



HAL
open science

Transgression et purification dans la série des “ déesses de grande sagesse ” (Mahāvidyā) de la peinture pahārī (fin XVIIIe- milieu du XIXe siècle)

Edith Parlier-Renault

► To cite this version:

Edith Parlier-Renault. Transgression et purification dans la série des “ déesses de grande sagesse ” (Mahāvidyā) de la peinture pahārī (fin XVIIIe- milieu du XIXe siècle). Christine Vial-Kayser; Edith Parlier-Renault. Eros et Thanatos dans les arts de l’Asie, 2023, Revue Art Asie Sorbonne. hal-04013061v1

HAL Id: hal-04013061

<https://hal.science/hal-04013061v1>

Submitted on 3 Mar 2023 (v1), last revised 4 Mar 2023 (v2)

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.

TRANSGRESSION ET PURIFICATION DANS LA SÉRIE DES « DÉESSES DE GRANDE SAGESSE » (MAHĀVIDYĀ) DE LA PEINTURE PAHĀRĪ (FIN XVIIIIE- MILIEU DU XIXE SIÈCLE) EDITH PARLIER-RENAULT

Résumé

Cet article se propose d'analyser la structure d'un groupe de dix déesses appelées les Mahāvidyā (« Grandes Sagesse »), décrites dans les textes tantriques (*Tantrasāra* et *Śāktapramoda*) et représentées dans la peinture indienne entre le XVIIIe et le XIXe siècle, notamment dans celle du haut Penjab (région « des collines », *pahārī*). À travers une comparaison entre quelques exemples significatifs choisis dans les miniatures *pahārī* et une étoffe brodée (*rumal*) figurant la totalité du groupe, réalisés aux environs de 1800, nous tentons d'abord de définir les principales caractéristiques iconographiques des différentes déesses au début du XIXe siècle, avant d'examiner la logique qui pourrait expliquer leur succession. La série s'ouvre sur la terrible Kālī, dotée de traits à la fois macabres et érotiques qui tendent à s'estomper graduellement dans les trois figures qui la suivent. Ce processus de purification progressive semble brusquement interrompu avec l'apparition de la sanglante Chinnamastā, qui se décapite elle-même, debout sur le couple formé par le dieu de l'amour Kāma et son épouse Rati, représentés dans l'acte sexuel. Comme le montre bien la disposition des déesses sur l'étoffe brodée, la figure de Chinnamastā doit sans doute être comprise en relation avec l'image qui clôt la série, celle de Kamalā, qui reçoit sur sa tête les eaux lustrales du sacre et incarne un modèle féminin plus conforme à l'orthodoxie. Alors que Chinnamastā pourrait renvoyer au *kulayāga* des textes tantriques, l'acte sexuel compris comme sacrifice ultime, Kamalā représenterait la consécration rituelle de l'adepte tantrique (*abhiśekha*). L'ensemble de la série illustrerait les différentes étapes d'un parcours initiatique qui vise à dépasser l'opposition entre le pur et l'impur.

Abstract

This article analyzes the structure of a group of ten goddesses called the Mahāvidyās, described in Tantric literature (*Tantrasāra* and *Śāktapramoda*), which were represented in Indian painting between the 18th and the 19th centuries, and seem to have been particularly popular in the Penjab hills (Pahārī region). After defining the standard features of the different figures around 1800 through a comparison between a few representative examples chosen in Pahārī miniatures and a Pahārī silk embroidery (*rumal*), we try to examine the logic underlying the sequence of the ten goddesses. While the first figure of the series, the terrific Kālī, is endowed with strong erotic and gruesome aspects, these features tend to fade gradually in the three figures who follow. This process of purification seems to be suddenly interrupted by the appearance of the bloody self-decapitated Chinnamastā, who stands upon the copulating couple formed by the god of love Kāma and his wife Rati. As shown by the layout of the goddesses on the embroidery, Chinnamastā is most probably to be understood in relation with the last goddess of the series, Kamalā, who receives upon her head the lustral water of the coronation and embodies a feminine model which conforms to more orthodox views. While Chinnamastā could refer to the *kulayāga* of Tantric texts, the sexual union intended as sacrifice, Kamalā may represent the ritual initiation of the tantric adept (*abhiśekha*). The whole series of the Mahāvidyā would then illustrate the different stages of an initiation process which aims at moving beyond the opposition between purity and impurity.

Transgression et purification dans la série des « déesses de grande sagesse » (*Mahāvidyā*) de la peinture pahārī (fin XVIII^e– milieu du XIX^e siècle)

Edith Parlier-Renault

Professeur, histoire de l'art indien

Sorbonne-Université CREOPS (UR 2565)

Introduction

Dans l'iconographie des déesses hindoues telle qu'elle s'est développée jusqu'aux environs du XII^e siècle, l'éros et la mort sont à la fois solidaires et dissociés : ils s'incarnent en effet dans deux figures conçues comme les

deux faces d'une même divinité, Durgā et Pārvatī. Dans le mythe majeur qui lui est attaché, Durgā, quoique pourvue de toutes les séductions, est une déesse vierge et guerrière, apparue pour mettre à mort plusieurs démons afin de défendre l'univers de leur emprise, mais aussi parfois parce qu'ils ont le tort d'être tombés amoureux d'elle[1]. Pārvatī, en revanche, est le modèle de l'épouse amoureuse, qui met tous ses efforts à conquérir l'inaccessible Śiva ; encore faut-il qu'elle fasse la preuve de la pureté de ses sentiments et ce n'est qu'au terme d'une longue ascèse qu'elle obtient de ce dernier qu'il ressuscite Kāma, l'Éros indien, après l'avoir réduit en cendres[2]. Quoiqu'intimement liées, l'iconographie indienne ne confond pas ces deux déesses, et certains temples les opposent très clairement au sein de leur programme sculpté[3]. Elles partagent toutefois assez de qualités pour que leur identité originelle reste perceptible. Toutes deux belles et désirables, elles sont toutes deux aussi maîtresses de leurs passions : la colère de Durgā ne dégénère pas en furie meurtrière, de même que l'éros de Pārvatī est contenu par l'ascèse.



Fig. 1 Cāmuṇḍā, prov. Hinglajgarh, Madhya Pradesh, XIe siècle, Musée d'Indore, photo Lauriane Lecat.

Cet équilibre est en quelque sorte rompu avec l'avènement dans l'iconographie indienne de la repoussante et squelettique Cāmuṇḍā (fig. 1), émanation redoutable de Durgā, qui remplace fréquemment, vers le Xème siècle, à la fois l'une et l'autre des deux déesses précédentes dans la niche nord des temples à Śiva et se voit même dédier certains temples. Elle s'émancipe alors du groupe au sein duquel elle est apparue, à l'époque gupta, celui des Sept Mères, où elle représente spécifiquement la dernière des trois fonctions cosmiques, la destruction.

Il faut cependant attendre plusieurs siècles pour que cette déesse terrible personnifiant la mort, devienne aussi une figure incarnant le désir appelée le plus souvent Kālī dans les textes tantriques[4]. La plupart des œuvres qui illustrent ce nouvel aspect revêtu par la Déesse ne sont pas antérieures au XVIIIe siècle. On les rencontre surtout dans la peinture du Penjab, où un certain nombre d'entre elles appartenaient à des séries consacrées aux Dix Mahāvidyā (« Grandes Sagesse »), entre lesquelles la Kālī érotique, transgressive et funèbre des textes tantriques a en partie démultiplié ses aspects. Quoiqu'assez bien connues, ces images, surtout attestées au XIXe siècle, n'ont pas fait l'objet encore d'une étude systématique. Elles sont évoquées ponctuellement, ou plus rarement en tant que groupe, dans les publications consacrées à l'art indien, et plus particulièrement aux œuvres pahārī, sans toutefois qu'ait jamais été vraiment abordée la question de la cohérence de la série. Or elles apportent un éclairage spécifique sur le sujet, qui ne se confond pas exactement avec celui des textes, même s'il le recoupe. Comment est-on passé de Cāmuṇḍā à la Kālī tantrique, de la série des Mātṛkā à celle des Mahāvidyā ? Quelle place occupent, au sein des Dix Mahāvidyā, les formes qui conjuguent Éros et Thanatos et comment s'articulent-elles entre elles ainsi qu'avec le reste du groupe ? Nous aborderons ces questions essentiellement à travers des exemples choisis dans la peinture pahārī, en les confrontant aux représentations qu'en offre une étoffe brodée de Chamba datée vers 1800 et conservée au musée de Los Angeles[5] dont le témoignage nous semble particulièrement intéressant, car on y trouve la totalité du groupe, tel qu'on se le figurait vers le début du XIXe siècle[6].

Les sources

Au VI^e siècle déjà, certaines sculptures montrent Cāmuṇḍā assise sur un corps masculin^[7], et ce trait devient de plus en plus courant par la suite : au Xe siècle il s'étend quasiment à la totalité de ses représentations dans le nord de l'Inde. Dans la plupart des images il s'agit d'un cadavre, mais, comme l'a montré T.E. Donaldson^[8], dans certaines représentations, ce corps est animé. Cette iconographie constituerait ainsi une étape vers la transformation du cadavre en une figure du dieu Śiva. Cette étape s'illustre aussi dans la série des Yoginī, apparue vers la fin du Xe siècle, parmi lesquelles on trouve plusieurs figures ayant pour véhicule (*vāhana*) un personnage masculin qui n'est pas toujours un cadavre (fig.3).



Fig. 2 Yoginī, Hirapur, Orissa, Xe siècle, photo MMohanty, Wikimedia Commons.



Fig.3 Kālī et Śiva (Śiva-Śava), Chamba, vers 1710, 13,3 x 18,8 cm, Victoria and Albert Museum, Londres, acc. n. IS.126-1951.

