

Les peintures et les sculptures des premiers ensembles monastiques bouddhiques creusés sous roche dans l'œuvre de Nicolas Roerich*

MILANA MIRONOVA

Déterminer les modèles iconographiques anciens dont Nicolas Roerich s'est inspiré est fondamental pour apprécier pleinement ses œuvres. À partir des années 1900, en reprenant des œuvres célèbres datant de plusieurs siècles et identifiables par des populations différentes, le peintre put approfondir le sujet de ses tableaux, mettre en valeur les qualités personnelles et spirituelles de ses personnages et célébrer l'unité des cultures et des religions. Très tôt passionné par l'Orient, l'artiste, qui eut par la suite l'occasion de voyager et de vivre dans des pays de confession bouddhique, en vint à associer l'épanouissement futur du monde à la renaissance d'un bouddhisme authentique et traditionnel. Il n'est donc pas surprenant qu'un nombre important d'œuvres réalisées dans la seconde moitié de sa vie possède une thématique bouddhique et inclut des élé-

* L'auteur remercie ses collègues et amis suivants : Svetlana Kameleva, Maria Garina, L. V. Bajenova, Andreï Pouzikov, Dany Savelli, Gvido Trepša et Vladimir Melnikov, pour leur aide dans la préparation de cet article ; de même, elle remercie J. I. Elikhina, T. K. Mkrtychev et Dmitri Popov pour les informations qu'ils ont bien voulu lui communiquer et pour leurs précieux commentaires sur cet article.

ments repris aux tout premiers modèles iconographiques de la peinture bouddhique.

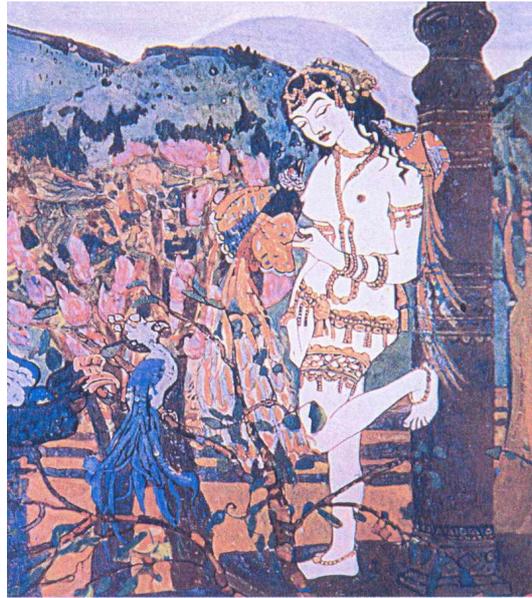
Dans le présent article, nous nous intéresserons plus particulièrement aux peintures et sculptures des plus anciens temples bouddhiques creusés sous roche qui ont inspiré Roerich. Seule une représentation de la déesse Hariti, retrouvée dans le temple de Yar-Khoto (Xinjiang) et datant du X^e ou XI^e siècle, fera exception, mais il est vrai qu'on l'estimait bien plus ancienne du temps du peintre.

Les complexes monastiques creusés sous roche reproduisent la structure singulière de la montagne du monde et se chargent de sa symbolique ; si leur extérieur est sobre, leur intérieur comporte des salles agencées avec recherche, richement décorées de peintures murales et de sculptures et agrémentées de colonnes. Ajanta, dans l'État du Maharashtra en Inde, est un exemple célèbre de ces monastères excavés. Les peintures qui ornent ses trente grottes et qui servirent de modèle aux différents styles de peintures bouddhiques de nombreux pays asiatiques inspirèrent à Nicolas Roerich quelques-unes de ses œuvres, notamment les deux illustrations du conte « Devassari Abuntu¹ ».

Ce conte que Roerich écrivit en 1905 et qu'il songea à adapter au théâtre, tout comme les deux œuvres par lesquelles il l'illustra lui furent inspirées par la représentation, dans la grotte 2 d'Ajanta, d'une jeune fille adossée contre une élégante colonne en bois, la jambe gauche gracieusement repliée² ; selon les spécialistes, elle figurerait Maya, la mère de Bouddha.

1. N. K. Rerix, « Devassari Abuntu », *Vesy*, 8, août 1905, p. 3-4. Les deux illustrations furent reproduites dans ce même numéro de *Vesy* (La Balance), la célèbre revue symboliste russe. Nous citerons ce texte d'après l'édition suivante : O. I. Ešalova, A. P. Sobolev & V. N. Tixonova (éd.), *Nikolaj Rerix v russkoj periodike. 1891-1918* [Nicolas Roerich dans les périodiques russes. 1891-1918], t. 2 : 1902-1906, SPb., Firma Kosta, 2005, p. 442-444.

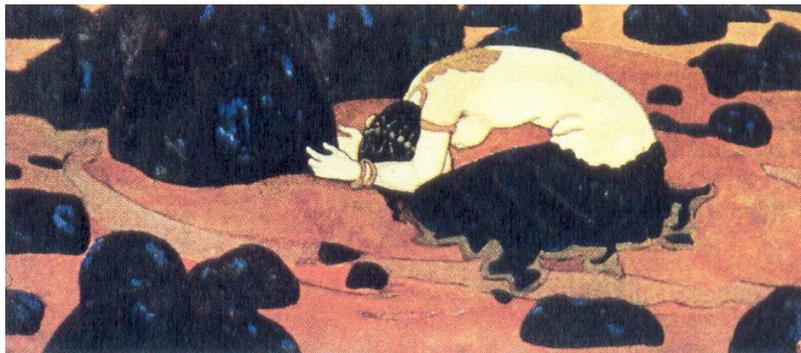
2. Roerich s'en explique dans un article paru dans le journal *Rus'* (Russie) le 15 (28) février 1906. Voir N. K. Rerix, « Pis'ma v redakciju » [Lettre à la rédaction] in O. I. Ešalova, A. P. Sobolev & V. N. Tixonova (éd.), *Nikolaj Rerix v russkoj periodike...*, *op. cit.*, t. 2, p. 535-536.



Nicolas Roerich, *Devassari Abuntu avec les oiseaux* (*Devassari Abuntu s pticami*) (1905), papier cartonné, crayon, tempera, peinture à l'huile, couleur à base de pigment de bronze, encre de Chine, 48 x 38,9 cm, collection privée.

Dans la première des deux œuvres, *Devassari Abuntu avec les oiseaux*, la jeune fille aux yeux mi-clos, plus songeuse que son prototype indien³, plus plantureuse aussi, écoute attentivement les oiseaux ; appuyée contre une colonne, elle donne l'impression d'être elle-même une colonne élégante et raffinée et de symboliser un pilier de l'enseignement de Bouddha. Son nom pourrait signifier « celle qui ne se révolte pas », puisqu'on y retrouve le mot russe *bunt* (révolte) précédé du préfixe privatif « a ». Le plumage bigarré des oiseaux, les collines mauves et les effets de mosaïque font de ce tableau une œuvre colorée avec de nombreux détails, caractéristique de nombreux décors signés par l'artiste.

3. Le peintre pourrait s'être aussi inspiré d'une sculpture, telle celle représentant une femme sous une cascade qui se trouve à Mathura (Uttar Pradesh, Inde). Voir Semën Tjuljaev, *Iskusstvo Indii III-e tysjačelija do n.e.* [L'Art indien du III^e millénaire av. J.-C.], M., Iskusstvo, 1988, p. 185.



Nicolas Roerich, *La métamorphose de Devassari Abuntu en pierre*
(*Devassari Abuntu prevaščaetsja v kamen'*) (1905, localisation inconnue)

La métamorphose de Devassari Abuntu en pierre, la seconde œuvre, illustre la fin du conte. On sait que le détail d'une peinture murale d'un temple indien figurant une jeune fille prosternée devant un raja frappa le peintre par « la sensation de calme imperturbable » qui s'en dégageait et lui inspira « la silhouette et le conte de Devassari⁴ ». Dans les lignes gracieuses formées par ce corps prosterné, le peintre reconnut une marque de respect et d'assentiment. Devassari, à laquelle le Bouddha confie que « le dieu éternel est au-dessus de la colère⁵ », obéit à l'instruction transmise par « les oiseaux les meilleurs⁶ », selon laquelle le moment de mourir est venu ; tel le Bouddha, elle part dans le désert afin de concevoir le sens suprême de l'être.

