du personnage présente en partie inférieure une rangée de pétales (voir MZ.05.2878.7 – pl. II.XX.b), pointes vers le haut, surmontée d'une frise de petits losanges prise entre deux bordures épaisses (voir MZ.05.2919.3 – pl. II.XX.d), un même dispositif encadrant l'ouverture principale. La forme arrondie ornée de pétales composant la partie supérieure de cet élément se retrouve presque à l'identique sur une terre cuite là encore signalée par A. Akmam (ill. 25)[268]. La base quadrangulaire sur laquelle s'élève la porte affiche les contours arrondis des briques « façonnées » de notre typologie. À gauche du personnage, à l'extérieur de l'encadrement de porte, un élément fragmentaire présente une certaine ressemblance avec un pied de colonne ou un jeu d'épaisses moulures[269]. Cette image réunit sur une même architecture des décors que nous avions sentis comme différents dans leur utilisation. En effet, aux larges briques arrondies ou à motifs de pétales devant scander les murs extérieurs se mêlent des motifs plus délicats et se déployant sur des modules de plus petites tailles,

[266] Akmam, 2006, p. 143.
[267] *Idem*, p. 183.
[268] *Idem*, pp. 239-240.
[269] Rappelons que les soubassements des blocs de bâtiments du palais de Paraśurāma étaient ornés de moulures sculptées à même l'enduit recouvrant les briques.

que nous nous plaisions à interpréter comme des décors d'intérieur. Si la vision d'A. Akmam est juste cependant, et qu'il s'agisse là plus de la représentation d'une niche que d'une élévation complète, cela pourrait éventuellement appuyer l'idée associant les petits panneaux à motifs géométriques et floraux à des intérieurs[270]. La portée des comparaisons avec les représentations d'architectures s'avérant finalement limitée, passons à présent à celle faisant intervenir des bâtiments encore – en partie – conservés.

2.2 - Sites de comparaison

Les monuments qui vont être évoqués ici seront présentés selon leur ordre d'apparition dans la chronologie relative qui est admise aujourd'hui. Cette liste d'exemples choisis est bien plus représentative qu'exhaustive. Le premier site qui s'impose est Maināmatī, dans l'actuel district de Comilla. A priori exclusivement religieux, bien que les traces d'une petite zone d'habitats aient pu être découvertes[271], ce site regroupe quelques grands monuments bouddhiques dont le décor parfois encore conservé est assuré par des terres cuites architecturales. Parmi eux se démarquent le Śālban Vihāra et l'Ānanda Vihāra. Bien que la vie de ces ermitages ait été effective sur plusieurs siècles, on pense que leurs panneaux de terre cuite décoratifs sont à rattacher dans leur grande majorité au règne des Deva, au début du VIIIe siècle[272]. Le Śālban Vihāra (ill. 26) consiste en un vaste monastère dont le centre est occupé par un sanctuaire au plan cruciforme[273]. Ce dernier voit son soubassement orné d'une longue frise de panneaux décoratifs juxtaposés les uns à la suite des autres, sans éléments de séparation. Cette frise est couronnée de deux rangées parallèles de briques décorées disposées à l'horizontale, la première sculptée de motifs de damiers, la seconde de pétales de fleurs, tournés vers le haut. Le déploiement harmonieux du décor de ces deux rangées est parfois rompu par l'apparition ponctuelle d'une brique au décor différent, comme ces terres cuites ornées de torsades trouant de part en part la frise de damiers. Les panneaux exploitent des thèmes variés et s'expriment avec verve. L'Ānanda Vihāra, plus grand que le

[270] Une niche cependant peut aussi être aménagée à l'extérieur d'un mur…
[271] Rashid, 2008, p. 28.
[272] *Idem*, p. 110.
[273] Proche du Somapura Stūpa de Pāhāṛpur.

précédent, est décoré selon un même dispositif mais dans un propos un peu plus enrichi (ill. 27). Cette fois ce sont en effet trois registres de briques décorées qui surplombent la frise de panneaux figurés, les damiers et pétales aux pointes relevées étant accompagnés en partie supérieure d'une rangée de briques sculptées de pyramides à gradins. Bien que la longueur d'une brique corresponde approximativement à celle d'un panneau, ils ne se superposent pas parfaitement pour autant et le déroulé de chacun de ces registres de décor accentue progressivement le décalage, qui n'est perceptible cependant que dans des défauts de raccords ou quand une brique portant un décor différent est introduite au sein d'une frise homogène. Des briques simples de taille importante sont placées sous les panneaux décoratifs, lesquels prennent donc place dans un espace en retrait situé entre cette première bordure et celle délimitée par les briques décorées au-dessus d'eux[274]. Il est d'avis que les panneaux décoratifs de Maināmatī sont peut-être un peu plus soignés dans le détail et qu'ils conservent un rien de la retenue gupta des siècles passés, formant un antécédent aux figures plus dynamiques encore de Pāhāṛpur[275]. L'argile mise en œuvre – au même titre que celle utilisée pour la poterie commune retrouvée sur le site – est de moins bonne qualité et a entraîné une moins bonne conservation des objets[276].

Viennent ensuite Antichak et Pāhāṛpur (mi VIIIe – début IXe siècle), lesquels, s'ils ont eu une existence antérieure au VIIIe siècle, ne nous intéressent dans le cas présent que pour leur décor en terre cuite qui pourrait avoir pris le relai de l'art de Maināmatī, suite à l'avènement des Pāla. Le Vikramaśīla Stūpa à Antichak présente une décoration moins complexe que son contemporain de Pāhāṛpur (ill. 28). La base du monument n'est en effet décorée que d'une rangée de panneaux figurés, dont l'encadrement accuse une grande sobriété en même temps qu'une certaine épaisseur. Les panneaux sont en effet enserrés dans des cadres composés de briques simples, lesquels mettent en abîme les propres bordures des panneaux, proposant une lecture moins fluide de l'ensemble qu'elle ne l'est permise à Maināmatī par exemple. Quand elle est conservée, une frise de briques ornées de courbes végétales simples et épaisses couronne les panneaux figurés et leurs encadrements. Par ailleurs, la surface des terres cuites atteste d'une certaine rudesse à Antichak, mais il semble que les

[274] Rashid, 2008, p. 80.
[275] Poster, 1986, p. 55.
[276] Rashid, 2008, p. 111.

conditions de préservation soient plus en cause qu'un éventuel traitement de finitions[277]. La durée de la mise en place du décor sur des bâtiments d'une telle ampleur n'est pas évidente à déterminer. K.N. Dikshit n'hésite pas à avancer que la confection des terres cuites de Pāhāṛpur s'est déroulée sur plusieurs siècles, du VIIIe au Xe[278]. Ceci trouve peut-être une explication dans le fait que la part de décor assumée par les panneaux et briques à Pāhāṛpur est bien plus abondante, au vu de ce que laissent apprécier les vestiges des autres sites. En effet, le dispositif habituel court le long de la base du Somapura Stūpa mais aussi sur la base des murs du premier étage, ce dernier étant même gratifié d'une double rangée de panneaux figurés (ill. 29). Les panneaux à la base même du monument s'avèrent être un peu plus grands que leurs homologues du niveau supérieur. De plus, ils sont surmontés d'une triple rangée de briques décorées – torsades, pyramides à gradins, pétales tournés vers le haut – tandis que l'encadrement des panneaux supérieurs tend à être plus simple. On ne saurait dire à quel point cet état est le fruit des reconstructions récentes. Dans la même idée, on remarque que les panneaux à l'étage sont séparés les uns des autres par une brique simple insérée dans la maçonnerie à la verticale, comme à la base du monument d'Antichak. On note qu'un état de conservation plus ancien du Somapura Stūpa fait intervenir, au-dessus des panneaux de la base du monument, une frise de pétales à la place de l'actuelle frise de torsades. Dans son aspect actuel, nous avons également eu l'opportunité de constater que des briques à décor de damiers faisaient occasionnellement intrusion dans une des trois frises parallèles de briques décorées. Là encore, nous ne saurions dire si ce genre de variété était toléré à l'époque de la construction ou s'il s'agit là d'un réemploi voire d'une restauration ultérieure[279]. L'élévation du monument de Pāhāṛpur a pour autre intérêt de mettre en lumière un autre usage des briques décorées, à savoir leur rôle de mise en beauté de la corniche en partie supérieure du mur. En réponse aux trois registres de briques ornant la base du monument, c'est là aussi une triple rangée de briques qui

[277] Asher, 1980, p. 92.
[278] Dikshit, 1938, p. 58.
[279] Ce qui parfois peut paraître comme une maladresse peut tout à fait avoir une origine ancienne. F.M. Asher souligne que certaines « niches » où devait prendre place un panneau se révélaient trop petites pour celui-ci, entraînant leur modification immédiate. Le caractère non uniforme de la sculpture décorative en terre cuite viendrait-il apporter un argument supplémentaire contre l'usage du moule ? Cf. Asher, 1980, p. 93.

court le long du haut du mur de premier niveau, faisant se superposer pyramides à gradins, pétales et damiers.

