



HAL
open science

L'Asie dans la revue Histoire de l'Art : le temple de Banteay Srei

Edith Parlier-Renault

► **To cite this version:**

Edith Parlier-Renault. L'Asie dans la revue Histoire de l'Art : le temple de Banteay Srei. Histoire de l'art, 2018, 30 ans- Numéro Anniversaire: 1988-2018, 83, pp.141-152. hal-03893375

HAL Id: hal-03893375

<https://hal.science/hal-03893375>

Submitted on 17 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'Asie dans *Histoire de l'Art* : le temple de Banteay Srei près d'Angkor.

Edith Parlier-Renault

Si la présence de l'Asie est restée discrète dans la revue, elle y est visible dès ses débuts, et se maintient dans les décennies qui suivent, notamment à travers les deux numéros qui lui sont spécialement consacrés, « Extrême-Orient », en 1998, et, tout dernièrement, « Asie/Occident », en 2018. D'un numéro à l'autre, et à vingt ans d'intervalle, c'est, sans surprise, la Chine et le Japon qui dominent, avec une légère prévalence de la période moderne et contemporaine, et un accent particulier mis sur les relations avec l'Europe, ainsi que sur l'approche occidentale de ces arts, même et surtout peut-être lorsqu'il s'agit de considérer celle-ci d'un œil critique : en témoigne le dernier numéro paru (n°82), plus axé sur l'« orientalisme » que sur l'Asie à proprement parler, que certains auteurs n'hésitent pas à envisager plus ou moins, d'un point de vue épistémologique, comme une catégorie mentale élaborée par l'Occident. Le premier article « asiatique », dans le numéro 4 (« Peinture »), porte sur le peintre et calligraphe japonais contemporain Ueda Sôkyû (1899-1968), et sur la trentaine de contributions publiées depuis la fondation de la revue, cinq sont dédiées au Japon du XX^e siècle, notamment à travers le regard que pose sur lui l'Europe ou l'Amérique. De même la Chine y est à plusieurs reprises évoquée par le biais des collections européennes (G. Gyss-Vermande, n°21/22, T. Wolvesperges, n°40/41, L. Chopard et P. d'Abrigeon, n° 82), ou dans sa rencontre avec les styles occidentaux (V. Droguet, n°25/26). L'Inde ne fait pas exception, puisqu'elle s'illustre singulièrement par une étude de la collection de miniatures Gentil qui montre comment ce Français passé au service d'un nawab indien s'y mit lui-même en scène (D. Sarangi, n°75).

La revue a cependant aussi fait écho aux recherches qui abordent l'Asie « de l'intérieur » -pour autant que la démarche soit possible-, ou touchent à des périodes plus anciennes. L'Inde y est représentée par des articles sur la peinture moghole (Juneja n° 82, Thorez n° 78), mais également sur les premiers siècles de notre ère (Schmid, de Saxcé, n° 82), ou sur les conceptions esthétiques et religieuses qui inspirent sa sculpture entre le V^e et le XII^e siècles (Lefèvre, n° 69, Ladrech, n° 75). Le monde tibétain a suscité deux contributions à la croisée de l'histoire de l'art et de l'anthropologie, qui mettent en lumière la courageuse permanence de sa tradition (Namgyal-Lama n° 73, Estournel n°20). Enfin la Chine et le Japon anciens figurent en bonne place dans le numéro sur l'Extrême-Orient (Malenfer Ortiz, Bauer), comme le Cambodge angkorien, resté un domaine de prédilection de l'archéologie asiatique française après la fin des colonialismes (Alvares n°20, n° 40/41 et n° 42/43). Plutôt que de

passer ici en revue des textes si divers, c'est sur les deux derniers articles que nous avons choisi de revenir (« Images de l'idéologie royale khmère aux frontons du temple d'Īśvarapura (967 ap. J.-C.). Nouvelles hypothèses (I et II) »¹).

Sharon Alvarez y prend pour sujet le temple de Banteay Srei, un des monuments les plus remarquables du patrimoine angkorien, surtout par la qualité de sa sculpture exceptionnellement bien conservée. Le premier article proposait d'identifier dans la scène évoquée au fronton ouest de la bibliothèque nord un épisode du *Mahābhārata* jamais encore illustré dans la sculpture indienne. Cette identification est aujourd'hui considérée comme acquise², sans que l'on semble se souvenir toujours de celle à qui nous la devons. S. Alvares y mettait aussi en évidence les possibles allusions que contenait ce relief au donateur ainsi qu'au souverain régnant, Rājendravarman II. Dans le second texte, l'auteure analyse la disposition de certaines des images de type narratif au sein du temple, disposition dont elle soulignait pour la première fois la cohérence et commençait à dégager les intentions. Ce numéro anniversaire nous offre d'abord l'occasion de rappeler sa contribution à la connaissance de ce monument, tout en situant son approche dans le contexte des recherches sur l'art du monde indien et en lui proposant quelques prolongements.