Et c'est précisément dans ce désert que Roerich choisit de la représenter, à demi-métamorphosée en pierre et prosternée devant non pas des personnes, mais des pierres, car « pour elle, tout était pareil aux êtres humains, et les oiseaux, et les pierres, et les brins d'herbe et tous les éléments de la vie⁷ ». « Elle se prosterna jusqu'à terre » et, dans cette position, se métamorphosa peu à peu en « une pierre noire irradiant d'un feu bleu⁸ ». Pour avoir vaincu la colère et la mort, elle ne fit plus qu'un avec la nature ; après avoir suivi toute sa vie les préceptes de Bouddha, elle devint elle-même cette « pierre

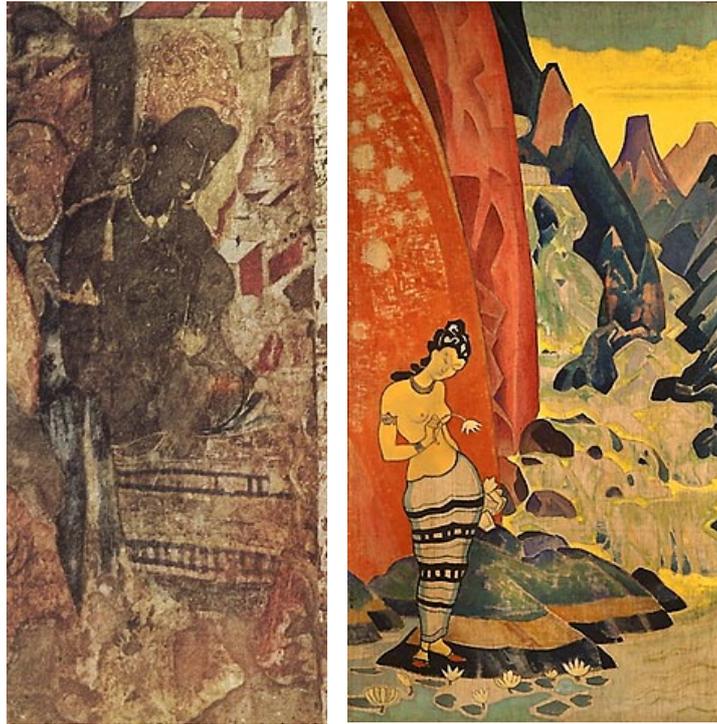
4. N. K. Rerix, « Pis'ma v redakciju », art. cit., p. 535.

5. *Ibid.*, p. 440.

6. *Ibid.*, p. 441.

7. *Ibid.*

8. *Ibid.*



À gauche : *La Compagne de Padmapani*,
détail d'une peinture murale, Ajanta, II^e siècle.
À droite : Nicolas Roerich, *Le Chant de la cascade (Pesn' vodopada)* de la série *Rêves de sagesse (Sny mudrosti)*, 1920, tempera sur toile, 235,2 x 122 cm
Courtesy of Nicholas Roerich Museum, New York

angulaire⁹ » sur laquelle, selon une autre légende en vers écrite par Roerich, le monde repose.

En 1920, pour *Le Chant de la cascade* de la série *Les Rêves de sagesse*, le peintre s'inspira à nouveau des peintures murales de l'ensemble d'Ajanta. Dans cette œuvre, qui n'est pas sans rappeler un panneau décoratif, le peintre prit pour modèle la compagne du bodhisattva Padmapani¹⁰, une déesse à la peau mate – à moins qu'il

9. N. K. Rerix, « Sokrovišče angelov » [Le Trésor des anges], *Slovo*, 17 (30) juillet 1908 in O. I. Ešalova, A. P. Sobolev & V. N. Tixonova (éd.), *Nikolaj Rerix v russkoj periodike. 1891-1918* [Nicolas Roerich dans les périodiques russes. 1891-1918], t. 3 : 1907-1909, SPb., Firma Kosta, 2006, p. 239.

10. Padmapani (« qui tient un lotus en main ») est un des noms d'Avalokitešvara, le bodhisattva de la compassion. Voir Philippe Cornu,

ne s'agisse d'une femme de sang royal –, debout, légèrement inclinée vers la gauche, qui porte une couronne, des bracelets, des rubans et des bijoux, de même qu'un tissu rayé autour des hanches qui dissimule ses jambes jusqu'aux chevilles.

La femme peinte par Roerich en position debout en *tribhaṅga*¹¹ se déhanche légèrement elle aussi vers la gauche. Tenant dans la main droite une fleur de lotus blanc, symbole de la pureté et de la force créatrice de l'Univers, elle semble être la Tara blanche¹² ou bien Guanyin¹³, deux hypostases féminines de Padmapani. Le peintre associait ces deux formes féminines du Bodhisattva de la compassion à l'idée de Mère de tous les êtres, ou Mère du monde¹⁴.

Dans cette œuvre de 1920, Nicolas Roerich opère une synthèse des peintures indienne et chinoise dans laquelle la représentation du paysage reflète l'influence du taoïsme. Selon l'enseignement de Lao Tseu¹⁵, tel qu'il est dispensé dans le traité du *Daode jing* (*Tao te king*), le Tao ou « principe du monde peut être considéré comme la mère du monde¹⁶ ». Comme le note E. Medkova, « les représentations des courants d'eau et des chemins sont équivalentes à la no-

« Avalokiteśvara » in *Id.*, *Dictionnaire encyclopédique du bouddhisme*, Paris, Seuil, 2006 (nouvelle édition augmentée), p. 60. (N.d.T.)

11. La position debout en *tribhaṅga*, qu'on retrouve dans la statuaria hindouiste comme bouddhique, correspond à un hanchement formant triple flexion au niveau des hanches, de la taille et du torse. (N.d.T.)

12. *Tara* : principale déité féminine de la compassion dans le bouddhisme du Mahayana et du Vajrayana. Avec les siècles, elle a été perçue comme la Salvatrice, la Mère universelle de tous les êtres. Elle possède plusieurs formes, les deux principales étant la Tara verte et la Tara blanche. Voir Philippe Cornu, « *Tārā* » in *Id.*, *op. cit.*, p. 604-609. (N.d.T.)

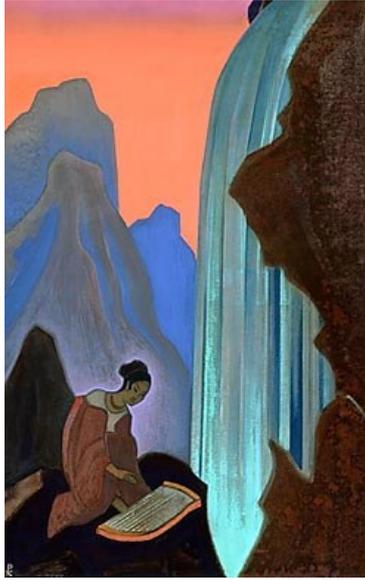
13. Guanyin : forme féminine prise par Avalokiteśvara (voir note 10), qui est vénérée telle une mère protectrice dans le monde chinois. Voir Philippe Cornu, « Avalokiteśvara » in *Id.*, *op. cit.*, p. 60-65. (N.d.T.)

14. Dans son essai « Raj Rajesvari », Roerich énumère les divinités de différentes religions qu'il considère comme autant d'hypostases de la Mère du Monde ; chaque peuple, rappelle-t-il, s'adresse à sa façon à la Grande Mère. Voir N. K. Rerix, « Radž-Radžesvari » [Raj Rajesvari] in *Id.*, *Ximavat* [Himavat], trad. de l'anglais, Samara, Agni, 1995 [1^e éd. en anglais : 1946], p. 74-79. Quant à Guanyin Mère du Monde, voir Nicholas Roerich, *Altai-Himalaya; a Travel Diary*, introduction de Claude Bragdon, New York, Frederick A. Stokes Company, 1929, p. 81.

15. Dans *Altai-Himalaya*, Lao Tseu est évoqué à deux reprises. Voir Nicholas Roerich, *Altai-Himalaya...*, *op. cit.*, p. 22 et 190.

16. Lao Tseu, *Le Livre de la voie et de la vertu. Tao Te King*, trad. de Pierre Salet, Paris, Payot, 1923, § LII, p. 75.

tion de Tao en tant que pouvoir créateur de l'univers, en tant que sa transformation incessante et spontanée¹⁷ ».



Nicolas Roerich, *Le Chant de la cascade (Pesn' vodopada)* (1937), huile, tempera, 100 x 61 cm, Musée d'État de l'Orient (Moscou) (Source : <http://gallery.facets.ru/show.php?id=604>)

Le titre, *Le Chant de la cascade*, évoque également Guanyin, si l'on tient compte que son nom sanscrit est Avalokiteśvara et qu'une première forme de ce nom, précisément dans les manuscrits anciens d'Asie centrale¹⁸, est Avalokitaśvara, autrement dit « celui qui écoute le bruit du monde » ou « celui qui est attentif au bruit du monde¹⁹ ». La déesse au lotus, représentant Guanyin ou la Mère de

17. E. Medkova, « Simvolika kitajskogo pejzaža » [La symbolique du paysage chinois], <http://art.1september.ru/article.php?ID=200901504> (consulté le 13 août 2017).