Cette mutation accompagne aussi celle de la déesse : alors que la Cāmuṇḍā des sculptures est décharnée et laide, ce n'est pas le cas des Yoginī, ni de la Kālī des Mahāvidyā (**fig.6**), ni des autres Mahāvidyā debout ou assises sur Śiva, telles Tārā (**fig. 9**), Tripurasundarī (**fig. 11**) et Bhairavī (**fig.15**). En passant du statut de Mātṛkā à celui de Mahāvidyā, la déesse macabre devient aussi une figure érotique, et le cadavre prend vie pour devenir son partenaire masculin. Ces quatre Mahāvidyā peuvent apparaître comme des variantes d'un thème iconographique bien connu dans la peinture pahārī : le rapport sexuel « inversé » du couple formé par Kālī et Śiva au sein d'un terrain de crémation (**fig.4**). Dans ces images la figure masculine est souvent dédoublée. Le Śiva animé, uni à la déesse, repose sur un corps inanimé, qui parfois ne présente aucune caractéristique du dieu et se confond avec un cadavre sans identité : c'est le contact avec sa parèdre qui donne vie au dieu, et qui lui permet de passer de l'inconscience à la

conscience[9]. Cette iconographie ne se confond cependant pas tout à fait avec celle des quatre Mahāvidyā mentionnées : en effet les deux formes terribles Kālī (fig.6) et Tārā (fig.8) sont debout sur le corps de Śiva, tandis que la posture assise de Tripurasundarī (fig.11) et Bhairavī (fig.17) peut suggérer une union sexuelle qui ne semble toutefois pas explicitée dans les descriptions textuelles, et toutes deux se présentent par ailleurs comme des formes paisibles.

Chinnamastā (fig.15), enfin, constitue un cas à part. Si l'image réunit ostensiblement la mort et l'Éros, c'est à travers deux thèmes distincts : la déesse se décapite, tandis que sous ses pieds le couple formé par le dieu de l'amour Kāma et son épouse Rati est engagé dans l'acte sexuel.

Les Mahāvidyā sont mentionnées dans deux *Upapurāṇa śākta*, le *Mahābhāgavata Purāṇa* et le *Bṛhaddharma Purāṇa*[10]. Elles sont aussi décrites dans plusieurs Tantra. La liste complète telle qu'elle est représentée dans la peinture et dans plusieurs étoffes brodées pahārī serait mentionnée pour la première fois dans le *Muṇḍamālā-Tantra* et le *Śaktisaṃgama-Tantra*[11]. Elle correspond aux descriptions données dans le *Tantrasāra*, daté du XVIIe siècle, et recoupe parfois celles d'une compilation plus tardive, le *Śāktapramoda*[12]. Sans être encore incluses dans la liste des dix Mahāvidyā, certaines de ces déesses sont évoquées dans le *Mantramahodadhi* (XVIe siècle), ou dans des textes qui seraient beaucoup plus anciens, tels le *Prapañcasāra*, une compilation du sud de l'Inde que l'on fait remonter au Xe siècle ou le *Śāradatilaka* (fin Xe-début XIe siècle)[13]. Les descriptions données dans ces textes sont cependant moins précises que celles du *Tantrasāra* et du *Śāktapramoda* et ne correspondent pas exactement aux images pahārī. Les listes de Mahāvidyā seraient apparues au Bengale ainsi qu'au Népal[14].



fig. 4 La série des Mahāvidyā, étoffe brodée (*rumal*), 82.5 x 142.2 cm, Chamba, Himachal Pradesh, vers 1800, Los Angeles County Museum of Art.

Le groupe des Mahāvidyā : hypothèses et interprétations

La liste la plus courante énumère généralement dans l'ordre Kālī, Tārā, Tripura-sundarī (aussi appelée Ṣoḍaśī, Lalitā ou Rājarājeśvarī), Bhūvaneśvarī, Chinnamastā, Bhairavī, Dhūmavatī, Bagalāmukhī, Mātāṅgī et Kamalā[15]. Cet ordre est celui que suit aussi l'étoffe conservée au musée de Los Angeles[16] (fig.2): les déesses s'y enchaînent selon une disposition en ovale, qui privilégie, aux deux extrémités de la composition, Kamalā, à gauche, et Chinnamastā, à droite : alors que Kamalā reçoit sur sa tête l'onction royale répandue par deux éléphants, selon une iconographie attestée depuis les débuts de la sculpture hindoue pour la déesse Lakṣmī avec laquelle elle se confond, Chinnamastā, inconnue dans la sculpture de l'Inde « classique » et étrangère à l'orthodoxie hindoue, se décapite, debout sur un couple en union sexuelle. Les deux déesses se répondent comme les deux pôles entre lesquels se déploie l'éventail des autres figures, régies par ailleurs par une complémentarité moins marquée mais toutefois perceptible : chacune des déesses assises ou debout sur une figure masculine répond à une autre qui, elle, se présente seule. La présence ou l'absence de cet acolyte mâle en position subordonnée serait-il une sorte de marqueur en fonction duquel le groupe s'organise ?

Les Mahāvidyā représenteraient une tentative d'intégrer au sein du śaktisme des divinités issues du bouddhisme (Tārā et Chinnamastā), de cultes tribaux (Mātaṅgī), ou enfin du grand courant religieux de la Śrīvidyā présent dans le sud de l'Inde (Tripurasundarī)[17]. Comme d'autres groupes de divinités féminines de l'hindouisme, elles reflèteraient un effort de systématisation pour assimiler des pratiques religieuses locales et les concilier avec la tradition brahmanique[18].

Dans l'une des principales études consacrées aux Mahāvidyā, D. Kinsley s'interroge sur la structure de la série : il note dès l'abord son absence de cohésion apparente[19] et s'étonne que plusieurs des déesses qui le composent soient peu connues, voire totalement ignorées de la littérature antérieure et du culte[20]. C'est en effet le cas de Dhūmavatī, Bagalāmukhī, Mātaṅgī, à l'inverse de Kālī et Kamalā, figures bien connues de l'hindouisme. D'autres portent des noms qui qualifient généralement la parèdre de Śiva, comme Tripurasundarī ou Bhairavī, tandis que Tārā est à l'origine une divinité bouddhique, tardivement importée dans l'hindouisme, de même que Chinnamastā, qui dériverait de la Vajrayoginī du bouddhisme tantrique[21]. La relation à Śiva ne permet pas non plus de comprendre la série : alors qu'elle est évidente dans le cas des déesses debout ou assises sur le dieu, les autres déesses n'entretiennent avec lui qu'un lien assez lâche, sinon inexistant. Le schéma de la Trimūrti enfin, juxtaposant les trois fonctions cosmiques (création, préservation, destruction) ne semble guère non plus s'appliquer au groupe, même si Kālī peut être associée au pouvoir destructeur et Kamalā, en tant qu'épouse de Viṣṇu, à la préservation du monde, les autres divinités ne semblent liées spécifiquement à aucune des trois fonctions cosmiques[22]. Les catégories des trois qualités composant le monde phénoménal (*guṇa*), qui correspondent aux trois couleurs noire, rouge et blanche, semblent mieux s'appliquer aux Mahāvidyā : ainsi la couleur de leur peau permettrait de les rattacher au *sattva* (pureté, clarté, conscience, couleur blanche), au *rajas* (action, passion, couleur rouge) ou au *tamas* (inertie, inconscience, couleur noire). Pour D. Kinsley ces catégories, quoique pertinentes pour comprendre chaque figure, ne rendent pas compte cependant de l'organisation du groupe[23]. Il en va de même d'autres classifications possibles. Celle du *Kālīka Purāṇa* distingue trois formes de la Déesse, amoureuse, redoutable et bienveillante[24]. Comme l'observe D. Kinsley,

si l'on se fonde sur leurs descriptions textuelles, la plupart des Mahāvidyā réunissent en fait ces trois aspects. Il est vrai, cependant, comme nous le verrons, qu'ils se répartissent en proportions variables entre elles. Le groupe pourrait aussi refléter la polarité entre formes terribles (*raudra*) et paisibles (*saumya*) de la déesse dans la théologie *śākta*, même si cette polarité n'est pas évoquée explicitement dans les textes à propos des Mahāvidyā. Dans cette perspective Kālī, Tārā, Bagalā, Chinnamastā et Dhūmavatī relèveraient des formes terribles, tandis que Tripurasundarī, Bhūvaneśvarī, Bhairavī, Mātāṅgī et Kamalā se rangeraient dans les formes paisibles. Les Mahāvidyā pourraient aussi renvoyer à la division tantrique entre pratiques rituelles relevant de la main droite (*dakṣiṇācara*) et se rattachant à l'orthodoxie hindoue et pratiques de la main gauche (*vamācara*) qui impliquent la transgression des interdits. D. Kinsley cite à ce propos le *Śaktisaṃgama–Tantra* qui spécifie ainsi que Bhūvaneśvarī, Dhūmavatī et Kamalā doivent être vénérées selon les rites de la main droite, et toutes les autres selon le rite de la main gauche. Dans beaucoup de cas cependant, les textes indiquent que chacune des Mahāvidyā peut indifféremment être l'objet de l'une ou l'autre des deux formes de culte. Dernière hypothèse : les Mahāvidyā s'inscriraient dans le contexte du yoga tantrique, qui vise à éveiller l'énergie inconsciente (*kuṇḍalinī śakti*) lovée à la base de la colonne vertébrale et à la faire monter à travers les centres énergétiques du corps (*cakra*) jusqu'au sommet du crâne : une fois atteint ce dernier *cakra*, la libération de l'âme s'opère à travers la fusion de la *śakti* avec le principe masculin (*puruṣa*), les deux principes étant inhérents à tous les êtres vivants. Les déesses représenteraient les étapes de l'initiation tantrique (*sādhana*) qui vise à la transmutation de l'adepte, mais aussi à l'acquisition de pouvoirs. La série correspondrait donc à un processus évolutif menant à la délivrance ultime, même si, par ailleurs il n'y a pas de correspondance exacte entre le nombre des *cakra* (sept[25]) et celui des Mahāvidyā (dix). D. Kinsley conclut que si aucune de ces différentes interprétations ne semble s'adapter exactement à la série des Mahāvidyā, c'est néanmoins en combinant ces approches variées que l'on peut espérer appréhender la cohérence du groupe[26]. C'est ce que nous tenterons de faire ici en nous appuyant sur les miniatures pahārī, et en les confrontant avec la pièce de tissu (*rumal*) du Musée de Los Angeles.