Le titre commun de ces deux textes jumeaux met l'accent sur une thématique qui, sans être toujours, loin s'en faut, au premier plan, traverse toutes les études indiennes, et plus spécialement les deux disciplines de l'histoire de l'art et de l'épigraphie, étroitement liées dans le Sud et le Sud-Est asiatiques : le discours des inscriptions, comme celui des images, porte essentiellement sur les différents aspects de la royauté idéale telle que l'a conçue l'Inde et à sa suite une bonne partie du Sud-Est asiatique. L'un et l'autre discours se soutiennent et se répondent, surtout lorsque les inscriptions sont gravées sur les monuments, ce qui est le cas à Banteay Srei comme dans la plupart des temples khmers, mais aussi dans une grande partie des sanctuaires de l'Inde.

En 1998, année de la parution de ces deux articles, Sylvain Brocquet soutenait une thèse qui fit date sur les inscriptions sanskrites des Pallava, souverains mécènes à qui nous devons les premières images hindoues du sud de l'Inde. Son travail mettait pleinement en exergue pour la première fois le message idéologique qui sous-tend la poésie épigraphique³, pour une large part inscrite sur les murs des temples. Or le décor sculpté et l'architecture des monuments fondés sous cette dynastie du pays tamoul, comme sous celle des Cālukya, qui dominant à la même époque le Deccan voisin, ont joué un rôle important dans la naissance et le développement de l'art khmer. L'épigraphie sanskrite du Cambodge partage avec celle des

Pallava un certain nombre de thèmes qui alimentent les panégyriques royaux, et font écho à ceux qu'illustre sa sculpture. Leur caractère fondamentalement métaphorique, dans la poésie comme dans les arts plastiques, l'importance du double-sens et de la suggestion dans l'esthétique indienne, qu'il s'agisse de littérature ou de monuments, sont abordés dans l'article de Vincent Lefèvre paru dans un autre numéro de RHA (n° 69, 2011), « Les parallèles entre les arts en Inde ou l'art de l'ambiguïté⁴ ».

Cette problématique parcourt depuis quelques décennies la recherche sur l'art indien en général. En 1997 l'historienne de l'art Padma Kaimal proposait de voir dans le gigantesque rocher sculpté de Mahābalipuram un double-sens visuel, réconciliant ainsi les deux interprétations rivales antérieurement proposées⁵. Le relief cultivait à dessein l'ambiguïté entre deux grands thèmes mythologiques hindous : la Descente du Gange et la Pénitence d'Arjuna. Quelques années plus tard, l'article de Michael Rabe⁶ reprenait l'idée de l'ambivalence inhérente à cette œuvre, tout en y ajoutant sa propre exégèse, selon laquelle les souverains pallava s'y seraient fait représenter en personne de manière détournée à travers certaines figures. Comme le rappelle Vincent Lefèvre, l'un des tout premiers reliefs mythologiques de l'hindouisme, consacré à Viṣṇu en sanglier cosmique sauvant la terre, donna particulièrement lieu à ce type de commentaire. En 2007, l'ouvrage de Michael Willis donnait une ampleur nouvelle à cette approche en l'appliquant cette fois à l'ensemble du site gupta d'Udayagiri, au Madhya Pradesh⁷, l'un des plus anciens complexes archéologiques de l'Inde brahmanique, qui inaugure le déploiement de ses mythes dans les sanctuaires. Revenant sur le sens allégorique du Viṣṇu sanglier, il en dégagait les multiples implications, et montrait que la représentation prenait toute sa signification par rapport aux autres effigies du même complexe.

En contexte hindou, la dimension métaphorique des images semble en effet liée à leur disposition dans l'espace, souvent à leur orientation, voire au déroulement rituel de l'année, mais plus fréquemment au réseau de relations qu'elles tissent entre elles au sein d'un même ensemble architectural. Depuis un peu plus d'une décennie, cet aspect de l'iconographie occupe une place plus visible dans les travaux d'histoire de l'art, notamment ceux qui portent sur les sites pallava. En ce qui concerne les programmes iconographiques khmers, l'une des analyses les plus novatrices de ces dernières années est celle qu'a proposée Eric Bourdonneau pour le temple de Koh Ker, construit au X^e siècle, où il a fait apparaître un ensemble de dispositifs destinés à mettre en scène et à déployer dans l'espace une thématique liée à la mort et à l'au-delà⁸.

Dans aucun monument peut-être du monde indien, la trame de correspondances entre les images n'apparaît de façon aussi évidente et indubitable qu'à Banteay Srei. La première monographie consacrée au site⁹, dont l'iconographie n'avait pas encore été totalement élucidée, se limite à observer la répartition des reliefs respectivement śivaïtes et viṣṇuïtes sur les édifices situés au sud et au nord de l'axe central est-ouest qui ordonne les bâtiments, comme dans la plupart des temples d'Angkor. L'article publié par Sharon Alvarez initiait donc une nouvelle piste de recherche, dans laquelle s'inscriront par la suite deux autres études consacrées au même sanctuaire, celles d'Eric Bourdonneau (1999¹⁰) et de Boreth Ly (2005¹¹).