Jusque-là, les monuments de comparaison sont tous issus de grands monastères bouddhiques. Il aurait été intéressant de trouver un bâtiment d'un autre type à mettre en regard de nos terres cuites. Malheureusement, les architectures se sont assez mal conservées au Bengale. Le plus ancien temple hindou encore debout de cette région daterait du IXe siècle. Il s'agit du temple de Siddheswar à Barakar, dans le district de Burdwan. L'état actuel ne reflète cependant peut-être pas totalement ce que le bâtiment a été autrefois, et, par ailleurs, la physionomie de la tour-sanctuaire dénote une forte influence de l'Odisha, atténuant peut-être la portée de la comparaison avec nos œuvres, expressions d'un art régional tout à fait original (à moins que l'influence soit partie du Bengale, ce qui est difficile à établir puisque ce sont les monuments de l'Odisha, en pierre, qui se sont conservés)[280].

Un site dans la même lignée que les premiers qui viennent d'être présentés a été mis au jour récemment dans le district de Malda de l'actuel Bengale-Occidental : le Nandadirghi Vihāra, grand établissement bouddhique qui semble dater du règne de Mahendrapāla, dans la seconde partie voire la fin du IXe (?). Il est regrettable qu'aucun des panneaux figurés qui décoraient autrefois la base des murs extérieurs n'ait été retrouvé encore en place. Lesdits murs présentent en façade des briques larges et de facture soignée, le remplissage étant assuré à l'intérieur par des petits modules de briques de tailles irrégulières[281]. L'embellissement des murs est là aussi assuré à grand renfort de briques décorées, dont les motifs sont similaires à ceux de Mahāsthān : torsades, pyramides à gradins, pétales (ill. 30). Celles-ci ont été clairement assimilées à l'époque pāla[282]. Le plan même du *vihāra* n'est pas sans rappeler ceux de Vasu Bihār, dont les fondations sont encore visibles à quelques kilomètres au nord-ouest de Mahāsthān.

Il est difficile de se représenter ce que Xuanzang a pu voir de ce monastère bouddhique mahāyāna au VIIe siècle, les murs n'ayant pas été conservés sur une

[280] Par ailleurs, ce monument est fait de pierre et non de brique.
Lefèvre, Boussac, 2007, p.33, fig. 3.
[281] Roy, 2002, p. 562.
[282] *Idem*, p. 573. Ceci reste à nuancer légèrement si les monuments de Maināmatī sont effectivement antérieurs à l'avènement des Pāla. On resterait néanmoins dans une fourchette chronologique qui démarrerait au VIIIe siècle.

grande part de leur élévation. L'ensemble du site semble avoir bénéficié des largesses pāla aux Xe et XIe siècles[283]. En outre, les terres cuites qui ornaient les parties inférieures des murs extérieurs du sanctuaire au nord des *vihāra* en ont été retirées. Une vue ancienne atteste de l'état de délabrement du monument (ill. 31). Plus de trace ici des briques décorées qui certainement se déployaient en partie supérieure des panneaux. On remarque que le passage d'un pan de mur à l'autre est ici dévolu à deux panneaux à motifs de *gaṇa* atlantes plutôt qu'à un panneau d'angle dont l'arrière aurait été rendu concave. Par ailleurs, on sera attentif à la succession de différents formats de panneaux mise en avant par ce mince échantillon de décor photographié *in situ*. Il semble en effet y avoir eu alternance entre d'une part des panneaux rectangulaires et d'autres part des pièces quadrangulaires et d'une hauteur moins importante. On ne saurait dire cependant si cet arrangement tenait d'une nécessité architectonique ou s'il permettait un quelconque raffinement décoratif supplémentaire, ni s'il était effectif sur la longueur du soubassement dans son intégralité.

Enfin, signalons l'existence du site bouddhique de Moghalmari dans le district de Midnapur de l'actuel Bengale-Occidental, important pour ses vestiges – notamment un décor de stuc conservé *in situ* – mais aussi pour l'étude typologique consacrée à ses briques décorées[284]. Deux phases de construction ont été identifiées, l'une se déployant du VIIe au Xe siècle, l'autre du XIe au XIIe siècle. Cette dernière est celle qui a dû voir naître le décor de stuc qui l'orne encore par endroits. Le soubassement du monument exploite un mode de décor assez harmonieux, faisant s'alterner des rangées de briques décorées et non décorées (ill. 4). En plus d'assurer un certain équilibre esthétique en minimisant une éventuelle surcharge visuelle, cela a pu répondre à un impératif plus fonctionnel, à savoir se prévenir contre les risques de fragilisation de l'édifice, lesquels auraient pu être consécutifs d'un problème de pression inégale inhérent aux briques décorées et à leurs extrémités sculptées de façon variable[285].

[283] Salles, 2007, pp. 108-110.
[284] Datta A., 2008, pp. 31-62.
[285] *Idem*, pp. 50-51.

2.3 - Conclusions générales sur la typologie et le rôle des terres cuites architecturales ainsi que sur le répertoire de Mahāsthān

Aussi succincte soit-elle, cette présentation de monuments de comparaison a su dégager quelques grandes tendances décoratives communes à ces bâtiments – majoritairement bouddhiques – du Bengale, datés entre les VIIIe et XIIe siècles. D'abord, on comprend que les différentes catégories de terres cuites architecturales travaillent en synergie afin de composer le décor du bâtiment et qu'elles ne sont jamais employées seules. Ensuite, il ne faut surtout pas négliger le potentiel décoratif des briques simples non décorées et de tous les jeux visuels qu'elles sont susceptibles de proposer. On observe ainsi sur le soubassement du Śālban Vihāra, sous les frises de panneaux figurés, des alternances de disposition entre briques simples verticales et horizontales (ill. 26). Cependant cet exemple n'est peut-être pas valide puisque le bâtiment était certainement recouvert d'une couche d'enduit, dissimulant cet appareillage particulier, à moins que l'enduit lui-même, adjoint à une couche de polychromie, n'ait traduit en surface ce dispositif. L'implication des briques simples dans le décor est plus certaine quand celles-ci servent de moyen d'encadrement aux panneaux figurés ou quand elles ménagent des espaces de repos visuels en séparant des frises de briques décorées.

Puis, il est possible de résumer la physionomie des décors de terre cuite de la façon qui va suivre[286]. Généralement, une rangée ou deux de panneaux décoratifs orne la base d'un mur autour duquel il est possible de se livrer à une circumambulation rituelle (le soubassement sur lequel s'élèvent les murs concernés peut lui aussi recevoir un tel décor). En effet, dans les *vihāra* cités en exemples plus haut, seuls les sanctuaires et *stūpa* semblent avoir bénéficié d'une telle mise en œuvre décorative, et non les espaces de résidence mêmes[287]. Cette frise de panneaux à décors figurés est soigneusement soulignée en parties inférieure et supérieure par des briques à décor plus modeste. En bas peuvent prendre place une ou deux lignes horizontales de briques simples ou légèrement arrondies à leur extrémité, tandis qu'en haut se déploie un plus grand espace décoratif composé de deux ou trois registres de briques

[286] Ces grandes tendances ont été dégagées avec justesse par N.U. Mobin. Cf. Mobin, 2006-2007, pp. 361-368.

[287] C'est ce dont témoignent aussi les pèlerins chinois, à savoir que les sanctuaires sont abondamment décorés et que les cellules des moines, si elles agrémentées de décor à l'intérieur, sont tout à fait sobres à l'extérieur. Cf. Beal, 1983, p. 74.

décorées, les motifs les plus récurrents étant les pyramides à gradins et les pétales[288]. La corniche en partie supérieure du mur était dispensée de décor figuré mais était gratifiée elle aussi de plusieurs rangées parallèles de briques décorées. L'ensemble est censé cercler tout le bâtiment et ne devait être stoppé que par les ouvertures. Il n'est pas déraisonnable de penser que les encadrements de porte et de fenêtre aient justement pu être dotés de terres cuites architecturales pour les magnifier, mais il semble que cette mission était de préférence confiée à la pierre. La plus grande partie de l'élévation du mur était ainsi laissée vierge de tout aménagement et donc disponible pour toute autre intervention décorative (stucs, peinture, éléments rapportés de bois, placage métallique…). En comparaison à des exemples plus anciens, on constate que le mode de séparation entre les niches où prennent place les panneaux décoratifs fait montre d'une grande simplicité. Les espaces alternativement rectangulaires ou en « entrée de serrure » où ont été sculptés vers le VIIe ou VIIIe siècle des épisodes du *Rāmāyaṇa* à Aphsaḍ, séparés les uns des autres par des pilastres dont les formes se retrouvent à Nālandā[289], ont en effet disparu au Bengale, au profit d'encadrements très sobres et laissés lisses, voire des dispositifs de séparation inexistants. Les panneaux ornés de divinités et sculptés dans la pierre soulignant la base d'un premier état du monument – sûrement non bouddhique – de Pāhāṛpur, légèrement antérieurs aux terres cuites du VIIIe siècle, étaient eux-mêmes encore dotés d'encadrements assez riches de détails et dans des formes parfois similaires à celles des terres cuites à venir (ill. 32).

