

CLAUDINE BAUTZE-PICRON

L'image de l'Ādimūrti Vāsudeva au Bihar et au Bengale,  
du 5<sup>e</sup> au 12<sup>e</sup> siècle

L'iconographie de Viṣṇu a suscité ces dernières années un intérêt nouveau. Néanmoins, plusieurs de ses aspects demeurent peu envisagés sinon ignorés, étant donné le caractère souvent général des études récemment publiées<sup>1</sup>. L'analyse d'un matériel circonscrit dans le temps et l'espace permet en revanche de suivre l'histoire d'une ou de plusieurs forme(s) différente(s). Au Bihar et au Bengale (État indien du West Bengal et Bangladesh), les documents artistiques, épigraphiques ou littéraires multiplient progressivement, du 5<sup>e</sup> au 12<sup>e</sup> siècle, les témoignages sur la vitalité du viṣṇuïsme dans un contexte où le bouddhisme Vajrayāna a multiplié ses divinités et où le śivaïsme s'est également affirmé.

L'étude stylistique des stèles, envisagées indépendamment de leurs sujets iconographiques, permet de tracer l'évolution et la chronologie

---

<sup>1</sup> On consultera ainsi W. E. Begley, *Viṣṇu's flaming wheel: the iconography of Sudarśana cakra*, New York, 1973 (Begley 1973); K. Desai, *Iconography of Viṣṇu in Northern India upto the medieval period*, New Delhi, 1973 (Desai 1973); N. Krishna, *The art and iconography of Vishnu-Narayana*, Bombay, 1980 (Krishna 1980); S.B. Singh, *Brahmanical icons in Northern India (a study of images of five principal deities from earliest times to circa 1200 A. D.)*, New Delhi, 1977 (plus particulièrement le chapitre II aux pages 47 à 115) (Singh 1977). Les ouvrages de Desai, Krishna et Singh retiennent l'attention pour leur illustration essentiellement; Desai et Singh citent un matériel abondant, mais sans le plus souvent les références adéquates qui permettraient d'observer ce matériel ou de vérifier les conclusions des auteurs; Krishna présente, quant à elle, un survol des plus généraux de l'iconographie du dieu. On verra aussi J. Gonda, *Aspects of early Viṣṇuism*, reprint, New Delhi, 1969 (Gonda 1969); J. Gonda, *Viṣṇuism and Śivaism: A Comparison*, New Delhi, 1976 (Gonda 1976); S. Jaiswal, *The Origin and Development of Vaiṣṇavism (from 200 B. C. to A. D. 500)*, New Delhi, 1967 (Jaiswal 1967); S. C. Mukherjee, *A study of Vaiṣṇavism in ancient and medieval Bengal - upto the advent of Caitanya (based on archaeological and literary data)*, Calcutta, 1966 (Mukherjee 1966). On ne peut ignorer la thèse non publiée d'Enamul Haque, *The Iconography of the Hindu Sculptures of Bengal, up to circa 1250 A. D.*, Ph. D. Dissertation, Oxford, 1973.

relative de la statuaire pāla-sena<sup>2</sup>. Cette armature sert ensuite pour déterminer les transformations iconographiques qui animèrent les icônes, parmi lesquelles celle du *sthanakamūrti caturbhujā* Viṣṇu. Cette dimension évolutive, temporelle n'exclut pas la dimension géographique: le matériel est répandu sur une vaste région où il convient de fixer des limites internes (région de Gayā ou Magadha, Bihar oriental, Bengale septentrional, occidental, sud-est). Elle n'exclut non plus un relevé typologique des éléments iconographiques, qui se révèle, en l'occurrence, essentiel. Les critères suivants sont pris en considération:

1° attitude du dieu,

1°-a frontale stricte (*sthanakamūrti*).

1°-b hanchée.

1°-c assise sur Garuḍa (*Garuḍārūḍha*).

2° nombre et position des bras,

2°-a quatre bras abaissés.

2°-b quatre bras dont deux relevés à hauteur des épaules, les deux autres posés au niveau des hanches ou de la taille.

3° distribution des attributs<sup>3</sup>,

3°-a objet, g., c., ś.

3°-b *varada*, g., c., ś.

3°-c objet, c., g., ś.

3°-d *varada*, c., g., ś.

Attributs autres que ceux relevés ci-dessus, par exemple, l'*akṣa-mālā*: 3°-e.

4° mode de préhension des attributs,

4°-a effleurés (mains supérieures ou extérieures).

4°-b posés sur la paume ouverte (mains inférieures ou intérieures).

4°-c saisis à pleine main (mains supérieures: g., c. ou main inférieure gauche: ś.).

4°-d tenus par l'extrémité des doigts (ś., c.).

5° assistants,

5°-a Kaumodakī (g.) et Sudarśaṇa (c.) correctement disposés à côté de ou du côté de leurs armes respectives.

5°-b Kaumodakī (g.) et Sudarśaṇa (c.) en position inversée par rapport à la distribution de g. et c.

<sup>2</sup> La stèle pāla-sena. *Evolution et chronologie*, dans: *Pour une biologie de l'art*, par J. Naudou, Ph. Stern et Cl. Picron, Publications de l'Université de Lille III, Ville-neuve d'Ascq, 1978, pp. 57-97 (Picron 1978-1).

5°-c deux divinités masculines.

5°-d deux divinités féminines: Śrī, Puṣṭi (Lakṣmī, Sarasvatī).

5°-e āyudhapuruṣa de la conque et du disque.

6° éléments divers,

6°-a Garuḍa.

6°-b vanamālā.

6°-c kaustubha/śrīvatsa.

6°-d vidyādhara.

6°-e trône architectural.

6°-f trône royal partiel.

6°-g trône royal complet.

Les changements relevés sont probablement liés à des transformations affectant la conception du dieu. L'adjonction de motifs, qui s'effectue en un premier temps lentement pour s'accélérer au cours de l'époque post-gupta et de la première période pāla, signifie un élargissement du vocabulaire iconographique.

Le développement iconographique des images étant tracé, on peut tenter de nommer et d'interpréter ces images en s'aidant des sources littéraires et épigraphiques. L'entreprise demeure difficile pour plusieurs raisons. L'image dont nous suivons l'histoire est la plus fréquente de la production: néanmoins, aucun texte précis ne la décrit telle qu'elle est. Des éléments de l'icône sont introduits dans des textes variés (*Agni-Purāṇa*, *Matsya-Purāṇa*, *Viṣṇudharmottara-Purāṇa*, *Viṣṇudharma-Purāṇa*, *Hayasīrṣa Pañcarātra*, ...). Ces sources littéraires présentent aussi des divergences qui peuvent se retrouver à l'intérieur d'un seul texte, comme par exemple l'*Agni-Purāṇa*. Les images elles-mêmes se transforment et échappent par là à toute codification figée; les variations régionales indiquent également des perceptions différentes de la divinité (une même distribution des attributs peut ainsi s'associer à des décors divers: trône royal, *daśāvātāra*, ...). Il est possible mais non prouvé que l'image considérée se rattache à la théorie des *caturvyūha* et des *caturviṃśatimūrtayaḥ* qui découlent des « quatre formes ». Cette théorie s'est formulée et a été mise par écrit au cours d'une longue période courant depuis l'époque gupta. La codification iconographique a pu être légèrement plus tardive mais à l'aube de l'époque pāla-sena, elle était probablement en voie d'achèvement. En effet, un texte comme l'*Agni-Purāṇa* qui développe longue-

<sup>3</sup> Rappelons que le *pradakṣiṇam* cite les attributs dans l'ordre solaire en commençant par la main inf. dr. Abréviations employées: g. = *gadā* (massue), c. = *cakra* (disque), ś. = *śaṅkha* (conque).

ment les renseignements sur l'iconographie de Viṣṇu a dû être rédigé au Bengale au 9<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>. Cette systématisation peut être considérée comme définitive en dépit de légères différences observées entre les listes de plusieurs *Purāṇa*. Elle s'est traduite par la fixation des différents *pradakṣiṇam* ou combinaisons dans lesquelles les attributs du dieu sont disposés. Dès lors, derrière l'apparente gratuité des représentations, se dissimule une validation de l'icône qu'on ne peut nier: le *pradakṣiṇam* introduit une *mūrti* bien définie<sup>5</sup>.

Dans cet ordre d'idées, on a souvent considéré que l'image de Viṣṇu la plus commune au Bengale et au Bihar était le Trivikrama, septième des vingt-quatre *mūrti*. A tort fort vraisemblablement. Cette thèse fut déjà réfutée par Marie-Thérèse de Mallmann qui voyait dans l'image concernée l'Ādimūrti Vāsudeva tel qu'il apparaît dans l'*Agni-Purāṇa*<sup>6</sup>. C'est là une identification plus probable et sans proposer de solution définitive au problème, soulignons l'intérêt porté à deux formes, chacune caractérisée par un *pradakṣiṇam* défini:

type A: objet/*varada*, g., c., ś. (3<sup>o</sup>-a, 3<sup>o</sup>-b).

type B: objet/*varada*, c., g., ś. (3<sup>o</sup>-c, 3<sup>o</sup>-d).

L'alternance des deux types se retrouve dès la fin de l'époque gupta pour se résorber définitivement après le 9<sup>e</sup> siècle, alors que le type A demeure le plus largement représenté. Ces deux types seront, dans la théorie des *Caturviṃśatimūrtayaḥ*, nommés respectivement Trivikrama (type A) et

<sup>4</sup> R. C. Hazra, *Studies in the Purāṇic records on Hindu rites and customs*, Dacca, 1940 (Hazra 1940), pp. 138-139. Sans faire appel aux renseignements fournis par l'ample littérature viṣṇuite, il convient toutefois de souligner l'immense vitalité du Viṣṇuisme au Bengale et l'efflorescence d'une abondante littérature dont l'analyse demeure à faire malgré l'ouvrage de S. K. De, *Early history of the Vaiṣṇava faith and movement in Bengal, from Sanskrit and Bengali sources*, 2nd ed., Calcutta, 1961 (De 1961). Plusieurs textes *pañcarātra* furent probablement rédigés au Bengale (Mukherjee 1966, p. 25): *Jahākhya-saṃhitā*, *Padmatantra* (avant le 9<sup>e</sup> siècle), *Hayaśirṣa Pāñcarātra* (aux environs du 9<sup>e</sup> siècle), *Nārādiya Pāñcarātra* (*idem*). On relève également plusieurs *purāṇa*, outre l'*Agni-Purāṇa* déjà cité: *Garuḍa-Purāṇa* (10<sup>e</sup> siècle, postérieur à l'*Agni-Purāṇa* sur le modèle duquel il est conçu, Hazra 1940, p. 144 n'en spécifie cependant pas l'origine géographique), *Brahmavaivarta-Purāṇa* (8<sup>e</sup>-16<sup>e</sup> siècles, Hazra 1940, p. 166). Enfin, quelques *upapurāṇa* ont également été rédigés au Bengale: *Kryāyogasāra* (8<sup>e</sup>-11<sup>e</sup> siècles, R. C. Hazra, *Studies in the Upapurāṇas*, vol. 1, Calcutta, 1958 [Hazra 1958], pp. 274-277), *Bṛhannārādiya-Purāṇa* (fin du 7<sup>e</sup> - milieu du 10<sup>e</sup> siècle, Hazra 1958, pp. 339-345), *Laghuhbhāgavata-Purāṇa* (Hazra 1958, p. 358).

<sup>5</sup> Le terme *mūrti* est ici employé pour désigner les icônes décrites dans les sources littéraires, les termes *image* et *icône* réfèrent au matériel artistique.

<sup>6</sup> M.-Th. de Mallmann, *Les enseignements iconographiques de l'Agni-Purāna*, Paris, 1963 (Mallmann 1963), pp. 24-26.



Śrīdhara (type B) à condition d'assimiler au *padma* l'attribut, quel qu'il soit, qui est éventuellement présenté par la main inférieure droite.

Des oeuvres sont découvertes au Bihar et au Bengale dès la fin de l'époque kuṣāṇa. Mais les images antérieures au 9<sup>e</sup> siècle sont généralement isolées dans le Delta et il n'est pas toujours exclu qu'elles furent importées d'une région plus occidentale. Cette rareté interdit de conclure à l'existence d'un culte viṣṇuïte développé. En revanche, dès la fin de l'époque post-gupta, les oeuvres viṣṇuïtes constituent la plus grande part du matériel au Bengale septentrional et sont aussi trouvées en large nombre dans les autres zones du Bengale. Cette poussée du viṣṇuïsme dans les régions bengalies répondrait au déclin progressif du culte au Bihar.

En sélectionnant des spécimens de sculpture, les caractères spécifiques à chaque époque peuvent être soulignés avec précision et leur enchaînement chronologique suivi. En outre, si toute histoire a son début, fût-il parfois fixé avec un certain arbitraire par l'historien, souvent aussi les documents eux-mêmes forcent l'attention sur un point précis du déroulement historique: ainsi en va-t-il de l'imagerie viṣṇuïte où les représentations plastiques sont fort rares jusqu'aux environs du 4<sup>e</sup> siècle. Avec l'époque gupta, le grand mouvement de la tradition artistique viṣṇuïte s'imprime et bien que l'analyse ait été initialement consacrée aux stèles d'époque pāla-sena, il est apparu au fil de la recherche que les formes adoptées alors par Viṣṇu ne pouvaient s'expliquer que par une étude, même sommaire pour l'instant, des formes qui les ont précédées.

La datation des oeuvres pré-pāla demeure souvent problématique. Aussi, la distinction des époques est-elle approximative. Les tableaux A et B (Epoques gupta et post-gupta. Epoques post-gupta et pāla) réunissent des oeuvres découvertes au Bihar, plus rarement au Bengale, oeuvres qui s'insèrent probablement dans l'une de ces deux phases sans que leur ordre de succession, tel qu'il est présenté ici, puisse être considéré comme définitif. Cette datation relative du matériel résulte d'une analyse stylistique du matériel: les observations iconographiques sont donc subséquentes à cette analyse et à la datation qu'elle permet de proposer. De ces observations, peut être déduite l'existence d'une évolution de l'icône qui recoupe éventuellement les données stylistiques.

#### A. *Epoques gupta et post-gupta*

L'incertitude qui règne encore autour du matériel gupta requiert de la prudence dans la manipulation du matériel. On ne peut relever que les facteurs qui s'ordonnent les uns par rapport aux autres en toute certitude. Soulignons dès à présent que les bras retombent après avoir été relevés. Ainsi, le Vāsudeva de la triade de Devangaṛḥ n'abaisse pas ses

mains (oeuvre 1) alors qu'en revanche, le Viṣṇu de Hāṅkrail dirige ses quatre bras vers le bas (oeuvre 2). Les bras principaux s'écartent alors fort du corps: ultérieurement, les coudes se rapprocheront de la taille. Autre signe d'évolution marquant: les doigts de la main gauche inférieure tiennent la conque par son ouverture alors que par la suite, on posera l'instrument sur la paume aux doigts légèrement recourbés<sup>7</sup>.

La lecture du tableau A permet les observations suivantes, en ce qui concerne l'oeuvre:

1. Vāsudeva, Devangaṛḥ, dt Gayā, élément d'une triade dont les autres membres sont Balarāma et Ekaṇaṁśā<sup>8</sup>. Reproduit le type kuṣāṇa avec les quatre bras relevés, une main droite présentant l'*abhayamudrā* et la conque étant tenue à pleine main au niveau de la hanche gauche (voir oeuvres 2, 3).

2. Hāṅkrail, dt Mālda<sup>9</sup>. Les mains extérieures sont brisées. L'objet est arrondi.

3. Patna, dt Patna<sup>10</sup>. Légèrement hanché. Le bras tenant la conque s'écarte du corps, mouvement qui se retrouve sur une oeuvre de Jhusī<sup>11</sup>, sur une autre de Mathura<sup>12</sup>, sur deux images de la grotte 6 d'Udayagiri<sup>13</sup>, datée par une inscription des années 401-402<sup>14</sup>.

<sup>7</sup> On comparera les oeuvres 1 et 3, ou encore le Narasiṃha de Shāhkuṇḍ, dt Bhāgalpur (Frederick M. Asher, *The art of Eastern India, 300-800 A.D.*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1980 [Asher 1980], pl. 32) aux oeuvres 4 ou 7 (ou encore Asher 1980, pl. 30): dans les premiers exemples, la conque est saisie à pleine main, dans les seconds, l'instrument, dont la pointe est dirigée vers le haut, est posé sur la paume ouverte, inaugurant une tradition qui se maintiendra jusqu'à la fin du 12<sup>e</sup> siècle. Asher 1980, p. 32, date du 5<sup>e</sup> siècle la modification dans la façon de tenir la conque.

<sup>8</sup> Asher 1980, pl. 9, Doris Srinivasan, "Early Kṛishna Icons: The Case at Mathurā", dans: *Kalādarśana, American Studies in the Art of India*, ed. Joanna G. Williams, New, Delhi, 1981, pp. 127-136, fig. 6.

<sup>9</sup> Asher 1980, pl. 12, R. C. Majumdar, *History of Bengal*, vol. I, *Hindu Period*, Dacca, 1943 (Majumdar 1943), pl. XLV, fig. 110, Stella Kramrisch, «Pāla and Sena Sculpture», *Rūpam*, 40, 1929, pp. 107-126 (Kramrisch 1929), fig. 2 (étude incluse dans *Exploring India's sacred art, selected writings of Stella Kramrisch*, ed. Barbara Stoler Miller, Philadelphia, 1983 [Kramrisch 1983], pp. 204-240, fig. 11-2), S. K. Saraswati, *Early sculpture of Bengal*, 2nd ed., Calcutta 1962, (Saraswati 1962), pl. I, fig. 4.

<sup>10</sup> Asher 1980, pl. 26.

<sup>11</sup> Pramod Chandra, *Stone sculpture in the Allahabad Museum*, Poona, s.d. (1970?) (Chandra 1970), pl. LXII, J. C. Harle, *Gupta sculpture*, Oxford, 1974 (Harle 1974), fig. 62, Krishna 1980, pl. 7, Singh 1977, fig. 26.

<sup>12</sup> Krishna 1980, pl. 9.

<sup>13</sup> Avec *āyudhapuruṣa*: Begley 1973, fig. 4, Harle 1974, pl. 8. Sans *āyudhapuruṣa*: Begley 1973, fig. 3, Krishna 1980, pl. 12.

<sup>14</sup> J. F. Fleet, *Inscriptions of the early Gupta kings and their successors*, Corpus Inscriptionum Indicarum, vol. 3, Calcutta, 1888, pp. 21-25 (inscription de Candragupta II).

4. Nārhaṭṭa, dt Bogra<sup>15</sup>. L'objet se présente sous une forme arrondie et aplatie qui se termine par un pédoncule dans sa partie supérieure (pl. IIa).

5. Chaitānpur, dt Burdwan<sup>16</sup>. Remarquable est la présence de *vi-dyādhara* volant sur le nimbe<sup>17</sup>.

6. Koñch, dt Gayā<sup>18</sup>. Le disque, vu de profil, est tenu par l'extrémité des doigts de la m. dr. Cette façon de le présenter est rarement rencontrée: on observe cette tendance à incliner le plan du *cakra* (oeuvre 1, 35, 36) pour finalement le rendre parallèle au plan de la dalle (oeuvres 7, 34, ...). Le mode de préhension de la conque demeure aussi inconnu dans l'art de la région, mais comme celui du disque, est relevé notamment à Aihole<sup>19</sup>. Disposition des attributs définissant Śrīdhara selon Asher qui observe aussi l'absence des *āyudhapuruṣa*<sup>20</sup>: mais l'oeuvre est brisée et la présence des armes g. et c. au niveau des épaules n'implique pas la disparition de ces personnages – comme nous le voyons ailleurs<sup>21</sup>. *Kirīṭa-mukūṭa* avec *kīrtimukha* (voir oeuvre 7).

7. Son Bhaṇḍār, Rājgir, dt Patna<sup>22</sup>. L'objet tenu dans la m. inf. dr. se rapproche de celui vu sur la pl. IIa (oeuvre 4), mais avec triple pédoncule. On se réfèrera aussi à l'attribut de l'oeuvre 10 (qui se rapproche davantage de celui vu sur la pl. IIa). *Kirīṭamukūṭa* avec *kīrtimukha* (voir oeuvre 6). Comparer aussi la g. à celle de l'oeuvre 56<sup>23</sup>.

<sup>15</sup> Asher 1980, pl. 37, Susan L. Huntington, « Some aspects of Bengal stone sculpture », *Bangladesh Lalit Kalā*, I, 1, 1975, pp. 19–28 (Huntington 1975), pl. XI, fig. 2, *Report on the Working of the Varendra Research Museum* (From 14 August, 1947 to 30 June, 1969), Rajshahi, 1969, pl. XI.

<sup>16</sup> Asher 1980, pl. 104, Begley 1973, fig. 32, Krishna 1980, pl. 23 J. N. Banerjea, « An Abhicārika Viṣṇu Image », *Journal of the Indian Society of Oriental Art*, VIII, 1940, pp. 159–162.

<sup>17</sup> Mais selon Begley 1973, p. 56, il pourrait s'agir du *cakrapuruṣa*. De fait, ce personnage posé dans l'attitude du vol tient un disque à bout de bras.

<sup>18</sup> Asher 1980, pl. 65.

<sup>19</sup> Krishna 1980, pl. 14, J. C. Harle, « Some Remarks on Early Western Calukya Sculpture », dans: *Aspects of Indian Art*, ed. Pratapaditya Pal, Leiden, 1972, pp. 65–69 (Harle 1972), pl. XXI–a et à Bādāmī: pl. XXX–b.

<sup>20</sup> Asher 1980, p. 45.

<sup>21</sup> Asher 1980, p. 45 observe aussi que la majeure part du matériel pré-pāla présenterait le *pradakṣiṇam* définissant Trivikrama, ce que ne recouperait pas les conclusions de la présente étude. Le type B (« Śrīdhara ») est le plus fréquent à l'époque gupta et post-gupta; vers la fin de l'époque post-gupta, il est progressivement remplacé par le type A (« Trivikrama »).