Sharon Alvares semble bien avoir été l'une des premières à observer les échos thématiques mais aussi formels qui apparaissent dans le décor sculpté des différents édifices, notamment aux deux bibliothèques nord et sud. Par delà l'identification du sujet et des procédés narratifs originaux auxquels le sculpteur khmer a su faire appel en s'émancipant complètement des modèles indiens, son analyse de la représentation de l'incendie de la forêt Khāṇḍava (**fig. 1**) s'attache aux significations implicites de la sculpture, la rapprochant notamment d'une inscription sanskrite de Rājendravarman II dans laquelle le grand épigraphiste Georges Coedes avait signalé l'allusion à l'épisode en question¹². S'interrogeant ensuite sur les deux mystérieux personnages de brahmanes figurés au centre du relief (**fig. 2**), Sharon Alvarez suggère qu'il pourrait s'agir du commanditaire du temple, le *guru* du roi Rājendravarman II puis de son successeur Jayavarman V, le brahmane Yajñavarāha, accompagné de son jeune frère Viṣṇukumāra, qui participa à la consécration du *linga* de culte. Elle souligne par ailleurs le rapport qui existe dans l'épopée entre l'histoire du Khāṇḍava et le récit du combat entre Arjuna et le Kirāta, un des thèmes mythologiques majeurs du monde indien, évoqué sur le linteau sud du sanctuaire principal, qui contiendrait probablement lui-même une référence tacite au nom du commanditaire. Enfin elle rappelle que le lien étroit entre Arjuna et Kṛṣṇa est souvent mentionné dans le récit, en particulier à travers leur identification à Nara et Nārāyaṇa. Ces deux ascètes mythiques peuvent en effet apparaître comme un des modèles du rapport fraternel, à la fois équilibré et hiérarchisé, qui unit l'homme (Arjuna/Nara) au dieu (Kṛṣṇa/Nārāyaṇa)¹³. L'hypothèse est justifiée : il est bien possible en effet que la relation entre les deux frères qui consacrèrent le temple s'illustre à travers celle de Kṛṣṇa et d'Arjuna, et que l'on ait ici une allusion aux donateurs. Il semble cependant plus plausible que les deux figures sur lesquelles elle s'interroge évoquent en fait d'abord Nārāyaṇa et Nara, habituellement présentés sous les traits de deux brahmanes dans l'iconographie indienne : c'est à travers eux que s'imposerait le rapprochement avec Yajñavarāha et son frère. Le relief ne peut évoquer qu'*indirectement* Yajñavarāha et son

frère, et nous aurions là un de ces « portraits » de donateurs dissimulés derrière des personnages divins ou héroïques comme il en existe des exemples avérés dans la sculpture indienne, ainsi que le rappelle V. Lefèvre¹⁴. La distinction peut paraître minime, elle est pourtant significative dans la mesure où elle reflète l'importance du double-sens dans la conception esthétique de l'Inde ; c'est de manière voilée, par la suggestion, qu'une œuvre d'art doit parler à ceux qui la regardent, qu'elle appartienne à la littérature ou au domaine des arts plastiques. La représentation de Nara et Nārāyaṇa au milieu du relief met clairement au centre de l'épisode le thème de l'harmonie entre frères, également illustré à travers les deux personnages qui se répondent aux angles inférieurs du fronton, et dans le relief symétrique qui fait face à l'est, où Kṛṣṇa et son frère Balarāma encadrent de part et d'autre la scène figurée au registre inférieur (**fig. 3**). Mais cette thématique relève-t-elle à proprement parler d'une idéologie royale ou bien d'une structure mythique de valeur plus universelle ? Elle apparaît en tout cas comme l'élément commun, pour ainsi dire la note de base de tout le programme iconographique du temple. Elle se manifeste dans le choix formel observé par Sharon Alvares qui consiste à représenter « en reflet » deux personnages, dont l'un est de face tandis que l'autre est de dos. Analysant aussi le rapport de l'incendie du Khāṇḍava avec la mise à mort de Kaṃsa par Kṛṣṇa qui lui fait pendant, Sharon Alvarez note que les deux récits s'articulent autour d'une autre problématique commune : dans chacun le héros principal s'attache à « faire régner l'ordre plutôt qu'à honorer le lien qui l'unit à son adversaire (Indra ou Kaṃsa) ». Poursuivant son analyse, nous pourrions dire que les deux épisodes mettent en question la relation hiérarchique qui devrait normalement soumettre Arjuna à son père Indra, et Kṛṣṇa à son oncle Kaṃsa. Cette relation ordonne aussi la composition du relief puisque les deux figures d'autorité que devraient incarner Indra et Kaṃsa apparaissent au registre supérieur du fronton, selon un axe vertical qui contraste avec l'horizontalité et la parité prévalant entre Arjuna et Kṛṣṇa, ainsi qu'entre Kṛṣṇa et Balarāma.