Les études de sites ont conduit des chercheurs à identifier des exclusivités décoratives propres à certains monuments. Des formes aussi répandues que celles des briques décorées de pétales se retrouvent cependant partout et les différences entre sites ne relèvent souvent que d'une subtilité de sculpture minime, un même site pouvant de plus présenter une grande variabilité dans l'exécution et le fini d'un même motif. Il semble ainsi que les pétales sculptés sur les briques de Nandadirghi soient les mêmes que ceux de Maināmatī, une différence avec ceux retrouvés à Moghalmari étant la présence de petits pétales intermédiaires et l'absence de nervures. Par ailleurs, à Moghalmari, les pétales occupent tout l'espace qui leur est accordé sur le côté de la brique, alors qu'à Nandadirghi la pointe des pétales vient de préférence buter sur une

[288] Mobin, 2006-2007, p. 363.
[289] Asher, 1980, p. 53.

petite bordure laissée lisse (voir par exemple ill. 33 et MZ.05.2878.7 – pl. II.XX.b)[290]. Force est de constater qu'à Mahāsthān, nous retrouvons des exemples de chacune de ces individualisations de motifs. Pour quelles raisons ? La tradition du décor architectural en terre cuite y aurait été plus ancienne ? Plus d'ateliers auraient été en lien avec la cité avant de partir irriguer les régions environnantes ? Ou est-ce tout simplement parce qu'il y avait là plus de bâtiments à orner et que l'on a donc fait appel aux ateliers localisés en divers points du Bengale ? Une étude plus approfondie des caractéristiques de style nous éclairera peut-être à ce propos.

Enfin, s'il est déjà malaisé d'arriver à des conclusions au sujet de ce que l'on peut voir, être attentif à ce qu'on ne voit pas peut entraîner des déductions hasardeuses. Néanmoins, faisons remarquer ici que les panneaux aux compositions géométriques et florales ne sont a priori jamais retrouvés *in situ* sur des murs extérieurs, renforçant par là les soupçons qui pèsent sur leur destination au sein d'une architecture.

3 – Critères de datation

3.1 - Critère des dimensions

La prise en compte de la chronologie relative des monuments évoqués précédemment a permis d'obtenir un cadre d'appréhension global de nos terres cuites. Nous allons tenter à présent d'affiner ces données avec quelques critères de datation supplémentaires – dimensions, style, comparaison au décor architectural lithique contemporain – en nous autorisant à questionner leur validité. Le critère des dimensions est en effet reconnu comme étant assez fiable. Si tel est le cas, il pourrait être mis au service de notre entreprise de façon efficace, étant donné que beaucoup de décors ne peuvent être soumis à la comparaison stylistique car trop érodés. Le ***tableau 9*** dresse une synthèse des tailles de briques et panneaux en provenance de plusieurs sites et appartenant à différentes époques (cf. Annexes I, p. 35)[291]. En bref, celui-là met en lumière la tendance générale qu'ont les dimensions des briques à

[290] Datta A., 2008, p. 53.
[291] Les tailles détaillées dans la littérature scientifique sont souvent en pouces. Dans un souci d'harmonisation, notre tableau retranscrit l'ensemble des données en millimètres et arrondies si besoin était.

s'amenuiser au fil du temps[292]. La comparaison entre panneaux décoratifs plonge moins en arrière dans le temps, ce mode de décor architectural s'étant développé à partir de l'époque gupta. Entre autres, la différenciation entre panneaux décoratifs gupta et post-gupta se passe souvent de considérations relatives aux dimensions des objets. Le style en effet est souvent suffisamment évocateur. Les figures d'époque pāla sont en effet plus larges, se détachent avec plus de relief du support, et portent davantage la marque de leur modelage manuel. En outre, les panneaux, à l'inverse des briques, auraient plutôt tendance à gagner en hauteur, ménageant un espace plus important pour mettre en scène les images[293]. Le critère des dimensions apparaît donc assez fiable s'il est envisagé d'un point de vue global, alors qu'une étude détaillée en atténue la pertinence. En effet, entre sites d'une même époque et sur un même monument des panneaux et briques de tailles variables sont mis en œuvre. Par ailleurs, pour certaines occurrences, il ne faut pas délaisser l'hypothèse du réemploi ou d'une modification postérieure. Néanmoins, briques décorées et panneaux, par leur individualité par rapport à une brique simple, ont plutôt dû trouver un second usage comme matériau de remblai une fois dégradé, plutôt que comme élément de décor à nouveau.

3.2 - Critère du style

Une prise en compte du style sur des œuvres isolées ou trouvées hors contexte et aujourd'hui en musées pourrait elle aussi apporter un certain éclairage sur les terres cuites de notre corpus. Il est avéré que c'est le style de Sārnāth qui, à partir de l'époque gupta, a irrigué la pratique artistique dans l'Inde orientale[294]. Aussi n'est-il pas étonnant de trouver des productions similaires aux nôtres dans des centres de production emblématiques de contrées plus occidentales à celle de Mahāsthān. Pour en revenir aux panneaux à compositions géométriques et florales qui nous préoccupent tant, on remarque que les exemplaires homologues aux nôtres et trouvés à Gokul, datés d'une période gupta tardive (ill. 14)[295], partagent une certaine affinité avec des œuvres plus anciennes de l'actuel Bihar. Un ancien linteau de grès – a priori utilisé originellement

[292] Il y a cependant des exceptions, comme les briques d'époques śuṅga-kuṣāṇa et gupta du site de Kasiā, qui semblent inverser la tendance. Cf. *ASIAR 1910-11*, p. 22.
[293] Chowdhury S., 2000, p. 70.
[294] Poster, 1986, pp. 25-26.
[295] *ASIAR 1934-35*, pp. 41-42.

comme partie supérieure d'un autel dans un sanctuaire – du temple de la Mahābodhi à Gayā déploie une importante composition de motifs géométriques, mais de manière plus massive cependant que sur nos terres cuites (ill. 34)[296]. Cette comparaison s'avère somme toute limitée, mais retenons que la pierre a pu partager un répertoire décoratif commun à l'argile, ce que laisse aussi entrevoir quelques vestiges lithiques de Mathurā[297]. Ce qui est peut-être plus intéressant avec le linteau de Gaya est que celui-ci, une fois placé en extérieur, a été doté d'une base de briques ornée d'images de stuc[298]. Un même procédé a été mis en œuvre, en intérieur cette fois, dans un sanctuaire de Kasiā (ill. 35)[299]. Un piédestal à ressauts assez élaboré supportant autrefois une statue colossale du Buddha présente en effet tout un jeu de briques moulurées et de panneaux décoratifs à décors animalier et anthropomorphe. Ce dispositif pourrait dater des XIe ou XIIe siècles. Ces deux exemples laissent donc entrevoir un autre mode d'utilisation possible – mais dans des régions certes plus occidentales que celles qui nous concernent directement – des panneaux figurés, à savoir comme décor « mobilier » et éventuellement d'intérieur, et non plus exclusivement en partie inférieure de mur extérieur. Des exemples plus proches des nôtres permettront par ailleurs un dernier développement au sujet des panneaux à motifs floraux et géométriques. Un nombre non négligeable d'exemples découverts à ce jour – à Mahāsthān ou ailleurs – présente un mode d'aménagement en ajouré (ill. 15 et SEB.15.009.8 - pl. II.XXXVIII.b). L'épaisseur de ces pièces étant particulièrement faible, l'hypothèse en faisant des fragments de parois en moucharabiehs semble à délaisser. Certaines des cavités sont donc davantage à envisager comme des mortaises ou des espaces à incruster, enrichissant par-là la charge décorative de ces parements. Une autre idée déjà suggérée précédemment est que ces panneaux pouvaient néanmoins former comme des niches en intérieur. Les motifs ajourés en forme d'arche notamment semblent propices à un tel usage. Des traces de brûlures à l'arrière de certaines de ces pièces (MAH.93.438) – qu'on ne peut cependant interpréter avec certitude – pourraient plaider pour la proximité ancienne de bougies, nous faisant imaginer l'existence de niches décorées dévolues à ce genre d'usage protégeant les flammes des courants d'air. Tout ceci n'est bien sûr que de l'ordre de

[296] Asher, 1980, p. 27.
[297] Smith, 1969.
[298] Transformations qui ont dû avoir lieu au cours du VIe siècle.
[299] *ASIAR 1910-11*, pp. 68-70.

la supposition. La plupart des motifs ajourés demeurent cependant relativement petits et ne constituaient peut-être pas une ouverture suffisante. En outre, si ces panneaux ornaient effectivement des niches, on peut éventuellement comprendre leur décor comme les réductions de compositions destinées à orner des espaces plus importants en taille. Un panneau répertorié par A. Akmam présente ainsi une succession de motifs reconnaissables de manière indépendante sur des briques décorées (ill. 36) : la façon dont se succèdent en bandes verticales les registres de fleurs, les arches et les damiers traduisent peut-être un mode de décor employé autrefois pour orner les zones environnant des baies. Assurément, la comparaison entre motifs figurés semble plus apte à dégager des caractéristiques de style.