18. R. E. Emmerick, *A Guide to the Literature of Khotan*, Tokyo, Reiyukai Library, 1979, p. 38.

19. Cette supposition se voit confirmée par des traductions anciennes de sutras chinois, où *Analokiteśvara* est appelé Guanyin, « celui qui écoute les sons », ou Guanshiyin, « celui qui écoute les sons du monde ». C'est précisément ce nom de Guanshiyin qu'utilisa le traducteur Kumārajīva (III^e-IV^e siècles) pour traduire le nom d'*Avalokiteśvara* dans sa traduction du *Saddharma Puṇḍarīka Sūtra* (ou Sutra du Lotus). Voir Ju. I. Elixina, *Kul'ty osnovnyx*

tous les êtres, symbolise la profonde compassion et l'amour ; elle écoute le chant de la vie qui s'écoule et elle envoie au monde ses pensées pour insuffler aide et amour. Mais cette chanson est aussi celle de la Nature divine.

En 1937, Roerich donna une nouvelle version du *Chant de la cascade* où l'allusion à Avalokitaśvara est fournie par l'héroïne jouant de la cithare. Le motif chinois est ici évident.



À droite : *La présentation de Rabula au Bouddha*, Ajanta, II^e-V^e siècles.

À gauche : Nicolas Roerich, *Bouddha, qui donne*. (*Deux calices*)
[*Budda dajuščij. (Dve čašy)*].

1932, tempera sur toile, 130 x 78 cm, Bharat Kala Bhavan, Inde
(Source : <http://gallery.facets.ru/show.php?id=53>)

Une autre peinture murale d'Ajanta, qui orne la grotte 17, retint l'attention de Roerich. Elle représente le Bouddha en conversation avec sa femme et son fils. La silhouette expressive et majestueuse du Bouddha, sa taille disproportionnée par rapport à celle de son épouse et de son fils, représentés à une échelle moindre tels des personnages secondaires, de même que sa posture et le bol à au-

bodhisattv i ix zemnyx voploščenj v istorii i iskusstve buddizma [Les cultes des principaux bodhisattvas et de leurs incarnations terrestres dans l'histoire et l'art du bouddhisme], SPb., Filologičeskij fakul'tet SPbGU, 2010, p. 26.

mêmes qu'il tient inspirèrent deux œuvres au peintre : *Le Béni (Panacée)* et *Le Bouddha, qui donne. (Deux calices)*²⁰.

De facture très sobre, *Bouddha, qui offre* transporte le spectateur dans un autre monde, un monde pur et limpide : le croissant de la nouvelle lune scintille dans le ciel matinal ; des tours, presque transparentes, se dressent dans le ciel, tels des pétales aux tons pastel oscillant entre le mauve et le bleu profond des ombres. Le regard est attiré par le Bouddha dont l'habit blanc – symbole de vide, de pureté et de puissance²¹ – se détache sur les roches mauves et bleues ; il se dresse sur les marches « du légendaire Stūpa sacré où il reçut l'Illumination en présence de tous les dieux²² » et tend son bol à aumônes (*pātra*), « calice miraculeux et intarissable²³ », « vrai Calice de la Vie²⁴ », au sadhu²⁵ qui, agenouillé au bas des marches, lui tend son propre bol en retour. Cette scène renvoie à une légende qui rapporte qu'une fois que Bouddha eut atteint l'éveil, les quatre Grands Rois gardiens du monde lui offrirent quatre magnifiques calices, d'abord en saphir – que le Bouddha refusa –, puis en pierre noire qu'il accepta. Dans *Cœur de l'Asie*, un des récits de voyage qu'il publia à la suite de son expédition en Asie centrale (1924-1928), Roerich revient sur cette légende :

Le *Lalita Vistara*²⁶, en décrivant les sacrements du Calice de Bouddha, attribue au Béni ces paroles significatives adressées aux rois qui avaient apporté les calices :

20. P. I. Krylov, *Xudožestvennye proizvedenija Nikolaja i Sviatoslana Rerixov v muzejax i sobranijax Indii* [Les Œuvres de Nicolas et Sviatoslav Roerich dans les musées et les collections indiens], SPb., Muzej i institut sem'i Rerixov – Zolotoj Vek, 2009, p. 16.

21. Sur la symbolique de la couleur blanche dans le bouddhisme, voir S. Z. Dašieva, « Simvolika cveta v strukture buddijskoj tanki » [La symbolique de la couleur dans la structure des *thangka* bouddhiques], *Vestnik Burjatskovo Gosudarstvennogo Universiteta*, 6, 2013, p. 154-155.

22. N. K. Roerich, *Shambhala*, New York, Frederick A. Stokes Company, 1930, p. 37. Chez les bouddhistes, le stūpa est un monument reliquaire en forme de tumulus. Au début, censé renfermer une parcelle des cendres du Bouddha recueillies après sa crémation, il représentait donc comme un nouveau corps du Maître entré en Nirvana.

23. N. K. Roerich, *Heart of Asia*, New York, Roerich Museum Press, 1930, p. 130.

24. *Ibid.*, p. 130.

25. Sadhu : homme saint qui a renoncé au monde.

26. Le *Lalitavistara Sūtra* (« Le Jeu en déploiement ») narre en prose et en vers la vie du Bouddha. (N.d.T.)

« Rend hommage au Bouddha au nom du Calice, et le Calice sera pour toi comme un vaisseau de connaissance.
 « Si tu offres le Calice à tes égaux, tu ne demeureras ni en mémoire ni en jugement.
 « Mais qui offre le Calice à Bouddha ne sera oublié ni en mémoire ni en sagesse »²⁷.

Pour suggérer la majesté de Bouddha, le peintre ne suit pas fidèlement la composition de la peinture d'Ajanta, mais il place le Bouddha en haut des marches qui mènent au stupa sacré, symbole du mont Meru. Le sadhu, sur les marches en contrebas, est prêt à gravir les degrés suprêmes de la connaissance et à parcourir le chemin de la libération. Le contraste entre les deux personnages est également rendu par les couleurs : le monde du Bouddha baigne dans des tons mauves et pastel (ceux du ciel et des sommets himalayens) et il est illuminé par le blanc de son habit, tandis que le monde des hommes, personnifié par le sadhu, se caractérise par les teintes sombres de son vêtement et des roches.

Le peintre présente la coupe comme symbole du service. Dans un des textes de l'Agni Yoga, on lit que « le Calice a toujours symbolisé le sacrifice de soi. Qui porte le Calice porte l'Accomplissement²⁸ ». Dans *Cœur de l'Asie*, Roerich accorde une grande importance au calice du Bouddha : doté de la capacité de se déplacer dans les airs, d'apparaître et de disparaître dans des lieux fixés à l'avance, il sera retrouvé au moment de l'avènement de l'ère de Shambhala, autrement dit au moment de l'instauration de l'Ère nouvelle²⁹. De fait, avec ce tableau, le peintre pourrait bien suggérer l'imminence de la venue prochaine du Bouddha du futur, Maitreya, chargé de confirmer l'Enseignement délivré par Bouddha et le monde imaginaire représenté ici pourrait bien être le royaume paradisiaque de Shambhala.

Pour *Le Béni. (Panacée)*, une toile qui date d'avant 1939, Roerich s'inspire de la même peinture murale d'Ajanta pour représenter le premier sermon du Bouddha.

27. N. K. Roerich, *Heart of Asia, op. cit.*, p. 132. Voir aussi p. 131.

28. *Monde de feu [Ognennyj Mir]*, partie 3, 49, [non paginé] traduction française autorisée Association Agni Yoga (France) <http://fr.calameo.com/read/0000429950105af9af7ca> (consulté le 5 mars 2018)

29. Voir N. K. Roerich, *Heart of Asia, op. cit.*, p. 130 sq.



Nicolas Roerich, *Le Béni. (Panacée) (Blagoslovennyj. (Panaceja))* (avant 1939)
 tempera sur toile, 99,3 x 61,5 cm (localisation inconnue)
 (Source : <http://gallery.facets.ru/show.php?id=36>)

Mais à la différence du tableau précédent, cette œuvre rappelle, par sa facture, une icône ou une peinture murale : on notera les aplats de couleurs, la simplicité de la composition, la stylisation du paysage montagneux et des silhouettes. Ici Bouddha, telle une montagne, surplombe ses disciples qui, représentés à une échelle moindre, rappellent des sculptures en pierre. Le bol qu'il tient dans sa main représente la *panacée*, comme l'indique le second titre donné au tableau³⁰.

30. Précisons que l'année exacte au cours de laquelle fut peint ce tableau n'est toujours pas connue. Il est donc impossible d'affirmer qu'il s'agisse bien de l'œuvre que Roerich peignit pour la Société de la Maha Bodhi. Rappelons à ce sujet qu'en 1938, le peintre avait, à la demande de cette société, accepté d'offrir une de ses œuvres pour décorer la bibliothèque du *Mulagandhakuti Vibhara* dans le lieu sacré d'Isapatana, à Sarnath (Uttar Pradesh, Inde). Voir P. I. Krylov, « Blagoslovennyj iz Sarnatxa » [« Le Béni de Sarnath »], *Del'ja* (M.), 1 (29), 2002.