<sup>22</sup> Asher 1980, pl. 82 et p. 52 (reconnu comme Śrīdhara), R. C. Agrawala, « Unpublished Sculptures of Garuḍārūḍha Viṣṇu from Eastern India », *Lalit Kalā*, 12, 1962, p. 45 (Agrawala 1962), pl. XXIX, fig. 1.

<sup>23</sup> Ou encore à celle vue sur un fragment originaire de Dāphtū: Asher 1980, pl. 191.

8. Benisāgar, dt Singhbhūm<sup>24</sup>. « Holds the attributes in the order of Śrīdhara »<sup>25</sup>. *Kirīṭamukha* à *kīrtimukha*. L'objet a la silhouette d'un globe avec pédoncule.

9. Benisāgar, dt Singhbhūm<sup>26</sup>. Iconographie rare: le dieu présente le rosaire et la conque est absente, remplacée par un minuscule objet, peut-être un bouton floral?

10. Cleveland<sup>27</sup>. Contrairement à l'opinion généralement admise, Asher<sup>28</sup> verrait ici une production bengalie et non bihârie. Nomme le dieu Śrīdhara<sup>29</sup>. Qui sont les personnages féminin et masculin agenouillés au pied de l'image? Les donateurs? Les *āyudhapuruṣa*? Plus vraisemblablement ces derniers, pour deux raisons: 1° ils seraient correctement disposés du côté de l'arme qu'ils figurent, 2° le couple de donateurs ne se généralise qu'au cours de la période pāla (*infra*). A l'époque pré-pāla, on peut éventuellement introduire un personnage masculin agenouillé, mais le cas demeure rare<sup>30</sup>. L'identification avec les donateurs pourrait d'autre part être soutenue par la présence d'un récipient (d'eau lustrale?) dans les mains de l'homme. On se réfèrera à l'oeuvre 4 et à la pl. II a pour l'objet tenu dans la main inf. dr.

<sup>24</sup> Asher 1980, pl. 101, Begley 1973, fig. 33, P. L. Gupta, *Patna Museum Catalogue of Antiquities*, Patna, 1965 (Gupta 1965), pl. X, Sheila L. Weiner, « From Gupta to Pāla Sculpture », *Artibus Asiae*, XXV, 1962, pp. 167-182 (Weiner 1962), fig. 25. A rapprocher d'un Viṣṇu de Bāripadā, district de Mayurabhanja (Nagendranath Vasu, *The Archaeological Survey of Mayurabhanja*, vol. I, Calcutta, 1911, fig. 42: identifié à Lokeśvara, *ibid.*, pp. LXXXIII-LXXXIV). Comparer la structure de l'oeuvre (nimbe arrondi, absence de la dalle de soutien, bras tombants), son iconographie (*āyudhapuruṣa* situés d'une façon identique), sa composition décorative (ceinture de Viṣṇu à deux pendants, rubans volants accrochés à la tiare, élément plissé qui irradie derrière la tiare, conque dont la pointe est resserrée par un lien) aux éléments correspondants de l'image de Benisāgar.

<sup>25</sup> Asher 1980, p. 59.

<sup>26</sup> Asher 1980, pl. 102, Gupta 1965, p. 93 propose la datation tardive du 11<sup>e</sup> siècle. Le rosaire est aussi présenté par le Viṣṇu de Bāripadā (voir note 24) où curieusement, l'objet arrondi est tenu par l'assistant masculin (Sudarśaṇacakra?).

<sup>27</sup> Asher 1980, pl. 107, Begley 1973, fig. 34, R. C. Agrawala 1962, pl. XXIX, fig. 3, *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, vol. LIV, n° 8, 1967, p. 241, fig. 1, Pramod Chandra, « Some Remarks on Bihar Sculpture from the Fourth to the Ninth Century », dans: *Aspects of Indian Art*, ed. Pratapaditya Pal, Leiden, 1972, pp. 59-64 (Chandra 1972), pl. XXVII-b, Pratapaditya Pal, *The Ideal Image*, New York, 1978 (Pal 1978), n° 65, p. 113, Herbert und Ingeborg Plaeschke, *Hinduistische Kunst*, Leipzig, 1978, pl. 43.

<sup>28</sup> Asher 1980, p. 61.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> Asher 1980, pl. 185 et ici: oeuvre 17.

La lecture du tableau A permet les observations suivantes :

1° La plupart des images se tiennent en attitude frontale stricte, cette pose qui se généralisera ultérieurement n'est toutefois pas exclusive (les oeuvres 3 et 4 sont légèrement déhanchées).

2° Mises à part les oeuvres 4 et 5, découvertes au Bengale, les images présentent le *pradakṣiṇam* définissant le type B.

3° Les mains sont généralement disposées vers le bas. L'oeuvre 10 montre comment la disposition put évoluer : les armes ou les *āyudhapuruṣa* posés sur le socle étaient effleurés par les mains divines (oeuvres 3, 4, 5, 8, 9) ; quand les armes remontent dans la composition de l'image (oeuvres 37, 38, ...), elles sont saisies à pleine main. Or dans le cas présent, comme en quelques autres (oeuvres 7, 34, 42, 43), les attributs *c.* et *g.* ou la *g.* seule sont *effleurés*. L'effleurement des attributs supérieurs pourrait donc être intermédiaire entre l'effleurement des mêmes attributs situés dans la partie inférieure de l'oeuvre et leur préhension à pleine main quand ils sont placés dans la zone supérieure.

La préhension à pleine main de la conque disparaît dans la suite de l'évolution (oeuvres 1, 2, 3)<sup>31</sup> ; le disque tenu par l'extrémité des doigts (oeuvres 6, 7), la conque tenue de la même façon (oeuvre 6) seront remplacés par le disque tenu à pleine main et par la conque posée sur la paume ouverte.

4° Les *āyudhapuruṣa* disparaissent vers la fin de l'époque, ils réapparaissent ultérieurement (voir le tableau B).

5° Le *kīrīṭamukūṭa* avec *kīrtimukha* disparaît dans la suite du développement. Les oeuvres 6, 7, 8 et 10 qui le portent partagent d'autres points communs : le *pradakṣiṇam* de type B (le doute subsiste en ce qui concerne l'oeuvre 6, dont la main inf. dr. est brisée) ; les mains extérieures relevées (sauf sur l'oeuvre 8).

6° Soulignons enfin la présence isolée de motifs qui ne se généraliseront que vers la fin de l'époque post-gupta ou le début de l'époque pāla : les *vidyādhara* (oeuvre 5) ; les animaux du trône royal (oeuvre 7 : on observe le *makara*) ; la *vanamālā* (oeuvre 8 : encore qu'on ne reconnaisse pas ici les fleurs, l'ornement reproduit peut-être la large anse d'étoffe accrochée aussi à la taille des divinités de Devanagṛh<sup>32</sup>).

## B. Epoques post-gupta et pāla

La chronologie relative et *a fortiori* absolue des oeuvres demeure peu certaine. La multiplication des motifs « décoratifs » permet toutefois d'avanc-

<sup>31</sup> Ainsi qu'un Nṛsiṃha de Shāhkuṇḍ, dt Bhāgalpur (Asher 1980, pl. 32).

<sup>32</sup> Asher 1980, p. 19 identifie cet ornement accroché à la taille de Vāsudeva comme étant la *vanamālā*.

cer avec plus de précision dans le développement stylistique et iconographique. Les oeuvres suivantes peuvent être envisagées :

11. Koñch, dt Gayā<sup>33</sup>. A comparer à l'oeuvre 25 qui présente le même fruit (?) dans la main inf. dr. (On comparera aussi la ceinture, le drapé entre les jambes, mais l'image de Delhi est quelque peu plus tardive à en juger la *vanamālā*, le pectoral, les brassards à ornement triangulaire, la tiare avec trois hauts fleurons, le *padma* sur lequel se tient le dieu. On comparera aussi la petitesse de la conque).

12. Base d'un pilier, Muñḍeśvari, dt Shāhābād<sup>34</sup>.

13. Temple Viṣṇupad, Gayā, dt Gayā<sup>35</sup>.

14. Bodh Gayā, dt Gayā<sup>36</sup>. L'objet globulaire tenu dans la main inf. dr. peut être rapproché de celui de l'oeuvre 8.

15. Dharmāraṇya, dt Gayā<sup>37</sup>. Pourquoi attribuer la chape de serpents à l'influence d'un culte local du *nāga* ou à celle du mythe de Mucilinda protégeant le futur Buddha<sup>38</sup> ?

16. Dharmāraṇya, dt Gayā<sup>39</sup>. L'étoffe posée en travers des hanches est relevée sur d'autres images post-gupta découvertes dans la région ou à Gayā<sup>40</sup>. Elle est autrement peu portée par les représentations viṣṇuites (oeuvre 18).

17. Begampur, dt Patna<sup>41</sup>. La situation des *āyudhapuruṣa* explique peut-être comment les artisans furent amenés à relever deux des quatre bras. Posés à leur place habituelle, sur le socle, ils n'auraient pu être effleurés par les mains divines à cause de la présence des ailes de Garuḍa. La remarque peut s'appliquer aux oeuvres 7 et 10.

18. Bakraur, dt Gayā<sup>42</sup>. Porte l'étoffe sur les hanches (voir oeuvre 16).

<sup>33</sup> Asher 1980, pl. 159.

<sup>34</sup> Asher 1980, pl. 123, Frederick Asher, « Pancāyatana Siva *Liṅgas*: Sources and Meanings », dans: *Kalādarśana, American Studies in the Art of India*, ed. Joanna G. Williams, New Delhi, 1981, pp. 1-6 (Asher 1981), fig. 8

<sup>35</sup> Asher 1980, pl. 157.

<sup>36</sup> Asher 1980, pl. 155, Chandra 1972, pl. XXVIII-a, Desai 1973, fig. 10.

<sup>37</sup> Asher 1980, pl. 149.

<sup>38</sup> Asher 1980, p. 78. La chape de serpents ne représenterait-elle pas Śeṣa ?

<sup>39</sup> Asher 1980, pl. 150.

<sup>40</sup> Par exemple: Asher 1980, pl. 152 (oeuvre 18 ici), pl. 142, 145, 147, 151 (région de Gayā) (les pl. 142, 145 et 147 reproduisent des oeuvres bouddhiques) ou pl. 161 à 165 et 174 (toutes oeuvres bouddhiques de Nālandā).

<sup>41</sup> Asher 1980, pl. 189, Desai 1973, fig. 16, Begley 1973, fig. 35, R. D. Banerji, *Eastern Indian School of Medieval Sculpture*, Delhi, 1933 (Banerji 1933), pl. XLVIII-c.

<sup>42</sup> Asher 1980, pl. 152.

Alors que le tableau A laissait entrevoir une certaine diversité dans l'iconographie, le tableau B prouverait l'existence d'une unité iconographique. On remarque ainsi:

1° La disparition du hanchement parfois observé à la période précédente. Seule subsiste l'attitude frontale stricte.

2° La représentation exclusive semble-t-il du *pradakṣiṇam* de type B.

3° Les bras dirigés vers le bas, et relevés seulement sur l'oeuvre 17.

4° La constance des *āyudhapuruṣa*.

5° La présence toujours isolée des *vidyādhara* (oeuvre 17).

Conjointement à cette unité iconographique renforcée, l'espace sur lequel les oeuvres furent retrouvées tendrait à se limiter au district de Gayā.

### C. Epoque pāla – période 1

Dès la fin du 8<sup>e</sup> siècle, le matériel devient abondant et se répand dans tout le Bihar comme au Bengale septentrional. L'iconographie s'enrichit soit par la généralisation de motifs déjà relevés d'une façon sporadique, soit par l'introduction de motifs nouveaux dans la thématique locale. L'évolution est ainsi indiquée par la transformation de motifs ou thèmes (par exemple, la substitution aux *āyudhapuruṣa* des deux épouses) ou par l'intégration de motifs ou thèmes ignorés auparavant (par exemple, le *kīrtimukha*, le trône royal).

Malgré le nombre croissant des images ainsi que le territoire étendu sur lequel elles furent découvertes, il convient de prêter attention à la plupart d'entre elles. De fait, de nombreux changements interviennent, souvent imperceptibles à première vue: ils acquièrent leur pleine valeur lorsqu'on compare l'ensemble du matériel. Un certain type d'icône s'élabore progressivement et dès la période stylistique 2, autrement dit dès la fin du 9<sup>e</sup> siècle, il devient inutile de relever l'entièreté du matériel. Les transformations alors notées se généralisent fort vite à la totalité du matériel menant de la sorte à un nouveau type d'icône.

On considèrera donc les images suivantes:

19. Gayā, dt Gayā<sup>43</sup>. Linteau daté l'an 26 du règne de Dharmapāla, soit des environs de l'an 801<sup>44</sup>.

<sup>43</sup> Banerji 1933, pl. I-a.

<sup>44</sup> D'après la chronologie proposée par D. C. Sircar, « Comments on the Pāla Chronology in Dr. R. C. Majumdar's *History of Ancient Bengal* », *Journal of the Asiatic Society*, XVIII, 1976, pp. 97-98 ou « The Pāla Chronology Reconsidered », *Zeitschrift*

20. *Liṅga pañcāyatana* (pl. I) <sup>45</sup>. Objet de la main inf. dr. oblong et recouvert semble-t-il d'un semis de points.

21. Temple de Kṛṣṇa Dvārka, Gayā <sup>46</sup>. Réalisé pendant le règne de Dharmapāla selon Asher <sup>47</sup>. Objet oblong à pointe inférieure et évasement supérieur, incisé de lignes verticales dans sa partie inférieure: on comparera aux oeuvres 22, 35, 36 et 56. Les *āyudhapuruṣa* présentent un *utpala*.

22. Bodh Gayā, dt Gayā <sup>48</sup>. Objet allongé, malheureusement brisé: on comparera aux oeuvres 21, 35, 36 et 56.

23. Image provenant du Bihar (pl. IIb) <sup>49</sup>. Le *padma* est peut-être l'attribut de la main inf. dr. comme l'indiquerait une comparaison avec des exemples plus tardifs où la fleur est introduite sous cette forme dans l'oeuvre (pl. 20, 28) <sup>50</sup>.

24. Image conservée à Los Angeles <sup>51</sup>. P. Pal reconnaît dans l'objet ovoïde de la main inf. dr. un bouton de lotus <sup>52</sup>.

25. Image provenant du Bihar (pl. IIc). Un fruit, peut-être le *bī-japura*, est reconnaissable dans la main inf. dr. Il apparaîtrait aussi sur les oeuvres 29 et 48.

26. Nālandā, dt Patna <sup>53</sup>. L'objet ovoïde de la main inf. dr. se laisse comparer à celui tenu par la même main de l'oeuvre 27.

27. Kurkihār, dt Gayā <sup>54</sup>. Objet analogue à celui relevé sur l'oeuvre 26.

28. Nālandā, dt Patna <sup>55</sup>. Bernet Kempers tendrait à identifier l'objet

der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft, XIX, Supplément III, 2, 1977, pp. 964–969.

<sup>45</sup> Les autres faces du *liṅga* sont publiées dans: Asher 1981, fig. 1–A (Sūrya), 1–B (Gaṇeśa), J. N. Banerjea, *The Development of Hindu Iconography*, 2d ed., Calcutta, 1956 (Banerjea 1956), pl. XLVI–2 (Gaṇeśa et, partiellement, Viṣṇu), C. Sivaramamurti, «Sculptural message of religious tolerance», *Arts Asiatiques*, I, 1954, pp. 109–117, fig. 3, p. 111 (Gaṇeśa et, partiellement, Viṣṇu), Claudine Picron, «De Rambhā à Lalitā Devī, la Devī dans la statuare pāla-sena en pierre», *Artibus Asiae*, XLII, 1980, pp. 282–302, fig. 4 (Pārvatī).

<sup>46</sup> Asher 1980, pl. 158.

<sup>47</sup> Asher 1980, p. 80.

<sup>48</sup> Bodh Gayā Museum, cl. A.S.I. 19/65.

<sup>49</sup> Desai 1973, fig. 11 et p. 14: «with citron fruit».

<sup>50</sup> Ou encore une image préservée au Varendra Research Museum de Rajshahi, inv. 57.

<sup>51</sup> Pratapaditya Pal, *The Sensuous Immortals*, Los Angeles, 1977 (Pal 1977), n° 51, p. 87.

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> Nālandā Museum, cl. A.S.I. 490/68.

<sup>54</sup> *A.S.I. A.R. for 1923–1924*, pp. 79–80, pl. XXX–d. Daté du 12<sup>e</sup> siècle (pourquoi si tardivement?) par Gupta 1965, p. 153.

<sup>55</sup> Krishna 1980, pl. 24, Banerjea 1956, pl. XXII–1, C. Sivaramamurti, *L'art en Inde*, Paris, 1974 (Sivaramamurti 1974), pl. 518, A. J. Bernet Kempers, *The Bronzes*



de la main inf. dr. à un bouton de lotus (« lotusbud »)<sup>56</sup>. Le *cakra* est présenté ici comme il l'est sur l'oeuvre 27.

29. Jahāngīra, Sultānganj, dt Bhagalpur<sup>57</sup>. La comparaison avec l'oeuvre suivante s'impose: les deux images sont sculptées sur le même panneau et présentent dans la main inf. dr. des objets *différents*. L'iconographie et l'appareil décoratif sont autrement similaires. L'objet relevé ici se compose d'un empilement de sept disques aplatis, surmontés d'un huitième disque au bord inférieur marqué d'une suite de découpes arrondies et dominé par une rondelle. Peut-on comparer cet objet, un fruit?, à celui relevé sur les oeuvres 11, 25?

30. Jahāngīra, Sultānganj, dt Bhagalpur<sup>58</sup>. L'objet est ici sphérique et comparable à celui de l'oeuvre 8.

31. Jahāngīra, Sultānganj, dt Bhagalpur<sup>59</sup>. Inversion des attributs *g.* et *c.* par rapport aux oeuvres 29 et 30. A rapprocher d'images de Gayā et Bodh Gayā<sup>60</sup>: brassards serpentiformes, étoffe sur les hanches.

32. Mahrāwāñ, dt Gayā<sup>61</sup>. Réalisée « just before Devapāla's time » selon Asher<sup>62</sup>.

33. Image provenant du Bihar<sup>63</sup>. Présence du dévot sur le socle. *Āyudhapuruṣa* avec *utpala*.

34. Image provenant du Bihar (pl. IIIa). Un des premiers exemples où deux mains se relèvent. Le gest d'effleurement de la *g.* (lorsque celle-ci était posée sur le sol) est maintenu: on l'observe aussi sur les oeuvres 42 et 43. Distinction des lotus tenus par les *āyudhapuruṣa*: Kaumodakī présente le *padma*, Sudarśaṇa l'*utpala*. L'attribut de la main inf. dr. semble propre à cette oeuvre: il se compose d'un globe posé sur une double corolle de lotus.

35. Bodh Gayā, dt Gayā<sup>64</sup>. Deux des bras sont redressés. L'objet de la main inf. dr. est-il un *padma* fermé? Une bague ceint à mi-hauteur l'objet, des traits parallèles sont incisés dans la partie supérieure, déter-

---

of *Nalanda and Hindu-Javanese Art*, Leiden, 1933 (Bernet Kempers 1933), fig. 10 (image numérotée 82) et p. 36 (deux images numérotées 53 et 120), A. Ghosh, *Nālandā*, New Delhi, 1971 (Ghosh 1971), pl. III-B.

<sup>56</sup> Bernet Kempers 1933, p. 36.

<sup>57</sup> Asher 1980, pl. 196.

<sup>58</sup> *Ibid.*

<sup>59</sup> Asher 1980, pl. 197.

<sup>60</sup> Par exemple: oeuvres 14, 15, 16 ou Asher 1980, pl. 142, 147, 151, 157, 159 (Gayā et sa région), 47 (Muñḍeśvari), 162, 164, 165, 174 (Nālandā), 18, 19 (Rājgir).

<sup>61</sup> Asher 1980, pl. 192.

<sup>62</sup> Asher 1980, pl. 98.

<sup>63</sup> Banerji 1933, pl. XI-a.

<sup>64</sup> Huntington 1975, fig. 8.

minant une suite de découpes (les pétales?). On comparera aux oeuvres 21, 22, 36 et 56.

36. Image originaire du Bihar (pl. IIIb). Proche de l'oeuvre 37 à laquelle elle est légèrement postérieure. L'objet se rapproche de ceux relevés sur les oeuvres 21, 22, 35 ou 56.

37. Image originaire du Bihar<sup>65</sup>. Objet arrondi dans sa partie supérieure, une bague l'encercle. Comparable à l'objet de l'oeuvre 34?

38. Monghyr, dt Monghyr (pl. IVa)<sup>66</sup>. Substitution de la *varadamudrā* avec emblème du roi *cakravartin* à l'objet précédemment rencontré dans la main inf. dr. *Āyudhapuruṣa* avec *utpala*.

39. Image originaire du Bihar (pl. IVb). Similaire à l'oeuvre 38, mais Kaumodakī présente le *padma*.

40. Pachar, dt. Gayā (pl. Va). On comparera à l'oeuvre 38. *Āyudhapuruṣa* avec *utpala*.

41. Image provenant du Bihar<sup>67</sup>. Analogue aux oeuvres 38 et 40. Proche stylistiquement de l'oeuvre 56.

42. Deo Markaṇḍeya, dt Shāhābād<sup>68</sup>. Oeuvre de la transition post-gupta/pāla. Moderne à plus d'un titre: deux *vidyādhara* masculins portant une guirlande ou un instrument de musique (les *vidyādhara* observés ultérieurement présentent toujours des guirlandes); substitution de la *varadamudrā* avec rosace à l'objet dans la main inf. dr.; introduction du double lotus sous le dieu; bras relevés et, en conséquence, dissociation des *āyudhapuruṣa* et de leurs armes respectives.

