

LES ASPECTS TECHNIQUES DE L'ICONOGRAPHIE
SELON LES ĀGAMA ŚIVAITES *

Introduction

C'est en décrivant l'habitat des dieux et le cadre dans lequel se déroulent culte et cérémonies que les textes agamiques abordent l'architecture. De la même manière, s'ils traitent de l'iconographie c'est parce qu'elle concerne les formes données aux dieux, formes qui sont les supports du culte et qui peuplent les cellas et les façades des temples et chapelles. Cependant si le culte peut, au besoin, se passer d'architecture, il nécessite en revanche des représentations divines pour lui servir de supports, que ces représentations soient des objets matériels ou bien qu'il s'agisse de simples représentations mentales suscitées par la méditation d'une description plus ou moins élaborée. Ce dernier point explique pourquoi, contrairement à l'architecture, l'iconographie a toujours sa place même réduite dans ces anthologies liturgiques que sont les *kriyāpāda* des āgama śivaïtes.

* Textes utilisés (références aux chapitres et aux vers du *kriyāpāda*):
Ajitāgama, éd. crit. par N. R. Bhatt, 2 vol. parus, Pondichéry 1964-67
(Pub. de l'Institut Français d'Indologie n. 24/I-II).
Rauravāgama, éd. crit. par N. R. Bhatt, 2 vol. parus, Pondichéry 1961-72
(*ibid.*, n. 18/I-II).

Voir aussi. B. DAGENS, *Les enseignements architecturaux de l'Ajitāgama et du Rauravāgama*, Pondichéry 1977 (*ibid.*, n. 57) [trad. anglaise, New-Delhi 1985].

Nous ne reviendrons pas sur les raisons générales qui nous ont fait choisir l'*Ajitāgama* et le *Rauravāgama* édités par M. N. R. Bhatt comme base de cette étude puisque nous les avons déjà exposées dans celle que nous avons précédemment consacrée à l'architecture. En ce qui concerne l'iconographie, chacun de ces deux textes contient un chapitre qui lui est entièrement consacré et que viennent compléter des nombreuses indications dispersées dans les autres chapitres du *kriyāpāda*, en particulier dans ceux qui traitent du rituel général où l'on trouve des descriptions d'images de méditation et dans ceux qui sont consacrés aux cérémonies d'installation et qui contiennent aussi bien des descriptions que des indications techniques sur la confection des images.

Dans l'*Ajitāgama* c'est le chapitre 36 qui est le chapitre iconographique proprement dit. Long de 390 vers il se divise en deux parties à peu près égales dont la première traite des règles générales tandis que la seconde donne des descriptions d'images particulières. Dans la première partie on note un très long développement de plus de 150 vers consacré à l'iconométrie avec une présentation détaillée du système de canons iconométriques dit système des *tāla*; à côté de cela on trouve en particulier des considérations sur différentes catégories d'images avec un développement sur la confection des images modelées en terre autour d'une armature de bois. Dans la seconde partie sont décrites vingt *mūrti* de Śiva puis vingt-neuf divinités ou groupes de divinités qui constituent l'entourage de Śiva; toutes ces descriptions sont très succinctes et se présentent beaucoup plus comme des listes de signes caractéristiques que comme des descriptions techniques utilisables pour la fabrication d'images; on note en particulier qu'il n'y est jamais fait référence aux règles iconométriques qui ont été présentées dans la première partie du chapitre; la seule exception est constituée par la description chiffrée de la statue de Vṛṣa mais il est vrai que les règles générales données précédemment ne peuvent s'appliquer qu'à des images anthropomorphes ou pseudo-anthropomorphes et non à l'image purement animale et particulièrement naturaliste de la monture de Śiva.

Le chapitre iconographique du *Rauravāgama* (chap. 35) se présente de façon assez différente. Tout d'abord il ne traite que des

images de Śiva, les descriptions de celles des assesseurs ou plus exactement de quelques uns d'entre eux étant à chercher dans les chapitres concernant les installations. De plus les descriptions qu'il donne des images de Śiva sont beaucoup plus détaillées et disons plus « utilisables » que celles que fournit l'*Ajitāgama*. Ce chapitre débute par un long exposé sur les proportions des différentes parties du corps mais sans cependant faire aucune allusion au système classique des *tāla*. Dans les descriptions qui suivent on trouve à côté de la liste des signes caractéristiques de la forme de Śiva envisagée, des instructions précises sur la façon d'en dessiner l'image en fonction d'un réseau bien déterminé de lignes orthogonales à partir desquelles sont localisées les différentes parties du corps. Ajoutons enfin que pour chaque forme de Śiva nous sont données différentes variantes dans les postures, chaque variante étant présentée avec ses données numériques particulières.