Si dans les yeux du Bouddha d'Ajanta brille une lueur de tendresse, ceux du Bouddha peint par Roerich expriment l'ardeur et la résolution ; il fait écho à cette phrase d'Elena Roerich : « Le Lion puissant revint et enveloppa les montagnes d'un rugissement de Vérité³¹ ».

On peut penser que les peintures murales d'Ajanta continuèrent à inspirer Roerich. L'attitude et le vêtement jaune de la femme des *Gouttes de la vie*, peint en 1924, rappellent en effet fortement une figure également drapée dans un tissu jaune, la tête pareillement inclinée vers le sol, qui se trouve dans la grotte 1 d'Ajanta.



À droite : Fragment du *Mahājanaka Jātaka*, Ajantā (II^e-V^e s).
 À gauche : Nicolas Roerich, *Les Gouttes de la vie* [*Kapli žizni*] (détail)
 (1924), toile, tempera, 80,5 x 132,2 cm,
 Courtesy of Nicholas Roerich Museum, New York

À ce jour, le Bouddha qui sert de modèle pour l'une des deux versions du tableau *Bouddha celui qui essaie* n'est toujours pas précisément identifié, mais il ne fait aucun doute qu'il s'agit d'un Bouddha de l'art bouddhique ancien. Le Bouddha peint par Roerich est en effet très similaire à un Bouddha d'Ajanta et à un Bouddha du site bouddhique de Mes Aynak en Afghanistan.

*

Au début des années 1920, Nicolas Roerich s'inspira à plusieurs reprises d'œuvres peintes dans les grottes des monastères de la Chine occidentale, qui elles-mêmes empruntent beaucoup à la pein-

31. Ž. Sent-Iler [J. Saint-Hilaire] [Elena Rerix], *Kryptogrammy Vostoka* [Cryptogrammes de l'Orient], M., Amrita-Rus', 2005 [1^e éd. : 1929], p. 11.

ture indienne, notamment à l'art du Gandhara, la province de Bâ-miyân et de la vallée de Swat. Cette influence indienne transparait dans *Le Don sacré* peint en 1924 à Darjeeling.



À droite : Bouddha, détail d'une peinture murale, Mes Aynak (Afghanistan), III^e-V^e siècles.
 Au centre : Nicolas Roerich, *Bouddha, celui qui essaye (Bouddha dans le royaume marin)* [*Budda ispytatel'. Budda v podvodnom carsve*] (détail) (1926-1927), contre-plaqué, tempera, crayon, 38 x 78 cm, Musée d'État de l'Orient (Moscou). (Source : <http://gallery.facets.ru/show.php?id=54>)
 À gauche : Bouddha, détail d'une peinture murale, Ajanta.



À gauche : Scène de la distribution du *śarīra* (reliques), grotte de Kyzyl, district de Koucha, I^{er}-III^e siècles, in A. Grünwedel, *Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkistan* (Berlin, 1912).
 À droite : Nicolas Roerich, *Le Don sacré* [*Svjatoe prinošenie*] (1924) de la série *Naissance des secrets* [*Zaroždenie Tajn*], tempera sur toile, 90 x 118 cm, Musée d'État de l'Orient (Moscou). (Source : <http://gallery.facets.ru/show.php?id=746>)

Les premiers spécialistes de l'œuvre de Roerich reconnurent dans le personnage central de ce tableau (le dernier de la série *Naissance des secrets*) une figure christique, mais ne tinrent pas compte qu'il s'agissait d'une scène bien connue de l'histoire du Bouddha. En effet, l'artiste s'est bel et bien inspiré ici d'une peinture murale datée du I^{er} ou du III^e siècle, qui orne une grotte de l'ensemble monastique de Kyzyl, le plus ancien de l'oasis de Koucha (dans l'actuel Xinjiang) et qui représente la distribution du *śarīra* (reliques sacrées de Bouddha après sa crémation), un moment très souvent représenté dans les temples creusés dans le roc de la Chine occidentale³².

Le relevé de la peinture murale où le brahmane Drona, disciple de Bouddha, partage les reliques sacrées en parts égales entre les *deva* (divinités)³³, a inspiré à Roerich l'idée de son tableau. Mais rappelons d'abord la légende évoquée dans la grotte de Kyzyl :

Selon la légende, quand la nouvelle de la mort et de la crémation de Bouddha fut connue des rois, maîtres des villes indiennes où il avait dispensé son enseignement, ceux-ci réunirent leurs troupes, assiégèrent Kushinagar [Kuśinārā] et exigèrent qu'on leur remette le *śarīra* sacré, les cendres de Bouddha. Les assaillants avaient à leur tête les représentants de la famille royale au pouvoir à Kushinagar, les Śākya, dont Bouddha était également issu. Une guerre fratricide était sur le point d'éclater. Mais Drona, le fidèle disciple de Bouddha, leur rappela qu'ils avaient juré de respecter la paix et de ne nuire à aucune créature vivante. Il partagea entre les prétendants le *śarīra* à parts égales. Ceux-ci retournèrent dans leur demeure et placèrent les reliques sacrées dans des stupas spécialement érigés à cet effet³⁴.

À l'époque de Grünwedel, la peinture murale qui inspira Roerich était déjà en mauvais état, mais le relevé que l'archéologue allemand publia dans sa monographie de 1912 témoigne de l'origine typiquement indienne de la représentation de Drona : ses longs cheveux de brahmane, sa barbe et son habit le distinguent

32. N. V. D'jakonova, « Osada Kuśinagary » [Le Siège de Kushinagar] in V. A. Litvinskij (éd.), *Vostočnyj Turkestan i Srednjaja Azija. Istorija. Kultura. Sjazj*, M., Nauka, 1984, p. 97-107.

33. Ce relevé fut publié en 1912 par Albert Grünwedel. Voir Albert Grünwedel, *Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkestan. Bericht über archäologische Arbeiten von 1906 bis 1907 bei Kuča, Qarašahr und in der Oase Turfan* [Ancien culte bouddhique dans le Turkestan chinois. Rapports sur les expéditions archéologiques de 1906 à 1907 à Kucha, Qarašahr et dans l'oasis de Turfan], Berlin, Druck und Verlag von Georg Reimer, 1912, p. 156.

34. N. V. D'jakonova, art. cit., p. 97-107.

sensiblement des autres personnages. Assis devant le tas de cendres, il tient une cruche dans la main droite, il en montre l'importance par le geste de son index gauche. À sa gauche, quatre *deva* préparent pieusement les reliquaires destinés à recevoir les reliques sacrées. La composition est épurée et expressive.

Le Don sacré a été peint juste avant que Nicolas et Elena Roerich n'entreprennent leur expédition en Asie centrale. L'un des buts de ce voyage était d'offrir au gouvernement russe un coffret contenant de la terre de l'Himalaya pour qu'il fût déposé sur la tombe de Lénine ; le Maître, l'être surnaturel qui guidait les Roerich³⁵, éprouvait alors de l'admiration pour le chef bolchevique³⁶. Si l'on se fie au journal d'Elena Roerich, la terre provient de Burkhan Bulat, un endroit dont nous savons seulement qu'il se trouvait non loin de Khotan³⁷. Or, dans l'antiquité, cette ville, dans les environs de laquelle se trouvent des stūpa anciens, avait été un haut lieu du bouddhisme ; des missionnaires mandatés par le roi Aśoka³⁸ y auraient déposé les reliques de Bouddha (selon la légende, ce roi répartit les saintes reliques entre de nombreux stūpa). Dans son livre *Shambhala*, publié au retour d'expédition, Nicolas Roerich associe la ville à l'avènement d'une ère nouvelle : « à Khotan, le sable recouvre les vestiges du bouddhisme et cependant, le grand et ancien *suburgan*³⁹, l'espoir de tous les bouddhistes, se trouve encore ici : c'est précisément à cet endroit qu'une lumière mystérieuse au-dessus de l'ancien stūpa proclamera l'Âge de Maitreya⁴⁰ ».

35. Le Mahatma Morya, membre de la Fraternité blanche, est un être surnaturel, omniscient et omnipotent, avec lequel Elena Roerich, à la suite d'Helena Blavatsky, prétendit être en relation au cours de « séances » rappelant des séances spirites. À partir de 1920, Morya « guida » les Roerich tout au long de leur vie. (N.d.T.)

36. Voir « Poslanie Maxatm sovetskomu pravitel'stvu » [Message des Mahatma au gouvernement soviétique] in V. M. Sidorov, *Rerix i Lenin* [Roerich et Lénine], M., Neopalimaja kupina, 2013 [1^e éd. : 1993], p. 12-14.