43. Deo Markaṇḍeya, dt Shāhābād<sup>69</sup>. Comparable à l'oeuvre 42. Incompréhension du thème des *āyudhapuruṣa* puisqu'ils sont inversés par rapport à la disposition des armes.

44. Bodh Gayā, dt Gayā<sup>70</sup>. *Āyudhapuruṣa* avec *padma* (Kaumodakī) et *utpala* (Sudarśaṇa).

45. Image originaire du Bihar (pl. Vc). Introduction de Lakṣmī et de Sarasvatī à la place des *āyudhapuruṣa*, la première tenant le chasse-mouches, la seconde la *viṇā*. Se rapproche de l'image de la pl. Vb (où sont absents les *vidyādhara*).

<sup>65</sup> Asutosh Museum, Calcutta, cl. A.S.I. 1896/65.

<sup>66</sup> Gupta 1965, p. 68, n° 76.

<sup>67</sup> Gupta 1965, p. 68, n° 79, ne mentionne aucune origine pour cette oeuvre, qui est supposée se situer au Bihar au vu des motifs décoratifs.

<sup>68</sup> Asher 1980, pl. 132.

<sup>69</sup> Asher 1980, pl. 133.

<sup>70</sup> Bodh Gayā Museum, cl. A.S.I. 17/65. A rapprocher d'une image de l'Asutosh Museum, Calcutta, cl. A.S.I. 61/64 où l'objet est préservé, où les *āyudhapuruṣa* présentent l'*utpala* et le *padma*, où les *vidyādhara* sont introduits. Deux Viṣṇu conservés dans le jardin extérieur du musée de Patna sont analogues à ces oeuvres.

46. Image originaire du Bihar ou du Bengale septentrional<sup>71</sup>. Le nimbe élaboré posé sur la dalle dorsale rectangulaire soulignée ou non par un trait incisé semblerait appartenir à la thématique bengalie: on comparera ici avec les oeuvres 47, 51, 52, 56<sup>72</sup>.

47. Image originaire du Bihar ou du Bengale septentrional<sup>73</sup>. *Āyudhapuruṣa* avec *utpala*. Plusieurs oeuvres bengalies peuvent être comparées à celle-ci<sup>74</sup>. Sur ces images, Kaumodakī porte le *cāmara* dans sa main droite.

48. Image originaire du Bihar<sup>75</sup>. Stylistiquement et iconographiquement, similaire à l'oeuvre 47 ainsi qu'aux images comparées à cette dernière, mais on observe encore l'objet arrondi dans la main inf. dr., Oeuvre plus moderne en revanche par la présence de Garuḍa et du dévot sur le socle.

49. Image originaire du Bihar<sup>76</sup>. L'objet de la main inf. dr., un fruit peut-être, présente une surface recouverte d'un semis de points. Présence de Garuḍa sur le socle.

50. Deo Barnarak, dt Shāhābād<sup>77</sup>. « Erreur » d'iconographie: Sarasvatī est adossée au *cakra* agrandi. La structure architecturale du trône également relevée sur l'oeuvre précédente est caractéristique de l'art bouddhique du Bihar<sup>78</sup>.

51. Khiarmahmūdpur, dt Dinājpur<sup>79</sup>. Un assistant masculin est substitué à Kaumodakī à côté de la massue (voir oeuvres 53 et 57). Dalle de fond ornée du nimbe arrondi posé sur le cadre rectangulaire: on verra les oeuvres 46, 47, 52 ou 56.

<sup>71</sup> Claudine Picron, « Gopāla II ou Gopāla III, x<sup>e</sup> ou xii<sup>e</sup> siècle, Datation d'une image de Śiva », *Arts Asiatiques*, XXXIV, 1978, pp. 105-120 (Picron 1978-2), fig. 1, p. 117.

<sup>72</sup> Mais le motif du nimbe composé de fleurs vues en coupe sur une bordure grillagée est originaire du Bihar (où il procède probablement du motif plus complexe rencontré aux époques gupta et post-gupta: Asher 1980, pl. 192; 193; 180, Banerji 1933, pl. VII-c).

<sup>73</sup> M. Taddei, *Tre stele medioevali dell'India di Nord-Est*, Museo Nazionale d'arte orientale, Schede 1, Roma, 1967, p. 21, Picron 1978-1, fig. 31. Au même groupe, appartient un Viṣṇu préservé à Madras (Krishna 1980, pl. 25).

<sup>74</sup> West Bengal Government Museum, Calcutta, cl. A.S.I. 683/70, Varendra Research Museum, Rajshahi, inv. 3231.

<sup>75</sup> Image conservée dans le jardin de l'Indian Museum, Calcutta. On comparera aussi une image de l'Asutosh Museum, Calcutta, cl. A.S.I. 1437/62 (provenant du Bengale) avec *vidyādhara*, trône architectural et Garuḍa sur le socle.

<sup>76</sup> Begley 1973, fig. 37.

<sup>77</sup> Begley 1973, fig. 38.

<sup>78</sup> D'où le thème s'est propagé vers l'Est.

<sup>79</sup> Asher 1980, pl. 234, Enamul Haque, *Treasures in the Dacca Museum, part one, Sculptures & Architectural Pieces*, Dacca, 1963 (Haque 1963), ill. p. 25.

52. Karaicharchar, dt Dinājpur<sup>80</sup>. Absence de l'*upavīta* (voir oeuvres 54 et 55).

53. Kākadīghī, dt Dinājpur<sup>81</sup>. Assistants masculins (voir oeuvres 51 et 57).

54. Gazole, dt Mālda<sup>82</sup>. Absence de l'*upavīta* (voir oeuvres 52 et 55). Rudesse du traitement (voir oeuvre 52).

55. District de Khulna<sup>83</sup>. Absence de la *vanamālā*, de l'*upavīta* (voir oeuvres 52 et 54).

56. Agradigun, dt Dinājpur<sup>84</sup>. Objet tenu dans la main inf. dr. comparable à celui relevé sur les oeuvres 21, 22, 35 et 36 (partie supérieure arrondie, partie inférieure recouverte de languettes incisées). Stylistiquement comparable à l'oeuvre 41.

57. Kumārpur, dt Rājshahi<sup>85</sup>. Substitution à Kaumodakī d'un assistant masculin (voir oeuvres 51 et 53). Objet ovoïde avec pédoncule aplati.

58 et 59. Kāhilipārā, Assam<sup>86</sup>.

Nombreuses sont les observations que permet la lecture du tableau C. Cette première période stylistique qui se développe approximativement sur tout le 9<sup>e</sup> siècle constitue une phase de grande transformation et de profond renouvellement de l'icône. Les remarques portent sur :

1<sup>o</sup> *Le pradakṣiṇam*. Le type B est de plus en plus rare. L'alternance des deux types, A et B, se retrouve néanmoins encore au Bihar au début de la période. La même hésitation se décèle au Bengale. Mais dans l'une et l'autre région, le type A subsistera seul alors même que l'objet énigmatique disparaîtra de la main droite qui reste ouverte dans le geste du don et est ornée d'une rosette, vraisemblablement la marque du souverain *cakravartin*.

L'objet tenu dans la main inf. dr. présente plusieurs formes et cette diversité peut se retrouver sur un même site, comme Jahāngīra (oeuvres

<sup>80</sup> Asher 1980, pl. 235.

<sup>81</sup> Majumdar 1943, pl. LXI, fig. 148, S. K. Saraswati, « Notes on Two Tours in the Districts of Māldah and Dinājpur », *Journal and Proceedings of the Asiatic Society of Bengal*, N. S., XXVIII, 1932, pp. 173-183, pl. 7, fig. 1.

<sup>82</sup> Asher 1980, pl. 236.

<sup>83</sup> Asher 1980, pl. 244.

<sup>84</sup> Majumdar 1943, pl. LXI, fig. 150, Desai 1973, fig. 15, Huntington 1975, fig. 7, Asher 1980, pl. 237.

<sup>85</sup> Banerji 1933, pl. LXVIII-a, Majumdar 1943, pl. LIX, fig. 146, Asher 1980, pl. 239.

<sup>86</sup> Arun Bhattacharjee, *Icons and sculptures of early and medieval Assam*, Delhi, 1978, fig. 9 et 10 (pourquoi reconnaître dans ces deux images Puruṣottama?).

29 et 30). En ne considérant pour l'instant ni la distribution géographique ni la chronologie des images, on peut déterminer différents types d'objets, tous caractérisés par une forme bien particulière :

*type A* – forme arrondie, voire globulaire (oeuvre 8), éventuellement aplatie et surmontée d'un pédoncule court (oeuvres 4: pl. IIa; 7; 8; 10; 57).

*type B* – forme sphérique où n'apparaît pas le pédoncule (oeuvres 2; 14; 30). Le pédoncule ne figure non plus pas sur un objet de forme oblongue et éventuellement recouvert d'un semis de points ou de minuscules cercles (oeuvres 8 (?); 20; 49).

*type C* – forme oblongue, resserrée dans sa partie inférieure, qui est éventuellement incisée de lignes verticales (oeuvres 21; 56), évasée ou arrondie dans sa partie supérieure où de petits cercles peuvent être indiqués (oeuvre 36), où des lignes peuvent être gravées (oeuvre 35), ou qui peut rester non décorée (oeuvre 37: à rapprocher de l'objet tenu par la main de l'oeuvre 34).

Relevons ici l'objet présenté par l'oeuvre 34: une sphère repose sur un double rang de pétales surmontant lui-même une partie inférieure arrondie qui repose au creux de la paume. Les objets vus sur les oeuvres 36 et 37 se rapprochent de celui relevé sur cette oeuvre, le double rang de pétales étant remplacé par un simple anneau incisé.

*type D* – forme ovoïde tenue au creux de la paume (oeuvres 24; 26 à 28).

*type E* – objet ovoïde dont la surface est granulée (oeuvres 11; 25: pl. IIc). L'objet relevé sur l'oeuvre 29 est peut-être le même dont le traitement aurait été simplifié par uniformisation de la surface granulée en une superposition de disques. Il n'est pas exclus qu'il figure dans la main d'un Varāha provenant du Bihar (pl. VIa) (remarquons néanmoins que l'imprécision de la forme empêche d'être définitif en ce qui concerne cette attribution).

Mention doit être faite ici de l'objet présenté par l'oeuvre 23 (pl. IIb). Malgré l'identification proposée plus haut avec le *padma*, on peut se demander pourquoi, dans ce cas, la fleur n'a pas été présentée avec son pédoncule dans le creux de la main, pourquoi elle n'a pas été redressée.

Quelle que soit sa forme, cet objet figure rarement dans la main d'images provenant du Bengale (oeuvres 2; 4; 5; 10?; 51 à 57). Ces oeuvres appartiennent soit à l'époque gupta et post-gupta (A), soit à la première période pāla (C). L'aspect provincial de certaines de ces images (oeuvres 52; 54; 55) se remarque aussi dans l'imprécision avec laquelle l'objet est représenté et qui rend impossible de le situer dans un des cinq types déter-

minés ci-dessus: tout au plus, peut-on en souligner la forme globulaire. Il semblerait par ailleurs que les types D et E soient demeurés absents du clavier décoratif de la région.

L'absence d'images de l'époque post-gupta et pāla (B) n'étonne pas: on avait remarqué que le matériel alors relevé provenait essentiellement du district de Gayā.

En revanche, les cinq types sont notés au Bihar, et les deux derniers modèles semblent exclusifs de la région. Le type A se retrouverait uniquement au cours de l'époque A, le type B au cours des trois époques, le type E aux époques B et C, les types C et D à la seule époque C.

Il va sans dire que certains des types détaillés peuvent avoir composé des variations d'une seule forme: A et B se rapprochent l'un de l'autre, D pourrait constituer une forme simplifiée de C ou de E.

L'identification de cet objet, qui disparaît au cours de la période pāla I, soit au cours du 9<sup>e</sup> siècle, demeure malaisée, ne serait-ce qu'en conséquence de la multiplicité des formes. Les auteurs ont différemment apprécié cet attribut, y reconnaissant un fruit <sup>87</sup>, un lotus <sup>88</sup> ou admettant l'impossibilité d'une identification définitive <sup>89</sup>. Il reste qu'une comparaison s'impose avec d'autres iconographies qui intègrent un élément végétal analogue mais dont l'identification est souvent soutenue par des sources littéraires – ce qui n'est pas le cas en ce qui concerne l'iconographie viṣṇuite (voir ci-dessous).

Le *jambhara/jambhala*, encore nommé *bijapūra(ka)* ou *mātuluṅga*, fruit du *Citrus medica* <sup>90</sup>, est un attribut caractéristique de Jambhala (Kubera) <sup>91</sup>.

<sup>87</sup> « Citron-fruit » (Desai 1973, p. 14, à propos de l'oeuvre 23), « fruit is seen in one of the figures of Viṣṇu in this museum », « which can be a fruit but certainly not a lotus-flower » (N. P. Joshi, *Catalogue of the Brahmanical sculptures in the State Museum, Lucknow (part I)*, Lucknow, 1972 [Joshi 1972], p. 19), « fruit-like object » (Kramrisch 1929, fig. 3, Kramrisch 1983, fig. 11-3).

<sup>88</sup> « Lotus » (Desai 1973, p. 18), « round object symbolizing a lotus seed » (Pal 1977, p. 87).

<sup>89</sup> « Some round object » (Joshi 1972, p. 19), « a small oblong object (?) » (Bernet Kempers 1933, p. 38).

<sup>90</sup> B. C. Law, « Ancient Indian Flora », *Indian Culture*, 1948-1949, pp. 115-145 (Law 1948), p. 135 (assimile le *bijapūra* et le *mātuluṅga*); Ch. Joret, *Les plantes*, Paris, 1897 (Joret 1897), II, pp. 282-283 (différencie le *bijapūra*, cédrat, du *mātuluṅga*, citron: cité par de Mallmann 1963, p. 264). Par ailleurs, Avalon a traduit *bijapūra* par « pomegranate » ou « grenade » (de Mallmann 1963, p. 264 note 13). Gopinatha Rao reprend la même traduction (*Elements of Hindu Iconography*, II, 2, Madras, 1914 [Rao 1914], p. 265).

<sup>91</sup> A. Foucher, *Etude sur l'iconographie bouddhique de l'Inde*, Paris, 1900-1905, I (Foucher 1900), pp. 123-127 et II, pp. 50-53; B. Bhattacharyya, *The Indian Buddhist Iconography*, 2d ed., Calcutta, 1958 (Bhattacharyya 1958), pp. 237-238; S. K. Saraswati, *Tantrayāna Art*, An Album, Calcutta, 1977 (Saraswati 1977), pp. LII-LIII.

La *Sādhnamālā*<sup>92</sup> contient plusieurs descriptions de ce dieu où est mentionné le *bijapūra*: *sādhana* n° 287 (*dakṣiṇahaste bijapūrakam*)<sup>93</sup>, 288 (*dvibhujaikamukhaṃ bijapūrakadhāridakṣiṇakaram*)<sup>94</sup>, 289 (*dakṣiṇahaste bijapūrakam*)<sup>95</sup>, 296 (*Uāmetarakarābhyāṃ nakulibijapūrakam*)<sup>96</sup>, 297 (*savye bijapūrakhaḍgadharām*)<sup>97</sup>. Le *sādhana* 286<sup>98</sup> cite le *mātuluṅga*.

Le *Rūpamaṇḍana* cite aussi le *bijapūra* comme attribut de Kubera: *gadānidhībijapūrakamaṇḍaludharaḥ*<sup>99</sup>.

Plusieurs images post-gupta provenant du Bihar retiennent l'attention: un Jambhala de Rohoi<sup>100</sup>, un panneau du temple 2 de Nālandā où une divinité masculine obèse présente dans la main droite un objet rond<sup>101</sup>. Sur d'autres images<sup>102</sup>, le fruit est absent. Il se généraliserait dès le début de l'époque pāla où les exemples sont bien plus nombreux<sup>103</sup>. Le fruit a une forme ovoïde éventuellement terminée par une pointe supérieure, sa surface est recouverte d'un semis de points ou de petits cercles; il est alors analogue au type B. Cependant, le fruit de l'image de Rohoi se rattache au type A. Le fruit est aussi repris en Orissa<sup>104</sup> ou à Java<sup>105</sup>: la

<sup>92</sup> *Sādhnamālā*, edited by B. Bhattacharyya, Baroda, 2d ed., 1968 (Gaekwad's Oriental Series Nos 26 & 41: vol. I & II).

<sup>93</sup> Vol. II, p. 564.

<sup>94</sup> Vol. II, p. 565.

<sup>95</sup> Vol. II, p. 566.

<sup>96</sup> Vol. II, p. 580.

<sup>97</sup> Vol. II, p. 581.

<sup>98</sup> Vol. II, p. 564.

<sup>99</sup> Cité par Rao 1914, II, 2, p. 265. Si Rao retient « pomegranate » pour *bijapūra* (voir ci-dessus note 90), Banerjea 1956, p. 526, traduit le terme par « citrus ».

<sup>100</sup> Asher 1980, pl. 187, Banerji 1933, pl. XXXVI-b, Saraswati 1977, pl. 146, Sara Shastok, « A Sixth-Century Kubera Image from Mandasor », *Chhavi 2 – Rai Krishnadasa Felicitation Volume*, Bharat Kala Bhavan, Bénarès, 1981, pp. 105–108, fig. 305.

<sup>101</sup> Asher 1980, pl. 75. Un autre panneau présente un personnage avec *triśūla* dans la main gauche et un objet rond à la surface granulée dans la main droite (mais ce dernier représente-t-il réellement le poison *hālāhala* de Śiva? comme le suggère P. R. Srinivasan, « Four Pieces of Sculpture », *Chhavi 2*, pp. 36–37, plus particulièrement p. 36 et fig. 62).

<sup>102</sup> Panneaux de Pāhārpur (K. N. Dikshit, *Excavations at Pāhārpur*, Delhi, 1938, pl. XXXVIII-b, *Journal of the Department of Letters*, Calcutta University, Calcutta, XXX, pp. 64–65), image de Nālandā (*A.S.I. A.R. for 1927–28*, p. 160).

<sup>103</sup> Banerji 1933, pl. XVI-c, Foucher 1900, fig. 20; Banerji 1933, pl. XXXVI-c, Foucher 1900, fig. 21; Bhattasali 1929, pl. XI-d, Majumdar 1943, pl. LXV, fig. 158, Bhattacharyya 1958, fig. 178; Bhattasali 1929, pl. XI-e, Bhattacharyya 1958, fig. 177; Saraswati 1977, pl. 149 (brisée) et 151; Picron 1978–1, fig. 61, *Tantrische Kunst des Buddhismus* Berlin, 1981, cat. 25, pp. 128–129; B. Sahai, *Iconography of Minor Hindu and Buddhist Deities*, New Delhi, 1975 (Sahai 1975), fig. 38; British Museum, inv. 1872, 7–1, 104.

<sup>104</sup> Debala Mitra, *Bronzes from Achutrajpur*, Delhi, 1978 (Mitra 1978), photo 78 et pp. 84–85.

<sup>105</sup> Pal 1977, n° 122, p. 199; H. Härtel, J. Auboyer, *Indien und Südost-Asien*, Berlin,

petitesse des images interdit d'être définitif en ce qui concerne la présence ou non du semis de points ou cercles, mais la silhouette ovoïde semblerait généralisée.

Un objet rond, probablement un fruit, est présenté dans la main droite de Skanda au cours de l'époque post-gupta<sup>106</sup>. Il tend à s'allonger à l'époque pāla où il constitue un des attributs permanents de la divinité<sup>107</sup>. La première forme est relevée à Bhuvaneśvar: au Paraśurameśvara<sup>108</sup>, au Svarṇajāleśvara<sup>109</sup>, au Yameśvara<sup>110</sup> ...

Le *bijapūra* symbolise le pouvoir de fertilité de Śiva<sup>111</sup>, il est repris dans l'image de Sadāśiva, posé dans la main inf. gauche qui répond à la main droite présentant le geste du don<sup>112</sup>. Sa forme ne semble jamais être pleinement ronde mais bien ovoïde ou allongée.

La position, à senestre, du fruit est intéressante: dans les exemples rencontrés jusqu'à présent, cet attribut se plaçait à dextre, dans la main qui présente autrement la *varadamudrā* (comme sembleraient l'accréditer quelques images de Kubera-Jambhala, le fruit a succédé à la *varadamudrā*).

1971 (Härtel-Auboyer 1971), Abb. 336; A. Le Bonheur, *La sculpture indonésienne au Musée Guimet*, Paris, 1971 (Le Bonheur 1971), pp. 177, 179, 183, 189.

<sup>106</sup> Asher 1980, pl. 203; Banerjea 1956, p. 366 (« probably *mātuluṅga* »); Sahai 1975, fig. 19 et p. 108 (« some kind of fruit »); fig. 20.

<sup>107</sup> Majumdar 1943, pl. XII, fig. 32, *A.S.I. A.R. for 1934-35*, p. 79, pl. XXIX-d, H. Mode, ed., *Kalkutta, Weltstädte der Kunst*, Leipzig, 1973, Bild. 23; Härtel-Auboyer 1971, Abb. 77, Upendra Thakur, « Karttikeya in Literature, Art and Coins », *East and West, N.S.*, 24, 1974, pp. 297-310, fig. 1 face à la page 304; Varendra Research Museum, inv. 560; *Indian Archaeology*, 1961-1962, pl. CLIV-c.

<sup>108</sup> Thomas Donaldson, « Individual Styles and Workshop Participation in the Early Temples of Bhubaneswar », *Chhavi* 2, pp. 80-91 (Donaldson 1981), fig. 259, K. C. Panigrahi, *Archaeological Remains at Bhubaneswar*, Calcutta, 1961 (Panigrahi 1961), fig. 98 et p. 127, Debala Mitra, *Bhubaneswar*, New Delhi, 1958, pl. III-A et p. 22.

<sup>109</sup> Donaldson 1981, fig. 258.