Les visages, à ce titre, sont souvent révélateurs. Nous n'en avons que deux suffisamment conservés parmi les terres cuites de Mahāsthān : MZ.06.4007.1 (pl. II.XXII.c), qui par ailleurs provient d'une unité stratigraphique datée du IXe siècle, et MZ.06.00.1 (pl. II.XXI.a). Le regard aux paupières délicatement mi-closes de l'époque gupta (ill. 37) a laissé place à des yeux grands ouverts aux époques ultérieures, ce qu'illustre bien MZ.06.00.1. Malgré une datation relativement tardive, MZ.06.4007.1 affiche étonnamment des paupières assez larges, mais le galbe de l'œil semble bien plat et le tracé d'incision sommaire par rapport aux productions plus anciennes. La manière de dessiner les cheveux est elle aussi particulièrement loquace sur son époque. Aux boucles calamistrées soigneusement individualisées des figures gupta est censé avoir succédé un traitement plus sommaire de la masse capillaire. Des exemples plus tardifs attestent cependant d'un souvenir de cette mode ancienne (cat 38), mais dans une exécution plus synthétique. On retrouve de telles mèches retombant en cascade sur l'épaule du personnage plus que lacunaire MAH.96.846 (pl. II.XI.b). Les deux visages issus de Mahāsthān évoqués plus haut sont encadrés de chevelures au traitement tout différent. D'un côté, MZ.06.4007.1 affiche une coiffure faite de petites sphères trouées en leur centre, certaines pouvant peut-être être interprétées néanmoins comme les éléments d'orfèvrerie d'un diadème. Cet arrangement capillaire se retrouve sur certaines figures décorant les panneaux de Pāhāṛpur notamment (ill. 39). D'un autre côté, MZ.06.00.1 fait état d'une notation encore plus simplifiée des cheveux, laquelle passe par de simples petits trous répartis sur tout le sommet du crâne.

Dans un même esprit, le port de parures particulières est assez symptomatique d'une mode ou d'une région, malheureusement nous n'avons que peu de matériau de comparaison dans notre corpus. Éventuellement, le torse de danseuse (?) MAH.94.145 (pl. I.II.a) conserve encore, à la base du cou, ce qui semble être un bijou composé de trois perles encadrant un médaillon central, lequel se remarque par sa simplicité sur d'autres panneaux mieux conservés et datés du Xe ou XIe siècle (ill. 40)[300]. Le mouvement très dynamique de ce corps, pour ne pas dire heurté, est un autre élément commun à ces époques tardives.

Terminons avec les motifs figurés en soulignant que ce que nous avons pu constater pour les panneaux d'angle de Mahāsthān, à savoir que des décors semblent leur être préférentiellement rattachés, est un trait que nous retrouvons sur d'autres sites (ill. 26, ill. 29, ill. 41). En effet, Pāhāṛpur et Maināmatī entre autres ont livré des exemples de terres cuites architecturales concaves ornées de lions et de vases, et ce dans des déclinaisons parfois plus complexes et originales, comme le motif d'interpénétration animale où deux corps de lions partagent une même gueule[301]. Ceci ne veut pas dire cependant que les décors de vases et de figures léonines soient limités aux briques d'angles, loin s'en faut. Au passage, nous relèverons la grande diversité de traitement des crinières de lions selon les panneaux et les sites, tantôt détaillées mais relativement stylisées (MAH.95.4000, pl. I.III.a), tantôt esquissées à grands traits (MAH.95.4001, pl. I.III.b) ou bien plus souples et marquées d'un effort qui tend – un peu plus – au naturalisme (ill. 42).

Pour ce qui est des briques décorées, il est possible de distinguer également quelques tendances. Mais, n'ayant pas un aperçu aussi global des pièces en provenance d'autres sites, nous ne saurions affirmer si celles-ci s'appliquent de manière effective sur tout un site ni si elles sont exclusives à certains. Les briques décorées de pétales à Moghalmari et au Nandadirghi Vihāra ne déploient visiblement que trois de ces éléments sur une même brique, alors qu'à Maināmatī et Mahāsthān par exemple, un module peut accueillir jusqu'à quatre pétales. Les briques décorées de pyramides à gradins quant à elles semblent se limiter exclusivement à deux motifs à Mahāsthān, tandis qu'à Maināmatī il apparaît assez commun qu'elles en alignent jusqu'à trois. Il

[300] La sculpture sur pierre contemporaine est loin d'afficher une telle retenue dans l'art joaillier.
[301] Le panneau encore en place à Pāhāṛpur est cependant lacunaire et il se peut que la bête représentée ait un fort caractère hybride.

est plus difficile de distinguer ces propriétés sur les briques encore en place à Pāhāṛpur et formant une frise continue, néanmoins un exemplaire exposé en vitrine au musée du site ne présente que deux pyramides. Les motifs de damiers sont plus épais sur les briques du Śālban Vihāra à Maināmatī et ce sont seulement deux lignes de ce motif qui se superposent sur l'extrémité de la brique, tandis qu'à Mahāsthān la faveur va aux damiers de trois rangées. Il en va de même à Pāhāṛpur bien que nous ignorions si cette préférence y est aussi marquée.

3.3 - Comparaison au décor architectural lithique contemporain

Retrouvés de manière plus parcimonieuse mais dans des états tout aussi fragmentaires que les terres cuites, les vestiges de décor architectural en pierre de Mahāsthān présentent quelques points communs avec notre corpus. Certains motifs en effet se retrouvent sculptés dans la roche, comme des torsades (MZ.09.4227.14 – pl. II.XXXIX.b) ou de petites compositions alliant formes géométriques et florales (MZ.11.4416.69 – pl. II.XXXIX.c). Au-delà de ça, les éléments lithiques semblent avoir bénéficié d'un vocabulaire ornemental propre et à l'exécution plus soignée, comme le mettent en avant les volutes des rinceaux de MZ.06.4097.17 (pl. II.XXXIX.a) ou la délicate composition faisant apparaître un petit personnage au sein d'enroulements végétaux en MZ.11.4441.2 (pl. II.XXXIX.d). Certaines pièces se parent malgré tout de motifs dessinés de manière plus schématique, bien qu'agencés de manière à créer des compositions décoratives efficaces (ill. 43). Il n'est pas étonnant que la pierre ait été destinée à un travail de sculpture plus expert, car on est en droit d'imaginer que ce matériau, par sa rareté, était destiné à orner les espaces clés de l'élévation (encadrement de porte, etc.). Il est probable d'ailleurs que ce travail ait été confié à des artistes différents de ceux ayant mis en œuvre l'argile, bien que nous ignorions à quel point ces deux catégories d'artisans étaient perméables l'une à l'autre.

4 – Mahāsthān et l'Inde orientale : réflexions générales sur l'art de la terre cuite architecturale

Terminons en envisageant l'antique Puṇḍranagara dans une perspective plus générale. Au vu de notre corpus et de sa parenté avec l'ensemble de l'art de la terre cuite architecturale de l'Inde orientale ancienne, nous tenterons de faire le point ici sur les problématiques majeures qui restent à approfondir sur le sujet, à savoir les écoles régionales de sculpture, les différentes typologies de monuments décorés ainsi que le but de tels décors et leur obéissance ou non à un programme iconographique.

4.1 - Écoles régionales

L'aspect des terres cuites de l'Inde de l'Est déploie toute une suite de questionnements oscillant entre des considérations globales et d'autres beaucoup plus ciblées. À ce jour, les chercheurs semblent avoir bien cerné quel a été le cheminement des influences occidentales d'époque gupta[302] vers les régions les plus orientales du territoire, proposant ainsi une chronologie relative où s'insèrent avec précision de grands monuments jalons de l'architecture ancienne[303]. La dispersion des artistes imputable au déclin du patronage artistique commence à s'enrayer lors de la période favorable aux arts initiée dans la seconde moitié du VIIIe siècle par Dharmapāla, concourant à la naissance d'un art régional tout à fait singulier. Il est intéressant de se pencher sur la façon dont cet art a pu irriguer tout le royaume des Pāla. En effet, alors que les confins les plus orientaux du royaume gupta dans l'actuel Assam surent se plier avec habileté au modèle artistique impérial, le territoire du Bengale, pourtant plus proche du centre névralgique du pouvoir gupta, a tout de suite évolué vers un art propre. Ce n'est que plus tard que les pans les plus orientaux du territoire délaissèrent quelque peu les influences du Bihar pour s'accorder aux exigences du style dit « pāla-sena »[304]. On se demande dès lors pourquoi le Bengale n'a pas constitué un réel « relai » entre l'ouest du royaume gupta et l'Assam, tout en laissant manifestement

[302] Le style de Sārnāth surtout, qui a continué d'exercé son influence sur les productions d'Inde de l'Est alors même qu'il s'était éteint à Sārnāth. Cf. Asher, 1980, p. 47.
[303] Asher, 1980, p. 53.
[304] Datta B., 2012, p. 215.

filtrer les préceptes artistiques par-delà ses propres frontières[305]. Au sein du territoire bengali en lui-même, il semble que la diffusion d'un art régional ait été rendue possible par un réseau de voies – notamment fluviales – connectant Tamluk, à l'entrée du Golfe du Bengale, à Mahāsthān. Autrement dit deux centres urbains majeurs de la région à cette époque[306]. De mêmes axes de communication ont également contribué à développer les liens entre les régions de l'actuel Bihar et celles du Bengale[307]. Le domaine du spirituel a bien sûr joué un grand rôle dans l'expansion des styles, des techniques et des iconographies. L'usage du stuc pour orner des bâtiments de briques notamment, s'il n'est pas exclusif à l'art bouddhique, a cependant grandement bénéficié du développement du mahāyāna dans les régions orientales[308]. Identifier le point d'impulsion de cet art régional bengali serait une grande avancée, et à cet effet l'on se tourne de préférence vers le sud du Bangladesh actuel, plus précisément vers les monuments de Maināmatī et de l'action en leur faveur des rois de la dynastie Deva, dans la première moitié du VIIIe siècle. Ceci laisse songeur quant à l'activité du centre de Mahāsthān plus au nord, qui pourrait avoir été en dormition ou encore trop occupé des préceptes artistiques plus anciens. La forte proximité visuelle des œuvres de grands centres comme Maināmatī, Pāhāṛpur et Vikramaśīla rend délicate la distinction d'écoles régionales de sculpture, bien que le peu de distance géographique et des architectures similaires aient contribué à rapprocher ces deux deniers[309]. Il est donc admis qu'à partir de l'époque pāla, la production de terres cuites remarquables ne s'est pas confinée à un seul centre mais a constitué une chaîne plus vaste où s'articulaient de nombreux maillons. La précocité de Maināmatī sur les sites du nord, telle qu'elle a été évoquée plus haut, n'est pas unanimement admise et d'aucuns plaident pour la prééminence de Mahāsthān dans le panorama de l'art de la terre cuite[310].