Le second article examine la disposition de scènes de duels ou d'enlèvements qui se répondent aux frontons des pavillons d'entrée de la deuxième et de la troisième enceintes (**fig. 4**). A la deuxième enceinte (ouest) un combat singulier oppose, d'une part, deux héros du *Mahābhārata*, les cousins Bhīma et Duryodhana (**fig. 5**), d'autre part les singes du *Rāmāyaṇa*, les frères Vālin et Sugrīva qui se disputent le trône (**fig. 6**), tandis qu'à la troisième enceinte, l'enlèvement de la nymphe Tilottamā par deux démons (**fig. 7**) fait écho à celui de la princesse Sītā que tentent de sauver les deux héros de l'épopée Rāma et son frère Lakṣmaṇa (**fig. 8**)¹⁵. La relation d'entraide qui les unit ici et que fait valoir habilement la distribution des personnages, Sītā au centre dans les bras de son ravisseur, encadrée de Rāma et Lakṣmaṇa

tournés symétriquement vers celle qu'ils désirent tous deux délivrer, contraste clairement avec le rapt de Tilottamā où le mouvement divergent des deux frères qui se disputent la nymphe céleste traduit leur inimitié. Le rapport d'étroite solidarité qui unit Rāma et Lakṣmaṇa répond à la rivalité des deux frères démons Sunda et Upasunda. Sharon Alvares observe à juste titre que ces compositions révèlent « un art du récit étroitement inspiré de la structure des textes épiques », et ajoute que les scènes qu'elles illustrent s'articulent autour de la légitimité royale. Ce dernier thème est certes présent dans les récits évoqués mais il ne constitue cependant à notre avis qu'un des aspects d'un programme iconographique particulièrement riche et inventif dont la cohérence repose avant tout sur les effets de symétrie qui se rencontrent à l'intérieur d'un même relief, et d'un fronton sculpté à l'autre. Ces effets mettent essentiellement en valeur la thématique des rapports entre deux personnages masculins, frères ou cousins, alternativement opposés ou unis. Au pavillon d'enceinte est, ils font intervenir une femme qui devient l'enjeu de cette rivalité, tandis qu'au pavillon ouest l'affrontement n'implique que les deux adversaires, ainsi que le souligne Éric Bourdonneau.

L'analyse de ce chercheur, surtout connu aujourd'hui par ses travaux au Prasat Thom de Koh Ker, revient sur les jeux de symétrie déjà analysés par Sharon Alvarez, et en observe d'autres, notamment celui qui s'opère entre les deux reliefs śivaïtes de la bibliothèque sud, la mise à mort de Kāma par Śiva (**fig. 9**) et l'ébranlement du Kailāsa par Rāvaṇa (**fig. 10**), où la composition s'ordonne chaque fois en fonction de la montagne au sommet de laquelle trône le dieu Śiva. Il distingue par ailleurs trois groupes d'images qui se définissent à la fois par leur localisation dans l'espace et par leurs sujets : celui des représentations śivaïtes, situées au sud de l'axe central est-ouest, celui des images viṣṇuïtes, au nord du même axe, et enfin celui des épisodes qui échappent à ces deux catégories, et sont simplement rattachés à l'épopée, *Rāmāyaṇa* ou *Mahābhārata*. Ces derniers occupent une position axiale par rapport aux deux premiers groupes, sud et nord, puisqu'ils sont situés aux pavillons d'entrée est et ouest ou sur le sanctuaire central. Éric Bourdonneau aborde aussi les images du point de vue de leur succession dans la déambulation rituelle (*pradakṣiṇā*), observant que deux des scènes qui ponctuent le parcours d'est en ouest, de la troisième à la deuxième enceinte, se retrouvent sur les linteaux du temple central, cette fois dans le sens de la déambulation rituelle (*pradakṣiṇā*). Au-delà de ces effets de complémentarité et d'axialité, son article s'attache à dégager le principe hiérarchique qui régit non seulement la distribution des scènes narratives, mais l'ensemble du programme iconographique de Banteay Srei, dans lequel il inclut le bestiaire et les personnages secondaires. S'appuyant justement sur les reliefs śivaïtes de la bibliothèque sud, il montre, en poursuivant la démonstration esquissée par V. Goloubew, que les divers

degrés de la pyramide au sommet de laquelle est assis le dieu correspondent aux différentes classes d'êtres que l'on retrouve dans le décor du temple, ces reliefs offrant ainsi une sorte de mise en abyme du temple-cosmos.