<sup>110</sup> Panigrahi 1961, fig. 98. Skanda présente aussi le fruit au temple de Paścimeśvara (Panigrahi 1961, fig. 103), à celui de Someśvara, Mukhalingam (Sivaramamurti 1974, pl. 62: la peau granuleuse évoque le sithaphala, McCann, *100 Beautiful Trees of India, A Descriptive and Pictorial Handbook*, Bombay, s.d. [McCann s.d.], n° 16, p. 78).

<sup>111</sup> H. D. Mitra, « Sadāśiva Worship in early Bengal: A Study in History, Art and Religion », *Journal and Proceedings of the Asiatic Society of Bengal, N.S.*, XXIX, 1933, pp. 171-254, pl. 13-18 (Mitra 1933), plus particulièrement p. 197 (note 1 p. 197, l'auteur introduit aussi les appellations *jambīra* et *madhukarkaṭikā*).

<sup>112</sup> B. N. Sharma, *Iconography of Sadāśiva*, New Delhi, 1976 (Sharma 1976), pl. XI, Mitra 1933, pl. 16-2; Sharma 1976, pl. XII, Mitra 1933, pl. 15; Sharma 1976, pl. XIII; pl. XIV, Picron 1978-2, fig. 6, Majumdar 1943, pl. LXXV, fig. 178; M. Ganguly, *Handbook to the Sculptures in the Museum of the Bangiya Sahitya Parishad*, Calcutta, 1922 (Ganguly 1922), pl. XV (sur ces images, le fruit est posé dans la main inf. g. qui répond à la main inf. dr. ouverte en *varadamudrā*); Mitra 1933, pl. 17; Mitra 1933, pl. 14-2; Sharma 1976, pl. X (fruit présenté dans la main gauche relevée devant la poitrine).



Or, l'iconographie śivaïte admet un fruit, quel qu'il soit et non exclusivement sur les images de Sadāśiva, dans la main gauche <sup>113</sup>.

Par ailleurs, le fruit est aussi intégré à l'iconographie de la Devī śivaïte <sup>114</sup>. L'*Agni-Purāṇa* cite le *phala* comme attribut de Lalitā: *yāmye-phalāñjaliḥastā* <sup>115</sup>. La même expression est reprise par le *Viśvakarma Śāstra* <sup>116</sup>. Quel est ce *phala*? On l'identifie en généralement au *śrīphala* ou fruit du bilva, l'Aegle marmelos <sup>117</sup>, et bien que l'origine légendaire de ce fruit rapproche la geste śivaïte de la mythologie viṣṇuite <sup>118</sup>, le *śrīphala* était surtout consacré comme attribut de Lakṣmī <sup>119</sup>. L'imprécision du terme traduit peut-être une semblable imprécision dans la figuration du fruit. Plusieurs hypothèses peuvent être avancées (les artisans auraient eu libre choix quant au fruit à représenter; aucune tradition n'aurait été fixée en la matière; ou au contraire, la tradition était bien fixée et il devenait inutile de citer expressément le fruit; ...), elles prouvent tout au plus qu'en ce qui concerne cet aspect de l'iconographie hindoue, et bouddhique ou jaïne, l'indécision règne: il serait fort utile d'établir un catalogue détaillé des fruits présentés par les différentes divinités en tenant compte des critères chronologiques et régionaux. Ce *phala*, tel qu'on l'observe sur les images de la Devī <sup>120</sup>, ne semble se rattacher à aucun des cinq types déterminés ci-dessus: il est de forme oblongue à pointe inférieure sur laquelle se referment les doigts, et à pédoncule supérieur. Une découpe

<sup>113</sup> La remarque s'appliquerait à des images provenant de toute la Péninsule: Pal 1977, n° 28, pp. 54-55; Moti Chandra, *Stone Sculpture in the Prince of Wales Museum*, Bombay, 1974 (M. Chandra 1974), pl. 99 et p. 34: «citron-fruit» (se rapproche de notre type E. Aurait-on représenté la peau granuleuse du *Citrus medica* (Law 1948, p. 135) par ces épaisses boursouflures?); M. A. Dhaky, «Cola Sculptures», *Chhavi - Golden Jubilee Volume*, Bharat Kala Bhavan 1920-1970, Bénarès, 1971, pp. 263-289, fig. 424 (respectivement du Kaśmīr, du Gujarat et du Tamil Nadu).

<sup>114</sup> Picron 1978-1, fig. 63; Picron 1980, fig. 8, M.-Th. de Mallmann, «Notes d'iconographie hindoue, III. Lalitā Devī», *Arts Asiatiques*, IX, 1962-63, pp. 115-116, fig. 2 p. 116 (d'après le catalogue de la vente 119 du Dr. Ernest Hauswedell à Hambourg, n° 22); Picron 1980, fig. 10; 11; Banerji 1933, pl. LVII-b; LXXIV-b.

<sup>115</sup> de Mallmann 1963, pp. 140-142.

<sup>116</sup> *Ibid.*

<sup>117</sup> de Mallmann 1963, p. 264; Law 1948, p. 126; Joret 1897, II, pp. 284-285 (cité par de Mallmann 1963, p. 264); McCann s.d., n° 54, p. 122; R. Wight, *Icones Plantarum Indiae Orientalis*, vol. I, Madras, 1840 et vol. III, Madras, s.d. (Wight s.d.), I, pl. 16.

<sup>118</sup> Gonda 1976, p. 112; Shakti M. Gupta, *Plant Myths and Traditions in India*, Leyde, 1971, pp. 21-24.

<sup>119</sup> de Mallmann 1963, p. 264: sa forme arrondie, sa couleur dorée auraient favorisé son symbolisme de richesse et de fortune.

<sup>120</sup> Voir ci-dessus note 114.

ménagée dans la pelure permet d'apercevoir les graines arrondies<sup>121</sup>. Si la présence du pédoncule autoriserait un rapprochement avec le type A, la silhouette s'écarte de la forme arrondie alors relevée. On observe, en revanche, un fruit analogue mais sans découpe, dans la main d'une divinité féminine placée à la droite d'un Viṣṇu de Halebiḍ<sup>122</sup> et qui est fort vraisemblablement Lakṣmī. La surface se creuse sur toute la hauteur et la pointe supérieure est légèrement courbée. Voici probablement un exemple de *śrīphala* tel que les artisans du Karnataka le représentaient.

Le fruit n'est pas exclusif de l'iconographie de ces deux déesses śivaïte et viṣṇuite. On le retrouve posé dans la main inf. dr. de plusieurs autres divinités féminines rattachées d'une façon ou d'une autre à la fertilité: à Patan (Hāritī)<sup>123</sup>, à Baroli (Kaumārī)<sup>124</sup>, dans le Madhya Pradesh (Kaumārī, Ambikā)<sup>125</sup>, au Karṇāṭaka (« Devī »)<sup>126</sup>, à Bhuvaneśvar (Śivāni, Kaumārī)<sup>127</sup>, ... Au Bengale et au Bihar, on relève le fruit à l'époque pré-pāla dans la main d'Indrāṇī<sup>128</sup>, de Vaiṣṇavi<sup>129</sup>, d'Ambikā<sup>130</sup>,

<sup>121</sup> Similaire, le fruit apparaît dans la main d'une image post-gupta où la silhouette évoque toutefois le citron (Pal 1977, n° 19, p. 43: « possibly a pomegranate » selon l'auteur. Mais on se réfèrera à Wight s.d., III, pl. 958, qui présente le *Citrus limonum*). La présence du pédoncule permettrait un rapprochement avec le type A.

<sup>122</sup> *Indische Kunst*, Stuttgart-Hamburg, 1966 (Indische Kunst 1966), Kat. Nr. 75, Bild S. 26: le *cāmara* et le *śrīphala* de la déesse, ainsi que sa position peut-être aussi, à la droite du dieu, favoriseraient l'identification à Lakṣmī. En revanche, c'est « a *mā-tuluṅga* or *śrīphala* » qui apparaîtrait dans la main d'une Mahālakṣmī de Hāveri (M. S. Nagaraja Rao, « Sculptures from the later Calukyan Temple at Haveri », *Artibus Asiae*, XXXI, 1969, pp. 167-178, fig. 4 et p. 169: peut-on assimiler le *mā-tuluṅga* au *śrīphala* comme le fait l'auteur?). D'autres représentations de la déesse viṣṇuite présentent un fruit: Gaja Lakṣmī d'Ābānerī (Rajasthan) (R. C. Agrawala, « Sculptures from Abaneri, Rajasthan », *Lalit Kalā*, 1-2, 1955-1956, pp. 130-135, fig. 5 et pp. 132-133: « bijapūra, citron-fruit », fruit présenté dans la main gauche!).

<sup>123</sup> M. Slusser, « Nepali Sculptures - New Discoveries », *Aspects of Indian Art*, ed. Pratapaditya Pal, Leiden, 1972, pp. 93-104, pl. LIII-a et pp. 100-101: « pomegranate » (?).

<sup>124</sup> Adris Banerjī, « Further Unpublished Sculptures from Mewar », *Lalit Kalā*, 10, 1961, pp. 18-20, pl. XI, fig. 11 et p. 20: « *śakti* and citron », fruit similaire à celui présenté par Lalitā Devī dans la statuaire pāla-sena (partiellement épluché, quelques grains sont visibles).

<sup>125</sup> M. Chandra 1972, pl. 103 et p. 36: « fruit », se rattachant au type A, et pl. 106 et p. 37: « fruit ».

<sup>126</sup> M. Chandra 1972, pl. 131 et p. 45: « citron fruit », à comparer à celui tenu par le Varuṇa de la pl. 130 (p. 45: « fruit like object »).

<sup>127</sup> Donaldson 1981, fig. 260.

<sup>128</sup> Asher 1980, pl. 64 (objet de type A), R. C. Agrawala, « Brahmanical Sculptures from Bharat Kala Bhavan », *Chhavi - Golden Jubilee Volume*, Bharat Kala Bhavan, 1920-1970, Bénarès, 1971, pp. 173-177, fig. 343.

<sup>129</sup> Asher 1980, pl. 207 (Types B ou D).

<sup>130</sup> Pal 1977, n° 20, pp. 44-45.

de Gaja Lakṣmī<sup>131</sup>. Dans la main de cette dernière, il est repris au cours de l'époque pālā<sup>132</sup>. Il figure alors aussi dans la main de Manasā<sup>133</sup>, de Kaumārī<sup>134</sup>, de Pūrṇeśvarī<sup>135</sup>, de Hārītī et de Vaiśravaṇa<sup>136</sup>.

On a déjà pu relever les *sādhana* où le *bijapūra* ou le *mātuluṅga* était mentionné comme attribut de Jambhala et les images correspondent bien à la description littéraire. Dans sa *Niṣpannayogāvalī*, Abhayākara Gupta introduit le même fruit dans la main de Cuṇḍā (*dakṣiṇairabhayaṃ ... bijapūraṃ ...*)<sup>137</sup> ou dans celle des rois *yakṣa* (*pūrnabhadrādayo yakṣādhipā bijapūraphalanakulabhṛtsavyetarakarāḥ*)<sup>138</sup>. Et quelques images de la déesse présentent un objet arrondi qui pourrait être ce fruit<sup>139</sup>. Au passage, indiquons que la Tārā verte peut aussi présenter un tel attribut dans sa main droite<sup>140</sup>.

<sup>131</sup> Asher 1980, pl. 233, Enamul Haque, « Lakṣmī Images from Bengal: An Iconographic Study », *Bangladesh Lalit Kalā*, I, 1, pp. 33–40 (Haque 1975), pl. XX, fig. 2 (cliché renversé) (type B); Haque 1975, pl. XX, fig. 1 présente une Lakṣmī post-gupta du Bengale.

<sup>132</sup> Haque 1975, pl. XXII, fig. 5 et 6.

<sup>133</sup> Enamul Haque. « The Manasā Images of Bengal », *Bangladesh Lalit Kalā*, I, 2, 1975, pp. 135–144, pl. XLV, fig. 1, Bhattasali 1929, pl. LXXIII–a; pl. XLV, fig. 2 et p. 143: « a fruit »; Banerji 1933, pl. LXIV–a; c.

<sup>134</sup> Enamul Haque, *Iconography of the Hindu Sculptures of Bengal, upto circa 1250 A.D.*, D. Phil. Thesis, Oxford, 1973 (non publiée), pl. 159 et p. 421.

<sup>135</sup> *Indian Sculpture, A Travelling Exhibition*, Victoria & Albert Museum, Londres, 1971 (*Indian Sculpture* 1971), n° 11, D. C. Sircar, « Jayanagar Image Inscription of Year 35 », *Journal of the Bihar Research Society*, XLI, 1955, pp. 143–153.

<sup>136</sup> Kramrisch 1929, fig. 52, Kramrisch 1983, fig. 11–52.

<sup>137</sup> *Niṣpannayogāvalī of Mahāpaṇḍita Abhayākara Gupta*, ed. by B. Bhattacharyya, Baroda, 2d ed., 1972 (Gaekwad's Oriental Series No. 109) (Bhattacharyya 1972), p. 49, Bhattacharyya 1958, pp. 222–223.

<sup>138</sup> Bhattacharyya 1972, p. 63, Bhattacharyya 1958, p. 360.

<sup>139</sup> Banerji 1933, pl. XVI–b; Saraswati 1977, ill. 139; Majumdar 1943, pl. XXVI, fig. 67, *Annual Report of the Varendra Research Society for 1936–37 & 1937–38*, Rajshahi, 1939, fig. 6; Debala Mitra, « Notes on Two Images in the Collection of S. K. Saraswati », *Museums and Museology: New Horizons*, ed. V. P. Dwivedi, G. N. Pant, Delhi, 1980, pp. 219–221 (Mitra 1980), pl. 91 présente le joyau et non le fruit.

<sup>140</sup> Mitra 1980, pl. 92 présente le joyau et non le fruit; Saraswati 1977, ill. 92; 96; 95, Chandra 1972, pl. XXX–a. En Saraswati 1977, ill. 108, la Tārā jaune (Bhṛkuṭī) présente un tel objet globulaire. On notera, de l'époque post-gupta, une Tārā verte illustrée par Asher 1980, pl. 163. L'objet apparaîtrait aussi dans la main d'Avalokiteśvara (Saraswati 1977, ill 90), mais il peut aussi s'agir à cet endroit d'un joyau (?) ainsi que dans celle de Mañjuśrī (*Two Thousand Years of Indian Art*, Spink & Son Ltd, Londres, 1982 [Two Thousand 1982], n° 62, p. 82), voire de Vasudharā (Gupta 1965, pl. XXXIX–b, K. P. Jayaswal, « Metal Images of Kurkihar Monastery », *Journal of the Indian Society of Oriental Art*, II, 1934, pp. 70–82 [Jayaswal 1934], pl. XXXII, fig. 3; Gupta 1965, p. 150: « the right pendant on knee with *varadamudrā* and round fruit » à propos du n° 136;

L'iconographie hindoue ou bouddhique ne retient donc que quelques fruits, le *bijapura*, le *śrīphala*, le *phala*. En art, ce fruit, aussi qu'il soit, est présenté dans la main inf. dr. qui peut aussi s'ouvrir dans le geste du don (on a déjà noté la substitution du fruit au geste dans l'iconographie de Jambhala-Kubera lors du glissement de l'époque post-gupta à l'époque pāla, on remarquera aussi que la *Sādhanamālā* attribue à Cuṇḍā la *varadamudrā* alors que la *Niṣpannayogāvalī* lui offre le *bijapūra*<sup>141</sup>, enfin, si les *sādhana* décrivent la Tārā la main droite ouverte dans le geste du don, c'est à cet endroit précisément que les artisans ont pu éventuellement placer un objet arrondi<sup>142</sup>). Dans les images viṣṇuïtes envisagées ici, l'objet, que nous pouvons vraisemblablement assimiler à un fruit le plus souvent, se place aussi et, semble-t-il, exclusivement dans la main inf. dr. (Les images śivaïtes feraient exception à cette règle de position en présentant un fruit dans la main gauche. Seules les représentations de Harihara ou d'Umā-Maheśvara déplacent le fruit dans la main droite<sup>143</sup>).

Le fruit de type B pourrait être un *bijapūra* (on se réfère alors aux représentations de ce dernier). La nature des autres objets désignés sous les types A, C, D ou E demeure peu évidente: les types A, D et E sont peut-être aussi des fruits, mais leur identification reste peu évidente. Quant au type C, il pourrait figurer un lotus, mais le doute subsiste à ce propos.

L'*Aparajitapṛccha* de Bhuvanadeva cite le *bijapūra* comme attribut d'un Viśvarūpa<sup>144</sup> et le *Matsya-Purāṇa* attribue le *citrphala* au dieu<sup>145</sup>. Le fruit a donc pu être introduit dans l'iconographie de Viṣṇu mais les descriptions offertes par ces textes ne concernent autrement pas nos images. La présence du *bijapūra* ici ne surprend pas trop: cet élément s'intègre à

Gupta 1965, p. 149, n° 134: «The right hand in *varadamudrā* with a fruit», Jayaswal 1934, pl. XXXII, fig. 1).

<sup>141</sup> Voir ci-dessus note 137 et Bhattacharyya 1958, pp. 219-224 ou Saraswati 1977, pp. XLVII-XLIX.

<sup>142</sup> Voir ci-dessus note 140 et Bhattacharyya 1958, pp. 126-127 ou Saraswati 1977, pp. XXXVII-XXXIX.

<sup>143</sup> R. D. Banerji, *Bas-reliefs of Bādāmi*, Calcutta, 1928 (Banerji 1928), pl. XVIII-b et p. 37: «indistinct round object» (Harihara); Donaldson 1981, fig. 262 (Harihara, Paraśurāma, Bhubaneśvar); Sahai 1975, fig. 22, Weiner 1962, fig. 24 (Harihara, dt Shāhābād); Pal 1978, n° 21, p. 74: «a boss, symbolizing the seed of the universe» (?) (Śiva debout du Rajasthan); Pal 1977, n° 83, pp. 144-145 (Umā-Maheśvara, Karnataka); R. N. Misra, «Sculptures in Dakshina Kosala (A Brief Survey of Stylistic Transformations, Chronology and Artisans)», *Chhavi* 2, pp. 139-143, fig. 367 (Trimūrti Śiva, Rajim, Madhya Pradesh) et fig. 368 (Umā-Maheśvara, Madhya Pradesh), les deux objets sont fort différents et demeurent l'un et l'autre énigmatiques.

<sup>144</sup> Rao 1914, I, 2, p. 258, cité par Desai 1973, p. 214 (219, 29).

<sup>145</sup> Cité par Desai 1973, p. 214 (171, 24-25).

plusieurs iconographies où il a pu recouvrir une signification identique à celle qu'il a acquise dans la symbolique śivaïte, reflet à cet endroit de la *kriyāśakti* divine, et qu'il a de toute évidence sans l'imagerie de Kubera-Jambhala. Il est par ailleurs certain que le *biḥapūra* n'est pas le seul fruit à avoir été intégré sur les images bihariques et bengaliques. La diversité seule des formes prouverait que les artisans ne se sont pas inspirés d'un texte bien défini qui mentionnerait un fruit particulier. L'évolution des images aurait davantage été indépendante des sources littéraires qu'on ne l'affirme généralement. Ces sources n'éclaircissent en tout cas que fort peu certains aspects importants de l'iconographie. Il n'est non plus pas exclu qu'elles furent rédigées *a posteriori*: l'*Agni-Purāṇa* fut probablement rédigé au Bengale septentrional à la fin du premier millénaire<sup>146</sup>. Or, il comporte plusieurs descriptions de Viṣṇu, différemment nommé, descriptions qui ne s'appliquent pas, malgré les détails parfois nombreux qu'elles comportent, aux images de l'époque pāla-sena. De la lecture du texte, surgit parfois l'impression que ses rédacteurs ont puisé à des sources variées sans trop songer à proposer un système iconographique unitaire. Par ailleurs, on peut se demander s'il est possible d'expliquer des images provenant d'un contexte géographique et chronologique défini et différent de celui où un tel texte a été rédigé en s'aidant de ce texte. La mention d'un fruit dans la main de Viṣṇu telle que nous la trouvons dans l'*Aparajitapṛccha* ou le *Matsya-Purāṇa* ne peut donc signaler tout au plus que quelque part dans la Péninsule, à un moment plus ou moins défini, on a fixé cet élément iconographique par écrit. Dans l'état actuel de nos connaissances, nous pouvons au mieux supposer que les artisans inclurent un fruit dans l'image de Viṣṇu et s'inspirèrent à cet endroit de la flore locale<sup>147</sup>.

Certains objets du type C (oeuvre 21 et 56) pourraient être le lotus. Les quatre attributs *padma*, *gadā*, *cakra* et *śaṅkha* différemment disposés, sont caractéristiques des *Caturviṃśatimūrtayaḥ* dont la théorie s'élaborerait au cours de l'époque gupta et post-gupta<sup>148</sup>. La liste de ces 24 formes est introduite dans plusieurs textes purāṇiques ou autres et la confrontation de ces derniers montrent des divergences<sup>149</sup>. C'est en s'aidant de ces descriptions néanmoins, que plusieurs auteurs ont tenté de nommer les icônes figurées au cours de l'époque pré-pāla ou pāla-sena. On a ainsi

<sup>146</sup> Voir ci-dessus note 4.

<sup>147</sup> Ainsi l'objet de l'oeuvre 23 pourrait être un sithaphala ou un ramaphala s'il n'est un *padma* renversé (McCann s.d., n° 16, p. 78 et n° 18, p. 82). Cet emprunt à la flore locale expliquerait la diversité des formes du fruit qu'il soit tenu par Viṣṇu ou Śiva.

<sup>148</sup> Jaiswal 1967, pp. 77-78.