Les Mahāvidyā dans l'iconographie pahārī

De Kālī à Bhūvaneśvarī : un processus de purification



fig. 5 Kālī, étoffe brodée, 82.5 x 142.2 cm, Chamba, Himachal Pradesh, vers 1800, Los Angeles County Museum of Art, detail.



fig. 6 Kālī, Kangra, Himachal Pradesh, 1800-1825, 27 x 19.1 cm, The Walters Art Museum, Baltimore, acc. n. W.891.

Sur l'étoffe brodée la rangée horizontale supérieure commence par Kālī (**fig.5**): la déesse nue, au teint très sombre, tient une épée et une tête coupée, elle est parée d'une longue guirlande de têtes coupées et piétine un corps inanimé au teint clair, dans un terrain de crémation hanté de chiens et d'oiseaux qui se repaissent de restes humains, caractéristiques qui correspondent à la description du *Śāktapramoda* [27] et du *Tantrasāra* [28], et que l'on retrouve sur une miniature conservée au

Walters Art Museum de Baltimore (**fig.6**). Le personnage masculin qui tient dans sa main, à la place de son habituel trident, un fragment de colonne vertébrale auquel sont encore attachées des côtes est bien défini comme Śiva puisqu'il porte au front un croissant de lune et un troisième œil. Son sexe dressé souligne la connotation érotique de cette scène funèbre. La déesse est figurée de trois quarts, de façon à mettre en valeur les formes pleines et harmonieuses de son corps[29].



fig. 7 Tārā, étoffe brodée, Chamba, Himachal Pradesh, vers 1800, 82.5 x 142.2 cm, Los Angeles County Museum of Art, detail.

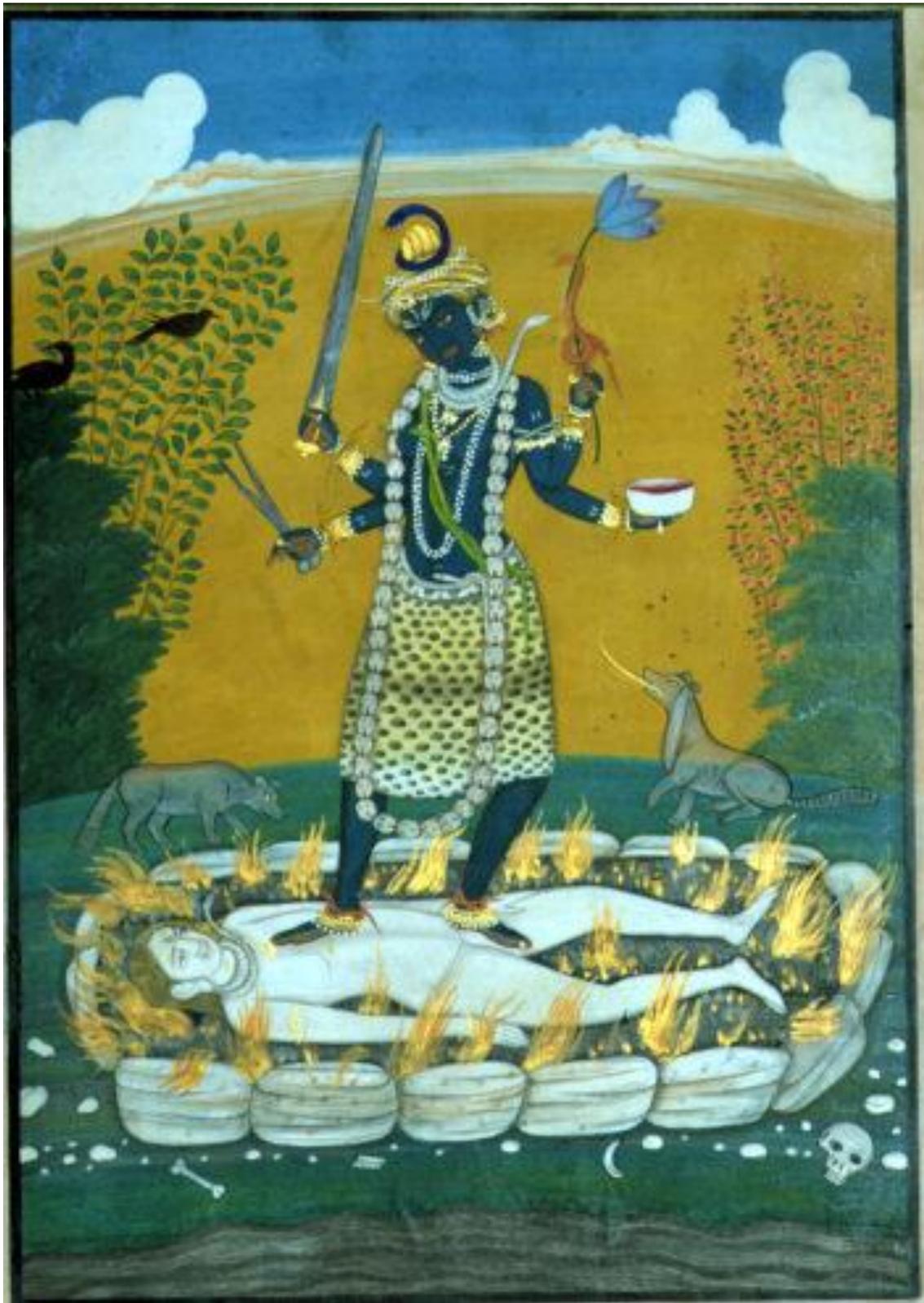


fig. 8 Tārā, Himachal Pradesh, vers 1745, 18.5 cm x 12.4 cm, San Diego Museum of Art.

La série se poursuit sur l'étoffe avec la déesse Tārā (**fig.7**), dont l'iconographie est très proche de celle qu'on trouve sur une miniature du musée de San Diego (**fig.8**)[\[30\]](#), en dépit de certaines différences, dont la couleur de peau de la déesse, blanche sur l'étoffe, bleue sur la miniature : vêtue d'une peau de tigre, Tārā se tient debout sur un Śiva ici aussi reconnaissable (troisième œil et teint blanc, serpent autour de son cou) qui gît entre les flammes d'un bûcher funéraire. Sur le tissu brodé comme sur la peinture elle tient épée et ciseaux (*kartṛ*), lotus bleu et bol taillé dans un crâne, les quatre attributs mentionnés dans le *Tantrasāra* pour Tārā sous sa forme de Nīla-Sarasvatī. La peau de tigre, comme le teint sombre de Tārā sont mentionnés dans la formule de méditation (*dhyāna-mantra*) d'Ugra-Tārā dans le *Mantra-mahodadhi* et dans celle de Tārā sous la forme de Nīla-Sarasvatī dans le *Tantrasāra*[\[31\]](#). Sa coiffure particulière, constituée d'un chignon autour duquel s'enroule un serpent y est décrite également. Les bleus et les verts sont autant de variantes de la couleur noire liée à Kālī.



fig. 9 Tripurasundarī, étoffe brodée, Chamba, Himachal Pradesh, vers 1800, 82.5 x 142.2 cm, Los Angeles County Museum of Art, detail.

