



HAL
open science

A propos de quelques textiles jaïns du musée Guimet

Vincent Lefèvre

► **To cite this version:**

Vincent Lefèvre. A propos de quelques textiles jaïns du musée Guimet. *La Revue du Louvre et des musées de France*, 2006, 3, pp.29-35. halshs-00673156

HAL Id: halshs-00673156

<https://shs.hal.science/halshs-00673156>

Submitted on 5 Mar 2012

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.

À propos de quelques textiles jains du musée Guimet

Vincent Lefèvre

Version auteur

Article paru dans *La Revue des Musées de France*, n° 3, juin 2006, p. 29-35

Chapeau

L'art jaïn n'est encore que faiblement représenté dans les collections nationales. L'étude de quatre textiles provenant de la collection Riboud est l'occasion de préciser quelques points d'iconographie jaïne et de rappeler les liens esthétiques manifestes existant entre la production textile du Gujarat et la tradition picturale jaïne des XVe-XVIe siècles.

L'Inde est le berceau de trois grandes religions, en plus de celles qui, nées ailleurs, s'y sont progressivement implantées. Si le bouddhisme et l'hindouisme sont, en principe, bien connus du grand public, il n'en va pas de même du jaïnisme (ou jinisme). Il est vrai que cette méconnaissance s'explique en grande partie par le fait que cette religion pourtant très ancienne n'est jamais sortie du sous-continent indien. Pour ne rien arranger, les collections nationales conservent assez peu d'œuvres relevant de cette croyance. En effet, le musée Guimet possède seulement quatre représentations de Tîrthankara¹ et vient de faire l'acquisition récemment d'une œuvre en bronze provenant du Karnataka². À cela il convient d'ajouter quelques manuscrits, ou feuillets de manuscrits, qui ne peuvent être exposés que de façon temporaire. C'est dire si l'apport d'au moins quatre textiles issus de la collection Riboud s'avère important³ : non seulement, ils enrichissent le répertoire iconographique jaïn représenté au musée, mais ils témoignent d'autres tendances artistiques propres à ce courant religieux, en même temps qu'ils nous éclairent sur l'histoire du textile entre l'Inde et l'Asie du Sud-Est⁴.

Le Jaïnisme

Avant que de présenter ces textiles, il n'est peut-être pas inutile de dire quelques mots du jaïnisme⁵. Le terme dérive de *Jina*, « conquérant », qui désigne les grands maîtres ou Tîrthankara (littéralement « passeur de gué ») que la tradition compte généralement au nombre de vingt-quatre. Le dernier d'entre eux, Vardhamâna, également appelé Mahâvîra (le « Grand Héros »), est le fondateur de ce courant religieux et

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Nalini Balbir, professeur à l'Université Paris III Sorbonne Nouvelle, pour ses précieuses indications iconographiques, ainsi que Shilpa et Praful Shah pour avoir accepté la reproduction d'une pièce de leur collection.

NOTES

¹ Une tête de Tîrthankara non identifié de l'époque kushana (II^e siècle), MG 18648 (A. Okada, *Sculptures indiennes du musée Guimet*, Paris, 2000, n°8), deux représentations de Rishabanâtha, l'un provenant de Khajurâho, MA 6146 (*ibid.*, n°44) et l'autre d'Orissa, MG 3944 (*ibid.*, n°47), ainsi qu'un bronze représentant Mahâvîra, MG 5343 (*ibid.* n°74 et M.M. Deneck, « Un bronze cultuel jaina provenant de l'Inde du sud », *Revue du Louvre*, 1980-4, p.222-225).

² MA 12136, *Revue des Musées de France*, 3/2006, rubrique Acquisitions p. 00.

³ Nous présentons ici quatre pièces dont l'orientation religieuse est indéniable ; parmi les autres textiles indiens conservés au musée, il est possible que certains aient été utilisés en contexte jaïn, mais l'aspect religieux, ou du moins iconographique, est bien moins marqué.

⁴ Pour un aperçu général et récent sur l'art jaïn, cf. P. Pal, dir. de, *The Peaceful Liberators. Jain Art from India*, Londres, Los Angeles, 1994.