Poursuivant l'analyse, nous soulignerons que l'harmonie cosmique telle qu'elle se traduit dans le temple de Banteay Srei, se fonde à la fois sur l'équilibre et la hiérarchie. Au-delà de la verticalité qu'il incarne, reliant le monde des dieux et celui des hommes, l'ordre socio-cosmique (*dharma*) repose aussi sur un ensemble de complémentarités, d'oppositions et de tensions, telle semble être la leçon à tirer du décor sculpté de Banteay Srei. Si nous considérons les reliefs des deux bibliothèques dans cette perspective, nous observons qu'ils mettent également en jeu le problème des rapports entre hiérarchie et parité. Alors que la hiérarchie s'impose légitimement dans le cas des reliefs de la bibliothèque śivaïte, ordonnés selon un principe ascendant et dominés par la figure du dieu suprême auquel l'ensemble du temple est dédié, en revanche la souveraineté d'Indra ou de Kāṃsa est remise en question sur les reliefs viṣṇuïtes. L'incarnation de Viṣṇu (Kṛṣṇa) ou son représentant sur cette terre (Arjuna) ont pour fonction principale de renverser le pouvoir abusif de Kāṃsa ou d'Indra. A ces deux rois qui gouvernent sans partage ils opposent l'exemple du parfait accord qui règne entre eux et leur allié, cousin ou frère. La légitimité de Kṛṣṇa comme celle d'Arjuna implique la reconnaissance de l'autre, paraissent suggérer ainsi les scènes viṣṇuïtes, tandis que les représentations śivaïtes affirment sans ambages la supériorité exclusive de Śiva. Le *dharma* dont le programme de Banteay Srei se fait le reflet inclut ainsi un ensemble de scènes à la fois contradictoires et complémentaires, aux compositions régies tout à tour par le principe de hiérarchie et celui de la parité, et parfois par les deux simultanément. Au rapport de domination légitime qu'exaltent les scènes śivaïtes répond la subversion de l'ordre établi que justifient les épisodes viṣṇuïtes.

Publié en 2005, l'article de Boreth Ly intitulé « Picture–perfect Pairing: The Politics and Poetics of a Visual Narrative Program at Banteay Srei » adopte d'une certaine manière une démarche inverse de celle d'Eric Bourdonneau, puisqu'il ne tient compte que des compositions narratives et s'intéresse exclusivement au jeu des symétries binaires, laissant délibérément de côté la distribution hiérarchique des images. En revanche, comme É. Bourdonneau, il prend aussi en considération le parcours rituel autour du temple. Il note, à l'instar des deux auteurs précédents, la symétrie existant entre les deux frontons śivaïtes comme entre les scènes viṣṇuïtes, observant que dans le second cas, cet effet de miroir se rencontre aussi au sein même de chaque image. S'il ne fait là que reprendre, des constatations qui avaient été déjà faites par Sharon Alvarez et Eric Bourdonneau, il les étend à d'autres

reliefs et en tire d'autres conclusions. Ainsi les reliefs śivaïtes de la bibliothèque sud illustreraient selon lui les deux aspects érotique et ascétique du dieu, respectivement évoqués par la « grâce faite à Rāvaṇa » et la mort du dieu de l'amour Kāma réduit en cendre par le regard de Śiva au moment où il s'apprête à tirer sur lui sa flèche. Cette opposition effectivement centrale dans la mythologie śivaïte¹⁶ met aussi en jeu le rapport à l'autre, comme les nombreux reliefs qui associent deux adversaires ou deux alliés. Mais cette fois ce rapport se joue entre les sexes, au sein du couple, ici celui de Śiva et Pārvaī, que nous retrouvons également sur le fronton nord de l'édifice construit au sud de la chaussée d'accès et dans l'image de culte qu'abritait peut-être le pavillon d'entrée ouest de première enceinte. On pourrait ajouter qu'il s'illustre également dans l'association de Śiva dansant et de Durgā sur les frontons est et ouest du pavillon est de la première enceinte¹⁷. Si la thématique amoureuse et la figure féminine sont absentes des reliefs viṣṇuïtes, qui mettent exclusivement en exergue la relation entre héros de même sexe, ennemis ou alliés, elles réapparaissent dans l'enlèvement de Sītā, le relief épique occupant la position axiale ouest sur le sanctuaire central et sur le pavillon est de deuxième enceinte. Cette composition rassemble en fait le thème du couple et celui des deux frères, tout comme le fronton consacré au rapt de la nymphe Tilottamā. Ces reliefs peuvent ainsi apparaître comme une synthèse des thèmes propres aux reliefs viṣṇuïtes et śivaïtes, liés, pour les premiers, au couple des alliés ou des rivaux de même sexe, pour les seconds au couple amoureux.

L'extrême cohérence du programme iconographique de Banteay Srei peut donner lieu à de nombreuses interprétations, où mythe, doctrine religieuse et conception politique sont sans doute imbriqués. Le réseau de significations qu'il déploie est multiple et polysémique par nature, comme se doit de l'être tout art véritable dans la tradition indienne. Sharon Alvarez met l'accent sur l'idéologie royale et en particulier sur le problème de la légitimité. Boreth Ly reprend en partie cet aspect dans son analyse, mais attire l'attention sur d'autres éléments. Selon lui l'importance prise par les associations et les compositions binaires reflèterait une tendance fondamentale de l'hindouisme au Cambodge, où la forme composite de Harihara connut en effet dès l'époque pré-angkorienne une faveur sans précédent dans le monde indien. Il invoque aussi à ce propos l'opposition entre les deux grands courants de la philosophie indienne mentionnés dans une des inscriptions de Banteay Srei, datée de 969 : le dualisme du *Nyāya* et le monisme du *Vedānta*. L'inscription conclut le débat en affirmant la supériorité du monisme śivaïte sur le dualisme. Nous pourrions ajouter que si le dualisme fut toujours plus favorisé dans la sphère viṣṇouïte, sur les bibliothèques de Banteay Srei, il semble bien

s'illustrer en effet plutôt dans les reliefs rattachés à Viṣṇu, qui nous montrent toujours le dieu agissant en lien avec un allié, et contrastent avec l'unité des compositions śivaïtes.