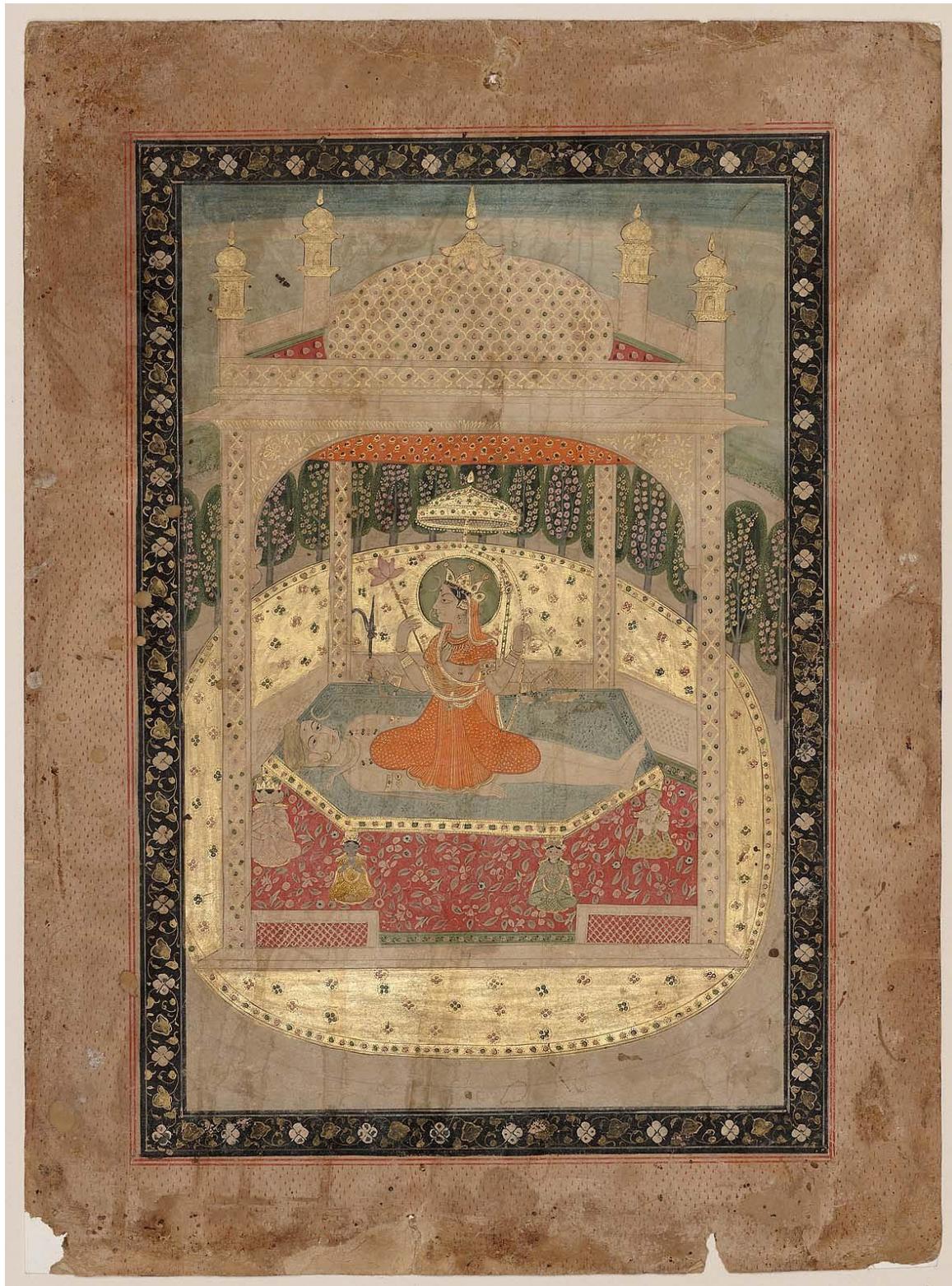


fig. 10 Tripurasundarī, Himachal Pradesh, 1825-1850, 28.8 x 21 cm, Museum of Fine arts Boston, acc. n.17.2598.

Vient ensuite Tripurasundarī, la Belle des trois cités, assise sur un Śiva gisant, sur un trône porté par des dieux masculins. La représentation brodée sur l'étoffe (**fig.7**) correspond à celle d'une miniature conservée au Museum of Fine Arts de Boston (**fig.8**); elle y tient l'arc et la flèche sommée d'un lotus qui la rapproche du dieu Kāma, ainsi que le croc à éléphant et le lien, qui apparaissent surtout à partir du XIe siècle dans les représentations de déesses. Ces attributs sont prescrits dans le *Mahodadhi*[32] et dans le *Śāktapramoda*[33]. Dans les lithographies récentes les quatre dieux sont Brahmā, Viṣṇu, Śiva et Rudra, conformément à la description du *Lalita-sahasra-nāma*[34]. À l'exception de Brahmā, ils ne sont pas clairement identifiables sur l'étoffe ni sur la peinture où la seconde figure à partir de la gauche est cependant pourvue du teint bleu de Viṣṇu, tandis que les deux autres, au teint clair, ne sont pas vraiment reconnaissables. À la différence des deux précédentes cette déesse est vêtue et présentée de profil, elle porte en outre une couronne. Quoiqu'elle soit assise sur Śiva, il s'agit incontestablement d'une forme beaucoup plus paisible. Sa beauté, son attitude, ses attributs mettent très nettement l'accent sur la dimension amoureuse et la séduction de la déesse aux dépens de la fonction destructrice, qui prévalait dans les deux figures précédentes.



fig. 11 Bhūvaneśvarī, étoffe brodée, Chamba, Himachal Pradesh, vers 1800, 82.5 x 142.2 cm, Los Angeles County Museum of Art, detail.



fig. 12 Bhūvaneśvarī, dessin, Himachal Pradesh, vers 1825, 21 x 13.8 cm, Museum of Fine Arts, Boston, acc. N. 17.2572.

Bhūvaneśvarī occupe sur l'étoffe peinte la quatrième position sur la rangée supérieure. Comme la précédente, elle est vêtue, couronnée et assise de

profil, mais le corps masculin a cette fois disparu. Son iconographie se retrouve sur un dessin du Musée des Beaux- Arts de Boston où elle tient les mêmes deux attributs [35] : le croc à éléphant et le lien qui lui sont attribués dans le *Śāktapramoda* et le *Śāradātilaka-Tantra* [36].

La succession de ces quatre déesses reflète clairement une progression : les deux premières images qui associent étroitement la mort et l'éros font place à deux formes de la déesse souveraine et apaisée, maîtresse des passions qu'elle domine et finalement rendue à son autonomie, libérée de la présence de son acolyte masculin subjugué. Cette progression se marque dans le teint, le vêtement et les attributs des déesses. À Kālī, noire, nue, tenant dans ses mains tête coupée et épée, succèdent Tārā, dont la nudité est à demi dissimulée par la peau de tigre ceignant ses hanches, puis Tripurasundarī et Bhūvaneśvarī, qui portent le costume féminin traditionnel et ont la peau claire. L'épée que tiennent les deux premières déesses reflète leur affinité mais la tête coupée de Kālī fait place dans la main inférieure gauche de Tārā au bol taillé dans un crâne (*kapāla*), moins effrayant, tandis que le lotus bleu tempère aussi son aspect menaçant. De même les deux dernières déesses de cette rangée partagent deux attributs : l'aiguillon et le lien, mais alors que Tripurasundarī y ajoute l'arc et la flèche de Kāma, Bhūvaneśvarī fait simplement le geste du don et celui de l'absence de crainte. Comme le souligne D. Kinsley, aiguillon et lien suggèrent le contrôle des passions qui font obstacle au progrès spirituel [37]. Dans la figure de Tripurasundarī l'éros semble en quelque sorte se désolidariser des puissances de destruction, et il s'abolit finalement dans celle de Bhūvaneśvarī.



fig. 13 Chinnamastā, étoffe brodée, Chamba, Himachal Pradesh, vers 1800, 82.5 x 142.2 cm, Los Angeles County Museum of Art, detail.



fig. 14 Chinnamastā, Himachal Pradesh, vers 1800, dimensions inconnues, collection particulière.

De Chinnamastā à Kamalā : du sacrifice à l'initiation, l'impureté assumée

Alors que ce processus graduel d'apaisement semblait toucher à son aboutissement, l'enchaînement des images réintroduit brusquement la figure qui illustre de la façon la plus radicale et la plus violente la conjonction d'Éros et Thanatos : il s'agit de la plus spectaculaire des Mahāvidyā, Chinnamastā, littéralement la « Décapitée », qui se coupe elle-même la tête : de son cou tranché jaillissent trois jets de sang qui sont bus avidement par sa propre tête coupée, et par deux acolytes féminines nues. Elle aussi dénudée, les cheveux épars, dotée d'une guirlande de crânes et de serpents, elle est debout sur le couple formé par le dieu de l'amour Kāma et son épouse « Plaisir » (Rati), dont l'union charnelle est en mode dit « inversé » (*viparita*), c'est à dire la femme au-dessus de l'homme. Sur l'étoffe brodée, le couple a été remplacé par le symbole du Śrī Yantra, constitué des deux triangles représentant respectivement les principes masculin (pointe en haut) et féminin (pointe en bas). Conformément à la description du *Tantrasāra* [38], son teint est rouge et elle est pourvue seulement de deux bras. Dans sa main gauche elle tient sa tête coupée et dans sa main droite un ciseau (*kartr*).

Plusieurs interprétations ont été données de cette figure [39] : on peut y voir une allégorie du processus cosmique qui enchaîne la vie et la mort. Il s'agit d'abord évidemment d'une image du sacrifice de soi, dont il existe plusieurs exemples dans la tradition iconographique indienne. Ce sacrifice est accompli, en particulier, par les dévots de la déesse Durgā, et il est représenté dans la sculpture pallava et cālukya. Mais ici la déesse se décapite elle-même, à la demande de ses deux compagnes et dévotes. Elle prend donc le contre-pied de l'iconographie traditionnelle, un phénomène qui pourrait s'interpréter dans la perspective de l'inversion des valeurs propre au tantrisme. Ce n'est pas, comme ses dévots, pour accéder à une puissance plus grande et en hommage à la supériorité du destinataire de l'offrande, que la déesse donne son sang, mais dans un acte de générosité gratuit en faveur de créatures qui lui sont inférieures.

Comment interpréter, d'autre part, sa relation avec le couple érotique ? S'agit-il d'un rapport analogique, l'expérience amoureuse étant perçue comme un abandon de soi, qui met fin au sentiment de l'égo [40] ? Ou s'agit-il au contraire de montrer que c'est parce que la déesse a dominé les passions qu'elle est délivrée de l'égo ? Il est probable qu'ici les deux

interprétations peuvent se concilier, comme le suggèrent les épithètes appliquées à Chinnamastā, célébrant à la fois son lien au yoga et au *kāma* [41]. Plus précisément, il nous semble que cette image fait référence implicitement au rituel du *kulayāga* connu de la tradition tantrique, c'est-à-dire à l'acte sexuel accompli en tant que sacrifice ultime [42]. Debout sur le couple amoureux, Chinnamastā illustre sa véritable signification : une dépossession de soi qui mène à la délivrance. Mais seul un adepte parvenu à un haut degré de maîtrise de soi peut envisager d'accomplir le *kulayāga* [43]. Ceci pourrait expliquer la place de Chinnamastā, au terme d'un processus de purification dont les quatre déesses précédentes figuraient les étapes successives.



fig. 15 Bhairavī, étoffe brodée, Chamba, Himachal Pradesh, vers 1800, 82.5 x 142.2 cm, Los Angeles County Museum of Art, detail.



fig. 16 Bhairavī, Kangra ou Mandi, Himachal Pradesh, vers 1800, 21.6 × 13.4 cm, Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, Washington, acc.n. S2018.1.65