Il est inutile de rappeler que les deux textes que nous utilisons ne sont pas des traités d'iconographie, pas plus qu'ils ne sont des traités d'architecture. Comme cette dernière, l'iconographie y est simplement considérée comme un sujet dont une certaine connaissance est nécessaire à l'officiant et au fidèle pour l'accomplissement des rites ou pour leur compréhension. Cela étant on constate cependant que certains sujets y sont présentés d'une manière telle qu'elle suppose de la part de l'utilisateur des connaissances plus techniques que celles qu'il peut acquérir dans ces deux āgama. Ainsi par exemple si le *Rauravāgama* entre dans le détail de l'iconométrie des images de Śiva, il le fait sans donner le moindre exposé théorique qui rende intelligibles les très abondantes données chiffrées qu'il énumère. Autre exemple plus précis: l'*Ajitāgama* utilise à deux reprises (40.127; 48.68) et sans le définir le terme *citrābhāsa* qui désigne de façon très technique les images peintes ou dessinées à plat par opposition à celles qui sont en ronde-bossé (*citra*) ou en relief (*ardhacitra*).

Définitions

Les images font partie des représentations divines qui comme on l'a vu servent de support au culte; ces représentations sont des

liṅga, c'est-à-dire des « signes » et on retrouve dans l'*Ajitāgama* (4.1 sq.) une définition qui apparaît pratiquement dans tous les textes agamiques :

*liṅgaṃ trividhaṃ proktaṃ vyaktāvyaktobhayātmakam /
vyaktaṃ yat pratimāvyaktaṃ śivaliṅgam iti proktaṃ /
mukhaliṅgaṃ bhaved anyat tṛtīyam ubhayātmakam /*

« La représentation divine est de trois sortes: manifeste non-manifeste et d'une double nature; manifeste c'est l'image; non-manifeste, c'est ainsi qu'est défini le Śivaliṅga; le mukhaliṅga c'est l'autre, le troisième qui relève de la nature des deux précédents ». Cette définition est comme nous l'avons dit très classique, mais les termes *vyakta*, *avyakta* et *ubhayātmaka* (ou *vyaktāvyakta*) sont parfois remplacés par *sakala*, *niṣkala* et *sakalanīṣkala* que l'on peut traduire par « avec parties », « sans parties » et « avec et sans parties ». Nous ne nous étendrons pas là-dessus mais la suite de la définition donnée dans l'*Ajitāgama* est intéressante: « *Sadāśiva*, c'est là la représentation non-manifeste, la meilleure; le mukhaliṅga est de la nature d'Īśvara et la représentation manifeste est de la nature de Rudra. Sache, Oh Janārdana! que la représentation manifeste c'est la mienne (*madīyam iti tad viddhi vyaktaliṅgaṃ Janārdana*) ». Rappelons que c'est Śiva en personne qui énonce l'*Ajitāgama* à Viṣṇu Janārdana et la dernière définition que nous avons là souligne parfaitement le caractère de l'image, représentation du dieu qui se manifeste pour enseigner. Ajoutons enfin que le caractère inférieur de cette représentation se traduit dans un autre chapitre de l'*Ajitāgama* par une formule selon laquelle l'officiant qui a procédé à l'installation d'une représentation non-manifeste doit recevoir des honoraires qui sont le double de celles que reçoit l'installateur d'une représentation manifeste...

S'opposant ainsi aux symboles que sont aussi bien le Śivaliṅga que le disque et la conque figurant Cakra et Śaṅkha ou bien encore les pierres brutes utilisées pour représenter certaines divinités populaires, les images sont donc des représentations anthropomorphes pseudo-anthropomorphes ou thériomorphes, qu'ils s'agissent de statues, de dessins ou tout simplement d'images mentales. Dans la définition de l'*Ajitāgama* que nous avons citée elles sont dési-

gnées par le mot *pratimā*, mais nos deux textes utilisent également *bimba*, *bera* ou bien encore *rūpa* (appliqué souvent à des images de méditation), *mūrti* (essentiellement pour les images de Śiva) et enfin *sakala* employé comme substantif. Tous ces termes sont, aux réserves indiquées ci-dessus près, interchangeables; il faut enfin y ajouter le mot *liṅga* qui est ambigu; on note cependant que lorsqu'il n'est pas spécifiquement appliqué au Śivaliṅga, il est utilisé dans des passages suffisamment généraux, à propos des matériaux par exemple, pour que son ambiguïté ne prête pas à conséquence.