37. Voir Elena Rerix, *Listy dnevnika. 1925-1927* [Pages de journal. 1925-1927], éd. de V. A. Rosov, M., RASSANTA – Gosudarstvennyj muzej Vostoka, 2012, 7 janvier 1926, p. 97. Contrairement à ce qu'elle avait annoncé, la terre ne fut donc pas prise dans l'Himalaya.

38. Aśoka (Ashoka) (304 av. J.-C.-232 av. J.-C.) : empereur de la dynastie indienne des Maurya.

39. Suburgan : stūpa (voir note 22).

40. N. K. Roerich, *Shambhala, op. cit.*, p. 44.

Nicolas Roerich représenta à plusieurs reprises des événements du futur dans ses peintures ; l'on peut relever dans ce phénomène une analogie avec les capacités visionnaires de certains dignitaires bouddhistes – ainsi, rapporte le peintre, trois ans avant de s'enfuir du Tibet, les peintures que le IX^e Panchen-Lama aurait ordonné de peindre dans les chambres intérieures de son monastère de Tashilhünpo figurent, à l'aide de « symboles évidents », « ses errances [futurs] dans de nombreux contrées⁴¹ ». De ce point de vue, *Le Don sacré* pourrait bien être une peinture allégorique représentant la remise future à Moscou du coffret contenant de la « terre himalayenne ».

Ce sont bien entendu les traits du Christ-Sauveur donnés à Drona, le personnage central de la composition, qui sont remarquables dans cette œuvre. Roerich a su jouer ici des ressemblances entre le prototype brahmane et les représentations christiques canoniques (front haut, nez droit, longs cheveux ondulés, barbe). Pour cette raison, ce personnage qui, placé au centre du *Don sacré*, a empêché une guerre fratricide pour respecter l'enseignement de son Maître, n'apparaît-il pas seulement comme l'héritier de Bouddha, mais également comme un sauveur. De ce point de vue, cette œuvre, en adéquation avec l'Agni Yoga, désigne le Christ comme l'héritier spirituel de Bouddha, comme celui qui a suivi son enseignement avant de parcourir l'Inde et de répandre l'idée de communauté.

Quant aux quatre personnages à droite dans la peinture de Kyzyl, ils symbolisent les représentants des différents royaumes bouddhiques qui s'étendaient autrefois sur ces terres et que l'expédition planifiée par Roerich alors qu'il travaillait à ce tableau devait traverser. Désormais recouverts par le sable, ils étaient selon l'Agni Yoga appelés à renaître avec les peuples qui y avaient vécu autrefois. Compte tenu de cet avenir que les Roerich promettaient au Turkestan oriental⁴² et qu'ils entendaient porter à la connaissance des dirigeants soviétiques, on peut supposer que le message de ce tableau est le suivant : l'Enseignement, synthèse de toutes les grandes idées édictées par Bouddha et par le Christ, doit, une fois combiné aux préceptes de Lénine, revenir sur ces terres. Cette idée s'inscrit par-

41 Voir Nicholas Roerich, *Altai-Himalaya...*, *op. cit.*, p. 117-118. Le IX^e Panchen-Lama s'enfuit en décembre 1923 et ne revint plus jamais au Tibet.

42. Voir Elena Rerix, *Listy dnevnika. 1924-1925* [Pages de journal. 1924-1925], éd. de V. Rosov, M., Russanta – Gosudarstvennyj muzej Vostoka, 2011, 23 avril 1924, p. 58-59 et 28 avril 1924, p. 63.

faitement dans l'atmosphère messianique que Roerich releva en Asie centrale pendant le deuxième quart du XX^e siècle⁴³.

Cet arrière-plan de l'expédition invite à reconnaître dans les trois hommes et la femme qui occupent la place des représentants des différents royaumes les membres mêmes de la famille Roerich (Nicolas Roerich, sa femme Elena et leurs deux fils Youri et Sviatoslav) recevant les reliques sacrées du Bouddha afin d'en faire don à leur tour.



Adoratrice de Bouddha tenant un coffret (prototype de femme), détail d'une peinture murale in A. Grünwedel, *Alt buddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkestan* (Berlin, 1912)

Notons que pour le personnage féminin en haut à gauche du *Don sacré*, Roerich s'inspira d'un détail d'une illustration du livre de Grünwedel : il s'agit d'une habitante des royaumes du Turkestan oriental⁴⁴, à qui le peintre donna des traits européens, qu'il revêtit d'une robe de type slave et qu'il coiffa d'un *kokočnik* (coiffe traditionnelle russe) agrémenté d'un voile semblable à celui des femmes du Tokharistan. C'était là une façon de représenter une idée exprimée à plusieurs reprises dans ces carnets de voyage, à savoir que de nombreux peuples qui s'étaient installés jadis dans les territoires compris entre la Rous (Russie ancienne) méridionale et l'Europe occidentale venaient d'Asie centrale⁴⁵.

43. Nicholas Roerich, *Altai-Himalaya...*, *op. cit.*, p. 392-393.

44. Grünwedel est mentionné plusieurs fois dans les carnets de voyage de Roerich. Voir N. K. Roerich, *Heart of Asia*, *op. cit.*, p. 100 et 161 ; *Id.*, *Shambhala*, *op. cit.*, p. 1.

45. On trouve de nombreuses allusions à ce sujet dans les carnets de voyage de Nicolas Roerich. Voir notamment Nicholas Roerich, *Altai-Himalaya*, *op. cit.*, p. 374.



Donateurs – Sogdiens,
v^e-viii^e siècles, Koucha,
in A. Grünwedel, *Altbuddhistische Kultstätten
in Chinesisch-Turkistan* (Berlin, 1912).

*

Pour *La Mère de Tourfan*, qui appartient également à la série *La Naissance des secrets*, Roerich s'est inspiré d'un portrait retrouvé au milieu de gravats lors des fouilles du temple de Yarkhoto (Jiaohe), près de Tourfan, en 1905 au cours de la deuxième expédition d'Albert von Le Coq dans cette région, et reproduit dans *Chotscho*, un livre publié en 1913 par le célèbre archéologue allemand⁴⁶.

Ce portrait peint sur une toile de lin grossière est celui d'une déesse assise de profil sur un « trône » semblable à un banc. Ses traits sont orientaux et sa tête est entourée d'un nimbe. Vêtue d'une longue robe rouge ornée d'un semis de losanges verts d'où dépassent des petits pieds graciles chaussés de pantoufles noires, elle porte un collier et nourrit au sein un enfant emmailloté. Des enfants jouent tout autour d'elle.

En dépit de l'iconographie inhabituelle de cette représentation, les archéologues reconnurent en elle Hariti, une déesse indienne

Youri Roerich, le fils aîné du peintre, qui était orientaliste de formation, fut lui sensible à la similitude entre les habits portés dans les oasis du Turkestan oriental et ceux portés dans la Moscovie médiévale. Voir Ju. N. Rerix, *Istorija Srednej Azii* [Histoire de l'Asie centrale], t. 2, M., MTSR, 2004, p. 165.

46. A. von Le Coq, *Chotscho: Facsimile-Wiedergaben der Wichtigeren Funde der Ersten Königlich Preussischen Expedition nach Turfan in Ost-Turkistan*, Berlin, 1913, p. 40.

souvent représentée dans les temples du Turkestan. Le culte de cette déesse (plus connue sous le nom de Burdji Lhamo chez les bouddhistes⁴⁷) se caractérise par la grande importance qu'il accorde à la maternité. Rappelons pour le comprendre la légende attachée à cette déesse.



À gauche : *Hariti avec des enfants*, Yarkhoto, Tourfan, IX^e-XI^e siècles, Musée ethnologique (Berlin), in A. von Le Coq, *Chotscho: Facsimile-Wiedergaben der Wichtigeren Funde der Ersten Königlich Preussischen Expedition nach Turfan in Ost-Turkistan*, Berlin, 1913.
À droite : *Hariti avec des enfants*, Yarkhoto, Tourfan. Croquis in « La Madone bouddhique » d'Alfred Foucher.

Avant de mourir, Hariti aurait, dans un accès de colère, juré de dévorer tous les enfants de la ville de Rajgir ; devenue dans une nouvelle vie Yakshini, elle donne naissance à cinq cents enfants, néanmoins, tout en se montrant une mère aimante, chaque jour,

47. Voir S. X. Syrtypova, *Kul't bogini-xranitel'nicy Baldan Lxamo v tibetskom buddizme (mif, ritual, pis'mennye istočniki)* [Le culte de Baldan Lhamo, déesse protectrice du bouddhisme tibétain (mythe, rituel, sources écrites)], M., Vostočnaja literatura, 2003, p. 138. *Lhamo* désigne une divinité en tibétain. *Burdji* désigne dans un dialecte mongolo-bouriate une divinité semblable au Bouddha – *bur* renvoyant à burkhan qui est une façon de désigner un bouddha et *dji* étant un suffixe marquant la déférence. Lhamo Burdji peut désigner également une divinité protectrice.

elle dévore un enfant de la ville. Un jour, Bouddha cache l'un de ses enfants ; Hariti, folle de chagrin, le cherche longtemps jusqu'à ce qu'elle le retrouve auprès de Bouddha. Aux reproches qu'elle adresse à ce dernier, celui-ci répond que si elle souffre autant de perdre un enfant sur les cinq cents qu'elle a mis au monde, quelle doit être alors la douleur de ceux dont elle a dévoré un enfant ; bouleversée par ses paroles, Hariti met fin à son cannibalisme et se convertit au bouddhisme⁴⁸.