La disposition des reliefs de Banteay Srei peut s'interpréter en fait à plusieurs niveaux, que l'on pourrait classer du plus particulier au plus général, du plus concret au plus abstrait. Sur le plan de l'expérience individuelle la plus communément partagée, celle de l'amour et de la rivalité, peut-être fait-elle effectivement référence, comme le suggère Sharon Alvares, au donateur et à son frère, voire au roi qu'ils secondaient. Sur un plan plus large, elle renvoie à la structure même de la société hindoue, organisée, ainsi que l'a montré jadis Louis Dumont¹⁸, à la fois sur la hiérarchie et la complémentarité, enfin sur un plan religieux et philosophique, elle peut être comprise comme une illustration du rapport entre śivaïsme et viṣṇouïsme, entre monisme et dualisme. Les deux articles de S. Alvarez dans *Histoire de l'Art* amorçaient ainsi, à n'en pas douter, une étude loin d'être épuisée¹⁹.

Textes cités

- M. Biardeau, *Études de mythologie hindoue*, Paris, EFEO, 1981, t.I, Cosmogonies purāṇiques.
- É. Bourdonneau, « Redéfinir l'originalité de Banteay Srei : relation entre iconographie et architecture », *Aséanie*, 1999, 3, p. 27-65.
- É. Bourdonneau, « La fondation du culte du Devarāja : Danse, sacrifice et royauté au Prasat Thom de Koh Ker », *Comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, Paris, 2011, vol. 155, n°3, p. 1343-1382.
- S. Brocquet, *Les inscriptions sanskrites des Pallava : Poésie, rituel, idéologie*, thèse de doctorat sous la direction de Marie-Claude Porcher, Université de Paris III (la Sorbonne Nouvelle), Presses du Septentrion, Université de Lille, 1997.
- G. Coedes, *Inscriptions du Cambodge*, Paris, EFEO, 1964, vol.VII.
- W. Doniger, *Śiva érotique et ascétique*, Paris, Gallimard, 1993 (1973).
- L. Dumont, *Homo Hierarchicus*, Paris, Gallimard, 1966.
- L. Finot, V. Goloubew, H. Parmentier, *Le Temple d'Īcvarapura*, Paris, EFEO, 1926.
- C. Jacques and M. Freeman, *Angkor: Cities and Temples*, Bangkok, River Books, 1997.
- S. James, "Durgā and Śiva at Banteay Srei Blurring Boundaries between Monument, Image, and Practice", dans *Asian encounters : exploring connected histories*, edited by Upinder Singh, Parul Pandya Dhar, New Delhi, Oxford University Press, 2014.
- P. Kaimal, « Playful Ambiguity and Political Authority in the Large Relief at Māmallapuram », *Ars Orientalis*, 1994, 24, p.1-27.

V. Lefèvre, *Portraiture in Early India. Between Transience and Eternity*, Leyde-Boston, Brill, 2011.

Boreth Ly, “Picture–Perfect Pairing The Politics and Poetics of a Visual Narrative Program at Banteay Srei” , *Udaya, Journal of Khmer Studies*, 2005, 6, p. 151-185.

M. Rabe, « The Māmallapuram Praśasti : A Panegyric in Figures », *Artibus Asiae*, 1997, 57, n°3-4, p.189-242.

M. Willis, *The Archaeology of Hindu Ritual: Temples and the Establishment of the Gods*, Cambridge, Cambridge University Press. 2009.

Illustrations



fig. 11 L’incendie de la forêt Khāṇḍava, photo Michael Gunther, Wikimedia Commons.



fig. 12 L'incendie de la forêt Khāṇḍava, détail, photo Anandajoti, Wikimedia Commons.



fig. 13 La mise à mort de Kamsa.