Techniques

Les domaines techniques sur lesquels nos deux textes apportent des précisions sont d'une part l'iconométrie et le dessin iconographique et d'autre part les matériaux et la fabrication des images.

Iconométrie

Les dimensions et les proportions des images sont déterminées en fonction d'un réseau complexe de relations où interviennent aussi bien le cadre dans lequel doit s'insérer l'image que la position hiérarchique de la divinité qu'elle figure, que ce soit dans le panthéon général du śivaïsme ou dans le panthéon particulier auquel l'image est intégrée.

Le cadre va régir les dimensions absolues de l'image qui sont en effet liées, directement ou non, à celles de la cella qui doit contenir la statue ou bien encore à celles des pilastres qui scandent le mur sur lequel doit s'adosser l'image. Il faut cependant souligner que dans le cas d'un temple de Śiva ce rapport numérique à l'architecture n'est qu'un rapport intermédiaire entre les dimensions du Liṅga, forme majeure de Śiva installée dans la cella principale et les images; en effet comme nous avons eu l'occasion de la voir ailleurs les dimensions du temple sont elles-même fonction de celles de ce Liṅga. Les seules exceptions concernent les images « autonomes » (*svatantra*) dont parle l'*Ajita* (36:10-11) sans que l'on

sache très bien au demeurant s'il s'agit là d'images isolées ou bien si ce sont de façon plus précises des images à partir desquelles sont calculées les dimensions des édifices qui les abritent. Les choses sont un peu plus claires dans le *Raurava* qui nous donne une série de valeurs absolues pour les dimensions des images de Nāgarāja (38,3); il ne fait pas de doute qu'il s'agit là d'ex-voto dont les dimensions sont liées beaucoup plus aux capacités financières du donateur qu'à la taille d'un quelconque édifice ou du dieu majeur d'un temple.

Les proportions sont régies par un système complexe de canons qui se sont élaborés progressivement et dont l'*Ajitāgama* nous donne, en même temps que nombre de textes parallèles, ce que l'on peut appeler l'état final. Ce système, étudié par, entre autres, J. Banerjea et T. V. Gopinatha Rao, est dit « système des *tāla* » du nom d'une des unités relatives auxquelles il fait appel. Les canons qu'il présente sont des canons fractionnaires, c'est à-dire que la hauteur de l'image est divisée arbitrairement en un nombre N de parties (*aṅgula*, *mātra*, *aṃśa*) qui sont ensuite distribuées entre les différents éléments du corps. Ces canons fractionnaires s'opposent aux canons modulaires où l'on prend pour unité de base la hauteur ou la longueur d'un élément anatomique, généralement la hauteur de la face ou la longueur de la main: ce dernier point est intéressant car le sens premier de *tāla* est « paume de la main » et que son emploi en iconométrie, ajouté à divers autres facteurs, indique que les canons indiens étaient à l'origine des canons modulaires. Cela est attesté en particulier par des textes anciens comme la *Bṛhat-saṃhitā* ou bien encore le *Citralakṣaṇa* de Nagnajit; l'intérêt de l'affaire est que les canons modulaires que nous présentent ces textes sont sans doute à mettre en rapport avec certains canons analogues en honneur dans l'Occident byzantin.

Quoiqu'il en soit de l'origine exacte du système, on en arrive dans le monde indien à l'ensemble très cohérent présenté dans le chapitre 36 de l'*Ajitāgama*. Nous avons là une liste de douze canons particuliers correspondant chacun à une catégorie de divinités déterminée. Le système d'ensemble est hiérarchique: le canon idéal où la hauteur du corps est divisée en 124 parties correspond aux images de Brahmā, Viṣṇu et Śiva; viennent ensuite les parè-

dres des trois grands dieux (Umā, Kātyāyanī, Lakṣmī, Cāmuṇḍā, Sarasvatī, Māheśī, Vaiṣṇavī et Brāhmī: canon à 120 parties), puis des assesseurs majeurs et des déesses importantes et ainsi de suite jusqu'aux *bhūta* auxquels est attribué le canon à 3 *tāla* (avec division de la hauteur en 36 parties).