Les conclusions relatives à l'existence d'écoles régionales demeurent également variables, certains argumentant par exemple l'idée que les artistes ne pratiquaient pas un style proprement régional mais qu'ils puisaient leurs formes au sein des quelques

[305] Ceci reste une présentation schématique de la situation, l'influence gupta ayant été sensible dans les débuts de la sculpture sur pierre du Bengale et l'Assam ayant teinté les apports gupta de nuances provinciales. Par ailleurs, la rareté des vestiges architecturaux conservés au Bengale tend à altérer notre vision de l'art du Bengale entre le début du règne des Gupta et celui des Pāla.
[306] Si Tamluk correspond effectivement à l'antique Tāmralipta.
Cf. Asher, 1980, p. 33.
[307] *Idem*, p. 92.
[308] *Idem*, p. 53.
[309] Poster, 1986, pp. 178-179.
[310] Chowdhury S., 2000, p. 76.

centres de production majeurs, l'individualité de leurs créations relevant alors principalement des thèmes choisis plutôt que de leur expression dans un style local[311]. Si l'iconographie plus que le style s'avérait effectivement être un critère discriminatoire entre les œuvres des différents sites, cela pourrait soutenir l'hypothèse du statut itinérant des artisans du Bengale ancien, lequel a favorisé l'éclosion d'un style homogène sur tout le territoire (le choix des sujets n'étant, lui, peut-être pas de leur fait). Par ailleurs, le format de la terre cuite se prête plus au voyage que la pierre et il n'est pas impossible qu'une large diffusion de modèles ait été permise, à défaut d'une circulation des artistes. Cependant, d'autres discernent bel et bien des tendances stylistiques propres à certaines zones. La verve des panneaux de terre cuite de Pāhāṛpur notamment a souvent été désignée comme la preuve de son originalité et du détachement de ce centre de production d'avec l'héritage gupta, alors que les ateliers de Mahāsthān et Maināmatī sont sentis comme de plus fidèles passeurs de la tradition héritée de la période dite « classique » de l'art indien[312]. Par ailleurs, si ateliers il y a eu, il est difficile d'estimer quel était en moyenne le périmètre d'activité contrôlé par eux. Le cas de Mahāsthān est à ce titre révélateur. Il est commun de ne pas faire beaucoup de distinction entre les terres cuites de la cité et celles du tout proche établissement bouddhique de Vasu Bihār. Certaines publications manquent d'ailleurs de précision quant à la notation des provenances des œuvres illustrant leurs propos[313]. Pourtant, au vu des minces vestiges de décor figuré retrouvés à Mahāsthān, une différence de style apparaît sensible entre ces deux lieux. Aussi conviendrait-il sûrement de revoir ce qui est établi pour le lien entre Vasu Bihār et Mahāsthān. Un autre point sur lequel nous ne nous étendrons pas, mais que nous jugions bon de signaler, et la différence d'appréciation par la communauté scientifique de la qualité esthétique des terres cuites de Mahāsthān. Les avis vont en effet des plus négatifs aux plus enjoués. Ceci permet cependant de formuler une nouvelle hypothèse, laquelle sous-tendrait l'existence de plusieurs ateliers en un même endroit et à une même époque. Il semble y avoir eu des antécédents par le passé, notamment à

311 *Ibidem* ; Rashid, 2008, p. 111.
312 Ray A., 1996, pp. 291-292.
313 La confrontation de Lefèvre, Boussac, 2007, et de Chowdhury S., 2000, a mis en évidence ces lacunes. En effet, le cat. 42 (ill. 13) des premiers, précisément rattaché à Vasu Bihār, est seulement noté en provenance de Mahāsthān chez le second (pl. 54). Nous nous demandons dès lors si les terres cuites (ill. 6) évoquées dans le premier temps de ce mémoire, ne pourraient pas avoir été mises au jour à Vasu Bihār également, plus que dans l'enceinte de Mahāsthān même. La massivité et la vitalité des formes tendent à nous le faire penser. En bref, il n'est pas évident de savoir si la mention de Mahāsthān désigne avant tout, chez les chercheurs, la ville *stricto sensu* ou plutôt son aire d'influence supposée.

Ahicchatrā et son décor de terres cuites en lien à la sphère śivaïte, datant de l'époque gupta[314]. Aussi la multiplicité des ateliers rattachés à un même centre expliquerait-elle en partie les écarts de style entre les productions se juxtaposant sur un site commun.

Cette persévérance à reconnaître le travail d'ateliers différents, loin d'être un simple scrupule d'historien d'art, est motivée par un objectif précis, à savoir tenter d'infléchir notre conception de l'art de l'Inde orientale ancienne trop aisément présenté comme l'art « pāla-sena ». Si cette appellation se justifie par la grande homogénéité présidant à la création artistique de l'ensemble du territoire entre les VIIIe et XIIe siècles, elle nous prive malheureusement d'une appréhension plus fine des différentes aires culturelles de l'Inde de l'Est. La primauté éventuelle de l'action des Deva dans le renouveau de l'architecture bouddhique dans la première moitié du VIIIe siècle participe déjà d'une telle remise en question[315]. Certes, l'ère de prospérité permise par l'unification du territoire sous les Pāla a concouru à la mise en place d'un art impérial sur tout le royaume, mais celle-là a aussi pu créer indirectement un climat plus propice au déplacement d'artistes, dans un territoire toujours plus étendu, favorisant par-là la mutation des styles et des iconographies[316]. Si tel est le cas, un examen plus attentif des événements historiques et de l'avancée ou du recul des différentes dynasties sur l'échiquier de l'Inde orientale devrait faciliter la recomposition du parcours des artisans. Ceci mériterait naturellement d'être entrepris à l'aune d'un corpus d'œuvres plus diversifié que notre seul regroupement de terres cuites architecturales.

4.2. Typologies et fonctions des décors

Une interrogation nous a suivi tout au long de ce travail, en réaction à ce qui a été souvent lu et qui nous semble de prime abord généralisateur : des monuments d'obédiences différentes partageaient-ils effectivement des modes de décor communs, ou ceci ne pourrait-il pas être relativisé ? Ce questionnement concerne sans doute davantage les panneaux que les briques décorées. En effet, les conclusions tirées sur l'art architectural de l'Inde orientale ancienne se fondent généralement sur

[314] Poster, 1986, p. 140.
[315] Imam, 2002, p. 616.
En plus des Deva, les inscriptions trouvées à Maināmatī relient également le site aux Candra et Praṭṭikerā. Cf. Husain, 1970, p. 133.
[316] Asher, 1980, p. 102.

une étude des monuments de briques édifiés ou rénovés entre les VIIIe et XIIe siècles et encore conservés, lesquels sont majoritairement des structures bouddhiques[317]. On remarque également que ce sont surtout des sanctuaires de plan cruciforme, du plus modeste à Vasu Bihār au plus développé à l'image du Somapura Stūpa. Dans la mesure où des typologies de décors sont identifiées principalement grâce à la considération de vestiges bouddhiques, ne peut-on pas imaginer qu'elles leurs soient spécifiques[318] ? Bien qu'elles aient livré des objets comparables, les fouilles menées autour de complexes hindous nous laissent cette impression que leur décor était d'une autre teneur. Même s'il est vrai que le premier état du monument de Pāhāṛpur laissait déjà apparaître une frise de panneaux – en pierre cependant – le long de son soubassement, et que les artisans s'étaient montrés attentifs aux problématiques d'encadrement et du décor par des motifs géométriques et floraux. Un autre point troublant au sujet de cette éventuelle prééminence bouddhique dans l'art du décor architectural est la rareté des thèmes jaïns en terre cuite[319]. Il est étonnant cependant que les panneaux décoratifs, s'ils sont effectivement à comprendre dans une sphère bouddhique, aient rompu avec la tradition de représenter des *jātaka* ou toute autre scène bouddhique identifiable[320]. Il a pourtant été senti que ce genre de décor avait un certain potentiel pédagogique[321], mais jusqu'à quel point l'éducation de ceux ayant accès aux monuments devaient être faite ou mise à l'épreuve ? Les laïcs avaient-ils accès aux sanctuaires quand ceux-ci, à l'image du Somapura Stūpa, se trouvaient au cœur de l'enceinte d'un ermitage ? Si ce n'est pas le cas, quel intérêt ce genre de décor pouvait-il revêtir aux yeux des moines, qui en étaient peut-être les commanditaires ? Y ouvraient-ils une fenêtre sur le monde séculier, y trouvaient-ils un divertissement ou un exercice de concentration ? Ou bien seul le caractère décoratif était-il recherché ? Toutes ces hypothèses semblent impliquer un certain décalage entre le but de ces décors et leur destination en de hauts lieux de spiritualité. Par ailleurs, certaines des fondations participant de commandes royales, pourquoi les thèmes des décors ne traduisent-ils pas plus volontiers une certaine culture de cour plus traditionnelle ? Ceci n'est pas sans nous interroger sur le rôle des commanditaires royaux et leur implication dans le détail de réalisation des projets architecturaux.