⁵ Pour des présentations plus complètes en français : A.L. Basham, *La civilisation de l'Inde ancienne*, Paris, 1976 (rééd. 1988), p.227-235 ; C. Caillat, « Le jinisme », *Histoire des Religions I : Les Religions antiques, la formation des religions universelles et les religions de salut en Inde et en Extrême-Orient*, Henri-Charles Puech, dir. de, Paris, 1970 ; L. Renou et J. Filliozat, *L'Inde classique. Manuel des études indiennes*, II, Paris, 1953 (rééd. 1996), § 2387-2493.

semble avoir vécu au VI^e avant notre ère. Plus ou moins contemporain du Buddha, il développe une pensée qui n'est pas sans analogie avec le bouddhisme. En particulier, le jaïnisme est une religion athéiste selon laquelle le monde est régi par des lois universelles et non par l'action d'un dieu créateur – même si l'existence des dieux n'est pas niée. Une importance extrême est accordée à toute forme de vie, une vie qui s'étend même aux choses inanimées car tous les objets de la nature sont dotés d'une âme (*jîva*). Par essence, celle-ci est parfaite et possède connaissance infinie, pouvoir infini et bonheur infini ; malheureusement à cette âme s'unit le *karma*, accumulation des actes passés, dont le bilan conditionne le présent et le futur. Le *karma* condamne donc l'âme au cycle des réincarnations dont on ne peut s'échapper qu'en détachant l'âme du *karma*, processus difficile, accessible seulement à certains grâce à une discipline rigoureuse – ce que les Jâïns considèrent comme leurs trois « joyaux » : la bonne connaissance, la bonne foi et la bonne conduite. La bonne connaissance est celle qu'apporte l'enseignement des Jina qui ont atteint la connaissance suprême (*kevala-jñâna*) ; la bonne foi consiste dans le respect de la vérité et ne s'accomplit pleinement que lorsque le *karma* s'est éteint ; la bonne conduite requiert le respect de cinq grands vœux : non-violence et respect de toute forme de vie (*ahimsâ*)⁶, véracité (*satya*), respect absolu des biens d'autrui (*âsteya*), célibat (*brahmacarya*) et détachement des possessions matérielles (*aparigraha*). L'application absolue de ces principes entraîne par conséquent un retrait de la vie mondaine et une indifférence à l'égard des phénomènes sensibles⁷. C'est dans cette optique que le jaïnisme, à l'instar du bouddhisme, a développé un système monastique. La première communauté, qui vivait dans la nudité absolue, fut fondée par Mahâvîra et se cantonna dans un premier temps à la vallée du Gange. Aux alentours du III^e siècle avant notre ère, une famine provoqua un éclatement : tandis que Bhadrabâhu conduisait une partie des moines plus au sud, vers le Karnataka, tout en maintenant le respect des règles initiales, Sthulibhadra restait sur place en permettant à ses disciples de revêtir un vêtement blanc. Ce fut donc un schisme qui porta par la suite sur d'autres points de détail, sans que la doctrine changeât fondamentalement. Traditionnellement le premier groupe porte le nom de Digambara (littéralement « vêtu d'espace »), tandis que le second est appelé Svetâmbara (« vêtu de blanc »).

Dans la cosmologie jaïne, l'univers est considéré comme éternel mais se divise en un nombre infini de cycles. Chacun de ces cycles, répétant le précédent et marqué par un déclin progressif, voit l'apparition successive de vingt-quatre Tîrthankara. D'un point de vue plus matériel, l'univers (qui est souvent représenté sous la forme d'un homme debout) se divise en plusieurs mondes et à chacun de ces mondes correspondent différentes catégories d'être divins :

- le monde inférieur (membres inférieurs de l'homme cosmique), qui regroupe des divinités liées au sous-sol et à la nature (*bhavanapati*), aux bois et à l'atmosphère (*vyantara*) ou encore aux corps célestes (*jyotiska*) ;
- le monde intermédiaire (région de la ceinture, comprenant notre Terre), où résident les hommes mais aussi des divinités telles que les *Vidyâdhara* et *Vidyâdevî*, sur lesquelles nous allons revenir ;
- le monde supérieur, ou les cieux, dans lesquels se trouvent les dieux et déesses principaux.