Sur la rangée inférieure la succession des déesses se lit de droite à gauche et commence par Bhairavī, la Terrible (**fig.15**). Comme l'indique son nom, formé simplement sur le féminin de l'épithète qui qualifie la forme redoutable de Śiva (Bhairava), elle peut se comprendre comme un doublet de Kālī, contrepartie féminine de Bhairava, mais offre un aspect beaucoup moins repoussant et transgressif. Elle est représentée de façon quasi identique sur l'étoffe brodée et sur une miniature pahārī conservée à Washington (**fig.16**)[\[44\]](#) : de forme carrée, le dais et le socle du petit pavillon dans lequel elle se tient présentent presque exactement le même aspect, nettement distinct de celui des sièges polygonaux qui portent les autres déesses. Vêtue d'un sari rouge et figurée de face, elle est assise sur le corps allongé de Śiva, tenant dans ses deux mains droites, de bas en haut, un balai et des ciseaux, et dans ses deux mains gauches, toujours dans le même sens, un bol à aumône et un vase au lieu du livre et du rosaire visibles sur les lithographies récentes et prescrit dans le *Tantrasāra* pour plusieurs de ses variantes[\[45\]](#). Ces attributs ne correspondent à aucune des descriptions textuelles connues, à l'exception du bol à aumônes taillé dans un crâne (*kapāla*), mentionné dans le *Tantrasāra* parmi d'autres objets pour Chaitanya-Bhairavī[\[46\]](#). Le balai, qui ne semble évoqué dans aucun texte et n'apparaît pas dans les peintures contemporaines, est donc propre à l'iconographie pahārī. C'est l'attribut de Śītalā, déesse de la variole représentée en Inde du Nord surtout au XIe siècle, qui partage ce trait avec la déesse méridionale Jyeṣṭhā, bien connue de la sculpture pallava[\[47\]](#). Il suggère un caractère impur et néfaste, tempéré toutefois par le fait qu'elle tient dans une main le vase dont la forme arrondie et l'aspect précieux indiquent qu'il est censé contenir l'élixir d'immortalité : il s'agit donc non pas du petit vase à ablutions souvent tenu par les ascètes mais d'un symbole d'abondance et de bonheur, mentionné d'ailleurs comme un des objets tenus par Bhairavī dans le *Śāradatilaka*, texte du IXe s. qui souligne tour à tour l'aspect séduisant et redoutable de cette déesse[\[48\]](#).



fig. 17 Dhūmavati, étoffe brodée, Chamba, Himachal Pradesh, vers 1800, 82.5 x 142.2 cm, Los Angeles County Museum of Art, detail.



fig. 18 Dhūmavati, Himachal Pradesh, 1800- 1825, 27 x 20 cm, Musée Rietberg, Zürich.

Après Bhairavī vient la déesse Dhūmavatī, dont le nom est formé à partir du substantif *dhūma*, « fumée » [49]. L'image de l'étoffe brodée est très voisine de celle qu'on voit sur un dessin conservé au Musée Rietberg de Zürich (**fig.18**). Vêtue d'un sari orangé et coiffée d'une couronne, la déesse au teint bleuté est assise sur un char tiré par deux corbeaux, oiseaux impurs et de mauvais augure censés contaminer les offrandes sacrificielles[50] ; à ses côtés se dresse aussi un étendard au sommet duquel est perché un corbeau. Son nom implique probablement une allusion au feu sacrificiel, qui doit brûler sans fumée, d'une flamme claire : l'allusion à la fumée, parfois représentée sur l'image, serait ainsi liée à sa nature transgressive. Dotée seulement de deux bras, elle tient dans sa main droite un bol et dans sa main gauche un van, panier à fond large et plat qui sert à séparer le grain de la paille, et la rapproche de la déesse de la petite vérole Śītalā, connue de la sculpture hindoue de l'Inde du Nord au XIème et XIIème siècle[51] et seule à être pourvue de cet objet dans l'iconographie de cette époque. Sur l'image conservée à Washington, on voit de la fumée s'élever du bol. À la différence de la précédente Mahāvidyā dont le caractère néfaste et l'impureté étaient simplement suggérés par la présence du balai alors que le reste de ses caractéristiques relève d'un répertoire assez courant pour les déesses, Dhūmavatī est une figure beaucoup plus spécifique, qui paraît exclusivement liée à la série des Mahāvidyā. Elle a été rapprochée de la Nirṛti védique, et surtout de Jyeṣṭhā, dont les descriptions ressemblent beaucoup aux siennes[52].

Le *Tantrasāra* la décrit comme une femme vieille et laide, vêtue de haillons ramassés sur les champs de crémation, les cheveux épars, et en fait une veuve porteuse de malchance, toujours insatisfaite et affamée, semant partout la zizanie[53]. La broderie comme la peinture du musée Rietberg la montrent en revanche comme une belle femme couronnée au gracieux maintien[54].



fig. 19 Bagalāmukhī, étoffe brodée, Chamba, Himachal Pradesh, vers 1800, 82.5 x 142.2 cm, Los Angeles County Museum of Art, detail.



fig. 20 Bagalāmukhī, Himachal Pradesh, vers 1825, 20.7 x 13.7 cm, Museum of Fine Arts, Boston, acc.n. 17.2573.

Bagalāmukhī (**fig.19**)[\[55\]](#), qui la suit, est la seule Mahāvidyā qui ait une tête animale, à l'instar des yoginī de la sculpture indienne des Xème ou

XI^{ème} siècles[56], ou même de certaines séries de Mātrikā de la période Kushāna (II^e-III^e siècles). Son nom lui viendrait du mot hindi Bagalā, qui signifie « grue », et est apparenté au substantif *baka/balāka* qui désigne le même oiseau en sanskrit. Dans la mythologie hindoue, on connaît au moins deux démons- grues[57], et cet oiseau semble revêtir une signification assez négative. Sur l'étoffe brodée comme sur le dessin du Museum of Fine Arts de Boston (**fig.20**), elle est pourvue d'une tête d'oiseau au bec court et pointu et tient dans une de ses deux mains la langue coupée arrachée à un démon vaincu par elle. Cet attribut inhabituel pourrait renvoyer à l'importance accordée dans le tantrisme à la parole, et en particulier aux formules sacrées (*mantra*). Dans son autre main, elle brandit une massue. Ces caractéristiques correspondent aux descriptions du *Mantramahodadhi* [58] et du *Tantrasāra*[59]. Ces textes lui attribuent en outre la couleur jaune, positive et de bon augure dans la symbolique indienne, et elle est aussi appelée Pītāambarā (« au vêtement jaune »). Sur l'étoffe brodée, elle porte en effet un sari jaune tandis que sur la miniature pahārī du Musée Rietberg[60] c'est sa peau qui est jaune, comme sur une autre image pahārī conservée à Delhi à l'Academy of Fine Arts and Literature[61]. Sur les trois miniatures son trône est porté par des lions, détail que l'on retrouve dans le *Tantrasāra*. Dans un mythe rapporté à son propos par D. Kinsley, qui semble toutefois assez récent et isolé, elle est associée comme Dhūmavatī au veuvage[62].



fig. 21 Mātangī, étoffe brodée, Chamba, Himachal Pradesh, vers 1800, 82.5 x 142.2 cm, Los Angeles County Museum of Art, detail.

Mātangī (**fig.21**) est l'avant-dernière Mahāvidyā[63]. Son nom la désigne comme une hors-caste, une figure impure, qui se nourrit de restes. On sait que dans le tantrisme, la partenaire désignée pour les rites sexuels de « la main gauche » (*vamācāra*), qui reposent sur la transgression des interdits, peut porter un nom la présentant comme une hors-caste, tels *caṇḍālī* ou *dhombī*[64]. Nous n'avons pu trouver aucune miniature pahārī qui correspondrait à la figure de l'étoffe brodée, sur laquelle cette déesse est pourvue de quatre bras et tient des objets qui semblent correspondre à la description du *Tantrasāra*[65], et non au luth qu'on lui donne dans l'iconographie tardive comme dans le *Mahodadhi Tantra*[66] : le croc à éléphant et une épée dans ses mains droites, le lien dans une main gauche. Ces attributs peu spécifiques n'ont pas de rapport avec son statut de hors-caste.



fig. 22 Kamalā, étoffe brodée, Chamba, Himachal Pradesh, vers 1800, 82.5 x 142.2 cm, Los Angeles County Museum of Art, detail.



fig. 23 Kamalā, Guler, Himachal Pradesh, 22,4 x 17 cm, vers 1760, Victoria and Albert Museum, acc. n. IS 229-1950.

C'est, enfin, la représentation classique de la déesse épouse de Viṣṇu ondoyée par les éléphants, figure bien connue de la royauté plus communément désignée sous le nom de Gajalakṣmī, qui clôt la série. Elle

marque avec les quatre images qui la précèdent une rupture soudaine, analogue mais inverse à celle qu'apportait Chinnamastā dans la première moitié de la série : loin de revêtir la dimension transgressive plus ou moins explicite chez les figures précédentes, elle pourrait évoquer au contraire, à travers le thème de l'ondolement, la purification ultime sur laquelle s'achève le parcours.

Comment interpréter la succession des figures sur la rangée inférieure et pouvons-nous également constater une progression comme cela semble le cas pour la rangée supérieure ?