Lorsque ce portrait fut publié, de nombreux chercheurs s'intéressèrent à cette représentation de la déesse Hariti devenue dans la mythologie bouddhique l'incarnation de l'amour maternel et la protectrice des enfants. L'archéologue Alfred Foucher lui consacra un long article dans lequel il se pencha sur ses origines et où il nota les similitudes qu'elle présentait avec une Madone⁴⁹. Mais selon lui, la ressemblance avec la Vierge se limitait à la seule apparence physique ; la présence de jeunes garçons en train de jouer autour de la déesse confirmait cette idée⁵⁰.

Ce portrait, qu'Albert von Le Coq estima d'abord avoir été peint entre les V^e et VIII^e siècles, mais qu'on estime, aujourd'hui, l'avoir été entre les IX^e et XI^e siècles⁵¹, fit également l'objet d'un commentaire par Nicolas Roerich. Les témoignages relatifs à l'existence de colonies nestoriennes dans cette zone le conduisirent à penser que la « Madone de Tourfan⁵² » [*Turfanskaja Madonna*] était l'œuvre de nestoriens⁵³.

48. G. A. Pugačenkova, *Iskusstvo Gandxary* [L'Art du Gandhara], M., Iskusstvo, 1982, p. 60-61.

49. Alfred Foucher, « La madone bouddhique », *Monuments et Mémoires publiés par L'Académie des inscriptions et belles-lettres*, Paris, vol. XVII, partie 2, 1910, p. 225-275.

50. Alfred Foucher, « La madone bouddhique », art. cit., p. 273.

51. Voir O. P. Dešpande (éd.), *Peščery tysjači budd. Rossijskie èkspedicii na Šëlkovom puti. K 190-letiju Aziatskogo muzeja. Katalog vystavki* [Les grottes aux mille bouddhas. Expéditions russes sur la Route de la soie. 190^e anniversaire du Musée asiatique. Catalogue de l'exposition], SPb., Gosudarstvennyj Ermitaž, Institut vostočnyx rukopisej Rossijskoj akademii nauk, 2008, p. 445-447.

52. N. K. Roerich, « Radž-Radžesvari », art. cit., p. 75.

53. Nicholas Roerich, *Altai-Himalaya...*, op. cit., p. 81.

Le chercheur Alexandre Nikitine, de la section des arts orientaux de l'Ermitage, explique qu'« étant donné les relations étroites entre les différentes confessions, les conversions étaient un phénomène normal ; de fait, les descendants des chrétiens syriens ont pu devenir des adeptes du bouddhisme ». Voir A. B. Nikitin, « Xristianstvo v Central'noj Azii (drevnost' i

Notons que l'aspect de Hariti laisse supposer qu'elle possédait des origines ouïghoures, or le manichéisme, la religion des Ouïghours au milieu du IX^e siècle, empruntait souvent ses images au nestorianisme et inversement. L'historienne d'art Kira Samosjouk avance d'ailleurs l'idée que l'enfant emmailloté, inattendu ici, renvoie à la façon dont les chrétiens représentaient les âmes⁵⁴. On aurait donc ici une divinité bouddhique, invoquée dans des prières manichéennes, avec des éléments iconographiques chrétiens.



Nicolas Roerich, *Mère de Tourfan* [*Mater' Turfana*] (1924),
série *La Naissance des secrets* [*Zarozhdenie Tajn*],
tempera sur toile, 116,8 x 88,9 cm,
collection privée (États-Unis).
Source : <http://gallery.facets.ru/show.php?id=504>

srednevekov'e)» [Le christianisme en Asie centrale. (Antiquité et Moyen Âge)] in V. A. Litvinskij (éd.), *op. cit.*, p. 121-137.

54. Kira Samosjouk, *Buddijskja živopis' iz Xara-Xoto XII-XIV vekov. Meždu Kitaem i Tibetom. Kollekcija P. K. Kozlov* [La peinture bouddhique de Khara-Khoto du XII^e au XIV^e siècle. Entre la Chine et le Tibet. Collection de P. K. Kozlov], SPb., Izd-vo Gos. Èrmitaža, 2006, p. 39.

La Mère de Tourfan, que Roerich commença à peindre en mai 1924⁵⁵, reproduit dans les moindres détails la silhouette, la posture et le trône de la déesse telle qu'elle apparaît dans le livre d'Albert von Le Coq⁵⁶. Toutefois, aucun autre enfant ne l'entoure. La position centrale occupée par ce personnage qui paraît voguer à travers un espace bleu indigo, comme enveloppée de matière cosmique, rappelle davantage une icône et incite à reconnaître la Mère du monde dans la « Mère de Tourfan », que d'ailleurs dans *Altai-Himalaya*, Roerich appelle « Mère du monde de Tourfan⁵⁷ ».



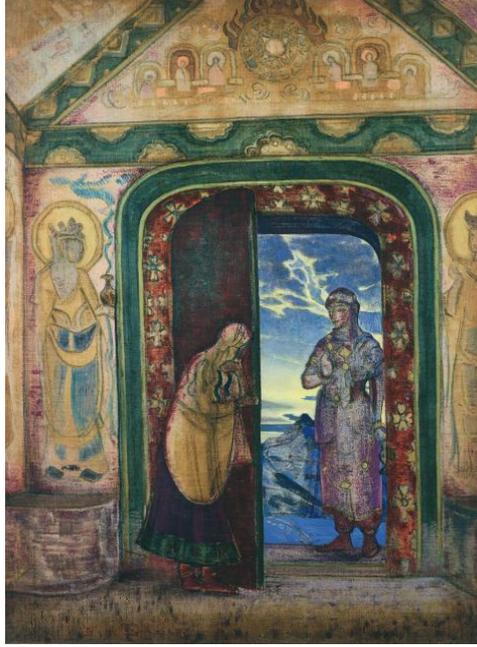
Nicolas Roerich, *La Mère du Monde. Esquisse* [Mater' Mira. Èskiz] Série les Bannières de l'Orient [Znamena Vostoka] (1924), tempera sur toile marouflée sur carton, 98 x 65,4 cm
Courtesy of Nicholas Roerich Museum, New York

55. À la date du 4 mai 1924, on lit dans le journal d'Elena Roerich : « Une représentation de la Mère du Monde a été commencée ». Voir Elena Rerix, *Listy dnevnik. 1924-1925*, *op. cit.*, p. 69.

56. Le Coq découvrit une peinture murale représentant une fête chrétienne. Voir Albert von Le Coq, *Chotscho: Facsimile-Wiedergaben der Wichtigeren Funde der Ersten Königlich Preussischen Expedition nach Turfan in Ost-Turkistan*, Berlin, 1913, p. 7, ill. 7 a et b.

57. Nicholas Roerich, *Altai-Himalaya...*, *op. cit.*, p. 81.

Dans un tableau de 1924 qui porte d'ailleurs le titre de *Mère du Monde*⁵⁸, la tête de la Mère est auréolée d'un premier cercle indigo et argenté, le haut du corps d'un second cercle plus grand de même couleur et ces deux cercles sont eux-mêmes enveloppés d'un troisième de couleur mauve.



Nicolas Roerich, *Le Messenger* [*Vestnik*] (1922),
huile, tempera, 101,8 x 73,9 cm,
Musée d'État de l'Orient (Moscou)
(Source : <http://gallery.facets.ru/show.php?id=81>)

Les différentes versions du *Messageur* [*Vestnik*], et plus particulièrement les deux premières (datant 1922 et 1924)⁵⁸, s'inspirent-elles aussi de l'art de la Chine occidentale ? La première version montre l'intérieur d'un temple bouddhique dans lequel un messageur s'apprête à entrer. Les peintures murales imaginées par Roerich

58. N. K. Roerich, *Le Messageur* [*Vestnik*], 1922, tempera sur toile, 101,8 x 73,9 cm, Meždunarodnyj centr Rerixov, Moscou. Accès électronique à l'adresse : <http://www.tanais.info/roerich/roerich122b.jpg> On connaît une version datant de 1924 (voir note *infra*) et une autre de 1946. À ce sujet, voir <http://gallery.facets.ru/show.php?id=82>

pour décorer l'intérieur de ce temple imitent, pensons-nous, les peintures des temples du Turkestan oriental : la Roue de Dharma⁵⁹ au-dessus de la porte ainsi que les croix tout autour de l'encadrement de la porte rappellent en effet des éléments de décoration présents dans les temples des oasis de Koucha et de Tourfan. Roerich fut sensible à ce symbole chrétien parfois mêlé en Asie à des symboles bouddhiques, comme il le rappelle dans *Altai-Himalaya* :

Les Nestoriens et les Manichéens ont sillonné l'Asie. Des croix sont représentées sur les peintures murales des monastères. Sur les motifs des caftans, sur les rosaires, sur les colliers de perle, sur les amulettes, c'est toujours la même croix. Non pas le svastika avec des flammes, mais la croix aux branches de taille égale, symbole éternel de vie⁶⁰.