Ce panthéon, qui emprunte au répertoire de l'indianité et plus précisément au panthéon hindou⁸, sert en fait d'assesseurs aux Tîrthankara. Ceux-ci, bien qu'ils soient communément qualifiés de sauveurs et représentés dans les arts, ne sont pas considérés comme ayant une vie propre. Dans un temple jaïn, les images sont perçues comme des supports de la méditation et non pas comme des manifestations divines⁹.

La tenture des Vidyâdevî

⁶ L'*ahimsâ* – un concept que le jaïnisme a peut-être créé avant de le transmettre au bouddhisme – demande non seulement un végétarisme absolu mais aussi d'épargner tous les insectes et autres animalcules que l'on risque de détruire à travers chaque mouvement. C'est pour cela que les moines et nonnes jaïnes sont souvent munis d'une balayette afin de dégager leur passage ou se couvrent le visage d'une étoffe.

⁷ On comprend donc que là réside une des critiques qui est parfois adressé à l'encontre du jaïnisme : l'égoïsme relatif de sa morale.

⁸ Les *yaksa*, par exemple, sont présents dans les trois grandes religions indiennes. De nombreuses divinités hindoues sont incorporées dans la cosmologie jaïne, notamment Indra et Sarasvatî, la déesse du savoir.

⁹ Sur l'iconographie jaïne, cf. : J. Jain & E. Fischer, *Jaina Iconography*, Leyde, 1978 ; S. Nagar, *Iconography of Jaina Deities*, 2 vol., Delhi, 1999.

Le plus spectaculaire de nos textiles jaïns nous introduit justement à cette cosmologie. Il s'agit d'une bande de coton brodée divisée en neuf panneaux (fig.1). De part et d'autre d'une étoile à huit branches cerclée sont disposées huit figures féminines, assises en tailleur sous une arcature. Vêtues d'une jupe à motifs géométriques, d'une ceinture à pans flottants et d'un corsage (*choli*), coiffées d'une petite tiare et ornées de lourds bijoux, elles sont dotées de quatre bras : tandis que les mains inférieures font le geste de l'invitation au don (*varadamudrâ*), paume vers le spectateur et doigts tournés vers le bas, les mains supérieures tiennent les attributs particuliers de chacune des déesses – attributs malheureusement peu lisibles compte tenu de l'usure de la broderie par endroits. La présence pour certaines d'entre elles d'un animal ou d'un objet leur servant de véhicule (*vahana*) permet d'y reconnaître les Vidyâdevî déjà nommées ci-dessus. Le terme de *vidyâ*, qui désigne la connaissance, est parfois rapproché d'un autre terme, plus connu du public occidental : *mantra*. Les auteurs jaïns établissent toutefois une distinction entre *mantra*, formule sacrée fondée sur une lettre (la plus célèbre étant *Om*), et *vidyâ*, composée de plusieurs mots ; des divinités masculines sont associées aux premiers, tandis que des divinités féminines le sont aux seconds. Les Vidyâdevî sont donc des incarnations de formules sacrées en même temps que des représentations des arts et des sciences¹⁰. Si la tradition parle de quarante-huit mille *vidyâ*, on voit petit à petit se fixer une liste de seize Vidyâdevî : la mention la plus ancienne de la liste canonique semble remonter au IX^e siècle (le *Tijjapahutta* de Mânadeva Sûri), mais c'est le grand auteur Hemacandra (XII^e siècle) qui nous offre la présentation la plus complète.

Selon l'orientation sectaire – *svetâmbara* ou *digambara* – la description de chacune de ces déesses (couleur de la peau, gestes canoniques, véhicules) connaît quelques variations. Il est donc parfois difficile de les identifier précisément. Notre pièce, qui constituait sans doute un élément de tenture placée sur une estrade lors de prêches par des moines ou des nonnes, ne présente que huit Vidyâdevî et on est en droit de supposer l'existence d'un pendant avec les huit autres divinités. Une broderie très similaire par le style et l'iconographie est conservée au Calico Museum d'Ahmedabad (Gujarat, Inde)¹¹, mais de légères différences (notamment dans les coiffures) et de possibles recoupements iconographiques interdisent de voir dans les deux textiles les éléments d'une même paire. Avec une certaine marge d'incertitude, on peut proposer l'identification suivante pour notre pièce. D'un côté, on trouverait donc, en partant de l'étoile :