A partir du canon particulier à la catégorie à laquelle appartient le dieu que l'on veut figurer, sont calculées les proportions relatives de tous les éléments anatomiques et ce jusque dans les moindres détails; c'est ainsi que l'on nous indique par exemple les proportions de chacune des circonvolutions auriculaires. Signalons cependant que cette description détaillée ne nous est fournie que pour les catégories supérieures et que pour les autres on se contente d'indiquer la répartition en hauteur. Ajoutons aussi que l'étude des données chiffrées que l'on trouve dans l'*Ajita* comme dans le *Raurava* montre à l'évidence que leur transmission ne s'est pas faite sans dommage et que leur utilisation doit se faire avec précaution. Dernier point enfin: ces données ne sont utilisables que si elles sont accompagnées d'indications concernant le dessin iconographique, indications qui font défaut dans l'*Ajita* mais que nous trouvons dans le *Raurava* à propos de certaines images de Śiva.

Dessin iconographique

En effet il ne suffit pas d'avoir les proportions relatives, même très détaillées, des différentes parties du corps pour pouvoir dessiner une image particulière; il faut encore pouvoir localiser précisément ces différentes parties du corps les unes par rapport aux autres. Cela se fait à partir d'un réseau orthogonal de lignes (*sūtra*) verticales et horizontales. La position des lignes horizontales dépend directement de la répartition en hauteur dictée par le canon particulier et ces lignes correspondent aux points majeurs de cette répartition: sommet du crâne (*uṣṇiṣa*), sommet du front (*pūrvakeśa*), yeux..., épaules (*hikkā*), coeur, nombril, racine du sexe (*lingamūla*), genoux, pieds...; cependant des corrections possible sont indiquées afin de pouvoir situer correctement les lignes selon que l'image est debout ou assise; on indique également de combien un déhanchement peut diminuer la hauteur totale de l'image. Quant

aux lignes verticales, les plus importantes sont la ligne médiane (*pūrvasūtra*) et celles qui sont à l'aplomb des côtés de la tête (*pakṣasūtra*); c'est à partir d'elles que sont localisées les lignes secondaires qui passant par les aisselles, l'extérieur des bras et enfin les limites latérales extrêmes de l'image (mains supérieures écartées par exemple). Ces lignes verticales sont mises en place pour une image debout en posture frontale droite; lorsqu'il s'agit d'une image déhanchée les lignes restent dans la même position mais les décalages des points qui ne sont plus alignés verticalement (milieu du front, nez, nombril *liṅgamūla...* etc.) sont indiqués par rapport à ce réseau fixe.

Matériaux

Les matériaux utilisés dans la confection des images occupent une place relativement importante dans les textes qui nous intéressent car c'est de leur nature que dépend souvent la façon dont sont exécutés certains rites avant ou pendant la confection de l'image ou bien encore au moment de son installation ou enfin lors du culte régulier qu'elle reçoit une fois mise en place. Pour ne prendre qu'un exemple lorsque la statue est en terre, les rites comprenant un ondolement de l'image sont exécutés non sur cette statue elle-même mais sur un substitut qui peut être tout simplement le reflet de cette statue dans un miroir.

Quels sont ces matériaux? L'*Ajitāgama* (36.182sq) distingue trois sortes d'images, celles qui sont « immobiles » (*acala*), ce sont les images en terre, celles qui sont « mobiles » (*cala*, images en métal) et enfin celles qui sont « mobiles ou immobiles » (*calācala*) qui sont sculptées dans la pierre ou le bois; ailleurs le même texte reprend plusieurs fois la même liste en y ajoutant les images en stuc (*saudha*) que l'on peut considérer comme des variantes des images en terre.

Le *Raurava*, moins systématique que l'*Ajita*, parle des matériaux à différentes reprises. Ainsi à propos des différents modes d'installation de Gaurī (31.3-4) il prescrit des modes différents selon que la statue est en métal, en pierre ou en terre; à propos des

dvārapāla (32.5 sq) il est question d'images en pierre, en stuc, en métal ou en pierres précieuses (*dhātuja*); à propos de Viṣṇu nous avons la série métal, terre, pierre précieuse à laquelle s'ajoutent pour Mohinī la pierre et le bois; enfin le chapitre 34 énumère, à propos de Someśvara, les étapes de la confection des images en terre.