Nicolas Roerich, *Le Messager* [*Vestnik*] (1924)
(d'après une photographie en noir et blanc)
Musée de la Société théosophique
(Adyar, Inde)⁶¹

59. La Roue du Dharma (*Dharmachakra*) symbolise le Dharma ou enseignement du Bouddha. Avant que, sous l'influence grecque ou bien jaïne, le Bouddha ne fasse l'objet de représentation, il fut longtemps symbolisé par cette roue à huit rayons (représentant le Noble Sentier octuple ou huit nobles vérités du Dharma), de même qu'il le fut par l'empreinte de ses pieds, la représentation de son trône (vide), la svastika, etc. Sur la Roue du Dharma, voir Robert E. Buswell Jr. & Donald S. Lopez Jr., *The Princeton Dictionary of Buddhism*, Princeton – Oxford, Princeton University Press, 2014, p. 243. Dans la version du tableau de 1924, la Roue du Dharma a disparu et a été remplacée par un Bouddha. (N.d.T.)

60. Nicholas Roerich, *Altai-Himalaya...*, *op. cit.*, p. 371.

61. <http://gallery.facets.ru/show.php?id=82>

Les peintures murales de Dunhuang que Roerich put voir au musée Guimet et au British Museum lui servirent probablement de modèles pour représenter les bodhisattvas peints sur les murs du temple, notamment, sur la gauche, le bodhisattva Avalokiteśvara qu'on voit tenir dans la version de 1922 un vase contenant l'*amṛta*⁶² et dans la version de 1924⁶³ un vase à fleurs (symbole de la vie). Dans la version de 1946, ses mains sont positionnées en *añjali-mudrā*, c'est-à-dire jointes sur son cœur en symbole d'hommage.



À gauche, le Bodhisattva Avalokiteśvara (grotte 70, Dunhuang),
in Paul Pelliot, *Les Grottes de Touen-Houang*, Paris, Paul Geuthner (1920),
vol. 2, pl. cxxv (détail).

À droite, Nicolas Roerich, *Le Messager* [*Vestnik*] (1922), détail, huile, tempera,
101,8 x 73,9 cm, Musée d'État de l'Orient (Moscou)
(Source : <http://gallery.facets.ru/show.php?id=81>)

Le messager lui-même est inspiré par Avalokiteśvara. On rapproche sans peine l'homme peint en 1922 d'une représentation du bodhisattva de Dunhuang (grotte 70) reproduite dans un ouvrage de Paul Pelliot datant de 1920.

62. *Amṛta* : boisson des divinités (*deva*) qui confère l'immortalité. Voir Robert E. Buswell Jr. & Donald S. Lopez Jr., *op. cit.*, p. 37. (N.d.T.)

63. Ce tableau fut offert à la Société théosophique le 18 janvier 1925 lors du séjour du peintre à Adyar.



À gauche, le Bodhisattva Avalokiteśvara (ca IX^e siècle), d'après *The Thousand Buddhas: vol 1, Ancient Buddhist Paintings from the Cave-temples of Tun-huang on the Western Frontier of China*.

Recovered and described by Aurel Stein, Londres, Barnard Quaritch, 1921, ill. XLI.

À droite, Nicolas Roerich, *Messenger (Vestnik)*, détail (1946)
tempera sur toile, 122 x 91,5 cm, Musée d'État de l'Orient (Moscou).

(Source : <http://gallery.facets.ru/show.php?id=83>)

Les peintures murales représentées dans *Le Messenger*, œuvre dédiée à la mémoire d'Helena Blavatsky, appellent à commentaire. La « roue du Dharma » représentée dans la version de 1922 pourrait faire allusion aux aspirations spirituelles de Helena Blavatsky et à la voie qu'elle emprunta. Quant au bodhisattva Avalokiteśvara, grand protecteur et bienfaiteur de tous les êtres, représenté dans les versions de 1922 et 1924, en tant qu'il apporte aux hommes la lumière de l'Enseignement, il pourrait bien être une allusion à la mission qui fut, selon les Roerich, celle de M^{me} Blavatsky.

*

Une peinture du Turkestan oriental en relation avec un thème nestorien et manichéen a également servi de modèles à Roerich pour les peintures murales de l'ensemble monastique représenté dans *Le Pouvoir des grottes*⁶⁴.

Ce tableau de 1925, qui fait partie de la série *Maitreya*, fut peint au cours d'une halte à Khotan pendant l'expédition en Asie centrale. Une seconde version, plus colorée et intitulée *Les Grottes sacrées*, en fut donnée en 1932.

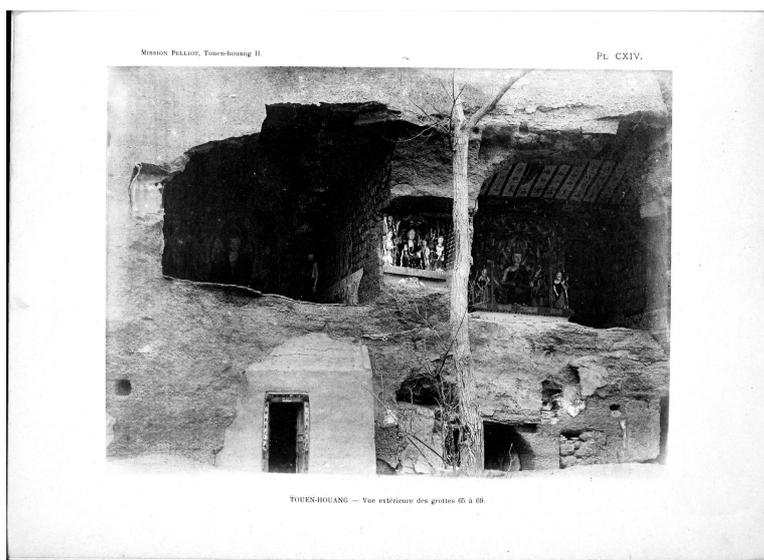


Nicolas Roerich, *Les Grottes sacrées* [*Svjatye Peščery*] (1932),
tempera sur toile, 107 x 153,3 cm ;
Courtesy of Nicholas Roerich Museum, New York

Les grottes des mille Bouddhas de Bezeklik (Xinjiang) servirent vraisemblablement de modèle à Roerich. Au premier regard, on note le grès des parois de la montagne qui flamboie dans un camaïeu d'ocres, les entrées des grottes si travaillées qu'elles semblent avoir été excavées au burin et les silhouettes épurées des deux lamas qui se confondent avec le relief des falaises. Puis, le regard est attiré par les grottes elles-mêmes ou plutôt par les peintures murales qui les ornent. S'il peut d'abord sembler que les lamas méditent dans un sanctuaire peint par des bouddhistes, un examen at-

64. N. K. Roerich, *Le Pouvoir des grottes* [*Mošč' peščer*] (1925) de la série *Maitreya*, tempera sur toile, 72,5 x 100,9 cm, Musée des Beaux-arts d'État de Nijni-Novgorod. Source : <http://gallery.facets.ru/show.php?id=543>

tentif des trois grottes dont la décoration intérieure est détaillée et bien visible révèle qu'au second rang, celle de gauche est décorée de peintures manichéennes et que les deux autres sont ornées de peintures nestorienne semblables à celles découvertes à Tourfan lors de l'expédition d'Albert von Le Coq⁶⁵. Il est impossible que Roerich ait vu de ses propres yeux des temples avec des peintures murales de ce genre, car elles avaient déjà disparu à son époque. Une photographie de la vue extérieure des grottes 65 à 69 de Dunhuang (Touen-Houang) publiée par Paul Pelliot en 1920 pourrait bien l'avoir inspiré.