- Rohinî, à la peau blanche, tenant arc et flèche et accompagnée d'une vache ;
- Prajñaptî, qui tient deux lances et est montée sur un paon ;
- Vajrasrinkhalâ (?), à la peau dorée, dont le véhicule est un lotus et qui tient normalement une chaîne, bien que l'on voie plutôt deux fleurs sur notre broderie ;
- Vajrâkusâ, qui tient un croc à éléphant et dont la monture est, justement, un éléphant.

De l'autre côté, ce serait :

- Achuptâ, montée sur un cheval (fig.2) ;
- Gândharî (?), ayant pour attribut le lotus et le pilon ;
- Mahâmânasî (?), dont la monture est soit un lion soit un crocodile : ici il s'agit d'un animal hybride, mi-lion, mi-éléphant (*gajasimha*) (fig.3) ;
- Mânâvî (?), de peau sombre et tenant, normalement, un arbre.

Il est difficile d'être complètement affirmatif¹². Quoi qu'il en soit, il paraît à peu près assuré que cette iconographie suit la tradition *svetâmbara*.

Au-delà des questions iconographiques, cette pièce est également intéressante par son esthétique. Finement brodée de fils de soie colorés, auxquels s'ajoutent des brins d'herbe *kusha*¹³, elle se rapproche des miniatures jaïnes du Gujarat (nord-ouest de l'Inde) des XV^e et XVI^e siècles (fig.4) ; on relèvera notamment

¹⁰ Un exposé particulièrement détaillé est donné dans : U.P. Shah, « Iconography of the Sixteen Jaina Mahâvidyâs », *Journal of the Indian Society of Oriental Art*, XV, 1947, p. 114-177. Cf. aussi S. Nagar, *op. cit.* n. 9, p. 314-349.

¹¹ J. Irwin & M. Hall, *Indian Embroideries*, Ahmedabad, 1973 : n° 55, p. 49-50, frontispice et pl. D).

¹² Cf. aussi V. Bérinstain, « An Early Jain Embroidery », in K. Riboud, dir. de, *In Quest of Themes and Skills: Asian Textiles*, Bombay, 1989, p. 2-3. L'auteur propose à la place de Gândharî Mânâsî mais celle-ci tient normalement deux lotus ; on pourrait croire qu'un des lotus est fermé mais la tige paraît bien épaisse et nous préférons y voir un pilon. À la place de Mânâvî elle propose Kâlî mais sans évoquer la question de ses attributs. Pour la tenture du Calico Museum, l'identification proposée (que nous n'étudions pas ici) est : Rohinî, Prajñaptî, Vajrasrinkhalâ et Vajrâkusâ d'un côté, Vairotyâ, Achuptâ, Mânâsî et Mahâmânâsî de l'autre (J. Irwin & M. Hall, *op. cit.* n.11, p. 50).

¹³ L'herbe *kusha* (ou *darbha*) est fréquemment utilisée dans les rituels, tant hindous que jaïns ; la traduction française par chien-dent est évidemment bien moins poétique...

un trait caractéristique : le traitement de trois quarts des visages laissant cependant voir dans sa totalité l'œil normalement caché par le profil. Ce rapprochement avec l'art des manuscrits – logique, compte tenu de l'iconographie et de la destination de la pièce – ne laisse donc guère de doute quant à la provenance et à la datation de notre pièce.