Le choix des matériaux lui-même ne donne pas lieu à des développements importants sauf en ce qui concerne la pierre et le bois: dans le premier cas le détail nous est donné à propos des Liṅga et dans le second à propos des bois qui peuvent être utilisés pour fabriquer l'armature (*śūla*) des statues en terre. Nous avons déjà étudié ces points à propos de l'architecture et nous y reviendrons pas si ce n'est pour rappeler que l'importance donnée à l'opération du choix du bois et de la pierre est due probablement au fait que ce choix est effectué sous la direction de l'officiant.

Mise en oeuvre des matériaux et confection des images

Lorsque la confection de l'image est une opération où seul intervient l'artisan, comme la sculpture d'une statue en pierre ou en bois, il n'en est pas question dans nos textes sauf — le point est significatif — pour l'opération finale, celle de la ciselure du détail des yeux car c'est là non pas simplement un acte technique mais d'abord et surtout le rite fondamental de l'ouverture des yeux, un des moments majeurs de la cérémonie au cours de laquelle la statue prend vie et reçoit la puissance divine qui désormais va l'habiter. On peut signaler à ce sujet que la même chose se produit lors de la confection des Liṅga en pierre: les seules opérations dont le détail nous soit donné sont celles du traçage des lignes caractéristiques, opérations qui sont analogues à la cérémonie de l'ouverture des yeux.

En revanche pour les statues en métal et surtout pour celles en pierre, nous avons plus de détails parce que certaines étapes intermédiaires de leur fabrication sont marquées par des rites.

Images en métal

Elles sont confectionnées selon la technique de la cire perdue (*sikthakarma*): une première image est fabriquée en cire selon les caractéristiques prescrites (*Ajita* 36.205); elle est recouverte d'une gangue de terre qui forme moule; le métal en fusion (à propos duquel nous n'avons aucune précision) est versé dans ce moule dont il fait fondre l'âme en cire; selon une indication du *Raurava* les images en métal peuvent être pleines (*sughana*) ou avoir un noyau en terre; dans le second cas l'image en cire doit être façonnée sur ce noyau en terre et ce doit être la solution la plus fréquemment adoptée car elle permet une forte économie dans la quantité de métal utilisée. Le rite intermédiaire est ici la sanctification (*samskāra*) de la cire qui a lieu la veille du jour où la statue doit être fondue; ajoutons que nous n'avons aucun détail dans l'un ou l'autre texte sur l'opération de la fonte proprement dite mais il est bien évident qu'il s'agit là d'une opération qui ne concerne que l'artisan (*śilpin*) et où le rôle de l'officiant ou du donateur reste purement passif.

Images en stuc

La seule indication que nous ayons à leur sujet est fournie par le *Raurava* qui précise (à propos des images de Gaurī) que les statues de ce type sont modelées autour d'un noyau en briques.

Images en terre

Ce sont celles à propos desquelles nous avons le plus d'indications même si ces dernières se bornent le plus souvent à une liste des étapes qui marquent la fabrication de ce genre de statues. Immobiles par principe, ces images sont confectionnées à ce qui sera leur emplacement définitif; leur fabrication commence par la mise en place d'une armature (*śūla*) en bois dont les différents éléments sont liés les uns aux autres par des cordes (*rajju*); cette double opération (*śūlasthāpana* et *rajjubandhana*) est traitée

comme une véritable cérémonie d'installation. En effet les éléments de l'armature sont considérés comme le squelette du dieu dont les veines (*nāḍī*) sont représentées par les cordes qui relient les éléments en bois. Une fois cette armature en place on commence par donner sa forme à l'image en appliquant sur les bois des couches successives de terre ou d'une préparation à base de gravier, de chaux et de sucres végétaux (*kalkabandha*); cela fait on recouvre l'ébauche ainsi obtenue d'une étoffe, c'est le *paṭācchadana* et c'est sur cette étoffe que l'on achève le modelage de la statue avec des préparations plus fluides que le *kalka*; enfin on peint l'image (*varṇalepana*), l'opération se terminant comme pour toutes les autres images par le rite de l'ouverture des yeux¹.

Fixation et rénovation des images

Nous signalons simplement pour mémoire ces deux aspects techniques de l'iconographie; à propos du premier le seul détail que nous fournissent nos textes est la composition de l'*aṣṭabandha*, un mortier à huit composants (chaux et sucres végétaux essentiellement) qui sert à fixer la statue sur son piédestal comme le Liṅga sur son socle. En ce qui concerne les travaux de rénovation, la seule indication fournie est qu'il faut toujours employer le matériau qui a servi à fabriquer l'image à l'origine.