Notons d'abord que si les figures accompagnées d'acolytes masculins sont majoritaires dans la première moitié de la série (trois sur quatre), la proportion s'inverse dans la seconde moitié (une sur quatre). Dhūmavatī et Bagalāmukhī ont en commun d'être pourvues seulement de deux bras et non de quatre comme toutes les autres et d'être associées à des oiseaux de mauvais augure. Le statut de veuve de Dhūmavatī la met par ailleurs quasiment au ban de la société, tout comme Mātāṅgī que son nom désigne comme une hors-caste mais qui en revanche est pourvue de quatre bras et des attributs classiques de la puissance divine féminine. En tête de la rangée Bhairavī se présente comme une sorte de doublet assagi de Kālī, que son balai apparente toutefois à des divinités situées aux marges de l'orthodoxie et de la norme sociale, qu'il s'agisse de Jyeṣṭhā ou de Śītalā. Tout se passe comme si le sacrifice spectaculaire auquel se livre Chinnamastā initiait l'apparition de figures féminines qui, après Bhairavī, ne dominent plus leur partenaire masculin subjugué, perdent en partie leur toute-puissance divine liée aux quatre bras, pour la recouvrer avec la déesse spécifiquement désignée comme une hors-caste. À l'exception de Bhairavī, elles ne sont pas liées à l'Éros, et même, dans le cas de Dhūmavatī, en représentent le pôle opposé. Cette sorte de « descente » vers les formes apparemment les plus déshéritées et les moins heureuses de la féminité prélude à l'apparition de la dernière déesse, Kamalā (**fig.23**), hypostase de la féminité rayonnante et de la royauté, de la chance et de la prospérité. Quelle signification donner à cette succession et quel rôle y jouent exactement ces figures qui rassemblent Éros et Thanatos ?



fig. 24 La série des Mātṛkā, entre Śiva et Gaṇeśa, 26.67 x 89.53 cm, Madhya Pradesh, IXe siècle, Los Angeles County Museum of Art.

Les Mahāvidyā et les autres séries de divinités

Les Sept Mātṛkā

La confrontation avec le groupe des Sept Mātṛkā, quoiqu'elle ne soit pas expressément faite dans les textes, nous permet-elle de mieux comprendre l'enchaînement des Mahāvidyā et plus particulièrement le sens à donner à la conjonction des iconographies macabre et érotique ? Il existe des points communs entre les deux séries, qui par effet de contraste révèlent aussi leurs points de rupture.

La série des Mātṛkā repose clairement sur le schéma cosmique classique des Trois Fonctions qu'illustre la Trimūrti, constituée des trois dieux masculins Brahmā, Viṣṇu, Śiva, respectivement créateur, préservateur et destructeur du monde. L'individualisation des Mātṛkā à laquelle on assiste à partir du Ve siècle va de pair avec leur rattachement aux dieux masculins. Dès cette époque les déesses sont clairement identifiées comme leurs parèdres par leurs attributs, leurs montures, leurs caractéristiques physiques. La première et la dernière Mātṛkā sont les contreparties féminines de Brahmā et de la forme terrible de Śiva, tandis que celle qui occupe le milieu de la série est l'épouse de Viṣṇu, appelée dans ce contexte Vaiṣṇavī et non Śrī ou Lakṣmī selon la dénomination la plus courante. En tête de la série des Mahāvidyā, Kālī remplace la déesse de la création

Brāhmaṇī : elle inverse ainsi l'ordre qui régissait la série des Mātṛkā, où elle tenait la dernière place, en tant que déesse destructrice. On a vu que ce changement va de pair aussi avec la nouvelle dimension érotique acquise par cette Mahāvidyā. Par ailleurs, alors que la Mātṛkā Vaiṣṇavī représentait la préservation de l'ordre socio-cosmique, le point d'équilibre entre création et destruction, la Mahāvidyā « viṣṇouïte » Kamalā clôt la succession des déesses et bouleverse aussi à cet égard la périodisation cosmique.

Enfin, la série des Mātrikā contient une seule forme à tête animale, la déesse à tête de laie Varāhī, qui, dès le VIIIe siècle, se démarque de son prototype masculin, l'incarnation de Viṣṇu en sanglier (Varāha), à la fonction éminemment protectrice et créatrice, pour adopter des traits śivaïtes et un aspect transgressif ou plus ou moins inquiétant qui la rapproche de sa voisine Cāmuṇḍā. Au Xème siècle, à l'instar de Cāmuṇḍā, Varāhī devient une divinité à part entière qui peut être représentée indépendamment du groupe. Des temples particuliers lui sont dédiés dès cette époque en Orissa[67]. Le groupe des Mahāvidyā contient aussi une forme à tête animale, Bagalāmukhī, mais cette tête est celle d'un oiseau, la grue, principalement associée dans la mythologie à des démons ; c'est aussi la seule Mahāvidyā à laquelle les descriptions textuelles associent un combat contre un démon.

En passant de la série des Mātṛkā à celle des Mahāvidyā, on quitte cependant le schéma cosmique des trois fonctions : destruction et création ne sont en effet plus conçues comme des phénomènes distincts mais comme indissolublement réunis. Kālī, Tārā, Chinnamastā, Bhairavī, les Mahāvidyā érotico- funèbres, sont à la fois créatrices et destructrices, et incarnent toutes, à des degrés divers, la tension entre ces deux pôles, tension qui atteint son point maximal avec Chinnamastā, et s'apaise avec Tripurasundarī ou Bhairavī. Même si chacune de ces figures revêt à certains égards une dimension cosmique, l'ensemble de la série s'inscrit dans une perspective bien différente de celle où se situaient les Mātṛkā. Cette perspective semble bien être celle de l'initiation tantrique, qui vise à l'acquisition de pouvoirs, mais aussi à la transmutation de l'adepte. Celle-ci suppose la sortie du cadre temporel auquel renvoie le schéma des trois fonctions : c'est l'une des significations que pourrait revêtir l'apparition de

la déesse destructrice Kālī en tête du groupe, qui subvertit en quelque sorte la chronologie cosmique.

Si Chinnamastā renvoie au *kulayāga*, la déesse Śrī (Kamalā) ondoyée par les éléphants pourrait bien illustrer la consécration de l'adepte tantrique, où le rituel de l'aspersion (*abhiśeka*) [68], identique à celui de l'onction royale, occupe une place importante. Cette consécration a lieu au terme d'une confrontation avec les puissances de la mort et de l'Éros, comme avec l'impureté et le manque. La parèdre de Viṣṇu représente non pas, comme dans la série des Sept Mères, le moment médian de la préservation, mais le point d'aboutissement du processus de transformation de l'adepte.



fig. 25 La série des Dix Avatars de Viṣṇu, linteau de porte, Xe siècle, Kadwaha, Madhya Pradesh, photo de l'auteur.

Les Dix Avatars de Viṣṇu

Le nombre des Mahāvidyā évoque par ailleurs la série des Dix avatars de Viṣṇu, ce qui semblerait en accord avec la place tenue par Kamalā à la fin de la succession. Plusieurs *Tantra* associent les deux séries : ainsi le *Toḍala Tantra* (10,9-11), un texte qui daterait du XIIIe ou du XIVE siècle, le *Guhyātiguhyā Tantra*, le *Puraścaryārṇava Tantra*. Ces trois textes énumèrent les *avatāra* dans un ordre à peu près semblable, à quelques variantes près, et mettent Kṛṣṇa en tête de liste. Ce choix reflète surtout l'importance qui lui est accordée à partir du XIIIe siècle dans le viṣṇuïsme et montre que ces *Tantra* ne sont donc probablement pas antérieurs à cette date [69], voire nettement plus tardifs. À première vue, comme le notent la plupart des auteurs, le rapprochement semble artificiel et ne nous éclaire pas sur la signification des Mahāvidyā [70]. Pourtant, malgré ses incohérences, le parallèle établi entre les listes d'avatāra et celle des Mahāvidyā nous paraît pouvoir apporter quelque éclairage sur la nature du groupe des déesses.

À la différence de la série des Mātṛkā, la suite des *avatāra* de Viṣṇu ne reflète pas les phases du cycle cosmique mais semble suivre un schéma évolutif qui commence par les formes primitives de la vie (le poisson, la tortue) et se termine par les figures humaines [71]. Or nous avons vu que les quatre premières Mahāvidyā pourraient bien aussi illustrer un processus évolutif. Le tableau ci-dessous permettra de préciser la comparaison.

| | <i>Todala Tantra</i> | <i>Guhyātīgūhya Tantra</i> | <i>Puraścaryārṇava Tantra</i> |
|------------------|----------------------|----------------------------|-------------------------------|
| Mahāvidyā | Avatāra | | |
| Kālī | Kṛṣṇa | Kṛṣṇa | Kṛṣṇa |
| Tārā | Kūrma | Rāma | Rāma |
| Tripurasundarī | Paraśurāma | Paraśurāma | Kalki |
| Bhūvaneśvarī | Vāmana | Vāmana | Varāha |
| Chinnamastā | Nṛsiṃha | Nṛsiṃha | Paraśurāma |
| Bhairavī | Balabhadra | Balabhadra | Nṛsiṃha |
| Dhūmavatī | Varāha | Matsya | Vāmana |
| Bagalāmukhī | Kūrma | Kūrma | Kūrma |
| Mātaṅgī | Rāma | (Durgā) Kalki | Buddha |
| Kamalā | Buddha | Buddha | Matsya |

Comme on le voit, les trois listes viṣṇuïtes ne concordent pas exactement. Dans aucun des trois textes la suite des *avatāra* ne correspond à celle que l'on trouve habituellement dans l'iconographie, commençant par le poisson (*Matsya*) et se terminant par Buddha : cette succession présente

une certaine cohérence puisqu'elle débute par les formes animales pour s'achever par les avatars humains, d'abord les deux *avatāra* brahmanes que sont Vāmana et Paraśurāma, ensuite les deux *avatāra* kṣatriya Rāma et Kṛṣṇa, enfin Buddha et Kalki. Les deux séries, comprenant respectivement figures thériomorphes et anthropomorphes, se déploient chacune de part et d'autre de l'Homme-Lion (Nṛsiṃha) qui participe à la fois des deux catégories.