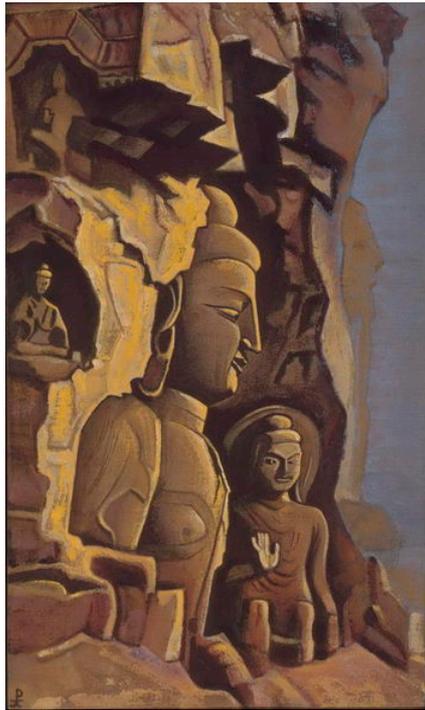


Paul Pelliot, *Les Grottes de Touen-Houang*, Paris, Paul Geuthner, 1920, vol. 2, pl. CXIV.

Toutefois, la coexistence de différents cultes en un même endroit fut un phénomène répandu en Asie centrale au cours du I^{er} siècle de notre ère. Si, dans cette œuvre, le peintre y insista, c'est pour, une nouvelle fois, affirmer l'unité des religions destinée à se réaliser au cours de l'Ère de Maitreya grâce à l'union des peuples.

*

65. Voir la scène de la Fête des Rameaux in A. von Le Coq, *Chotscho...*, *op. cit.*, ill. 75.



Nicolas Roerich, *Yuen Kang* [Jüèn-Kang] (1937),
tempera sur toile, 82 x 50 cm, Musée d'État de l'Orient (Moscou).
(Source : <http://gallery.facets.ru/show.php?id=965>)

Le tableau *Yuen Kang* et deux versions du tableau *Ashram* sont les premiers exemples d'œuvres où Nicolas Roerich représente des sculptures figurant dans des grottes bouddhiques.

Yuen Kang date de 1937, autrement dit il est postérieur à l'expédition en Mandchourie que Roerich et son fils Youri organisèrent en 1934 et 1935. Une visite des grottes de Yungang, près de Pékin, dans la province du Shanxi en est vraisemblablement à l'origine (on sait en effet que le peintre, avant de gagner la Mandchourie, fit des excursions à partir de Pékin).

Comme d'autres temples chinois sous roche, ces grottes proposent une synthèse architecturale, sculpturale et picturale originale. L'iconographie du Bouddha y est soumise à l'influence des modèles du Gandhara ; quant aux représentations de divinités mineures, de héros mythiques et de scènes légendaires, elles renvoient à des motifs des arts plastiques indiens.

À notre avis, Roerich ne se contenta pas ici d'accomplir sa mission pour la « protection des trésors culturels » en peignant un monument soumis à de nombreuses modifications au cours des temps⁶⁶, mais il transmet aussi le caractère particulier des bouddhas figurés par des statues colossales personnifiant le pouvoir impérial de l'époque du Royaume de Wei⁶⁷. Ses bouddhas paraissent vivants, comme prêts à se lever et à délivrer un discours inspiré.

*



À gauche : Nicolas Roerich, *Ashram* [*Aśram*], série *Ashrams* [*Aśramy*] (1931), tempera sur toile, 117,2 x 74 cm, Courtesy of Nicholas Roerich Museum, New York
 À droite : *Éléphants nageant* (bas-relief), Isurumuniya vihāra, Anurādhapura, VII^e siècle, photographie récente.

La sculpture et la peinture du Sri Lanka influencèrent à plusieurs reprises Nicolas Roerich. Après son deuxième voyage sur l'île en 1930, il peignit la série *Ashrams*⁶⁸ où il reproduisit les anciens

66. Au cours du dernier millénaire, l'état du monument s'est sérieusement dégradé. Si l'on compare le tableau de Roerich et des photographies récentes, on s'aperçoit que les contours de la niche à la gauche de Bouddha se sont quelque peu émoussés.

67. Čžao Sin'sin' [Zhao Xin Xin], *Iskusstvo buddijskix kamennyx peščer severnogo Kitaja (Dinastija Severnoj Vėj – 386-534, Kompleks Jun'gan)* [L'Art des grottes bouddhiques de la Chine du Nord. (Dynastie Wei du nord, 386-534. Les grottes de Yungang)], Thèse de doctorat en histoire de l'art à l'Académie d'État d'art et d'industrie S. G. Stroganov, M., 2012.

68. La Série *Ashram* (*Aśramy*) commencée en 1931 comporte au moins trois tableaux : *Ashram* [*Aśram*], 1931, tempera sur toile, 117,2 x 74 cm, Ni-

monastères bouddhiques creusés sous roche de Hindagala près de Kandy et d'Isurumuniya à Anurādhapura. Comme pour la plupart de ses sujets préférés, il donna plusieurs versions de ces tableaux.

Si l'on compare le monument actuel d'Isurumuniya avec ses bas-reliefs d'éléphants nageant et l'œuvre de Roerich, on s'aperçoit que dans cette dernière, le petit étang est devenu bien plus profond : un homme vogue sur ses eaux turquoise et cristallines. Le passage creusé dans la falaise est plus large que dans la réalité, il laisse entrevoir dans ses profondeurs un escalier menant au sanctuaire ; quant aux éléphants, ce ne sont pas seulement les éléments d'un bas-relief, mais une pierre protectrice⁶⁹ à l'entrée de l'ashram qui rappellent les éléphants gravés sur les bas-reliefs des pierres protectrices, symbolisant habituellement la naissance de Bouddha ; ici, placés de chaque côté de l'entrée du temple, ils pourraient symboliser la renaissance spirituelle de celui qui arrive dans l'ashram. Les éléphants sont aussi un symbole de sagesse et, dans le bouddhisme, un symbole du bonheur qui implique l'éveil spirituel. Les falaises et les éléphants se dressent pareils à un mur immense tandis que l'escalier paraît trop raide pour pouvoir être emprunté ; l'habit immaculé du voyageur sur la barque révèle les qualités de l'âme nécessaires pour séjourner dans un ashram.

Tous ces éléments permettent à l'artiste de mettre en valeur à la fois la majesté du lieu et la difficulté d'y accéder. Ce n'est pas le monastère bouddhique tel qu'il était jadis qui est représenté, mais un temple devenu plus beau et plus parfait.

En recourant à l'iconographie bouddhique et en chargeant ses œuvres de détails symboliques, Roerich se fait le transmetteur de l'Agni Yoga, un enseignement spirituel qui se veut proche du bouddhisme. L'importance que, selon lui, le bouddhisme serait amené à jouer dans le développement futur de l'humanité l'encouragea à recourir à des motifs bouddhiques, qui, il faut bien le reconnaître, sont plus identifiables par des hommes et des

cholas Roerich Museum (New York) ; *Ashram* [*Aśram*], 1931, tempera sur toile, 117,5 x 74,5 cm, Galerie d'État Tretiakov (Moscou) et *Ceylan* (*Ashram*) [*Ceylon. Aśram*], 1936, tempera sur toile, 92 x 61 cm, Musée d'État de l'Orient (Moscou).

69. Les gardiens de pierre et les *sandakada pabana* (dits « pierres de lune » en raison de leur forme semi-circulaire, où sont gravés des éléphants et d'autres mammifères) du Sri Lanka étaient placés à l'entrée des anciens temples bouddhiques pour purifier les pensées et préparer les croyants à pénétrer dans le sanctuaire.

femmes originaires de pays bouddhistes, que par des Occidentaux, et aussi plus compréhensibles par les premiers que les seconds⁷⁰. Toutefois, tout amateur cultivé, même occidental, pour peu qu'il connaisse les œuvres dont Roerich s'est inspiré, les comprendra mieux que bien des bouddhistes qui se contenteront de reconnaître certains motifs et certains symboles qui leur sont familiers. De là l'intérêt des rapprochements entre les œuvres du peintre et les œuvres qui l'ont inspiré car, en dépit de l'intérêt relativement important que les historiens de l'art portent à l'œuvre de Nicolas Roerich, il faut bien reconnaître que celle-ci demeure insuffisamment étudiée. De fait, on est en droit d'attendre nombre de découvertes intéressantes dans le futur.

Nicholas Roerich Museum, New York

Traduit du russe par Dany Savelli

70. Ainsi, dans la partie droite du diptyque *Agni Yoga (Agni-Joga)* (1928), comme dans les tableaux *Celle qui conduit (Vedusčaja)* (1944) et *De là-bas (Ottuda)* (1935-1936) de Roerich, un bouddhiste reconnaît d'emblée Guanyin dans son vêtement blanc traditionnel, alors que le spectateur occidental ne voit généralement les représentations qu'en se fondant sur les explications qu'en a données le peintre lui-même dans ses articles et sa correspondance. Ainsi pour *Celle qui conduit (Vedusčaja)*, il reconnaît un portrait d'Elena Roerich ou bien une allégorie du principe féminin, mais il ne reconnaît pas Guanyin.