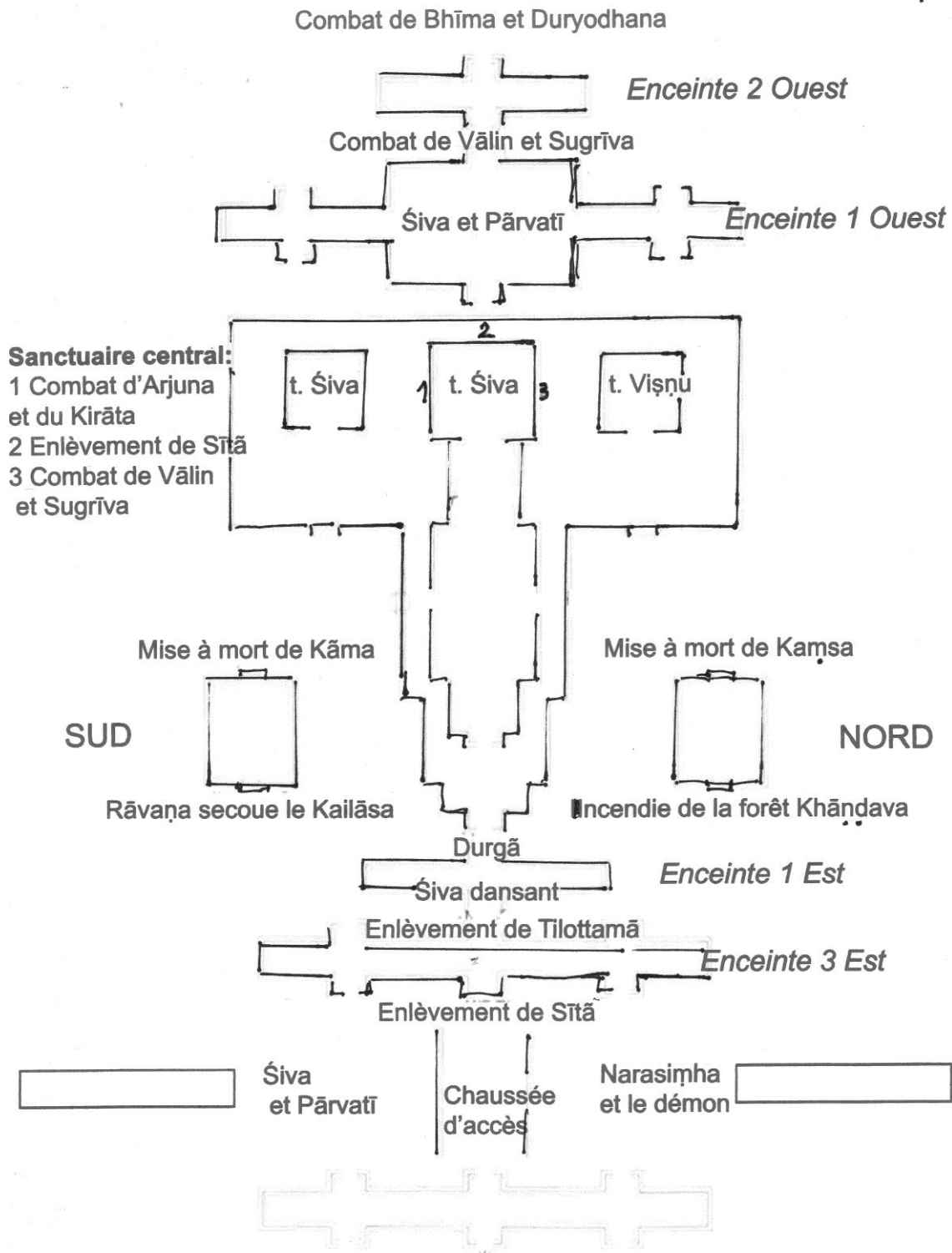


fig. 4 Programme iconographique du temple, schéma général (dessin d'après Boreth Ly, 2005).

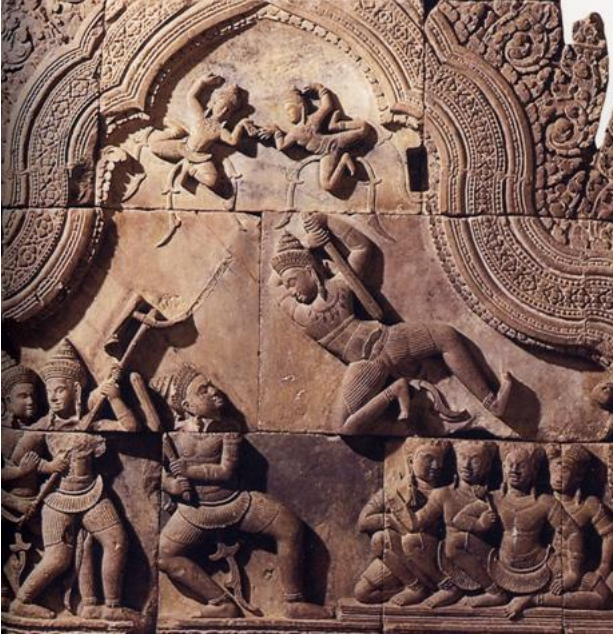


fig. 5 Combat de Bhīma et Duryodhana.

fig. 6 Combat de Vālin et Sugrīva. Photo Jean-Pierre Dalbéra, Wikimedia Commons.



fig. 7 Enlèvement de la nymphe Tilottamā par deux démons, photo Vassil, Wikimedia Commons.



fig. 8 Enlèvement de Sītā.



fig. 14 Mise à mort de Kāma par Śiva.



fig. 15 Ébranlement du Kailāsa par Rāvaṇa, photo Olaf Tausch, Wikimedia Commons.