Diffusion des textiles jaïns

Les textiles se montrent, dans le domaine artistique, souvent plus conservateurs que d'autres supports. Aussi n'est-on pas trop surpris de voir ce type de figures se perpétuer bien après le déclin de l'école de miniature jaïne. On peut en voir un exemple sur une autre pièce de la collection Riboud (fig.5). Il s'agit d'une grande tenture teinte représentant une série de musiciennes qui pourraient figurer sans aucun problème sur des peintures jaïnes¹⁴. Cela étant, ici on ne voit guère de signification religieuse marquée. Par contre cette pièce qui, stylistiquement et techniquement, a sans le moindre doute été réalisée au Gujarat, offre la particularité d'appartenir à un groupe d'œuvres qui ont été trouvées en Indonésie, notamment à Sulawesi (ex-Célèbes). D'après les quelques informations à notre disposition, elle semble avoir été conservée en pays Toraja, au milieu de l'île, où elle était utilisée, sous le nom de *maa*, dans un contexte cérémoniel. C'est un fait bien connu que l'Inde, et en premier lieu le Gujarat, a produit énormément de textiles pour les marchés d'Asie du Sud-Est. Le terme *sarasa*, d'origine gujerati, désigne notamment les cotonnades peintes et/ou imprimées¹⁵. Si beaucoup étaient faites pour répondre aux goûts esthétiques de la clientèle locale, certaines, plus rares, reproduisent des motifs purement indiens – c'est le cas de notre pièce. Parmi les représentations de femmes – courtisanes, danseuses ou musiciennes –, John Guy distingue trois groupes correspondant à une évolution de la production : la pièce du musée Guimet appartiendrait au second, caractérisé par une frise de taille assez importante. Dans la même catégorie on peut placer une autre tenture appartenant à la collection Tapi, en Inde (fig.6). D'un point de vue uniquement stylistique, il est difficile de dater précisément ce type d'œuvres, puisqu'elles dérivent de miniatures en vogue entre les XII^e et XVI^e siècles alors que cette production textile s'est poursuivie jusqu'au XIX^e siècle. Ainsi la tenture du musée Guimet a parfois été datée, étant donné son bon état de conservation, de la fin du XVIII^e ou du XIX^e siècle ; comme elle semble se rattacher à une phase de développement ultérieur à la pièce de la collection Tapi et que celle-ci a été datée par carbone 14 de la fin du XV^e ou du début du XVI^e siècle¹⁶, on peut toutefois envisager que notre toile peinte puisse remonter au XVII^e siècle. Cela étant, on ne peut plus guère parler à son sujet de textile jaïn car la filiation n'est plus que stylistique. Elle montre en tout cas l'influence qu'a exercé l'art jaïn bien au-delà de l'Inde.

Les rêves prémonitoires

Une autre pièce du musée Guimet nous ramène à un contexte plus strictement religieux en même temps qu'elle se rapproche de la première œuvre que nous avons examinée. Carrée, elle présente quatre rangées de symboles disposés comme en miroir, deux rangées tournées dans une direction et les deux suivantes dans l'autre (fig.7). De petites dimensions et très usée, elle est moins séduisante que notre première pièce. Cela étant, un examen rapide montre que les deux œuvres sont, techniquement et stylistiquement très proches, au point qu'on pourrait les croire sorties d'un même atelier. Compte tenu du format de la pièce, il pourrait s'agir d'un dais disposé au-dessus d'une image. Sur le pourtour, on distingue encore les restes d'un texte en écriture gujerati. Le premier ensemble de symboles se lit en partant de la droite ; on voit ainsi : une femme endormie, un éléphant, une vache, un lion avec une trompe d'éléphant, une déesse à quatre bras tenant deux lotus, deux guirlandes et un oriflamme ; à la seconde rangée : le soleil, la lune, un vase, un cercle renfermant ce qui semble être de l'eau, une sorte de cours d'eau blanc, un pavillon, une coupe

¹⁴ Une pièce extrêmement proche est conservée au musée d'Ethnographie de Bâle, cf. M.-L. Nabholz-Kartaschoff, *Golden Sprays and Scarlett Flowers. Traditional Indian Textiles from the Museum of Ethnography, Basel, Switzerland*, Kyoto, 1986, n° 108, p. 105.

¹⁵ Pour des études plus poussées sur cette production : J. Guy, « *Sarasa and Patola : Indian Textiles in Indonesia* », *Orientalism*, XX, n° 1, janvier 1989, p.48-60 ; *Woven Cargoes. Indian Textiles in the East*, Londres, 1998, p. 110-115. Cf. aussi M.-L. Nabholz-Kartaschoff, *op. cit.* n. 14, p. 81-124 et 204-218.