Cette succession relativement logique semble en partie bouleversée lorsque les *avatāra* sont mis en rapport avec les Mahāvidyā, mais pas totalement. L'ordre des *avatāra* semble en effet plus ou moins s'inverser : la troisième liste commence par Kṛṣṇa et s'achève par le Poisson (*Matsya*), normalement le premier des dix *avatāra*, tandis que dans les deux premières listes les formes animales, le sanglier (Varāha), la Tortue (Kūrma), le Poisson (*Matsya*), se situent plutôt, contrairement à ce qui se passe dans la liste classique, dans la deuxième moitié de l'énumération, qui se conclut toutefois par Buddha. Dans les deux premières listes Chinnamastā est associée à Nṛsiṃha, qui est en quelque sorte le pivot autour duquel s'articule la série viṣṇuīte. On note également que Bagalāmukhī est la seule qui soit identifiée au même *avatāra* avec une tête animale dans les trois listes : il s'agit de la Tortue (Kūrma), donc une figure thériomorphe à laquelle il semble assez normal que soit rattachée l'unique Mahāvidyā représentée avec une tête animale, tout au moins dans la plupart des miniatures pahārī. D'une certaine manière, le parallèle établi avec les formes viṣṇuītes confirme le rôle axial de Chinnamastā, et suggère que l'ordre des Mahāvidya est un ordre régressif, tempéré toutefois dans les listes 1 et 2 par la réapparition à la fin des deux figures humaines, Rāma et Buddha/ Kalki et Buddha.

Conclusion

Si hétéroclite que puisse paraître la série des Mahāvidyā où se déploient les différents aspects de la Déesse, il semble qu'elle reflète tout de même une certaine cohérence. De Kālī à Bhūvaneśvarī, la Déesse se défait progressivement des aspects redoutables et destructeurs qui accompagnent sa dimension érotique par une forme de purification qui la prépare à vivre l'expérience amoureuse comme sacrifice de soi : de Kālī à Tripurā, elle se dépouille de ses caractéristiques terribles, sans perdre pour autant complètement son lien à l'éros. Les formes qui suivent le

sacrifice de Chinnamastā incarnent à divers degrés une impureté moins liée à la mort qu'à une perte de statut qui s'accompagne aussi d'une réduction de l'éros. Cette perte de statut est tout juste esquissée dans la figure de Bhairavī, à travers le balai que tient la déesse, comme dans la tête animale de Bagalāmukhī ou le nom de Mātāngī, en revanche elle s'exprime clairement dans le personnage de Dhūmavatī, qui se caractérise aussi par la complète disparition de l'éros. Tout se passe comme si après s'être rapprochée d'un modèle féminin traditionnel (Tripurasundarī, Bhūvaneśvarī), et être ensuite passée par le sacrifice de Chinnamastā, la Déesse assumait à nouveau divers signes d'une impureté qui l'éloigne du type classique de l'épouse amoureuse jusqu'à la faire apparaître comme son antithèse (la veuve querelleuse Dhūmavatī), avant d'être qualifiée enfin pour l'initiation suprême, illustrée par la figure de la déesse ondoyée par les éléphants, si parfaitement conforme à la féminité idéale et à l'orthodoxie hindoues. La série des Mahāvidyā telle qu'elle est représentée dans la peinture pahārī semble bien correspondre à un processus initiatique qui est aussi celui d'une réintégration des formes divines les plus transgressives dans la perspective de la délivrance ultime. L'enchaînement des dix déesses montre que l'expérience de la mort et de l'éros mène à son dépassement. Mais il en va de même pour la purification progressive qui vise à désolidariser l'éros et la mort, intimement réunies dans la figure de Kālī qui ouvre la série : les différents degrés de la progression qu'illustrent les quatre premières divinités préparent en fait à assumer l'impureté et à dépasser l'opposition du pur et de l'impur. En prêtant à chacune des Mahāvidyā, par-delà leurs spécificités, les traits conventionnels de la beauté féminine, chaque miniature rappelle que, si transgressive et impure qu'elle paraisse, toutes ces formes de la Déesse sont bénéfiques car destinées à favoriser le salut, tandis que la distribution graduée des attributs ou des couleurs alternativement néfastes et de bon augure permet de les différencier et de les situer aux diverses étapes d'un parcours qui se définit principalement comme celui d'une initiation.

BIBLIOGRAPHIE

Auboyer Jeannine et de Malmann Marie Thérèse, « Śītalā-la-Froide Déesse indienne de la petite vérole », *Artibus Asiae*, 1950, Vol. 13, No. 3, 1950, p. 207-227.

- Banerjea J.N., *The Development of Hindu Iconography*, Calcutta: University Press, 2nd ed. revised and enlarged, 1956.
- Benard E.A., *Chinnamastā: the Aweful Buddhist and Hindu Tantric Goddess*, Delhi, Motilal Banarsidass, 1994.
- The Bhagavata Purana*, 4, Translated and Annotated by Ganesh Vasudeo Tagare. Delhi, Motilal Banarsidass, 1978.
- Bhattacharyya Asoke K., *Chambā Rumāl*, Calcutta, Indian Museum, 1968.
- Biardeau Madeleine, *L'Hindouisme. Anthropologie d'une civilisation*, Paris, Flammarion, 1995 (1^{ère} édition 1981).
- Brihat Tantrasara* by Sadaka Chudamani Krishnanand Agamavagisha, edited and rendered into Devanagari script by R.K. Ray, Varanasi, Prachya Prakashan, 1985.
- Bühnemann Gudrun, « The Goddess Mahācīnakrama-Tārā (Ugra-Tārā) in Buddhist and Hindu Tantrism », *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 59, p. 472-493, 1996.
- Bühnemann Gudrun, *The Iconography of Hindu Tantric Deities*, 2 vol., Groningen, Egbert Forsten, 2001.
- Datta Parimal Kumar, *Studies in Tārā-Tantra: An Introduction to the Daśamahāvīdyās and an Exclusive and Exhaustive Work on Tārā, Worship of Goddess Tārā and Tārā Sādhakas Like Ācārya Brahmānanda Giri, Sādhaka Bāmākhyāpā and Śrī Ānandamayī Mā*, Kolkata, Punthi Pustak, 2013.
- Dehejia Vidya, *Yoginī: Cult and Temples: A Tantric Tradition*, New Delhi, National Museum, 1986.
- Dehejia Vidya, *Devi, the Great Goddess: Arthur M. Sackler Gallery*, Washington, District of Columbia, 1999.
- Donaldson Thomas Eugene, "The Śava-Vāhana as Puruṣa in Orissan Images: Cāmuṇḍā to Kālī/Tārā", *Artibus Asiae*, Vol. 51, No. 1-2, 1991, p. 107-141.
- Donaldson Thomas Eugene, «Orissan Images of Vārāhī, Oḍḍiyāna Mārīcī, and Related Sow-Faced Goddesses », *Artibus Asiae*, Vol. 55, No. 1/2, 1995, p. 155-182.
- Doniger O'Flaherty Wendy, *Hindu Myths*, Harmondsworth, Penguin Books, 1975.
- Doniger O'Flaherty Wendy, *Śiva érotique et ascétique*, Paris, Gallimard, 1993.
- Dupuche John, *The Kula Ritual*, Delhi, Motilal Banarsidass, 2003.

Goswamy Brijinder Nath and Fischer Eberhard, *Pahari Paintings: The Horst Metzger Collection in the Museum Rietberg*, Artibus Asiae, Supplementum (Print), 51, 2017.

Hurel Roselyne, *Pouvoir et Désir : Miniatures Indiennes, Collection Edwin Binney 3rd du San Diego Museum of Art*, Paris musées/Éditions Findakly. Paris/Suilly-la-Tour, 2002.

Kinsley David *The Ten Mahāvidyās. Tantric Visions of the Divine Feminine*, Delhi, Motilal Banarsidass, 1998.

Kinsley David R., *Hindu Goddesses: Visions of the Divine Feminine in the Hindu Religious Tradition; with a New Preface*, Berkeley: University of California Press, 1986.

Kramrisch Stella, *Manifestations of Shiva*, Philadelphia Museum of Art, 1981.

Leslie J., « Śrī and Jyeṣṭhā: Ambivalent Role Models for Women », *Roles and Rituals for Hindu Women*, Delhi, Motilal Banarsidass, 1991, p. 107-126.
Mahabharata, vol. 1, Calcutta, Oriental publishing, 1900, transl. by Roy Pratap Chandra.

Mookerjee A., *Kali: The Feminine Force*, London: Thames and Hudson, 1988.

Padoux André, *Comprendre Le Tantrisme : Les Sources Hindoues*, Paris, Albin Michel, 2010.

Pal Pratapāditya, *Hindu Religion and Iconology according to the Tantrasāra*, Los Angeles, Vichitra Press, 1981.

Panikkar S.K., *Sapta Mātrkā Worship and Sculptures. An Iconological Interpretation of Conflicts and Resolutions in the Storied Brahmanical Icons*, New Delhi, DK. Printworld, 1997.

Rawson Philip, *The Art of Tantra*, London: Thames and Hudson Ltd, 1973.

Renou Louis et Filliozat Jean, *L'Inde classique : manuel des études indiennes*, Paris, Payot, 1947-1953.

Śāktapramodaḥ of Raja Deva Nandan Singh, Edited and with an Introduction by Madhu Khanna, New Delhi, Rashtriya Sanskrit Sansthan, Tantra Foundation, and D. K. Printworld, 2013.

Shastri Usha P., Ménant Nicole, et Pandey C.B., *Hymnes à la déesse*, Paris, Le soleil noir, 1980.

Shin Jae-Eun, *Change, Continuity and Complexity: The Mahāvidyās in East Indian Śākta Traditions*, Abingdon, Oxon; New York, NY, Routledge, 2018.

Silburn Lilian, *Kundalinî, L'énergie des profondeurs*, Paris, Les Deux Océans, 1983.