¹ *Histoire de l'Art*, mai 1998, 40-41, p. 19-33, et octobre 1998, 42-43, p. 41-48.

² Elle se retrouve par exemple dans le principal guide de la région d'Angkor rédigé par l'historien spécialiste d'épigraphie khmère Claude Jacques (C. Jacques and M. Freeman, *Angkor: Cities and Temples*, Bangkok, River Books, 1997, p. 110).

³ S. Brocquet, *Les inscriptions sanskrites des Pallava : Poésie, rituel, idéologie*, thèse de doctorat sous la direction de Marie-Claude Porcher, Université de Paris III (la Sorbonne Nouvelle), Presses du Septentrion, Université de Lille, 1997 (2 vols, 798 p.).

⁴ *Histoire de l'Art*, Décembre 2011, 69, p. 9-16.

⁵ « Playful Ambiguity and Political Authority in the Large Relief at Māmallapuram », *Ars Orientalis*, 1994, 24, p.1-27.

⁶ « The Māmallapuram Praśasti : A Panegyric in Figures », *Artibus Asiae*, 1997, 57, n°3-4, p.189-242.

⁷ M. Willis, *The Archaeology of Hindu Ritual: Temples and the Establishment of the Gods*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 10-73.

⁸ Cf. « La fondation du culte du Devarāja : Danse, sacrifice et royauté au Prasat Thom de Koh Ker », *Comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, Paris, 2011, vol. 155, n°3, p. 1343-1382.

⁹ L. Finot, V. Goloubew, H. Parmentier, *Le Temple d'Īṣvarapura*, Paris, EFEO, 1926.

¹⁰ É. Bourdonneau, « Redéfinir l'originalité de Banteay Srei : relation entre iconographie et architecture », *Aséanie*, 1999, 3, p. 27-65.

¹¹ Boreth Ly, "Picture–Perfect Pairing The Politics and Poetics of a Visual Narrative Program at Banteay Srei" , *Udaya, Journal of Khmer Studies*, 2005, 6, p. 151-185.

¹² G. Coedes, *Inscriptions du Cambodge*, Paris, EFEO, 1964, vol.VII, p.7 et p. 13 note 1 (K 56, st. 5). Cette inscription compare Rājendravarman II à Arjuna lorsqu'il met le feu au Khāṇḍava.

¹³ Nārāyaṇa est un composé qui signifie « chemin », « séjour » ou « refuge » des hommes, tandis que Nara veut dire « homme ». Sur ce thème, voir M. Biarreau, *Études de mythologie hindoue*, Paris, EFEO, 1981, t.I Cosmogonies purāṇiques, p. 25-27.

¹⁴ V. Lefèvre, *Portraiture in Early India. Between Transience and Eternity*, Leyde-Boston, Brill, 2011.

¹⁵ S'interrogeant sur les raisons qui expliquent que cette scène somme toute secondaire ait été préférée à l'épisode-clé du *Rāmāyaṇa* que constitue le rapt de Sītā par Rāvaṇa, Sharon Alvarez conclut que c'est sans doute parce que la tentative de Virādha se solde par un échec, qui l'aurait rendue plus acceptable. On pourrait objecter qu'en ultime analyse celle de Rāvaṇa n'aura pas beaucoup plus de succès, puisqu'il ne parviendra jamais à gagner les faveurs de Sītā et qu'elle sera réunie à Rāma. Le vrai motif de ce choix nous semble ailleurs : si Virādha a été préféré à Rāvaṇa, c'est qu'il permet de faire intervenir directement dans la scène les deux frères.

¹⁶ Boreth Ly renvoie en fait au titre d'un des principaux ouvrages parus sur la mythologie de Śiva : W. Doniger, *Śiva érotique et ascétique* , Paris, Gallimard, 1993 (1973).

¹⁷ Ces deux figures sont traitées ensemble dans un article paru en 2014 (Soumia James, "Durgā and Śiva at Banteay Srei Blurring Boundaries between Monument, Image, and Practice", dans *Asian encounters : exploring connected histories*, edited by Upinder Singh, Parul Pandya Dhar, New Delhi, Oxford University Press, 2014).

¹⁸ *Homo Hierarchicus*, Paris, Gallimard, 1966.

¹⁹ Ainsi, Éric Bourdonneau nous signale qu'il consacre depuis trois ans son séminaire semestriel dispensé à l'INALCO et à l'EHESS à l'iconographie ainsi qu'à l'épigraphie de Banteay Srei, et résumera ses recherches dans un chapitre prévu pour un ouvrage de l'EFEO destiné à paraître prochainement, sur l'architecte et archéologue Henri Marchal qui dirigea la conservation et les services archéologiques d'Angkor entre 1919 et 1957.