¹⁶ R. Barnes, S. Cohen & R. Crill, *Trade, Temple & Court. Indian Textiles from the Tapi Collection*, Mumbai, 2002, n° 1, p. 16-17.

remplie de bijoux et un brasier. Il n'est guère difficile de reconnaître là les rêves annonciateurs de la naissance du Tîrthankara Mahâvîra. Plusieurs textes rapportent les légendes relatives à la vie de ce dernier, mais le plus célèbre est sans conteste le *Kalpa Sûtra*¹⁷. La vie de chaque Tîrthankara s'organise autour de cinq événements majeurs : la descente de l'embryon, la naissance, la renonciation au monde, l'éveil et la libération finale (*nirvâna*). Selon le *Kalpa Sûtra*, Mahâvîra, après plusieurs existences, résidait dans un palais céleste avant de descendre sur terre pour s'incarner en Tîrthankara. Il prit alors la forme d'un embryon dans le ventre d'une femme brahmane, Devânandâ. Endormie, celle-ci eut quatorze visions en rêve ; à son réveil elle les raconta à son mari qui comprit aussitôt qu'un fils éminent allait leur naître. De son côté, le dieu Sakra (Indra) réalisa que l'incarnation était imminente, mais qu'un tel être ne saurait naître dans une famille autre que royale ou princière ; c'est pourquoi il demanda à Harinegamesi de transférer l'embryon du ventre de Devânandâ à celui d'une femme *ksatriya*, Trisalâ. À son tour, celle-ci fit quatorze rêves : elle vit tout d'abord un éléphant blanc muni de tous les signes de bon augure, un taureau blanc, un lion à l'aspect puissant et noble, la déesse Srî (déesse de la Fortune), une guirlande de fleurs célestes, la lune, le soleil, un drapeau attaché à un mât d'or, un vase en métal précieux rempli d'eau pure, un lac appelé le Lac aux Lotus, l'Océan de Lait, un palais céleste, une montagne de bijoux, un feu sans fumée¹⁸. Le thème des rêves prémonitoires est assez souvent représenté dans les temples jaïns, notamment sur les linteaux de porte, qui se prêtent bien, de par leur format, à ce type de narration. La femme endormie en haut à droite est donc Trisalâ, comme sur le feuillet de manuscrit illustré ici (fig.4). Curieusement, on constate quelques inversions : le drapeau suit immédiatement la guirlande (doublée pour l'occasion), tandis que le soleil semble précéder la lune (les deux luminaires sont bien usés, mais on voit des restes d'orangé sur l'un et de blanc sur l'autre).

La collection Riboud renferme une autre broderie, elle aussi originaire du Gujarat mais bien plus tardive, qui nous présente ces quatorze rêves prémonitoires (fig.9). L'œuvre gagne en lisibilité ce qu'elle perd en qualités esthétiques : en effet ici le style s'éloigne de l'art raffiné des miniatures pour se rapprocher de la broderie populaire. Le panneau s'organise autour d'un motif floral entouré par dix-huit cases ; celles des angles sont occupées par une fleur, tandis que les quatorze autres présentent les rêves (fig.10). Là encore la lecture se fait de droite à gauche. Cela permet de constater que cette fois les rêves suivent l'ordre du texte. Comme sur la broderie ancienne, le lion est remplacé par une créature hybride, tandis que la guirlande est de nouveau doublée. De façon plus anecdotique, on peut noter que l'éléphant n'est pas blanc, que l'Océan de Lait est évoqué par un bateau et que le palais céleste est représenté par un char de procession, ce qui, dans la pensée indienne, est tout à fait logique.