Conclusion

Comme nous l'avons dit en introduction les deux textes que nous avons étudiés ne sont pas des traités d'iconographie; s'ils sont relativement complets en ce qui concerne les descriptions (cela est surtout vrai de l'*Ajitāgama*), leur partie technique apparaît en revanche comme dispersée et comme manquant de

1. Cf. *Ajita* 36.195sq, *Rau* 34.6-7 et d'une façon plus générale K. M. VARMA, *The indian technique of clay modelling* (1970), ouvrage qui s'appuie en particulier sur l'*Aṅsumatkāśyapa*, un upāgama consacré pour l'essentiel à l'architecture et à l'iconographie.

cohérence dans le détail, sauf peut-être en ce qui concerne l'icônométrie. L'importance donnée à cette dernière nous paraît avoir plusieurs raisons. La première est le goût que ce genre de littérature a généralement pour les données chiffrées; ce n'est pas là une constatation neuve et nous avons pu déjà la faire il y a quelques années à propos du *Mayamata* en signalant à l'époque que nous voyions surtout là une marque parmi d'autres de la manie classificatoire des *śāstra*. En fait il nous semble maintenant que l'on peut voir les choses d'une façon légèrement différente et que l'importance accordée aux données numériques résulte du fait que ce sont là des éléments vérifiables qui permettent au commanditaire ou à l'officiant de contrôler ou d'avoir l'impression de pouvoir contrôler le travail du *śilpin*. Mais il faut noter aussi qu'un développement tel que celui que l'*Ajitāgama* consacre à la présentation hiérarchique des canons dépasse les limites de la simple iconographie. Il permet en effet de traduire de façon quasiment mathématique certaines nuances subtiles dans la hiérarchie du panthéon; ainsi on constate que parmi les Saptamātrkā, Māheśvarī, Brāhmī, Vaiṣṇavī et Cāmuṇḍā ont droit à un canon supérieur à celui qui est appliqué aux images de Vārāhī, Indrāṇī et Kaumārī, façon comme une autre d'exprimer qu'elles sont les émanations des plus grands dieux; de la même manière on peut constater qu'Indra a droit à un canon supérieur à celui qui est utilisé pour les autres dikpāla...

En dehors de l'icônométrie, nous avons vu que l'importance accordée aux questions techniques dépend essentiellement de l'intérêt qu'elles peuvent présenter pour les officiants et fidèles; mises à part les possibilités de contrôle dont nous venons de parler, il s'agit essentiellement d'un intérêt lié à l'accomplissement de rites, que ce soit avant, pendant ou après la confection des images.

Pour terminer sur un plan un peu plus général nous voudrions signaler en quelques mots ce que l'on peut appeler l'aventure du *tribhaṅga*. Ce terme comme on le sait connaît une grande faveur en particulier chez les historiens d'art et on considère généralement qu'il désigne une attitude dans laquelle le corps forme une triple courbe. Or M. K. M. Varma vient de montrer dans un petit

ouvrage publié il y a quelques mois à Santiniketan² que cette attitude n'a jamais existé que dans l'esprit des iconographes modernes et que sa création est simplement le fruit d'une lecture un peu rapide de textes iconographiques. Comme il le démontre bien le terme ne désigne pas *une* attitude particulière mais simplement la possibilité d'utiliser l'une quelconque parmi trois attitudes parfaitement déterminées et qui sont respectivement nommées *ābhaṅga*, *samabhaṅga* et *atibhaṅga*; l'attitude *ābhaṅga* correspond à un déhanchement légèrement marqué auquel s'ajoute une inclinaison de la tête; dans le *samabhaṅga* la tête reste droite et le déhanchement ne se fait sentir qu'à partir des épaules et l'*atibhaṅga* correspond à un mouvement analogue à celui de l'*ābhaṅga* mais plus fortement marqué. Je ne reprendrai pas ici la démonstration de M. Varma sinon pour dire que les indications que l'on trouve dans le *Rauravāgama* qu'il n'a pas utilisé la confirment pleinement³, mais j'ajouterai que la découverte de M. Varma montre s'il en est besoin que l'utilisation du vocabulaire des textes techniques doit se faire avec une extrême prudence et avec le souci constant de resituer les termes dans leur contexte avant de chercher à les interpréter pour les utiliser.

2. Cf. K. M. VARMA, *The so-called tribhaṅga*, Santiniketan, 1984.

3. Cf. *Raurava* 35.159 sq.