<sup>149</sup> Rao 1914, I, 1, pp. 229-230, de Mallmann 1963, p. 23, Desai 1973, p. 151, Krishna 1980, pp. 86-87, B. B. Bidyabinod, *Varieties of Viṣṇu Images*, Calcutta, 1920.

retrouvé le Trivikrama et le Śrīdhara, 7<sup>e</sup> et 9<sup>e</sup> *mūrti* de la série; j'ai préféré garder pour ces deux images une dénomination plus vague peut-être mais qui a aussi moins de chance d'être erronée, les appelant type A et type B.

Plusieurs autres objets du type C (vus sur les oeuvres 34, 36 ou 37) s'écartent de celui relevé sur les oeuvres 21, 35 ou 56. Celui de l'oeuvre 34 (pl. IIIa) est des plus intrigant. Que représente-t-il? Une boule posée sur une double corolle de pétales (de lotus probablement: on pourra comparer avec le lotus sur lequel se tient la divinité). Sur les autres images, cette double corolle a disparu et la partie supérieure est allongée. La nature énigmatique de cet objet peut prêter à maintes spéculations<sup>150</sup>.

Il convient de mentionner la présence d'un objet arrondi dans la paume de la main inf. dr. de plusieurs images gupta et post-gupta non

---

<sup>150</sup> On pourrait de fait supposer que ce qui est ici représenté est le globe terrestre posé sur une double corolle de lotus. Il n'y aurait à cela rien d'in vraisemblable, mais on ne peut que s'étonner de la rareté d'une telle figuration. En n'étant que fort peu certain de cette identification, on soulignera néanmoins la triple assimilation du *padma* aux eaux primordiales, à l'eau en tant qu'élément et à la terre qui, à l'instant de la création, acquit la forme du lotus; des eaux primordiales, émergea la terre et naquit la déesse. On peut dès lors être tenté de déceler derrière ce globe posé sur la double corolle de lotus, la terre et ses richesses. La tradition théologique envisage la terre sous la forme d'un immense disque plat compris dans un ensemble de couches superposées. Toutefois, dès le début de notre ère, les astronomes exprimaient l'idée que la terre est ronde et s'essayaient à mesurer la planète (J. Filliozat, L. Renou et alii, *L'Inde classique, Manuel des études indiennes*, vol. I, Paris, 1947-1949, p. 548 [§ 1129], vol. II, Paris-Hanoi, 1953, pp. 188 [§ 1732 et 1733] et 193 [§ 1745]). La signification du lotus est complexe: s'il symbolise les eaux, il réfère aussi, rappelons-le, à l'émergence de la terre des eaux primordiales (M. R. Singh, *Geographical Data in the Early Purāṇas, A Critical Study*, Calcutta, 1972, pp. 2-5, W. Kirfel, *Die Kosmographie der Inder nach Quellen dargestellt*, rééd., Hildesheim, 1967, pp. 9-10): « *Taittirīya Saṃhitā*, IV, I, 3c, and IV, 2, 8c = *Vājasaneyi Saṃhitā*, XIII, 2, identifies the Lotus (*puṣkara*) with the Earth extended on the back of the waters, as the birth place (*yoni*) of Agni. Sāyaṇa, commenting on *Ṛg Veda*, VI, 16, 13, *puṣkara* substitutes for *puṣkara*, *puṣkaraparṇa*, « lotus-leaf », but explains in the traditional manner that « the property of the lotus-leaf is that of upholding all the worlds », *puṣkaraparṇasya sarajagad-dhāraakatra*. » (A. K. Coomaraswamy, *Elements of Buddhist Iconography*, Harvard, 1935, pp. 19-20, cité par K. Bhattacharya, « Notes d'iconographie khmère », *Arts Asiatiques*, IV, 1957 [K. Bhattacharya 1957], pp. 208-209). On consultera aussi les passages du *Śatapathabrahmaṇa* qui sont cités par W. Kirfel: « Diese Erde schwankte wie ein Lotusblatt (auf dem Wasser), denn der Wind stieß dieselbe hierhin und dorthin... Der Lotus bedeutet die Wasser und die Erde ist ein Blatt darauf, denn wie das Lotusblatt auf dem Wasser ausgebreitet liegt, so liegt die Erde auf dem Wasser ausgebreitet ». Le *padma* en tant qu'attribut de Viṣṇu est aussi image des eaux, *āpas*, selon le *Viṣṇudharmottara* III, 85, 16-18 (*Viṣṇudharmottara-Purāṇa, Third Khaṇḍa* [vol. 1: Text, Critical Notes etc.] critically edited with introduction, Notes etc. by Dr. [Miss] Priyabala Shah [Gaekwad's Oriental Series No CXXX], Baroda, 1958, p. 223).

nécessairement retrouvées au Bihar ou au Bengale<sup>151</sup> ou insérées dans la structure d'un monument (Aihole<sup>152</sup>, Bādāmī<sup>153</sup>, Ellora<sup>154</sup>). L'objet de l'époque gupta est une petite boule. La diversification des formes ne serait introduite qu'au cours de l'époque post-gupta. Inutile de dire que les sources littéraires demeurent silencieuses à ce propos.

Cet élément arrondi ne semble pas propre à l'iconographie du dieu dans la Péninsule indienne puisqu'il se retrouve au Cambodge. Là aussi, il présentait différentes silhouettes, ce qui mena Pierre Dupont à écrire que cet objet « a, suivant les cas, l'apparence d'un disque, d'une sphère, soit même d'une demi-sphère creuse »<sup>155</sup>. L'auteur supposa que les artisans désiraient représenter la terre avec le mont Meru: les images les plus anciennes présenteraient un disque avec une protubérance centrale<sup>156</sup>. On

<sup>151</sup> On relève notamment les images de Jhusī (ci-dessus note 11), d'Unchdih (Chandra 1970, pl. LXX, Harle 1974, pl. 61, Krishna 1980, pl. 8, Desai, fig. 4), de Newal (Joshi 1972, fig. 2 et p. 81: « a fruit »), de Mathura (ci-dessus note 12), toujours de Mathura (Joshi 1972, pl. 2 et p. 83: « a fruit », Krishna 1980, pl. 13), de Bhita (Chandra 1970, pl. L et p. 72 où l'auteur reconnaît le *bijapūra*, Krishna 1980, pl. 6), conservée à San Francisco (Pal 1978, n° 3 et p. 57: « a boss »).

<sup>152</sup> Krishna 1980, pl. 14, Harle 1972, pl. XXXI-a (Lad Khan).

<sup>153</sup> Harle 1972, pl. XXX-b (Malegitti Śivālaya); Banerji 1928, pl. XVII-a et p. 36: « he holds an indistinct object » et sûrement pas le *padma*, reconnu à cet endroit par Krishna 1980, p. 65 (et fig. 55), Krishna 1980, pl. 33, Rao 1914, I, 1, pl. XXV, Sivaramamurti 1974, pl. 130, K. Khandalavala, *Indian Sculpture and Painting*, Bombay, 1938, pl. XVI, fig. 44 (Grotte 4, datée 578: Viṣṇu assis, protégé par Śeṣa).

<sup>154</sup> Kailāśanatha, galerie orientale, 9<sup>e</sup> panneau à partir du Nord (R. S. Gupta and B. D. Mahajan, *Ajanta, Ellora and Aurangabad Caves*, Bombay, 1962, p. 198: le dieu y présente l'*añjalimudrā* tout en tenant de ses deux autres mains, à sa gauche, la conque, à sa droite, le lotus, mais, en ce qui concerne ce dernier attribut, les photos que nous avons eu l'occasion de voir montreraient un objet arrondi difficilement identifiable à la fleur – nous remercions ici Madame M. Soar, Londres, d'avoir attiré notre attention sur cette image).

<sup>155</sup> Pierre Dupont, *La statuaire pré-angkorienne*, Artibus Asiae Supplementum XV, Ascona, 1955 (Dupont 1955), p. 143. Georges Coedès, *Bronzes khmers*, Ars Asiatica V, Paris et Bruxelles, 1923 (Coedès 1923), p. 22 décrivait en ces termes l'objet: « ... l'objet en question fait une saillie presque hémisphérique: je propose d'y voir un fruit ou un joyau, image concrète de la libéralité du dieu, et cette hypothèse est confirmée par la statue de la planche IV, n° 2, sur laquelle cet objet est remplacé par une bourse pleine ». Une demi-sphère creuse est relevée en Härtel-Auboyer 1971, Abb. 383-a.

<sup>156</sup> Dupont 1955, p. 144, pl. XVII-B; XVIII-A et G. Groslier, *La sculpture khmère ancienne*, Paris, 1925, pl. 14; Dupont 1955, pl. XIX-B et XLI-A; Sherman E. Lee, *Ancient Cambodian Sculpture*, New York, 1969 (Lee 1969), pl. 16 et p. 104: « lotus bud » (?), pl. 39 et p. 109: « lotus bud (*padma*) » (?). K. Bhattacharya 1957, fig. 1, p. 209 présente un petit disque aplati dans la paume de la main inf. dr.; K. Bhattacharya, *Les religions brahmaniques dans l'ancien Cambodge, d'après l'épigraphie et l'iconographie*, Paris, 1961 (K. Bhattacharya 1961), pl. XVII également.

ne pourra s'empêcher à cet endroit de rapprocher cet attribut de celui défini sous le type A. Ailleurs, toutefois, les artistes khmers introduisirent une simple boule<sup>157</sup>, analogue à notre type B. Il est important de relever que cet attribut se situe, au Cambodge, dans la main inf. dr. également<sup>158</sup>. Comme l'attestent plusieurs inscriptions, la terre était considérée comme un des quatre attributs de Viṣṇu, remplaçant le lotus<sup>159</sup> et c'est fort certainement cette terre qui est ici représentée.

Par ailleurs, plusieurs bronzes javanais attribués à l'époque de Java central ou au début de la période de Java oriental se partagent un même *pradakṣiṇam*: objet arrondi, *cakra*, *śaṅkha*, *gadā*<sup>160</sup>, disposition aussi relevée au Cambodge<sup>161</sup>. D'autres images substituent à la boule un carré incisé dans la paume ouverte dans le geste du don: or, dans la cosmogonie javanaise, la forme géométrique carrée peut symboliser la terre<sup>162</sup>.

<sup>157</sup> Coedès 1923, pl. IV-1, V-2, XLII-3, XLIII-3; Pal 1978, n° 139, pp. 230-231: « a boss, symbolizing the lotus seed » (?) (p. 230); K. Bhattacharya 1961, pl. XV, XVI; J. Boisselier, *Le Cambodge*, Paris, 1966, pl. XXXIII-1.

<sup>158</sup> Ce qu'avait aussi remarqué Coedès 1923, p. 22, cité par Dupont 1955, pp. 143 et 144.

<sup>159</sup> Dupont 1955, p. 143 cite ainsi les inscriptions de Ponhea Hor (règne de Bhavavarman II, 7<sup>e</sup> siècle) où la *pṛthivi* est nommée comme attribut divin, ou celle de Takeo (Sūryavarman I, 11<sup>e</sup> siècle) où on peut lire: « Nous adorons Viṣṇu aux quatre bras (*caturbhujā*) qui porte la Terre, la massue, la conque et le disque (*bhugadāṣaṅkhacakraḍṛt*) ». K. Bhattacharya 1961 cite en outre, pp. 103-104, les inscriptions de Thvar Kdei (Rājendrarvarman, 10<sup>e</sup> siècle) où est mentionnée *mahi*, encore nommée *dharāṇi*, de Vat Prah Einkosei (Jayavarman V, 10<sup>e</sup> siècle) qui cite *dharāṇi*, et p. 185, de Bat Cum (Rājendrarvarman, 10<sup>e</sup> siècle). Le même attribut entre dans l'iconographie de la Devī śivaite (Dupont 1955, p. 144, Coedès 1923, p. 27): Coedès 1923, pl. XIV-2 et 3; Lee 1969, pl. 15 et p. 104: « lotus bud (*padmā*) » (les autres attributs de la déesse sont aussi relevés sur l'image de Viṣṇu: *cakra*, *śaṅkha*, *gadā*). Concernant ce syncrétisme relevé dans l'iconographie de la déesse, voir K. Bhattacharya 1961, pp. 91 et 156.

<sup>160</sup> Le Bonheur 1971, pp. 214-216. Un Viṣṇu découvert à Achutrajpur, Orissa (Mitra 1978, photo 23) montre des affinités avec le matériel javanais (comparer notamment à Le Bonheur 1971, pp. 214 sqr ou à *Borobudur, chefs-d'oeuvre de l'hindouisme et du bouddhisme en Indonésie*, Bruxelles, 1977 [Borobudur 1977], n°s 81 à 83, pp. 167-169): soulignons néanmoins la disparition de l'attribut de la main inf. dr. qui reste ouverte dans le geste du don. La boule est aussi relevée dans la main inf. dr. d'un Viṣṇu posé sur une des faces d'une image à quatre faces (*A.S.I. A.R. for 1924-1925*, pl. XXXVII et p. 125: « Vishnu, though four-armed, has only one of the familiar attributes (the conch-shell) » alors qu'on reconnaît aisément le disque. Le *pradakṣiṇam* substitue la main en *kaṭyavalambita* à la massue).

<sup>161</sup> K. Bhattacharya 1961, p. 104.

<sup>162</sup> Borobudur 1977, n°s 81 à 83, pp. 167-169. W. F. Stutterheim, *Studies in Indonesian archaeology*, The Hague, 1956, p. 28. Mais il peut aussi s'agir, comme c'est le cas de l'oeuvre inventoriée 2328 du Musée Guimet (Le Bonheur 1971, p. 216), d'un triangle qui pourrait être la stylisation d'une montagne en tant que symbole de la terre (Le Bonheur 1971, p. 210, note 4).



Le matériel khmer et javanais que nous venons d'envisager appartient à une phase globalement contemporaine des périodes post-gupta et pālasena. La période gupta a retenu la boule, mais au cours de la période A, on a aussi noté le type A qui se rapproche de la forme la plus ancienne décrite par Pierre Dupont. La diversité des formes après l'époque gupta pourrait indiquer que soit les artisans ne connaissaient plus avec précision l'attribut qui devait être introduit, soit qu'aucune forme définie n'avait été fixée pour cet attribut, parce qu'il ne constituait peut-être pas un objet réel et observable – comme l'étaient les autres attributs divins. Il est possible que cet objet arrondi ait symbolisé à l'époque gupta la terre (et le type A également relevé au Cambodge y indiquerait le même globe terrestre). Mais cette assimilation ne semble pouvoir être appliquée à tous les objets relevés aux périodes B et C. Enfin, l'objet arrondi disparaît au cours du 9<sup>e</sup> siècle alors qu'il subsiste dans le Sud-Est asiatique (quelle que soit sa forme).

2° Les *āyudhapuruṣa*. Kaumodakī et Sudarśaṇa sont constants sur les images en pierre les plus anciennes: ils disparaissent vers la fin de la période, remplacés par Lakṣmī et Sarasvatī (ou Śrī et Puṣṭi comme les nomme l'*Agni-Purāṇa*<sup>163</sup>), par deux *āyudhapuruṣa* masculins. Entre leur présence et leur disparition, s'est déroulée une phase où l'on semble avoir hésité sur leur représentation: les inversant par rapport à la place occupée par les instruments qu'ils symbolisent, les remplaçant par Lakṣmī et Sarasvatī alors que sont maintenues les armes (oeuvres 43 et 50).

Sur certaines images, qui n'appartiennent pas au début de la période en général, les *āyudhapuruṣa* portent un *utpala* (oeuvres 21, 33, 38, 40, 47). On observe que sur les images 34, 39 ou 44, l'*utpala* est maintenu dans la main de Sudarśaṇa alors que le *padma* est introduit dans celle de Kaumodakī. Cette présence du lotus rose dans la main de la déesse a pu favoriser la « mutation » de celle-ci en Lakṣmī<sup>164</sup>.

Il est possible que l'absence des *āyudhapuruṣa* sur la plupart des images en bronze soit due à la petitesse de l'image; l'objet de la main inf. dr. est traité d'une façon simplifiée sur les mêmes images, peut-être aussi à cause de la taille réduite de ces dernières.

L'observation de plusieurs images permet de suivre comment a évolué le rapport entre l'arme et le *puruṣa* qui la représente. Sur les images

<sup>163</sup> de Mallmann 1963, pp. 16–17.

<sup>164</sup> Et il est malaisé de décider l'instant où Kaumodakī a réellement cédé sa place à Lakṣmī: quand l'*utpala* disparaît et est remplacé par le *padma*? quand l'*āyudhapuruṣa* masculin est remplacé par Sarasvatī? Mais l'*utpala* semble s'être maintenu dans les écoles d'Inde centrale (J. Leroy Davidson, *Art of the Indian Subcontinent from Los Angeles Collections*, Los Angeles, 1968 [Leroy Davidson 1968], nos 64–65, pp. 50–53).

les plus anciennes, les armes sont tenues par les *puruṣa* (oeuvres 8, 9 ou 57 encore) si elles n'apparaissent pas derrière leurs représentations humaines, le *cakra* formant le nimbe de Sudarśana, la *gadā* posée dans le dos de Kaumodakī (oeuvres 5, 11 à 17, 21, 29 à 32). Mais déjà, la massue peut glisser vers l'extérieur de l'image (oeuvres 13, 14, 21). Par la suite enfin, la massue demeure sur le bord de la stèle alors que le diamètre du disque s'accroît et que celui-ci peut se déplacer vers le bas, ne formant plus précisément le nimbe du *puruṣa* (oeuvres 22, 23, 49 à 51)<sup>165</sup>.

3° *Décor du socle*. La représentation de Garuḍa (oeuvres 48, 49, 50) ou des dévots (oeuvres 22, 23, 48, 49, 50) demeure rare. Rare aussi demeure le *viśvapadma* à double rang de pétales sur lequel se tient le dieu (oeuvres 22, 23, 26, 35, 38, 39, 42, 48, 47, 50, ...).

4° *Les vidyādhara*. Semblent apparaître au Bihar (oeuvres 42 à 50).

5° *Les ornements*. La *vanamālā* est définitivement introduite dans l'iconographie, seules quelques images bengalies dont le caractère rudimentaire a pu être souligné, l'ignorent encore (oeuvres 53, 55). L'*upavīta* lui-même demeure absent de quelques images bengalies (oeuvres 52, 54, 55). La ceinture en étoffe posée sur les hanches ne compose pas un critère iconographique *stricto sensu*. Elle reste rare à la taille du dieu et semble composer à cet endroit un emprunt à la thématique bouddhique (oeuvres 16, 18, 44). En revanche, elle apparaît plus souvent ceignant les hanches de Sudarśana (oeuvres 11, 13, 15, 16, 23, 29, 31, 34, 37, 48) ou celles des deux *puruṣa* (oeuvres 22, 36, 44). Mentionnons plus particulièrement les oeuvres 39 et 40 où le gros noeud qui ferme la ceinture est préservé alors même que l'étoffe sur les hanches n'est plus représentée (sauf à la taille de Kaumodakī sur l'oeuvre 39). Citons aussi l'oeuvre 57 où l'ornement est repris à la taille des deux *puruṣa* masculins. Cette mode semble limitée au Bihar, exception étant faite de ce dernier exemple; elle disparaît par la suite.

#### D. Époque *pāla-sena* – périodes 2 à 4

La longue phase étudiée jusqu'à présent constitue un temps particulièrement complexe de l'iconographie viṣṇuite dont l'évolution se ralentit dès la période stylistique 2, autrement dit dès le début du 10<sup>e</sup> siècle.

L'iconographie varie selon les régions. Une distinction s'établit vers

<sup>165</sup> Begley 1973, p. 60, note 275 souligne l'évolution du concept du *cakrapuruṣa*: personnification de l'arme en un premier temps, guerrier héroïque, « heroic warrior » dont l'arme est le disque en un second temps. Le glissement du *cakra* vers le bas aurait pu indiquer cette mutation (cette remarque s'appliquerait aussi à Gadādevī dont la personnalité aurait changé par suite du déplacement de la massue vers l'extérieur de la stèle et en conséquence de la substitution de l'*utpala* par le *padma*).

la fin du siècle entre deux types: l'un propre au Sud-Est du Delta, l'autre centré sur le Bengale septentrional mais se retrouvant aussi au Bihar, dans l'Ouest ou dans le Sud-Est du Delta. Chaque type évolue et peut influencer l'autre.

#### D.1. Type septentrional

Envisageons en premier lieu ce type iconographique représenté par de nombreuses images originaires d'une vaste zone. Ce type s'inscrit par ailleurs directement dans le prolongement de l'évolution étudiée ci-dessus. Plusieurs phases peuvent être distinguées:

*D.1.A.1.* On l'a déjà remarqué: le *pradakṣiṇam* se transforme lorsque disparaît l'objet arrondi généralement relevé dans la main inf. dr. aux époques gupta et post-gupta et qui a progressivement disparu durant la période pāla 1. La paume reste ouverte en *varadamudrā* et seulement ornée de la marque du souverain *cakravartin*. Cette modification a été observée dès la fin de l'époque C (période pāla 1) (pl. IVa à Vc) <sup>166</sup>.

*D.1.A.2.* Lakṣmī et Sarasvatī ou, comme les nomme l'*Agni-Purāṇa*, Śrī et Puṣṭi, remplacent désormais le couple des *āyudhapuruṣa*. Cette substitution a également été relevée vers la fin de l'époque précédente (pl. Vb, Vc, VIb, VIIa) <sup>167</sup>.

*D.1.A.3.* Généralisation des *vidyādhara* (pl. Vc, VIb, VIIa) <sup>168</sup>.

*D.1.A.4.* Apparition de l'*uttariya* sur la poitrine du dieu (pl. Vb, Vc, VIIa) <sup>169</sup>.

*D.1.B.1.* Les animaux du trône royal sont partiellement introduits sur la dalle de fond: le léogryphe se cabre sur l'éléphant, il peut cracher un rang emperlé (pl. VIIb), joyau qui serait plus typique de l'art du Bihar – transmis au Bengale, le rang emperlé devient un ruban (pl. VIIIa) s'il ne disparaît pas (pl. VIIIb) <sup>170</sup>. Ce groupe se place sous les abouts de la

<sup>166</sup> Ainsi que les pièces inventoriées 2949 et E(a)6/62 du Varendra Research Museum, Rājshahi ou 60.1474 du National Museum, New Delhi.