La pièce ancienne possède un autre atout sur sa contrepartie folklorique : les deux autres rangées de symboles (fig.8). Ceux-ci – qui, pour être lus, demandent de retourner le carré – s'organisent par série de quatre de part et d'autre de deux figures humaines : un Tîrthankara en méditation et un orant, peut-être le donateur ; sur le siège de la figure en méditation, on peut discerner un petit animal, peut-être un taureau : il s'agirait alors du premier Tîrthankara, Rishabhanâtha. Sur la rangée supérieure, on peut ainsi voir, de gauche à droite, une sorte de diamant, un miroir, un pot et une paire de poissons ; à la rangée inférieure : un symbole en étoile appelé *srivatsa*, une svastika, un diagramme (*nandyâvarta*) et une boîte à poudre. Il s'agit là d'une série de huit symboles de bon augure appelé *astamangala*. Ce type de série existe dans les trois grandes religions indiennes, mais leur composition varie. Au sein du jaïnisme, les traditions digambara et svetâmbara proposent des listes différentes. Sur notre pièce c'est, une fois de plus, la tradition svetâmbara qui est illustrée. En résumé, cette petite broderie qui pourrait bien dater, elle aussi, des XV^e-XVI^e siècles, est un don à un sanctuaire, sur lequel le commanditaire a tenu à se faire figurer. L'iconographie illustre deux séries de signes fastes, la plus importante étant liée à la naissance des Tîrthankara. Tous ces « passeurs de gué » connaissent une même biographie, et leur naissance est donc annoncée par les mêmes rêves prémonitoires. Cela étant, il n'est pas impossible que notre pièce soit davantage liée à la vie de Rishabhanâtha.

L'art textile jaïn : une tradition du Gujarat

¹⁷ *Gaina Sûtras*, translated from Prâkrit by H. Jacobi, Part I : *The Akaranga Sûtra, The Kalpa Sûtra*, Oxford, 1884, The Sacred Books of the East XXII.

¹⁸ *Op. cit.* n. 17, p. 218-238.

On voit donc que les quatre textiles de la collection Riboud – et en particulier trois d’entre eux – enrichissent considérablement l’iconographie jaïne représentée au musée Guimet. Avant de finir, il faut dire un mot de l’affiliation svetâmbara de nos pièces. On pourrait être tenté de formuler l’hypothèse d’un lien fort entre ce courant doctrinal et l’art textile. Il n’en est probablement rien. En fait, le travail de la broderie et, plus généralement, du textile est une des grandes spécialités du Gujarat, une région où le courant svetâmbara a toujours été majoritaire. Il est donc logique que de pieux donateurs aient choisi d’exprimer par le biais de la broderie ou de la teinture leur dévotion. Nos pièces relèvent donc d’une tradition régionale bien plus que sectaire.

Légendes des illustrations

1. Bande de coton brodée de soie représentant huit Vidyâdevî. H. 1,26 ; L. 0,15. Inde, Gujarat. XV^e-XVI^e siècle. Inv. MA 5684 (anciennement AEDTA 2381). Paris. Musée national des Arts asiatiques-Guimet.
2. Détail de la fig.1: Achuptâ.
3. Détail de la fig.1: Mahâmânasî (?).
4. Feuillet d’un manuscrit (r^o) du *Kalpasûtra* représentant *La Naissance de Mahâvîra*. H. 0,29 ; L. 0,11 (miniature: H. 0,11 ; L. 0,09). Peinture et encre sur papier. Inde, Gujarat. Fin du XV^e siècle. Inv. MA 1422. Paris. Musée national des Arts asiatiques-Guimet.
5. Toile de coton imprimée et teinte représentant des musiciennes. H. 4,90 ; L. 1,07. Inde, Gujarat. trouvé à Sulawesi (Indonésie), MA 10525 (AEDTA 2610). Paris. Musée national des Arts asiatiques-Guimet.
6. Tenture de cérémonie. Coton peint et teint. H. 5,50 ; L. 1,02. Inde, Gujarat, trouvé en Indonésie. Première moitié du XVI^e siècle. Inv. 01.51. Tapi Collection. Surat.
7. Broderie représentant les signes prémonitoires de la naissance d’un Tîrthankara et les huit symboles bénéfiques. H. 0,50 ; L. 0,45. Inde, Gujarat. XV^e-XVI^e siècle. Inv. MA 10329 (AEDTA 2380). Paris. Musée national des Arts asiatiques-Guimet.
8. Détail de la fig.6.
9. Textile de cérémonie représentant les signes prémonitoires de la naissance d’un Tîrthankara. H. 0,79 ; L. 0,79. Satin brodé au point de chaînette. Inde, Gujarat. XIX^e siècle. Inv. MA 11285 (AEDTA 3413). Paris. Musée national des Arts asiatiques-Guimet.
10. Détail de la fig.8.