[317] Ray A., 1996, p. 289 ; Mobin, 2006-2007, p. 361.
[318] Sans leur être absolument exclusives.
[319] Srivastava, 1971, p. 376.
[320] Mobin, 2006-2007, p. 363.
[321] Chowdhury S., 2000, p. 48.

Nous souhaiterions donc avancer ici une hypothèse, au demeurant hautement fragile. On affirme souvent que le décor des terres cuites est commun aux monuments hindous et bouddhiques, mais au vue des fouilles de Mahāsthān, dont les monuments sont a priori hindous, ne convient-il pas de nuancer ces propos ? Le manque relatif de terres cuites narratives ou figurées au cœur de la ville et leurs dimensions plus restreintes qu'ailleurs (cf. ***tableau 9***) nous fait nous demander si ce décor n'était pas plutôt destiné – pour une raison qui nous échappe – aux monuments à l'écart des villes, et principalement bouddhiques, relativisant ainsi son caractère urbain. L'importance d'un décor « profane » étant d'ailleurs attestée sur les plus anciens monuments bouddhiques indiens, les thèmes choisis renseigneraient-ils alors sur les commanditaires ? Des scènes du quotidien traitées dans un registre stylistique plus libre n'ont-elles pas toute leur place sur des monuments bouddhiques qui étaient éventuellement financés par des marchands, gravitant donc hors des plus hautes sphères reconnues par la société hindoue ? Les thèmes proprement urbains (comme ceux notamment des plaques de Candraketugaṛh, lesquels sont il est vrai d'une époque différente, et les décors figurés de Mahāsthān qui témoignent d'un traitement un rien stéréotypé) sont en comparaison plus policés, mettent en abyme la culture des élégants citadins à l'imagination peut-être plus retenue, et en accord avec leur cadre de vie quotidien ? Mais traiter de la thématique du goût est bien délicat, plusieurs facteurs ne faisant qu'accroître la difficulté : l'on n'a pas à ce jour de point comparaison réel avec le cadre urbain proposé par Mahāsthān; l'on doit se rendre compte que les vestiges de décor architectural de Mahāsthān ne sont peut-être pas représentatifs de la physionomie générale du décor d'autrefois, ni ne portent l'empreinte d'un style nettement identifiable ; d'autant que certaines pièces trouvées à Mahāsthān même semblent mettre en scène un bestiaire imaginatif et dynamique et échappent ainsi à cette impression d'un lexique ornemental plus convenu.

Enfin, le dernier point sur lequel nous voulions revenir, la dimension aléatoire du décor proposé par les panneaux de terre cuite. On s'accorde aujourd'hui sur le fait que ceux-ci n'avaient pas vocation à déployer un panthéon de personnages en lien avec l'entité adorée dans le sanctuaire, et qu'au contraire leur but était simplement d'instaurer sur le mur une frise de situations et de figures tout à fait interchangeables, sans lien entre elles, mais imposant un rythme joyeux[322]. L'état actuel des monuments, tributaire de

[322] Ray A., 1996, p. 291 ; Chowdhury S., 2000, p. 71.

déprédations, de vols, de restaurations, de mise en place de fac-similés etc. tend à ne pas démentir ces idées. Dès lors, sans tenter de faire tenir aux œuvres un discours qu'elles ne peuvent assumer, et surtout en évitant les hypothèses un peu trop naïves[323], ne serait-il pas possible d'envisager qu'il y a là un trop grand raccourci dans la compréhension du décor architectural dans l'Inde orientale ancienne ? La tâche visant à retrouver un programme iconographique présidant à l'agencement du décor figuré sur les soubassements des sanctuaires – s'il a bien existé – relève sûrement de l'impossible, mais à nos yeux l'hypothèse ne devrait peut-être pas être totalement écartée. Les panneaux de Mahāsthān garderont le silence à ce propos, mais nous évoquerons ici le cas de quelques représentations de soldats et cavaliers affrontés encore en place à Maināmatī sur le sanctuaire de l'Ānanda Vihāra, exprimant la volonté des artisans et / ou des commanditaires de représenter un combat (ill. 27)[324]. Cette dernière hypothèse relève bien sûr de la simple supposition et, à l'image de l'ensemble du travail qui vient d'être présenté, conserve, nous l'espérons, une sincère modestie.

[323] A. Roy par exemple suggère d'interpréter les panneaux de terre cuite comme une mise en abyme de la société contemporaine, la représentation de personnages joyeux en guise de décor impliquerait donc que les artisans eux-mêmes aient vécu à cette époque une vie heureuse et paisible.
Cf. Roy, 2002, p. 571.
[324] Imam, 2000, p. 88.

Conclusion

Avant même d'aborder le cas spécifique des terres cuites de Mahāsthān, des considérations générales ont laissé de nombreuses interrogations en suspens. Une des plus importantes concerne les artisans à l'œuvre, dont on ne peut définir avec précision l'identité. Au vu de la diversité de notre corpus, il est probable que ceux-ci aient relevé de catégories différentes (briquetiers, sculpteurs…) ou bien qu'une hiérarchie interne à un groupe précis d'artisans ait présidé à la répartition des tâches, les individus les plus aguerris se consacrant peut-être aux scènes figurées et ceux, moins qualifiés ou encore en formation, se dévouant aux motifs décoratifs simples. C'est un point sur lequel il est difficile de trancher, d'autant que les sources littéraires anciennes renseignent peu sur les distinctions qu'elles opèrent pourtant entre les artisans, et l'ethnoarchéologie, elle, éclaire bien plus sur les techniques de fabrication que sur le statut des artisans des époques anciennes. Nous avions toutefois espéré que leurs descendants tendent un miroir plus fidèle de leurs prédécesseurs, car il est fort probable que l'Inde de l'Est, au vu de la qualité atteinte par son art de la terre cuite, ait développé des catégories et des concurrences d'artisans qui lui sont propres. La confrontation aux pièces de Mahāsthān nous a beaucoup renseigné sur les méthodes de fabrication employées autrefois, tant les traces d'outils et l'état fragmentaire de certaines pièces ont pu mettre en évidence les différents temps de création des œuvres. Il nous a été possible de juger de l'ampleur des interventions manuelles sur les blocs d'argile, la question de l'usage du moule n'étant cependant pas totalement résolue. En effet, si dans la création du décor l'usage du moule semble avoir été inexistant, une première étape de fabrication a pu convoquer cet outil afin de créer plus rapidement les modules de briques nécessaires à l'édification d'un monument. Il faut avouer cependant que le caractère assez aléatoire des dimensions des terres cuites, sans non plus présenter des écarts remarquables, tend à exclure encore un peu plus l'hypothèse du recours au moule. Au vu de ce que laissent apprécier les vestiges archéologiques en Inde du Nord, l'instigatrice de ce type de décor architectural par la terre cuite a bien été l'époque gupta, ce qui d'emblée réduit les bornes chronologiques envisageables pour le corpus de Mahāsthān, bien que la cité trouve ses origines dans un plus lointain passé. Néanmoins, la rareté des vestiges gupta en Inde de l'Est et plus particulièrement à Mahāsthān gageait que cette strate chronologique allait être restreinte encore davantage. L'Inde orientale, qui plus est

naturellement pauvre en ressource lithique, était déjà versée dans l'art de la terre cuite, c'est pourquoi certainement elle a su exploiter avec bonheur l'argile pour la construction de grands complexes religieux en briques, comme en témoignent aujourd'hui les ruines de Pāhāṛpur et Maināmatī. La fonction décorative des terres cuites étudiées – certes primordiale – éclipse peut-être parfois des considérations plus vastes quant à d'autres rôles éventuels (structurels, pédagogiques, etc.). Restituer le goût d'une époque est particulièrement hasardeux, mais les raisons de la création de tels décors sont peut-être plus riches de nuances que ce que laissent penser les conclusions actuelles sur le sujet.