<sup>167</sup> Voir ci-dessus note 166, ainsi que l'oeuvre inventoriée E(a)9/125 du Varendra Research Museum, Rājshahi.

<sup>168</sup> Voir ci-dessus note 166 ainsi que Ganguly 1922, pl. XIII.

<sup>169</sup> Voir ci-dessus note 168.

<sup>170</sup> Le rang emperlé s'accrocherait à l'origine à l'about de la traverse, comme le montrent plusieurs images bouddhiques du Bihar (Saraswati 1977, ill. 61, Ghosh 1971, pl. VI-A, O. C. Gangoly, « A Stone Image of Avalokiteśvara in the Nālandā Museum », *Rūpam*, 1927, pp. 37-38, Banerji 1933, pl. XXXIV-d, image à rapprocher de l'oeuvre inventoriée 1956.565 du Royal Scottish Museum: *Asiatic Sculpture, An Exhibition to celebrate the 150th anniversary of The Royal Asiatic Society in the Royal Scottish Museum, Edinburgh*, Edimbourg, s.d., fig. 3; Saraswati 1977, ill. 81; 147; 156, Banerji 1933, pl. XV-a).

traverse supérieure du trône surmontée par le volatile qui tient également dans son bec un rang perlé.

Tout animal peut être absent et l'espace occupé autrement par le léogryphe et l'éléphant reçoit pour décor une draperie <sup>171</sup>.

(Remarquons au passage que la structure architecturale du trône est soigneusement détaillée sur des images provenant du Bihar, où elle se retrouve sur maintes images bouddhiques <sup>172</sup>. Au Bengale, en revanche, sa représentation se simplifie: les colonnettes comme la traverse supérieure forment de simples aplats légèrement en relief. Ce traitement nouveau ne se place pas uniquement au niveau décoratif, mais peut impliquer que le motif n'a plus au Bengale la signification qu'il avait lorsqu'il a été introduit dans la structure de l'oeuvre. Ce qui prime désormais, est la suite animalière et non la construction architecturale dans laquelle s'intégrait initialement cette suite).

*D.I.B.2.* Le décor du piédestal s'uniformise: de part et d'autre du double lotus sur lequel se tient la divinité sont agenouillés Garuḍa, généralement à notre droite (rappelons-nous qu'à l'époque précédente, des images du Bihar l'introduisaient à notre gauche: oeuvres 48, 50, pl. VIIa), et un dévot rarement entrevu auparavant (pl. Vb, Vc, VIIa, oeuvres 48, 50, ... et maintenant: pl. VIIb).

*D.I.B.3.* Généralisation du port de l'*uttariya* sur la poitrine du dieu (pl. VIIb, VIIa, VIIIb, ...).

*D.I.B.4.* Le visage monstrueux ou *kīrtimukha* apparaît à la clef de la stèle sur des oeuvres originaires du Bengale septentrional (pl. VIIa) <sup>173</sup>.

Une mention particulière doit être accordée à l'oeuvre datée en l'an 3 du règne de Mahipāla et qui provient de Bāghāurā dans le district de Comilla <sup>174</sup>. Le souverain cité étant généralement identifié au premier du

<sup>171</sup> Desai 1973, fig. 71, bien que présentant le dieu avec une face léonine, s'intègre dans ce groupe (ainsi que dans D.I.B.4.).

<sup>172</sup> On verra notamment: Saraswati 1977, ill. 44, Kramrisch 1929, fig. 37, Kramrisch 1983, fig. 11-37; Saraswati 1977, ill. 61 (autres références: voir ci-dessus note 170); 62, Kramrisch 1929, fig. 44, Kramrisch 1983, fig. 11-44, Banerji 1933, pl. XXXIII-a; Saraswati 1977, ill. 59, Bhattacharyya 1958, fig. 103, Bhattasali 1929, pl. VII-a, Banerji 1933, pl. XXXIX; Saraswati 1977, ill. 81, Banerji 1933, pl. IX-a; Saraswati 1977, ill. 147; 149; 154; 196; Banerji 1933, pl. II-b, Kramrisch 1929, fig. 6, Kramrisch 1983, fig. 11-6; Banerji 1933, pl. XXXVI-c, Foucher 1900, fig. 21; Banerji 1933, pl. XXXIX-c; ...

<sup>173</sup> *Annual Report of the Varendra Research Society for 1934-35*, Rajshahi, 1935, pl. II, fig. 3; Majumdar 1943, pl. LXVIII, fig. 165, C. Sivaramamurti, «Iconographic Gleanings from Epigraphy», *Arts Asiatiques*, IV, 1957, pp. 35-70, fig. 8, p. 45; National Museum, New Delhi, inv. 60.1499.

<sup>174</sup> N. K. Bhattasali, «Some Image Inscriptions from East Bengal», *Epigraphia Indica*, XVIII, 1923-24, pp. 349-362, Bhattasali 1929, pl. XXX-a, Banerji 1933, pl. IV-d.

nom, la date probable pour la réalisation de l'image est 980. L'iconographie est caractéristique des phases D.1.B.1 à D.1.B.3.

D.1.C.1. Des guerriers sont introduits dans la composition du trône, on les voit montant les léogryphes ou les éléphants (pl. VIIIa, VIIIb). Ces derniers se tiennent désormais sur une fleur de lotus (pl. VIIIb) <sup>175</sup>.

D.1.C.2. Derrière les *vidyādhara* posés dans l'attitude du vol, sont introduites leurs épouses agenouillées et présentant le geste de salutation (pl. VIIIa) <sup>176</sup>.

Dès maintenant aussi, on relève un second type de *vidyādhara*: celui noté auparavant et auquel on vient de faire référence, vénère la divinité en lui offrant une guirlande fleurie alors que ce nouveau type présente dans une main un récipient (?), dans l'autre une arme (massue ou épée) ou un lotus <sup>177</sup>.

D.1.C.3. Les *āyudhapuruṣa* de la conque et du disque sont introduits aux côtés des deux déesses. On les reconnaît à l'arme posée sur leur coiffe (pl. VIIIa, VIIIb) <sup>178</sup>.

D.1.C.4. Le décor du socle s'enrichit par la présence d'un couple de dévots faisant face au *vāhana*, des brûleurs d'encens peuvent aussi être introduits sur les côtés (pl. VIIIa, VIIIb) <sup>179</sup>.

Le Viṣṇu de Keoar, district de Dacca <sup>180</sup>, réunit les éléments définis aux phases D.1.C.3 et D.1.C.4. Mais par d'autres motifs (le *kaustubha*) ou traitement de motifs (décoratifs: comme les anses de la ceintures, la longueur de la massue, ...), cette image s'insère dans le deuxième type iconographique qui sera envisagé plus loin (D.2). L'intérêt d'une telle oeuvre où se rencontrent des motifs iconographiques et décoratifs relevés autrement en deux groupes bien distincts d'oeuvres est indéniable: cette convergence témoigne d'une part de l'introduction dans le Sud-Est d'une thématique auparavant propre au Nord, d'autre part de l'existence sur une seule image de deux courants qui se caractérisent autrement au travers d'oeuvres bien distinctes.

<sup>175</sup> Banerji 1933, pl. XLIII-c; National Museum, New Delhi, inv. 63.927.

<sup>176</sup> Banerji 1933, pl. XLIII-c; Malasankar Bhattacharya, *Art in Stone: A Catalogue of Sculptures in Malda Museum*, Malda, 1982 (M. Bhattacharya 1982), pl. IX, fig. 1; Pratapaditya Pal, *Indo-Asian Art From The John Gilmore Ford Collection*, Baltimore, 1971 (Pal 1971), n° 14; Kramrisch 1929, fig. 49, Kramrisch 1983, fig. 11-49.

<sup>177</sup> Pal 1971, n° 14; Kramrisch 1929, fig. 49, Kramrisch 1983, fig. 11-49; Bhattasali 1929, pl. XXVII; Picron 1978-1, fig. 66.

<sup>178</sup> Picron 1978-1, fig. 54; Banerji 1933, pl. XLIII-c; Bhattasali 1929, pl. XXVII; Kramrisch 1929, fig. 49, Kramrisch 1983, fig. 11-49; M. Bhattacharya 1982, pl. IX, fig. 1.

<sup>179</sup> Banerji 1933, pl. XLIII-c; Picron 1978-1, fig. 54.

<sup>180</sup> Banerji 1933, pl. XVIII-b, Bhattasali 1929, pl. XXX-b.

*D.I.D.1.* L'introduction du monstre marin ou *makara* aux abouts de la traverse supérieure achève l'élaboration du décor animalier du trône (pl. IXa, IXb)<sup>181</sup>. Le double lotus est introduit sous les épouses, il sera ultérieurement repris sous les *āyudhapuruṣa*.

*D.I.E.1.* Les volatiles sont remplacés par un couple de génies musiciens, les *gandharva* (pl. Xa, Xb)<sup>182</sup>.

*D.I.E.2.* La rosette gravée dans la paume ouverte de la main inf. dr. se transforme en une minuscule fleur de lotus. Certains auteurs, dont M.-Th. de Mallmann, ont refusé de reconnaître la fleur aquatique à cet endroit<sup>183</sup>, arguant que la présence de la fleur imposerait l'identification de l'image au Trivikrama<sup>184</sup> des vingt-quatre *mūrti* alors qu'il n'existe aucune raison prévalant en faveur de cette assimilation particulière au lieu et place de celle faite envers n'importe quelle autre *mūrti*. Rappelons ici que le Trivikrama évoqué, septième *mūrti*, est défini par le *pradakṣiṇam*: *padma, gadā, cakra, śaṅkha*. Rappelons aussi que le Śrīdhara, neuvième forme de la série, est caractérisé par le *pradakṣiṇam*: *padma, cakra, gadā, śaṅkha* (inversion de la *gadā* et du *cakra* par rapport à leur position dans le *pradakṣiṇam* de Trivikrama donc). Or, la fleur de lotus ne se reconnaît pas seulement sur les images montrant le premier *pradakṣiṇam* (et que nous avons choisi de nommer type A plutôt que Trivikrama), mais aussi sur celles offrant le second (définissant le type B, nommé généralement Śrī-

<sup>181</sup> Picron 1978-1, fig. 49, 53; Dr. Hauswedell & Nolte, Hambourg, Auktion 196 - Am 17. Januar 1974: *Amerika - Indien - Persien*, Tafel 2 (n° 906); National Museum, New Delhi, inv. 63.943, 60.1297; British Museum, inv. 1872, 7-1, 34, 1872, 7-1, 39.

<sup>182</sup> Picron 1978-1, fig. 66, Indische Kunst 1966, Kat. Nr. 66, Bild S. 20; Dr. Ernst Hauswedell, Hambourg, Auktion 123 - Am 20. Mai 1963: *Indien - Nepal - Siam*, ill. p. 15 (n° 17); M. Bhattacharya 1982, p. 27, inv. RVS-32; Klaus Fischer et Ernest Diez, *La civilisation de l'Indus, l'Inde*, Paris, s.d., pl. 41 (par sa composition stylistique et iconographique, par exemple les génies accrochés aux boucles du *kirtimukha* ou jaillissant de la gueule ouverte des *makara*, cette image est analogue à celle reproduite par Banerji 1933, pl. XVIII-d, voir note 185); Archaeological Museum, Patna, inv. 186, 1594 (Gupta 1965, p. 70, n° 86); Varendra Research Museum, Rājshahi, inv. 347, 1560; Dacca Museum, inv. 76.1317; Asutosh Museum, Calcutta, cl. A.S.I. 1897/65; West Bengal Government Museum, Calcutta, cl. A.S.I. 737/70; National Museum, New Delhi, inv. 60.1481, 60.1298, 60.1504; British Museum, Londres, inv. 1872, 7-1, 37, 1872, 7-1, 40, 1872, 7-1, 44, 1906, 5-28, 1 (qui appartient au même courant stylistique que l'image reproduite par Kramrisch 1929, fig. 50, Kramrisch 1983, fig. 11-50 et que l'on rapprochera des deux oeuvres citées ci-dessus de l'Archaeological Museum de Patna ainsi que de Banerji 1933, pl. XLIII-a, b ou XLIV-c); Victoria & Albert Museum, Londres, inv. 6-1902.

<sup>183</sup> de Mallmann 1963, pp. 24-25.

<sup>184</sup> Mais la *Siddhārtha Saṃhitā* attribue le *pradakṣiṇam varadamudrā, g., c., ś.* à Upendra (de Mallmann 1963, p. 25, note 2).

dhara). De fait, quelle soit l'icône figurée, la rosette se transforme dans le courant du 11<sup>e</sup> siècle en une minuscule fleur de lotus posée sur la main toujours ouverte dans le geste du don.

Lorsqu'aux époques antérieures, Viṣṇu se voyait doter d'un attribut, quel qu'il fût, dans cette main, il repliait normalement ses doigts sur l'objet, ainsi qu'il le fait encore de sa main inf. g. présentant le *śaṅkha*. Or, la main inf. dr. demeure ouverte dans le geste du don, ce qui impliquerait que la fleur, lorsqu'elle est sculptée, est en fait *étrangère* à la conception initiale du *pradakṣiṇam*.

Il convient, nous pensons, de distinguer soigneusement les images où une rosette est inscrite dans la paume (pl. VIIIa à IXb, Xb) de celles où une fleur est substituée à cette rosette (pl. XIc à XIIc, XIIIb, XVIa)<sup>185</sup>. Dans l'imagerie hindoue ou bouddhique de l'époque, il est par ailleurs fréquent de rencontrer une rosette sculptée au même endroit, et nul n'a jamais songé à identifier celle-ci à la fleur de lotus<sup>186</sup>. Dans le même ordre d'idées, on considèrera des représentations de Viṣṇu où un *padma* « normal », d'une taille comparable à celle des autres attributs, est introduit dans une des mains supérieures (pl. Xa, XIIIa)<sup>187</sup>. Et un *padma* iden-

<sup>185</sup> Kramrisch 1929, fig. 50, Kramrisch 1983, fig. 11-50 (qui appartient au même groupe stylistique que l'image inv. 1906, 5-28, 1 du British Museum, citée dans la note 182); Picron 1978-1, fig. 58, *L'art indien dans les collections belges*, Bruxelles, 1969 (L'art indien 1969), cat. 105 et pl. 18; Picron 1978-1, fig. 68, L'art indien 1969, cat. 106 et pl. 19, A. Neven, *Sculpture des Indes*, Bruxelles, 1978, cat. 177, p. 232; Picron 1978-1, fig. 67, Picron 1978-2, fig. 5; Indian Sculpture 1971, n° 12; Leroy Davidson 1968, n° 71, p. 57; Banerji 1933, pl. XVIII-d; pl. LXIII-d, *A.S.I. A.R. for 1923-1924*, pl. XXXVII-c; *Report on the Working of the Working of the Varendra Research Museum* (From 14 August, 1947 to 30 June, 1969), Varendra Research Museum, Rajshahi, 1969, pl. X; Ganguly 1922, pl. XII (image de gauche); Roy C. Craven, Jr., Ardita H. Brown, Penelope R. Vander Meer, *The Art of India from Florida Collections*, Gainesville, 1982, n° 19, Rexford Stead, « Vishnu the Preserver, an important 12th century Indian stele for St. Petersburg's Museum of Fine Arts », *Oriental Art*, XV, 4, 1969, pp. 281-285; National Museum, New Delhi, inv. 63.658; Bharat Kala Bhavan, Bénarès, cl. A.S.I. 39/68; West Bengal Government Museum, Calcutta, cl. A.S.I. 651/70, 712/70; Dacca Museum, inv. 72.820; Varendra Research Museum, Rajshahi, inv. 2885; British Museum, Londres, inv. 1872, 7-1, 33; 1872, 7-1, 32; 1887, 7-17, 58.

<sup>186</sup> Les exemples sont trop nombreux pour être tous cités ici. On relèvera notamment: Picron 1978-1, fig. 37; 38; 70, Banerji 1933, pl. V-c; 71, Taddei 1967, p. 23; 72, Bhattacharyya 1958, fig. 156, Saraswati 1977, ill. 183, Banerji 1933, pl. XLII-a; Banerji 1933, pl. IX-b; c; d; X-a, Saraswati 1977, ill. 5; XI-c; XII-a; XIII-b; c; d; XXXII-a, Gupta 1965, pl. XI-a; XXXII-b, Gupta 1965, pl. XI-b; XXXIII-a (autres références: voir ci-dessus note 172); XXXIV-d (autres références: voir ci-dessus note 170); ...

<sup>187</sup> L'art indien 1969, cat. 103 et pl. 16 (couple Lakṣmī-Nārāyaṇa erronément identifié, p. 33, à Pārvatī et Śiva); Bhattasali 1929, pl. XXXIV; *Octagon*, Spink and Son Ltd, X, 4, 1973, p. 21, Picron 1978-1, fig. 65; Huntington 1975, pl. XVII, fig. 14; Varendra Research Museum, Rājshahi, inv. 57.

tique apparaît sur la paume de la main inf. dr. d'œuvres en métal<sup>188</sup>. Et considèrera-t-on comme lotus, attribut, la minuscule fleur posée sur la paume ouverte d'une Devi<sup>189</sup>, présence à propos de laquelle on peut soupçonner une influence de l'iconographie viṣṇuvite?

D.1.E.3. Un remaniement secondaire intervient dans le décor du socle: Garuḍa est représenté sous le dieu, sur le devant du piédestal donc et non plus sur un des redents latéraux (pl. XIVa)<sup>190</sup>. Ainsi que d'autres critères le montrent<sup>191</sup>, une influence de l'art du Sud-Est n'est pas improbable ici (le *vāhana* est généralement posé faisant face au dévot dans le groupe D.2).

## D.2. Type du Sud-Est

Nous l'avons déjà mentionné: l'art du Sud-Est du Delta gangétique a choisi de représenter deux types iconographiques. Le premier a été considéré ci-dessus (D.1), il est caractéristique du Nord du Bengale mais a pu aussi pénétrer dans les régions plus méridionales. Le second type, en revanche, est propre au Sud-Est tout en ayant pu s'étendre aussi vers l'Ouest. Il est par ailleurs des images où se combinent des éléments empruntés aux types.

La distinction des deux groupes D.1 et D.2 se place aussi au niveau décoratif, à celui de l'aspect des motifs, éventuellement iconographiques, comme l'*upavīta*, le collier auquel s'accroche en pendentif le *kaustubha*, la *gadā*...

L'image de Keoar<sup>192</sup> illustre la phase initiale où au type D.1, s'intè-

<sup>188</sup> Par exemple: Banerji 1933, pl. LXVII-b; D. B. Spooner, « Vishnu Images from Rangpur », *A.S.I. A.R. for 1911-1912*, pp. 152-158, pl. LXX, fig. 2, Sivaramamurti 1974, pl. 280; Banerji 1933, pl. LXVII-c; Pal 1977, n° 58, p. 98; S. Siddhanta, « Some Recently Acquired Sculptures in the Varendra Research Museum », *Journal of the Varendra Research Museum*, 3, 1974, pp. 103-112, pl. II; Asutosh Museum, Calcutta, cl. A.S.I. 68/64.

<sup>189</sup> Banerji 1933, pl. LVII-a, Majumdar 1944, pl. LXXVII, fig. 181, Radhagovinda Basak and Dinesh Chandra Bhattacharyya. *A Catalogue of The Archaeological Relics in the Museum of the Varendra Research Society, Rajshahi*, Rajahahi, 1919 frontispice.

<sup>190</sup> Kramrisch 1929, fig. 39, Kramrisch 1983, fig. 11-39; Banerji 1933, pl. XLIV-a; Varendra Research Museum, Rājshahi, inv. E(a)9/125; E(a)27/342; inv. 57; inv. 81; inv. 685; inv. 1563; Madras Government Museum, Madras, inv. 75/37; National Museum, New Delhi, inv. 60.1478; 63.928; Bharat Kala Bhavan, Bénarès, cl. A.S.I. 21/68; Asutosh Museum, Calcutta, cl. A.S.I. 41/64; Victoria & Albert Museum, Londres, inv. I.S. 21/1953.

<sup>191</sup> Comme le joyau accroché au collier et qui reproduit peut-être le *kaustubha* relevé dans le Sud-Est, l'*upavīta* qui tombe sur la taille et non sur les hanches, ...

<sup>192</sup> Voir ci-dessus note 180.



grent des éléments dont la forme ou dont la présence sont plus typiques du groupe D.2. Relevons ainsi la massue courte (s'arrêtant au niveau des hanches, alors que dans le groupe D.1, elle repose sur un lotus posé aux pieds du dieu), le joyau accroché au pectoral. Une image (pl. XVa) bien que contemporaine fort probablement de celle de Keoar (à en juger l'état d'avancement de son décor), réunit cependant plusieurs motifs iconographiques et présente des formes de motifs nouveaux:

– l'ombrelle est sculptée dans la partie supérieure de la dalle, elle remplace le *kīrtimukha*,

– Garuḍa, le *vāhana*, est agenouillé sur la face antérieure du socle, faisant face au dévot,

– le *kīrtāmuḱa* est posé sur la tête des épouses (dont est maintenu le chignon roulé sur le bas de la nuque). On notera en plus:

– le joyau accroché au pectoral,

– la courte massue.

La phase A est caractérisée par les éléments suivants:

D.2.A.1. La massue est courte.

D.2.A.2. Deux *vidyādhara* volent sur leur nuage.

D.2.A.3. Le *kīrtimukha* domine la composition.

D.2.A.4. Le *kaustubha* est posé sur la poitrine (pl. XIVb)<sup>193</sup>.

D.2.B.1. Le trône royal est partiellement introduit. Le plus souvent, le *makara* reste absent.

D.2.B.2. L'ombrelle remplace le *kīrtimukha*<sup>194</sup>.

D.2.B.3. Garuḍa occupe le centre du piédestal<sup>195</sup>.