Notre étude s'est bien entendu mise au service de l'établissement d'une typologie des œuvres du corpus, fondée sur un critère discriminatoire principal qui est celui de la fonction supposée de la terre cuite au sein de l'architecture, amenant à la distinction de deux grands types de pièces : panneaux et briques. Les différentes sous-catégories appellent quant à elles des considérations sur les formes des différents motifs. L'argile en elle-même ne semble pas être un critère de datation solide, bien qu'une catégorie en particulier, les panneaux à compositions géométriques et florales, affiche une prédilection pour l'emploi d'une argile grisâtre et fortement micacée. Nombreuses ont été nos hypothèses à ce sujet. Ces pièces constituaient-elles un décor adapté à un type de bâtiment particulier ? Des habitations aux dimensions plus modestes, des monuments publics, des décors d'intérieur ? Le fait que ces pièces soient nombreuses au Rempart Est et en particulier autour du palais de Paraśurāma a contribué à nous lancer dans ces directions. Rattacher ces mêmes panneaux à une mode propre à une époque a également été tentant. Si nous pensions d'abord à l'influence du répertoire islamique sur ce genre de production, la confrontation avec des pièces similaires plus anciennes en provenance d'autres sites nous a fait regarder cette hypothèse avec plus de prudence. Affiner cette typologie en esquissant une chronologie est délicat pour les œuvres de Mahāsthān même, malgré le contexte archéologique documenté dont elles sont issues. Dans l'ensemble, les informations tirées d'une prise en compte attentive des données stratigraphiques tend tout de même à aller dans le sens de ce qui a été établi jusque-là grâce à l'étude d'autres corpus. Aussi les vestiges de décor en lien à l'espace couvert par la salle à piliers semblent-ils effectivement relativement tardifs. Une comparaison avec les vestiges d'autres sites, notamment ceux possédant des restes d'architecture encore debout, a été particulièrement bénéfique et a permis de

restituer le rôle et la destination des terres cuites de notre corpus. En bref, nous avons pu établir que le décor se concentrait sur les parties inférieure et supérieure des murs. En bas, des panneaux prenaient place entre des bandes parallèles de briques décorées, disposition qui acceptait l'intervention de briques simples pour assurer certains effets visuels ou consolidant. En haut, les corniches se composaient de bandes de briques décorées seules. C'est en tout cas ce dont témoigne le monument le mieux conservé, à savoir le Somapura Stūpa de Pāhāṛpur. Les critères de datation que sont les dimensions et le style des œuvres atteignent malheureusement leur limite au regard d'un corpus présentant un état de conservation tel que celui des pièces de Mahāsthān. Au demeurant, nous nous demandons jusqu'à quel point le critère stylistique est révélateur pour un art qui semble moins pris dans un carcan normatif que la sculpture sur pierre, où les jalons d'une chronologie relative apparaissent avec plus de netteté. Toujours est-il que cela ne retire en rien en légitimité à la volonté de reconnaître des traditions régionales de sculpture de la terre cuite. Le statut des artisans dans le Bengale ancien n'étant cependant pas cerné avec précision, les hypothèses relatives à l'expansion de cet art et à ses manifestations régionales sont nombreuses. Une étude d'un corpus élargi, auquel viendraient se greffer les enseignements tirés de ce travail sur les pièces de Mahāsthān, pourrait, nous l'espérons, contribuer à mieux apprécier cet art original. Un registre qu'il conviendrait à nos yeux de nuancer est celui touchant proprement à l'Homme et notamment à la société ayant plébiscité de telles créations. La question des commanditaires est celle qu'il nous tiendrait le plus à cœur de pouvoir renseigner, même si nous demeurons conscient de la difficulté qu'elle implique. Une autre piste à laquelle nous avons été confronté à plusieurs reprises au cours de notre recherche – sans pouvoir l'emprunter au risque de nous perdre – est celle de l'influence ou non de l'art de la terre cuite décorative de l'Inde orientale sur ses voisins d'Asie du Sud-Est. Dans l'idéal nos recherches devraient maintenant davantage s'orienter vers l'urbanisme et le mode de décor des infrastructures urbaines de l'Inde ancienne, mais trop peu de points de comparaison existent à ce jour pour un réel approfondissement. Éventuellement, un axe d'étude accordant toute sa place à Mahāsthān dans le panorama de l'Inde orientale ancienne, à la fois comme centre d'impulsion économique et culturelle, pourrait se révéler suffisant à un renouvellement de nos connaissances sur les différentes aires du Bengale ancien et leurs interactions.

Sources et bibliographie

*Parce que nous n'avons pas été en mesure de nous le procurer, l'ouvrage précédé de « ** » n'a pu enrichir le propos de ce mémoire. Néanmoins il nous semblait important de le signaler tant celui-ci semble en accord avec le thème étudié*.

Sources

BALBIR N. (trad.), 2015, *Hāla « tu l'aimes, je t'aime »*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle.

BANSAT-BOUDON L. (dir.), 2006, *Théâtre de l'Inde ancienne*, Paris, Gallimard.

BEAL S. (trad.), 1983, *Si-yu-ki, Buddhist Records of the Western World*, Delhi, Oriental Book Reprint Corporation.

COWELL E.B. (trad.), 1897, *The Harṣa-Carita of Bāṇa*, Cambridge, University Press.

DONIGER W., KAKAR S. (trad.), 2007, *Kâmasûtra* (version française), Paris, Editions du Seuil.

FRANCIS H.T. (trad.), 1905, *The Jātaka*, Cambridge, Cambridge University Press.

GEIGER W. (trad.), 1934, *The Mahāvaṁsa*, Londres, Pali Text Society.

JONES J.J. (trad.), 1956, *The Mahāvastu*, vol. III, Londres, Luzac & Company.

JULIEN S. (trad.), 1995, *Mémoires sur les contrées occidentales*, 2 vol., Paris, Le Livre à la Carte.

Bibliographie

AGRAWALA V.S., 1936, « Mathurā Terracottas », in *Journal of the Uttar Pradesh Historical Society*, Lucknow, vol. IX.

AGRAWALA V.S., 1960, « The Religious Signifiance of the Gupta Terracottas from Rang Mahal », in *Lalit Kalā,* n°8, pp. 63-68.

AHMED N., 1975, *Mahasthan*, Dhaka, Department of Archaeology and Museums.

AKMAM A., 2006, *Mahasthan*, Dhaka, Bangladesh National Museum.

ALAM S. (dir), 2004, *Proceedings of the International Seminar on Elaboration of an Archaeological Research Strategy for Paharpur World Heritage Site and its Environment (Bangaldesh), 20-25 March 2004*, Dhaka, Department of Archaeology.

ALI M., 1996, « Some important antiquities from Mangalkot Mound (Bogra) », *JBA*, vol. 1, pp. 103-108.

ALLCHIN B. (dir.), 1994, *Living Traditions. Studies in the Ethnoarchaeology of South Asia*, Delhi, Oxbow Books.

ANGOT M., 2007, *L'Inde classique*, Paris, Les Belles Lettres.

ASIAR 1909-10, 1914, Calcutta, Superintendent Government Printing.

ASIAR 1910-11, 1914, Calcutta, Superintendent Government Printing.

ASIAR 1911-12, 1915, Calcutta, Superintendent Government Printing.

ASIAR 1924-25, 1927, Calcutta, Government of India Central Publication Branch.

ASIAR 1925-26, 1928, Calcutta, Government of India Central Publication Branch.

ASIAR 1928-29, 1933, Delhi, Manager of Publications.

ASIAR 1934-35, 1937, Delhi, Manager of Publications.

ASHER F.M., 1980, *The Art of Eastern India, 300 – 800*, Minneapolis, The University of Minnesota Press.

AUBOYER J., 1961, *La vie quotidienne dans l'Inde ancienne (environ IIe s. avant J.-C. – VIIe s.)*, Paris, Hachette.

AUBOYER J., ENAULT J.-F., 1969, *La Vie publique et privée dans l'Inde ancienne, IIe siècle avant J.-C. – VIIIe siècle environ*, Fascicule I, *L'architecture civile et religieuse* (première partie), Paris, Presses Universitaires de France.

BAGCHI J., 1993, *The History and Culture of the Palas of Bengal and Bihar (cir. 750 AD – cir. 1200 AD)*, Delhi, Abhinav Publications.

BANERJI R.D., 1993, *Eastern Indian School of Mediaeval Sculpture*, Delhi, Archaeological Survey of India.

BERLIET E., FATICONI B., 2012, « Fouilles à Mazar, Mahasthangarh (Bangladesh). Approches chronologiques et données culturelles », in *Orientalismes. De l'archéologie au musée. Mélanges offerts à J.-F. Jarrige* (LEFEVRE V. dir.), Turnhout, Brepols, pp. 61-84.

BHATTASALI N.K., 1929, *Iconography of Buddhist and Brahmanical Sculptures in the Dacca Museum*, Dhaka, Dhaka Museum Committee.

BONGARD-LEVIN G.M., 1978, « Some Problems of the Social Structure of Ancient India », in *History and Society, Essays in Honour of Professor Niharranjan Ray* (CHATTOPADHYAYA D. dir.), Calcutta, Bagchi & Company, pp. 199-227.

BOUSSAC M.-F., GILL S., 2001, « Moulded Terracotta Plaques from Mahasthan », *JBA*, vol. 6, pp. 65-72.

CHAKRABARTI D.P., 2001, *Ancient Bangladesh. A Study of the Archaeological Sources with an Update on Bangladesh Archaeology 1990-2000*, Dhaka, The University Press Limited.

CHAKRAVARTI S. (dir.), 1998, *Bengal Terracottas in the Indian Museum*, Calcutta, Indian Museum.

CHATURAWONG C., 2011, « Art and Architecture of Pagan in Burma and Eastern India Under Pala-Sena Kings », *JBA*, vol. 16, pp. 189-227.

CHOWDHURY A.M., 1978, « Pundra/Paundra-vardhana Bhukti in Early Bengal Epigraphs », in *History and Society, Essays in Honour of Professor Niharranjan Ray* (CHATTOPADHYAYA D. dir.), Calcutta, Bagchi & Company, pp. 295-310.

CHOWDHURY S., 2000, *Early Terracotta Figurines of Bangladesh*, Dhaka, Bangla Academy Press.

CUNNINGHAM A., 1882, *Report from a Tour in Bihar and Bengal in 1879-1880. From Patna to Sunargaong*, Calcutta, Archaeological Survey of India, pp. 104-117.

DATTA A., 2008, *Excavations at Moghalmari (2003-04 to 2007-08)*, Calcutta, The Asiatic Society.

DATTA B., 2012, *Cultural Contours of North-East India*, Oxford, Oxford University Press.

DAWSON J.E., OKADA A., ZEPHIR T. (dir.), 2007, *L'âge d'or de l'Inde classique : l'empire des Gupta*, Paris, Grand Palais, 4 avril – 25 juin 2007, Paris, Réunion des musées nationaux.

DESAI D., 1978, « Social Background of Ancient Indian Terracottas (circa 600 B.C. – A.D. 600), in *History and Society, Essays in Honour of Professor Niharranjan Ray* (CHATTOPADHYAYA D. dir.), Calcutta, Bagchi & Company, pp. 143-168.

DIKSHIT K.N., 1938, *Memoirs of the Archaeological Survey of India*, n° 55, Delhi, Swati Publications.

FERRIER C., 2015, *L'Inde des Gupta (IVe – VIe siècle)*, Paris, Les Belles Lettres.

FRANCOIS A., 2015, *Étude de l'armement métallique du secteur de Mazar à Mahāsthān (Bangladesh)*, mémoire de recherche de l'École du Louvre (non pubié).

GILL S., 1999, « Mahasthangarh, a Riverine Port in Ancient Bengal », *Archaeology of Seafaring. The Indian Ocean in the Ancient Period* (RAY H.P.dir.), Delhi, Pragati Publications, pp. 154-172.

GILL S., 2002, « Two notes on Chronology and Style : Evidence from Mahasthan », in *Archaeology of Eastern India : New Perspectives* (SENGUPTA G., PANJA S. dir.), Calcutta, Centre for Archaeological Studies and Training, Eastern India, pp. 41-65.

GILL S., 2003, « Mahasthangarh (Bangladesh) aux IIe – IIIe s. ap. J.-C. : céramiques estampées de signes de bonne augure », *Arts asiatiques*, t. 58, pp. 60-72.

GOSWAMI K.G., 1948, *Excavations at Bangarh (1938-41)*, Calcutta, University of Calcutta.

GRIFFITHS A., 2015, « New Documents for the Early History of Puṇḍravardhana : Copperplate Inscriptions from the Late Gupta and Early Post-Gupta Periods », *Pratna Samiksha New Series*, vol. 6.

GUPTA S.P., 1990, *Les Racines de l'art indien*, Paris, CNRS.

HAQUE E., 2001a, *Chandraketugarh : A Treasure House of Bengal Terracottas. Studies in Bengal Art 4*, Dhaka, ICSBA.

HAQUE E. (dir.), 2001b, *Studies in Bengal Art Series : n°5, Excavation at Wari-Bateshwar, A Preliminary Study*, Dhaka, ICSBA.

HAQUE Z., 2013, « Litterary Sources of the Terracotta Depictions », *JBA*, vol. 18, pp. 123-141.

HUSAIN S., 1970, « The Terracotta Find-Spots of Pre-Muslim Bengal », *Journal of the Asiatic Society of Pakistan*, vol. XV, n°2, pp. 129-137.

IMAM A., 2000, *Excavations at Mainamati : an Exploration Study. Studies in Bengal Art 2*, Dhaka, ICSBA.

IMAM A., 2002, « Samataṭa, Mainamati : Some Observations », in *Archaeology of Eatsern India, New Perspectives* (SENGUPTA G., PANJA S. dir.) Calcutta, Centre for Archaeological Studies and Training, pp. 613-623.

KHAN M., 1984, *An Album of Archaeological Relics in Bangladesh*, Dhaka, Directorate of Archaeology and Museum.

LEFEVRE V., BOUSSAC M.-F. (dir.), 2007, *Chefs-d'œuvre du delta du Gange : collections des musées du Bangladesh*, Paris, Réunion des musées nationaux.

LEFEVRE V., « Le mystérieux Paraśurāma de Mahāsthān » (à paraître).

LUCE G.H., 1969, *Old Burma – Early Pagan*, 3 vol., New York, New York University.

Mahasthan, An exhibition held in the Bangladesh National Museum, 1999, 12 novembre – 1 décembre 1999, Dhaka, Department of Archaeology, Government of the People's Republic of Bangladesh.

MAJUMDAR R.C., 1922, *Corporate Life in Ancient India*, Calcutta, Calcutta University.

MAJUMDAR R.C., 1943, *The History of Bengal, vol. I : The Hindu Period*, Dhaka, University of Dhaka.

** MISHRA T.N., 1997, *Ancient Indian Bricks and Brick Remains*, Delhi, Harman Pub House.

MISRA R.N., 1975, *Ancient Artists and Art-Activity*, Simla, Indian Institute of Advanced Study.

MOBIN N.U., 2006-2007, « Decorative Aspects of the excavated Buddhist Monuments of Bangladesh », *JBA*, vol. 11-12, pp. 361-368.

MOBIN N.U., 2013, « Materials and Components of Early Historic Architectures of Bangladesh : Review of Pre-Gupta Phase Archaeological Materials », *JBA*, vol. 18, pp. 289-297.

MORRISON B.M., 1970, *Political Centers and Cultural Regions in Early Bengal*, Tucson, The University of Arizona Press.

NICKEL L., 2015, « Bricks in Ancient China and the Question of Early Cross-Asian Interaction », in *Arts Asiatiques*, tome 70, pp. 49-62.

PAL P. (dir.), 2002, *Indian Terracotta Sculpture, the early period*, Mumbai, Marg Publications.

POSTER A.G. (dir.), 1986, *From Indian Earth, 4,000 Years of Terracotta Art*, New York, The Brooklyn Museum, 17 janv. – 14 avr. 1986.

RAHMAN M., 1998, *Sculpture in the Varendra Research Museum. A Descriptive Catalogue*, Rajshahi, Varendra Research Museum.

RASHID M.H., 2008, *The Early History of South-East Bengal, In the Light of Archaeological Material*, Dhaka, Itihash Academy.

RAY A., 1996, « Some reflections on the terracotta art of Bangladesh on the basis of the archaeological evidence from the 3rd century B.C. to the 11th century A.D. », in *Explorations in Art and Archaeology of South Asia : Essays Dedicated to N.G. Majumdar* (MITRA D. dir.), Calcutta, Directorate of Archaeology and Museums, Governement of West Bengal, pp. 277-292.

RAY N., 1980, « Chandraketugarh, a port-city of ancient Bengal, its art and archaeology », *Pushpanjali, an Annual of Indian Arts ans Culture*, vol. IV, pp. 13-22.

ROY A., 2002, « Nandadirghi-Vihara : A newly discovered Buddhist Monastery at Jagajjibanpur, West Bengal », in *Archaeology of Eastern India, New Perspectives* (SENGUPTA G., PANJA S. dir.), Calcutta, Centre for Archaeological Studies and Training, pp. 557-611.

SALLES J.-F., 1995, « Les fouilles de Mahasthangarh (Bangladesh) », *Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions & Belles-Lettres*, pp. 531-560.

SALLES J.-F., 1998, « North Bengal in the Mauryan and post-Mauryan periods : reflections on the ancient history of Mahasthan », *JBA*, vol. 3, pp. 187-197.

SALLES J.-F. (dir.), 2007, *Mahasthan I, Pundranagara, cité antique du Bengale*, Turnhout, Brepols.

SALLES J.-F. (dir.), 2015, *Mahasthan II, Fouilles du Rempart Est : Etudes Archéologiques*, Turnhout, Brepols.

SARASWATI S.K., 1962, *Early Sculpture of Bengal*, Calcutta, Sambodhi Publications Private Limited.

SENGUPTA G., 1962, « Pala Period Terracotta Find from North Bengal », *Pratna Samiksha 1*, pp. 183-190.

SENGUPTA G. (dir.), 2007, *Eloquent Earth*, Calcutta, Directorate of Archaeology and Museum, West Bengal.

SENGUPTA A., 1993, *Buddhist Art of Bengal. From the 3rd Century B.C. to the 13th Century A.D.*, Delhi, Rahul Publishing House.

SHAH U.P, 1960, « Terracottas from Former Bikaner State », *Lalit Kalā,* n°8, oct, pp. 55-62.

SHAMSUL ALAM A.K.M., 1985, *Sculptural Art of Bangladesh. Pre-Muslim Period*, Dhaka, Department of Archaeology and Museums.

SMITH V.A., 1969, *The Jain Stūpa and Other Antiquities of Mathurā*, Bénarès, Shri Rameshwar Singh.

SRIVASTAVA S.K., 1971, « Technique and Art of the Gupta Terracottas », in KRISHNA A. (dir.) *Chhavi Golden Jubilee Volume*, Bénarès, Bharat Kala Bhavan, pp. 374-381.

TINTI P.G., 1996, « On the Brahmi Inscription of Mahasthan », *JBA*, vol. 1, pp. 33-39.

WEINER S.L., 1962, « From Gupta to Pala Sculpture », *Artibus Asiae*, vol. XXV, n°2/3, pp. 167-192.

WILLIAMS J.G., 1982, *The Art of Gupta India Empire and Province*, Princeton, Princeton University Press.