D.2.B.4. Le *kīrtāmuḱa* constitue la coiffe des femmes.

D.2.B.5. Les *vidyādhara* sont accompagnés de leurs épouses (pl. XVa).

D.2.C.1. La litanie des *avatāra* est introduite sur les côtés de la stèle, remplaçant les animaux du trône royal, ou dans la partie supérieure, autour du nimbe<sup>196</sup>. Soulignons l'absence du bouvier Kṛṣṇa remplacé par son

<sup>193</sup> Ainsi qu'une image du West Bengal Government Museum, Calcutta, cl. A.S.I. 727/70.

<sup>194</sup> Qui peut abriter les représentations des *avatāra*: Bhattasali 1929, pl. XXXVII-b; c; Banerji 1933, pl. XLVII-a, Haque 1963, p. 27, ill. a.

<sup>195</sup> Bhattasali 1929, pl. XXXVI-a; b; XXIX-a; b; Banerji 1933, pl. XLVII-a, Haque 1963, p. 27, ill. a. Cette position du *vāhana* se retrouve sur les bronzes: Bhattasali 1929, pl. XXIX; Banerji 1933, pl. LXVII-a, Kramrisch 1929, fig. 24, Kramrisch 1983, fig. 11-24. Elle s'observe aussi à Java: Bernet Kempers 1933, fig. 33. Il n'est pas exclus que ce soient ces bronzes qui favorisèrent le changement de position du véhicule dans le Nord: voir ci-dessus D.1.E.3 et note 190.

<sup>196</sup> Bhattasali 1929, pl. XXVI-b; Dacca Museum, inv. 75.142; Asutosh Museum,

frère aîné Balarāma. Cette absence du dieu bucolique se retrouve dans l'*Agni-Purāṇa*<sup>197</sup> où la liste des *avatāra* reprend le nom de (Bala)rāma à la place de celui de Kṛṣṇa; le texte n'en ignore pas pour autant ce dernier qui s'y présente comme divinité primordiale, Etre Suprême nommé Vāsudeva sinon Ādimūrti Vāsudeva alors que les autres qualifications éventuellement introduites, Trailokyamohana ou Viśvarūpa, tout en référant à la nature cosmique du dieu rencontrent des détails iconographiques de la personnalité kṛṣṇaïte<sup>198</sup>. Quant au *Devī-Bhāgavata*, rédigé au Bengale aux 11<sup>e</sup> ou 12<sup>e</sup> siècles<sup>199</sup>, il considère Kṛṣṇa comme Para Brahmā, Paramātmān, qui est et emplit l'infini univers et dont la *śakti* est Rādhā<sup>200</sup>.

La substitution de Balarāma à Kṛṣṇa est toujours observée sur les frises ces *daśāvatāra* découvertes dans différentes régions du Delta<sup>201</sup> ou sur les *viṣṇupatta*<sup>202</sup>.

D.2.C.2. Les *āyudhapuruṣa* de la conque et du disque sont introduits aux côtés des deux épouses (pl. XVc)<sup>203</sup>.

D.2.C.3. Une femme agenouillée et offrant un récipient (pl. XVc, XVIb) est introduite dans le décor du socle (généralement à notre droite tandis qu'à notre gauche, se trouvent les donateurs). Ce personnage ne semble pas apparaître sur les autres icônes hindoues, mais est repris, dans une position similaire et tenant le même récipient, le *pūrṇaghaṭa*?, sur les représentations de la *bhūmisparśamudrā* où il figure Pṛthivī. Serait-ce donc ici Bhūmi, une des épouses divines qui est sculptée?<sup>204</sup>

Calcutta, cl. A.S.I. 1420/62; cl. A.S.I. 1421/62; James Harle, « An Indian 'Gonga' », *The Ashmolean*, 2, 1983, pp. 6-7 (Harle 1983).

<sup>197</sup> de Mallmann 1963, pp. 16 et 27.

<sup>198</sup> de Mallmann 1963, pp. 15-16. Les inscriptions du roi Ladahacandra, au 10<sup>e</sup> siècle, citent Ladaha Madhava, épithète fréquente de Kṛṣṇa (Barrie M. Morrison, *Lalmāi, A Cultural Center of Early Bengal, An Archaeological Report and Historical Analysis*, Seattle-Londres, 1974, p. 39). Sur l'épithète *mādhava*, voir Barbara Stoler Miller, *Jayadeva's Gītagovinda, Love song of the dark Lord*, ed. and transl. by, Delhi, 1977, pp. 19-20.

<sup>199</sup> R. C. Hazra, *Studies in the Upapurāṇas*, vol. 2, Calcutta, 1963, reprint, 1979 (Hazra 1979), pp. 422 et 427.

<sup>200</sup> Hazra 1979, pp. 385-386.

<sup>201</sup> On verra notamment Banerji 1933, pl. XLIX-a; XCIII-c; National Museum, New Delhi, inv. 63.1069. La plus ancienne de ces images est probablement celle inscrite en l'an 8 du règne de Mahendrapāla (A. Cunningham, *A. S. A.R. for 1871-1872*, III, p. 123).

<sup>202</sup> Banerji 1933, pl. LXIX-e, f; Bhattasali 1929, pl. XXXV-a; b; pl. XXXV-II-a; b. Dans un cas, ni Kṛṣṇa ni Balarāma ne sont intégrés. A leur place, se tient Trivikrama, transformation cosmique de Vāmana (Bhattasali 1929, p. 92).

<sup>203</sup> Huntington 1975, pl. XVII, fig. 14; Bhattasali 1929, pl. XXVI-b; ...

<sup>204</sup> Exemples de *bhūmisparśamudrā*: Banerji 1933, pl. XX-c; XXI-b; c, Kramrisch

D.2.C.4. Enfin, les quatre animaux du trône royal peuvent être sculptés sur les bas-côtés de la stèle <sup>205</sup>.

Mentionnons à cet endroit le Vāsudeva réalisé en l'an 23 du règne de Govindacandra, soit dans le deuxième quart du 11<sup>e</sup> siècle <sup>206</sup>. L'image est caractéristique de la phase D.2.C.4.

D.2.D.1. Les *āyudhapuruṣa* de la conque et du disque disparaissent <sup>207</sup>.

D.2.D.2. Les *avatāra* et les animaux du trône royal peuvent se retrouver sur les mêmes images (pl. XVb) <sup>208</sup>.

Il semblerait par ailleurs que les artisans du Sud-Est n'aient pas substitué la fleur de lotus à la rosette posée dans la main inf. dr. <sup>209</sup>.

Cette époque D répond donc à une transformation, à un enrichissement des critères qui ont été considérés aux époques antérieures. Le tableau D présente de la sorte de nouveaux éléments :

3<sup>o</sup>-b<sup>1</sup> fleur de lotus miniature sur la paume de la main.

6<sup>o</sup>-a<sup>1</sup> personnage féminin introduit dans le décor du socle.

6<sup>o</sup>-b<sup>1</sup> *uttariya*.

6<sup>o</sup>-b<sup>2</sup> *kiriṭamukūṭa* sur la tête des épouses.

6<sup>o</sup>-d<sup>1</sup> couple de *vidyādhara*.

6<sup>o</sup>-d<sup>2</sup> second type de *vidyādhara*.

6<sup>o</sup>-g<sup>1</sup> remplacement du *haṇṣa* par le *gandharva*.

6<sup>o</sup>-g<sup>2</sup> guerriers introduits dans le décor animalier.

6<sup>o</sup>-h *kīrtimukha*.

6<sup>o</sup>-h<sup>1</sup> ombrelle à la place du *kīrtimukha*.

6<sup>o</sup>-i litanie des *avatāra*.

D'autres critères ont en revanche pu être écartés du tableau car ils ne se retrouvent plus ou ne présentent qu'un rôle secondaire (par exemple, la station assise du dieu sur sa monture: de telles images existent encore, mais la station exceptée, elles s'intègrent à l'ensemble des images

1929, fig. 17, Kramrisch 1983, fig. 11-17; XXV-c; Kramrisch 1929, fig. 15, Kramrisch 1983, fig. 11-15; ... On relève la déesse (?) sur les images viṣṇuïtes suivantes notamment: Bhattasali 1929, pl. XXVI-a; Harle 1983, p. 7; Huntington 1975, pl. XVII, fig. 14 (notre pl. XVIb reproduit la partie médiane du socle de cette image).

<sup>205</sup> Huntington 1975, pl. XVII, fig. 14; Bhattasali 1929, pl. XXVI-a; XXXI.

<sup>206</sup> Majumdar 1943, pl. LXX, fig. 171, Haque 1963, p. 24, N. K. Bhattasali, « Two Inscriptions of Govindachandra, King of Vanga: Kulkudī Sun-god Image Inscription of the 12th Year of the Reign of Govindachandra and Betkā Vāsudeva Image Inscription of the 23rd Year of Govindachandra », *Epigraphia Indica*, XXVII, 1917, pp. 24-27.

<sup>207</sup> Two Thousand 1982, n° 27, p. 55, image dont l'iconographie s'inscrit par ailleurs dans le prolongement de ce qui a été relevé dans la phase D.2.C.

<sup>208</sup> Bhattasali 1929, pl. XXXIII.

<sup>209</sup> Sauf précisément en Bhattasali 1929, pl. XXXI.

étudiées ici; les quatre bras abaissés; l'objet relevé dans la main inf. dr.; le *pradakṣiṇam* de type B est écarté de l'étude, il devient de plus en plus rare; l'effleurement des attributs; les attributs tenus par les extrémités des doigts; les *āyudhapuruṣa* de la massue et du disque; les deux divinités masculines apparues sur certaines images bengalies: elles préfigurent peut-être les *āyudhapuruṣa* de la conque et du disque qui accompagnent le dieu en quelques exemples <sup>210</sup>).

### En conclusion

Deux larges phases se décèlent. La première recouvre les époques A, B et C, la seconde l'époque D. La première phase évolue essentiellement au Bihar, la production glisse au Bengale septentrional au cours de l'époque C et se centralise à la dernière époque dans le Nord et le Sud-Est du Delta.

Nous avons souligné la difficulté, sinon l'impossibilité, de nommer la forme divine représentée et préférons garder pour les deux types les plus représentés la dénomination plus vague de type A et type B, nous refusant à les identifier comme Trivikrama ou Śrīdhara. Pourquoi aurait-on privilégié deux des vingt-quatre *mūrti* au point d'écarter la plupart des autres icônes de la série? Peut-on néanmoins proposer une identification avec l'Ādimūrti Vāsudeva de l'*Agni-Purāṇa*? Dans l'affirmative, cette identification ne peut valoir que pour les images de l'époque D <sup>211</sup>. L'image présente des aspects variant au fil des périodes mais aussi selon la région d'où elle provient. Une identification – avec une icône décrite dans les sources littéraires – ne peut donc s'appliquer qu'à un matériel limité dans

<sup>210</sup> Begley 1973, fig. 41, R. C. Agrawala, « Unpublished Sculptures and Terracottas in the National Museum, New Delhi, and Some Allied Problems », *East and West*, 17, 1967, pp. 276–286, fig. 17 et 18; K. C. Sarkar, « A New Specimen of Bengal Sculpture », *Varendra Research Society's Monographs*, No. 4, 1930, pp. 18–23, fig. 1–3, N. G. Majumdar, « A new type of Vishnu from North Bengal », *Varendra Research Society, Appendices to Annual Report for 1928–29*, pp. 15–17, fig. 1. Ces deux images se caractérisent par l'absence des épouses, par la présence de Sudarśaṇacakra dans un médaillon au milieu du socle, par la manière dont sont présentées les armes du dieu: la massue, miniaturisée, comme le disque sont posés sur une fleur de lotus tenue par Viṣṇu (le lotus soutenant une arme apparaît sur d'autres images en métal: Ganguly 1922, pl. XXIV, Banerji 1933, pl. LXVII–c, Majumdar 1943, pl. LXXIV: avec les *āyudhapuruṣa* du disque et de la conque; Ganguly 1922, pl. XXV, Banerji 1933, pl. LXVIII–c, Majumdar 1943, pl. LXXI, fig. 173: c'est la conque et non le disque qui est ici posée sur une fleur de lotus). Les *āyudhapuruṣa* sont repris aux côtés d'un Viṣṇu à six bras et protégé par une chape de serpents: Ganguly 1922, pl. XXVI, Banerji 1933, pl. XXXVIII–b, image en métal, et dans la pierre: Banerji 1933, pl. XXXVIII–d.

<sup>211</sup> Voir ci-dessus note 6.

le temps et l'espace. Sans négliger le vaste corpus des textes rédigés dans la région, il conviendrait de les envisager, en relation avec le matériel artistique, en tenant compte du lieu et de l'époque probables de leur rédaction. Des éléments plus précis sont, en revanche, offerts par l'épigraphie et une lecture minutieuse du matériel introduit maintes informations dont on ne mentionnera ici que certaines, réservant pour de futures recherches l'analyse de ces informations. Parmi les images envisagées, il en est quelques unes qui comportent une inscription où le dieu peut être nommé et où une date peut être introduite. Retenons-les car elles constituent une suite de jalons chronologiques précieux: on a relevé le linteau dédicacé en l'an 26 du règne de Dharmapāla (oeuvre 19), dont l'inscription cite Viṣṇu<sup>212</sup>, l'image de Bāghāurā (phases D.1.B.1. à B.3) nommée Nārāyaṇa par son inscription (an 3 du règne de Mahīpāla I) ou encore celle de Betkā (phase D.2.C.4.) appelée Vāsudeva par son inscription (an 23 du règne de Govindacandra). On mentionnera encore l'inscription de Valgūdār, incisée en l'an *śaka* 1083, soit en 1161 de notre ère, en l'an 18 du règne de Madanapāla, où le dieu est nommé Nārāyaṇa: mais l'image est perdue et seul subsiste le socle portant l'inscription<sup>213</sup>. Quant aux bronzes d'Imādpur (an 48 du règne de Mahīpāla I) et de Mandoil (an 4 du règne de Vighrahapāla III), leurs inscriptions ne mentionnent aucun nom pour le dieu représenté<sup>214</sup>. On retiendra enfin le Viṣṇu de Keoar (phases D.1.C.3, C.4 et D.2) nommé tel par son inscription<sup>215</sup>. Les images de Bāghāurā, Keoar et Betkā proviennent de la région du Sud-Est, on peut estimer qu'elles ont été réalisées, dans l'ordre présenté, entre 980 et 1040 approximativement. Leur *pradakṣiṇam* est identique, les divinités secondaires sont les mêmes (les épouses seules à Bāghāurā, les épouses et les *āyudhapuruṣa* de la conque et du disque à Keoar et Betkā; Garuda sur le socle), le décor sur la dalle est similaire (trône royal partiel à Bāghāurā et Keoar, mais plus complet sur la seconde image, complet

<sup>212</sup> R. R. Mukherji et S. K. Maity, *Corpus of Bengal Inscriptions Bearing on History and Civilization of Bengal*, Calcutta, 1967, pp. 112-113.

<sup>213</sup> D. C. Sircar, « Three Inscriptions from Valgudar », *Epigraphia Indica*, XXVIII, 1949-50, pp. 137-145, p. 145 plus particulièrement.

<sup>214</sup> R. C. Majumdar et J. N. Banerjea, « Two Inscribed Images of Imadpur », *Journal of the Royal Asiatic Society of Bengal, Letters*, XVI, 1950, pp. 247-251, D. C. Sircar, « Date of the Imādpur Image Inscriptions of Mahīpāla I », *Indian Historical Quarterly*, XXX, 1954, pp. 382-387 (image d'Imādpur); A. M. Chowdhury, « Mandoil Viṣṇu Image Inscription of Vighrahapāla II », *Journal of the Varendra Research Museum*, 3, 1974, pp. 49-51 et pl. II entre les pp. 108 et 109 (image de Mandoil).

<sup>215</sup> Bhattasali 1929, p. 85, N. K. Bhattasali, « Some Image Inscriptions from East Bengal », *Epigraphia Indica*, XVII, 1923-24, pp. 349-362, pp. 355-356 plus particulièrement.

à Betkā; *vidyādhara* seuls à Bāghāurā et Keoar, en couple à Betkā; *kīrtimukha* absent à Bāghāurā mais non à Keoar et Betkā). L'image de Betkā présente en outre le personnage féminin sur le socle, peut-être une représentation de Bhūmi. Celle de Keoar introduit Brahmā et Śiva assis en *padmāsana* de part et d'autre du nimbe. Son inscription est la seule à appeler le dieu Viṣṇu: y aurait-il ici une quelconque allusion à la Trimūrti? L'inscription de Bodh Gayā introduisait aussi le nom de Viṣṇu: mais son sujet était de commémorer le don d'un *caturmukhaliṅga* de Mahādeva. Précisons que cette inscription se trouve sur un linteau dont la divinité principale est Lakuliśa, Viṣṇu et Sūrya accompagnant ce dernier <sup>216</sup>. On pourrait donc supposer que le dieu introduit dans un groupe de divinités serait nommé Viṣṇu, mais c'est là pure supposition pour l'heure (les deux oeuvres concernées proviennent en outre de contextes fort éloignés l'un de l'autre et près de deux siècles les séparent). L'image de Bāghāurā se rattache au groupe septentrional (D.1), celle de Betkā constitue en revanche un exemple caractéristique du groupe du Sud-Est (D.2). Le Vāsudeva de Betkā ne constitue-t-il pas un indice du culte grandissant du bouvier Kṛṣṇa dans le Sud-Est, comme en témoigne le matériel épigraphique <sup>217</sup>? Cette évocation latente de Kṛṣṇa – mais non certaine – nous rapprocherait de la personnalité du dieu décrite dans l'*Agni-Purāṇa* et justifierait le nom d'« Ādimūrti Vāsudeva » prêté ici à la divinité figurée.

<sup>216</sup> Voir ci-dessus note 43.

<sup>217</sup> Mais il est intéressant d'observer que le nom « Nārāyaṇa » peut aussi désigner le bouvier, fils de Vasudeva et de Devakī, et qui protège la terre (*kṣmāpāla*): inscription de Mādhāinagar de Lakṣmaṇasena (N. G. Majumdar, *Inscriptions of Bengal*, vol. III, Rajshahi, 1929, pp. 106–115, vers 10, lignes 17–18).



C. Epoque pāla – période 1 (9<sup>e</sup> siècle)

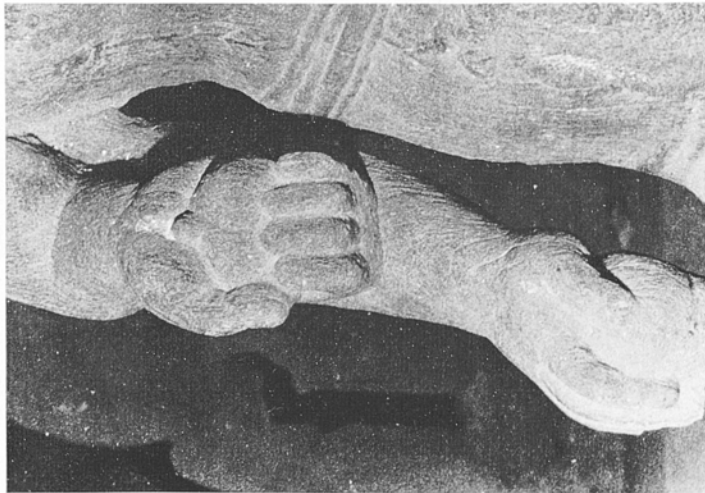
	1°			2°			3°			4°				5°					6°								
	a	b	c	a	b	c	a	b	c	d	e	a	b	c	d	a	b	c	d	e	a	b	c	d	e	f	g
19	+			+					?	?		+	+														
20	+			+					+			+	+												+		
21	+			+								+	+											+			
22	+			+								+	+										+		+		
23	+			+								+	+										+				
24	+			+					+			+	+										+				
25	+			+					+			+	+										+				
26	+			+					+			+	+										+				
27	+			+					+			+	+										+				
28	+			+					+			+	+										+				
29	+			+					+			+	+										+				
30	+			+					+			+	+										+				
31	+			+					+			+	+										+				
32	+			+					+			+	+										+				
33	+			+					+			+	?										+				
34	+			+					+			+	+	+									+				
35	+			+					+			+	+										+				
36	+			+					+			+	+										+				
37	+			+					+			+	+										+				
38	+			+					+			+	+										+				
39	+			+					+			+	+										+				
40	+			+					+			+	+										+				
41	+			+					?	?		+	+										+				
42	+			+					+			+	+	+									+				
43	+			+					+			+	+	+									+		+		
44	+			+					+			+	+										+		+		
45	+			+					+			+	+										+	+	+		
46	+			+					+			+	+										+	+	+		
47	+			+					+			+	+										+	+	+		
48	+			+					+			+	+										+	+	+		
49	+			+					+			+	+										+	+	+	+	
50	+			+					+			+	+										+	+	+	+	
51	+			+					+			+	+										+	+	+	+	
52	+			+					?			+	+										+				
53	+			+					+			+	+										+				
54	+			+					+			+	+										+				
55	+			+					+			+	+										+				
56		+		+					+			+	+										+				
57	+			+					+			+	+										+		+		
58	+			+					+			+	+										+		+	+	
59	+			+					+			+	+										+				







Oeuvre 20, Indian Museum, Calcutta, nég. A.S.I., New Delhi (par la courtoisie du Musée).



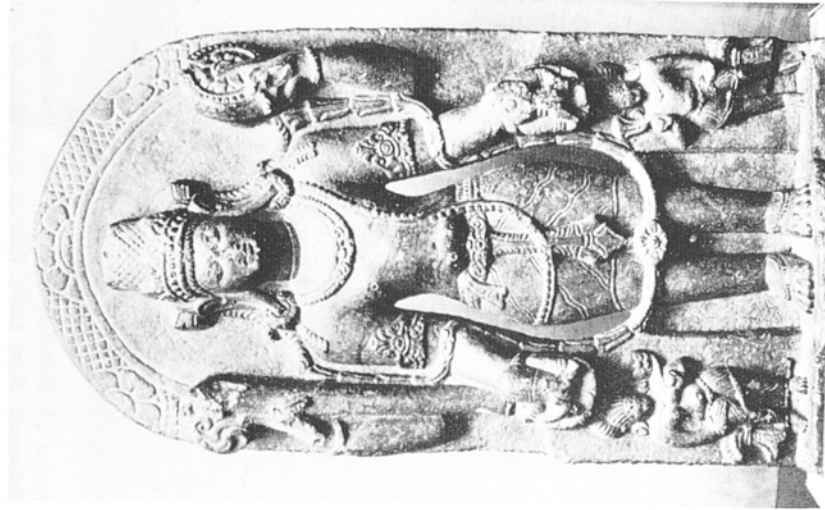
a) Oeuvre 4, Vārendra Research Museum, Rājshahi, nég. Cl. Picron.



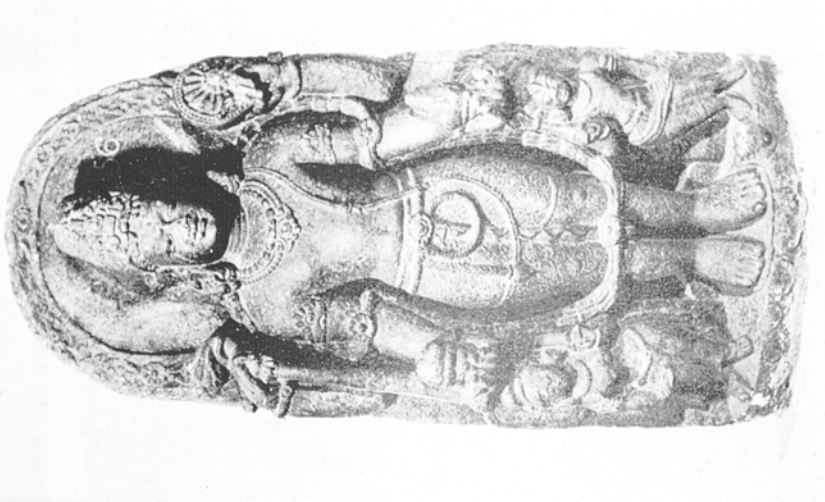
b) Oeuvre 23, Indian Museum, Calcutta, nég. Cl. Picron.



c) Oeuvre 25, National Museum, New Delhi, nég. Cl. Picron.



b) Oeuvre 36, National Museum, New Delhi, nég. National Museum, New Delhi (par la courtoisie du Musée).



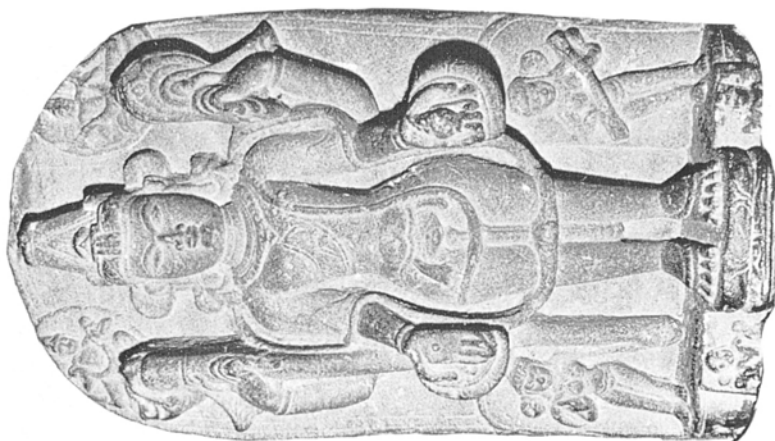
a) Oeuvre 34, Indian Museum, Calcutta, nég. A.S.I., New Delhi, (par la courtoisie du Musée).



a) Oeuvre 38, Patna Museum, Patna, nég. Cl. Picron.



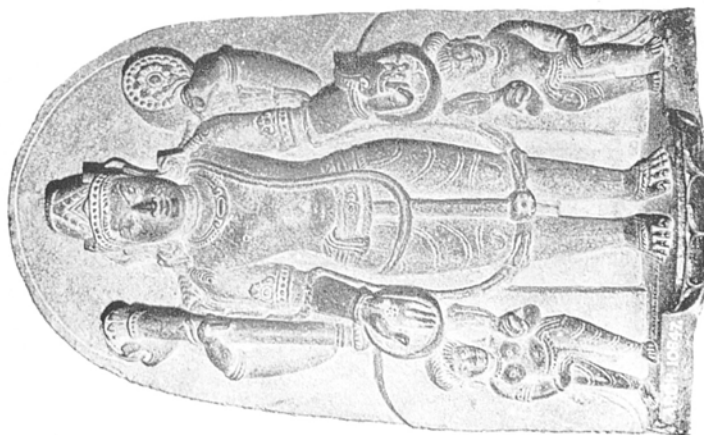
b) Oeuvre 39, National Museum, New Delhi, nég. National Museum, New Delhi (par la courtoisie du Musée).



c) Oeuvre 45, Patna Museum, Patna, nég. Cl. Picron.



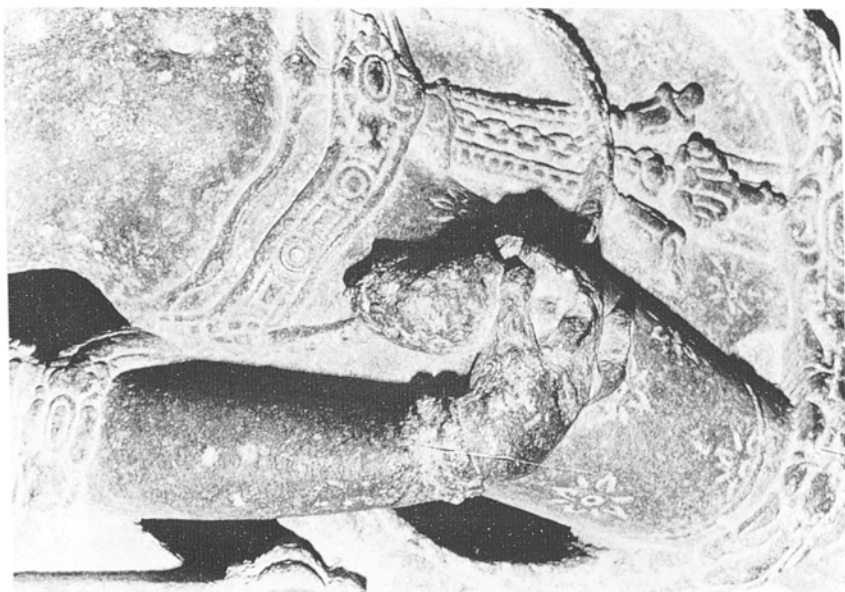
b) Viṣṇu, National Museum, New Delhi, nég. National Museum, New Delhi (par la courtoisie du Musée).



a) Oeuvre 40, Patna Museum, Patna, nég. Cl. Picron.



b) Viṣṇu, Mālda Museum, Mālda, nég. Cl. Picron.

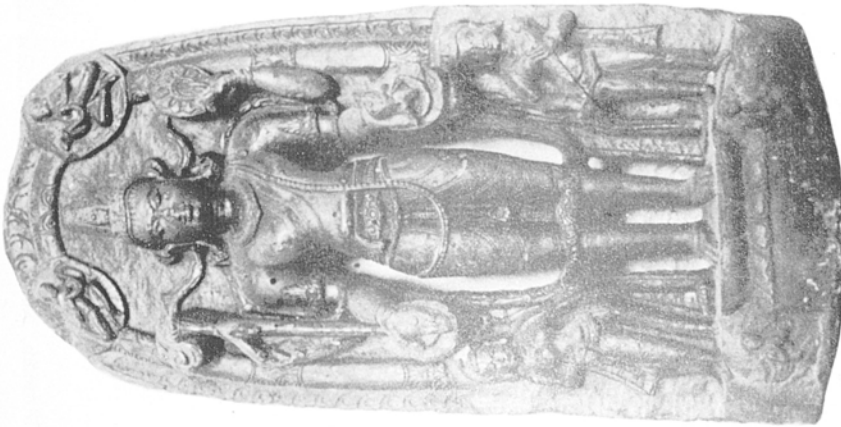


a) Varāha, détail, Indian Museum, Calcutta, nég. Cl. Picron.





b) Viṣṇu, Indian Museum, Calcutta, nég. A.S.I.,  
New Delhi (par la courtoisie du Musée).

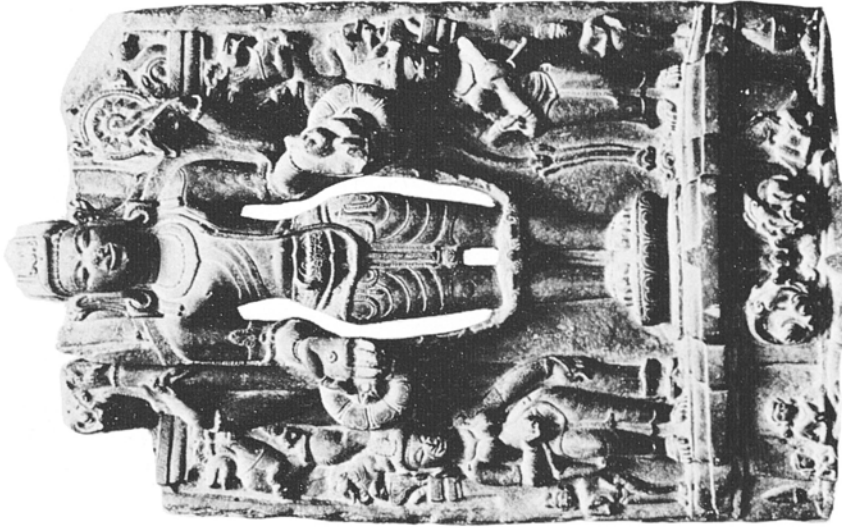


a) Viṣṇu, Varendra Research Museum, Rājshahi,  
nég. Cl. Picron.





a) Viṣṇu, National Museum, New Delhi, nég. National Museum, New Delhi (par la courtoisie du Musée).



b) Viṣṇu, National Museum, New Delhi, nég. National Museum, New Delhi (par la courtoisie du Musée).



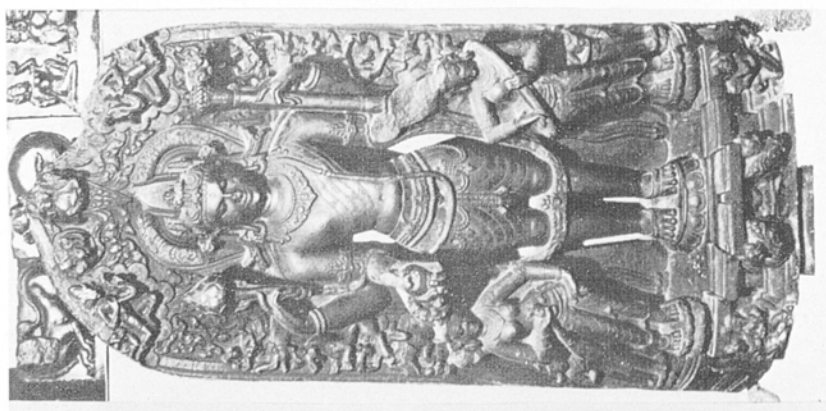
b) Viṣṇu, British Museum, Londres, nég. British Museum, Londres (par la courtoisie du Musée).



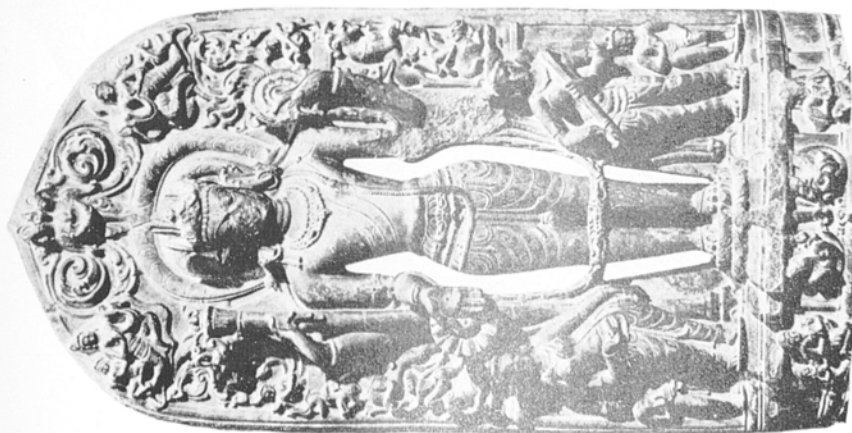
a) Viṣṇu, Mālda Museum, Mālda, nég. Cl. Picron.



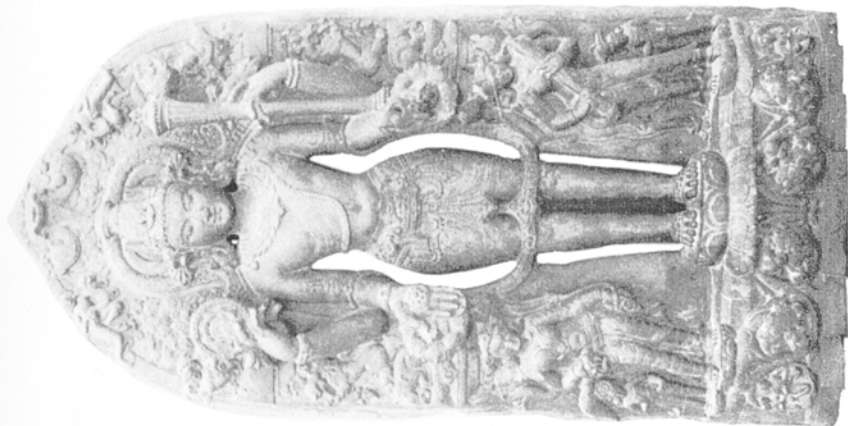
b) Viṣṇu, Mālda Museum, Mālda, nég. Cl. Picron.



a) Viṣṇu, British Museum, Londres, nég. British Museum, Londres (par la courtoisie du Musée).



a) Viṣṇu, National Museum, New Delhi,  
nég. National Museum, New Delhi (par  
la courtoisie du Musée).



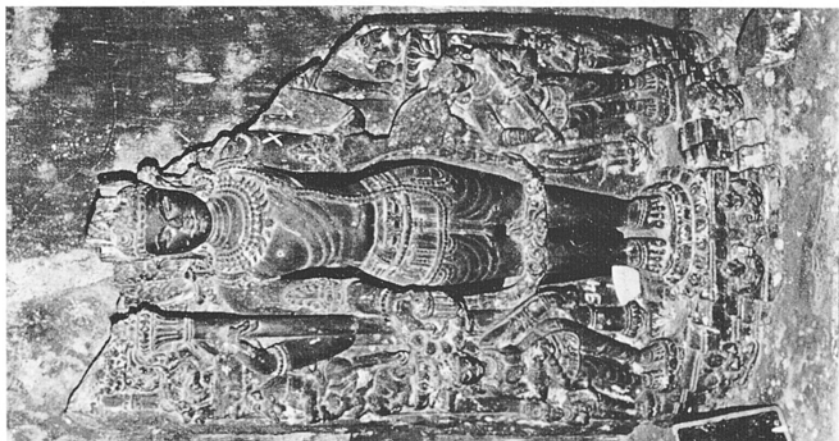
b) Viṣṇu, National Museum, New Delhi,  
nég. Cl. Picron.



c) Viṣṇu, Māitā Museum, Māitā,  
nég. Cl. Picron.



c) Viṣṇu, Vārendra Research Museum, Rajshahi, nég. Cl. Picron.



b) Viṣṇu, Mālda Museum, Mālda, nég. Cl. Picron.



a) Viṣṇu, Patna Museum, Patna, nég. Cl. Picron.

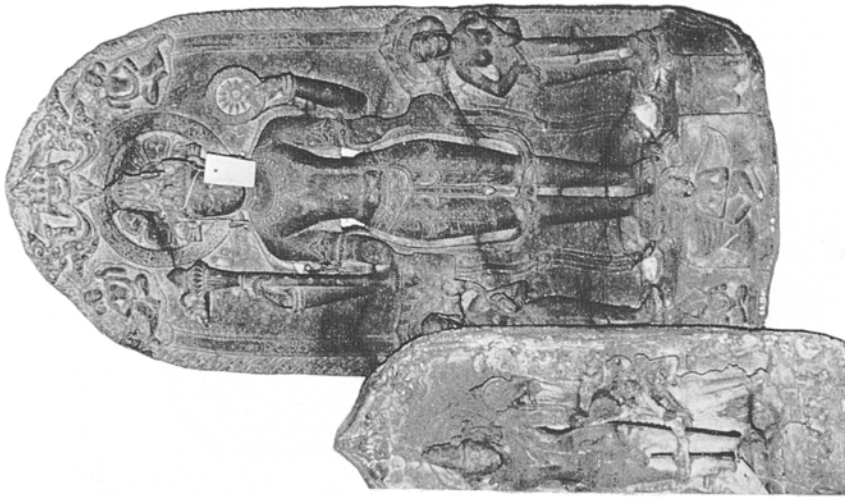


a) Viṣṇu, British Museum, Londres, nég.  
British Museum, Londres (par la cour-  
toisie du Musée).

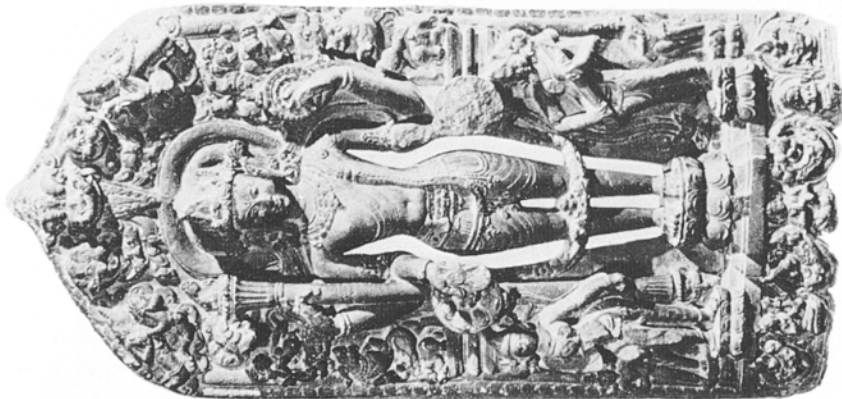


b) Viṣṇu, British Museum, Londres, nég.  
British Museum, Londres (par la cour-  
toisie du Musée).





b) Viṣṇu, Dacca Museum, Dacca, nég. Cl. Picron.



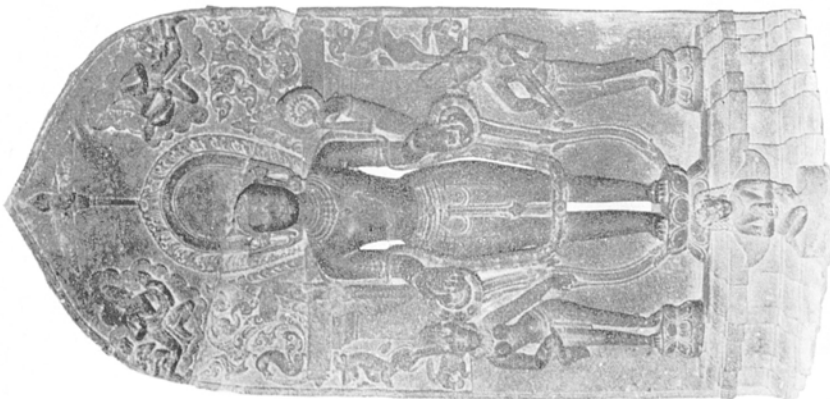
a) Viṣṇu, National Museum, New Delhi, nég. National Museum, New Delhi (par la courtoisie du Musée).



c) Viṣṇu, Indian Museum, Calcutta,  
nég. Cl. Picron.



b) Viṣṇu, Dacca Museum, Dacca,  
nég. Cl. Picron.

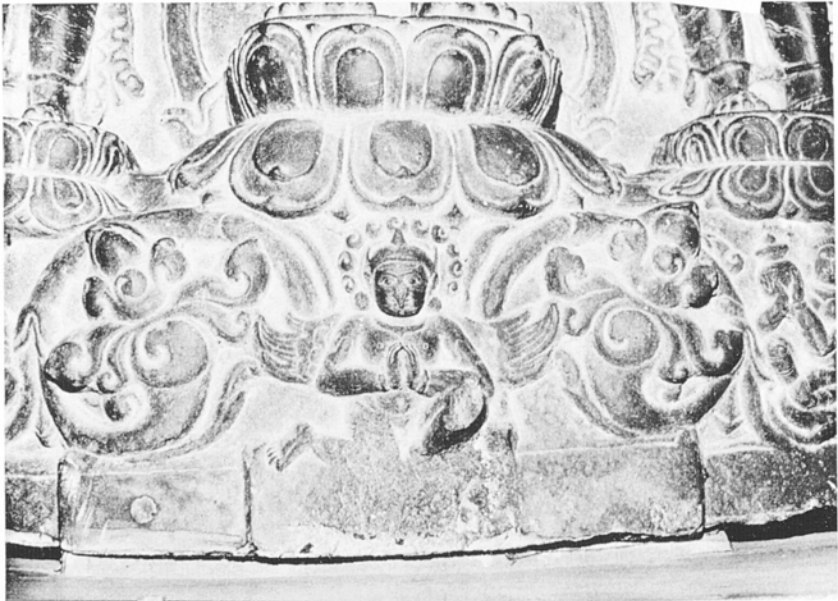


a) Viṣṇu, Dacca Museum, Dacca,  
nég. Cl. Picron.





a) Viṣṇu, détail, Dinājpur  
Museum, Dinājpur,  
nég. Cl. Picron.



b) Viṣṇu, détail, Dacca Museum, Dacca, nég. Cl. Picron.