Smith Frederick M., *Śāktapramodaḥ of Raja Deva Nandan Singh*, Edited and with an Introduction by Madhu Khanna, New Delhi, Rashtriya Sanskrit Sansthan, Tantra Foundation, and D. K. Printworld, 2013.

Varenne Jean, *Le Tantrisme. Mythe, rites, métaphysique*, Paris, Albin Michel, 1997.

Wayman Alex, « Aspects of Hindu and Buddhist Tantra », *The Tibet Journal*, Autumn 1976, Vol. 1, No. 3/4, Special Issue : "Tibet: A Living Tradition": Proceedings of a Symposium held at The Newark Museum, Autumn 1976, p. 32-44.

Zimmer Heinrich, *Mythes et symboles dans l'art et la civilisation de l'Inde*, édité par Joseph Campbell, traduction de M.-S. Renou, préface de Louis Renou, Paris, Payot, 1951.

Zimmer Heinrich, *Maya, ou le rêve cosmique dans la mythologie hindoue*, traduit de l'allemand par Michèle Hulin, préface de Madeleine Biarreau, Paris, Fayard, 1987.

[1] Dans le *Devī Māhātmya*, (V, 49-93), le démon Śumbha déclare son amour à la déesse qui lui répond qu'elle a fait le vœu de n'épouser que celui qui l'aura vaincue au combat. Dans le *Skanda Purāṇa*, le démon Mahiṣa lui demande aussi sa main (Wendy Doniger O'Flaherty, *Hindu Myths*, Harmondsworth, Penguin Books, 1975, p. 246). Sur ce sujet, voir David Kinsley, *Hindu Goddesses Visions of the Divine Feminine in the Hindu Religious Tradition*, Berkeley: University of California Press, 1986, p. 97-99.

[2] Sur ce mythe voir Wendy Doniger O'Flaherty, *Śiva érotique et ascétique*, Paris, Gallimard, 1993, p. 193-201 ; *Hindu Myths*, p. 154-159.

[3] Ainsi au temple de Vaital Deul à Bhubaneswar (Orissa), ou au Kailāsanātha de Kāncīpuram (Tamil Nadu). Néanmoins ces exemples restent relativement isolés. En fait, Durgā et Pārvatī se substituent l'une à l'autre plus souvent qu'elles ne s'opposent : on peut ainsi trouver souvent l'une ou l'autre dans la niche nord des temples śivaïtes de l'Inde septentrionale.

[4] Sur la distinction entre Cāmuṇḍā et Kālī, voir T.E. Donaldson, « The Śava-Vāhana as Puruṣa in Orissan Images: Cāmuṇḍā to Kālī/Tārā », *Artibus Asiae*, 1991, Vol. 51, No. 1/2 (1991), p. 107. Même si le nom Kālī est utilisé fréquemment dans les *Purāṇa* pour Cāmuṇḍā ou Pārvatī, il désigne aussi plus spécifiquement la première des Mahāvidyā.

[5] Cette étoffe est mentionnée par G. Bühnemann, *The Iconography of Hindu Tantric Deities*, op.cit., vol. 1, p. 148; voir ill. 1a.

[6] Il faut préciser que leur iconographie change par la suite pour se rapprocher de leurs images contemporaines, que nous n'aborderons pas dans le cadre de cet article. Ainsi l'étoffe brodée reproduite dans le livre d'Asoke K. Bhattacharyya (*Chambā Rumāl*, Calcutta, Indian Museum, 1968, pl..VIII) évoque plutôt les figures représentées sur les lithographies de la fin du XIXe siècle.

[7] Les premières Cāmuṇḍā assises sur un corps masculin semblent apparaître à Deogarh sur le relief de Rajghati (fin Ve- début VIe s.) et sur celui de Naharghati (fin du VIe siècle) : voir S.K. Panikkar, *Sapta Mātṛkā Worship and Sculptures. An Iconological Interpretation of Conflicts and Resolutions in the Storied Brahmanical Icons*, New Delhi, DK. Printworld, 1997, p. 89.

[8] Voir T.E. Donaldson, « The Śava-Vāhana », op. cit.

[9] Sur cette forme iconographique, voir Stella Kramrisch, *Manifestations of Shiva*, Philadelphia Museum of Art, 1981, cat. P48, p. 218 ; le jeu de mots Śiva/ śava permet d'élucider le sens de l'image : le i de Śiva, terminaison caractéristique du genre féminin en sanskrit, s'insérant entre les deux consonnes śa et va peut renvoyer à la puissance de vie du principe féminin (śakti), cf. Heinrich Zimmer, *Mythes et symboles dans l'art et la civilisation de l'Inde*, Paris, Payot, 1951, p.194-197.

[10] Les datations proposées pour ces deux textes varient beaucoup. Pour Kinsley (op.cit., p. 22), ils auraient été composés après le XIVe siècle ; selon Jae-Eun Shin (op.cit., p. 178), qui reprend les dates avancées par Hazra (*Studies in the Upapurāṇas*, 2 vol., Calcutta, Sanskrit College, 1963), le *Mahābhāgavata Purāṇa* ne peut être postérieur au XIIe siècle, et le *Bṛhaddharma Purāṇa* aurait été composé dans la seconde moitié du XIIIe siècle.

[11] G. Bühnemann, *The Iconography of Hindu Tantric Deities*, Groningen, Egbert Forsten, 2001, p. 39. L'auteur ne donne pas de dates pour ces deux

textes. Le *Śaktisamgama-Tantra* est daté du XVI^e siècle par A. Waymann (« Aspects of Hindu and Buddhist Tantra », *The Tibet Journal*, Autumn 1976, Vol. 1, No. 3/4, Special Issue : “Tibet: A Living Tradition”: Proceedings of a Symposium held at The Newark Museum, Autumn 1976, p.36).

[12] Sans donner de date, G. Bühnemann indique que cette compilation serait « beaucoup plus tardive » que le *Mantramahodadhi*, dont elle situe la rédaction au XVI^e siècle.

[13] G. Bühnemann, *The Iconography of Hindu Tantric Deities*, *op. cit.*, vol. 1, p.1-4.

[14] *Ibid.*, vol. 1, p. 42.

[15] Jae-Eun Shin, *Change, Continuity and Complexity: The Mahāvidyās in East Indian Śākta Traditions*. Abingdon, Oxon; New York, NY: Routledge, 2018, p. 17.

[16] Cette étoffe est mentionnée par G. Bühnemann, *The Iconography of Hindu Tantric Deities*, *op.cit.*, vol. 1, p. 148; voir ill. 1a.

[17] G. Bühnemann, *ibid.*, p. 42; voir aussi Shin, Jae-Eun. *Change, Continuity and Complexity*, *op.cit*, p. 17-20.

[18] Pour un aperçu des relations entre traditions locales et brahmanique dans les Tantra, voir Shin, Jae-Eun. *Change, Continuity and Complexity*, *op.cit*, p. 28-33.

[19] *The Ten Mahāvidyās. Tantric Visions of the Divine Feminine*, Delhi, 1998 (1^{ère} éd. 1997), p. 38.

[20] *Ibid.*, p. 39.

[21] G. Bühnemann, *The Iconography of Hindu Tantric Deities*, *op.cit.*, vol. 1, p. 108-110; Jae-Eun Shin, *Change, Continuity and Complexity*, *op.cit.*, p. 129 et note 314, p. 159.

[22] David Kinsley, *The Ten Mahāvidyās*, *op. cit.*, p. 42.

[23] *Ibid.*, p. 42-43.

[24] *Ibid.*, p. 43.

[25] En fait ce nombre peut varier (Padoux, *Comprendre le Tantrisme : les sources hindoues*, Paris, Albin Michel, 2010, p. 128).

[26] *The Ten Mahāvidyās*, *op.cit.*, p. 49.

[27] G. Bühnemann, *The Iconography of Hindu Tantric Deities*, *op.cit.*, p. 39-40.

[28] D. Kinsley, *The Ten Mahāvidyās*, *op.cit.*, p.67.

[29] La miniature bien connue du musée national de Delhi attribuée à l'école de Mandi présente une iconographie voisine (Ushā P. Shāstrī, Nicole Ménant, et C.B. Pandey, *Hymnes à la déesse*. Paris, Le Soleil Noir, 1980, p. 114-115, pl. 18), mais la déesse qui piétine ici un cadavre anonyme est représentée de face et son corps est largement dissimulé par les parures macabres, l'aspect funèbre l'emportant complètement sur l'aspect érotique.

[30] Vidya Dehejia. *Devi, the Great Goddess: Arthur M. Sackler Gallery*. Washington, District of Columbia, p. 240-241, fig. 16; Roselyne Hurel, *Pouvoir et Désir: Miniatures Indiennes*, Collection Edwin Binney 3rd du San Diego Museum of Art Paris musées/Éditions Findakly. Paris/Sully-la-Tour, France, 2002, p. 156-157, fig. 62.

[31] D. Kinsley, *The Ten Mahāvidyās*, *op.cit.*, p. 98.

[32] G. Bühnemann, *The Iconography of Hindu Tantric Deities*, *op.cit.*, p. 154.

[33] *Ibid.*, p. 40 ; on les trouve aussi mentionnés, selon G. Bühnemann, dans le *Nityaṣoḍaśikārṇava* et d'autres textes (*op.cit.*, p. 155).

[34] *Ibid.*, p. 112.

[35] Cf. aussi deux miniatures pahārī apparues sur le marché de l'art : https://issuu.com/kapoorgalleries/docs/kapoorgalleries_marketing_package_tripurasundari (en fait il s'agit une Bhūvaneśvarī) https://auctions.roseberys.co.uk/images/lot/4756/47566_0.jpg

[36] G. Bühnemann, *The Iconography of Hindu Tantric Deities*, *op.cit.*, p. 40.

[37] *The Ten Mahāvidyās*, *op.cit.*, p. 141; G. Bühnemann rappelle que dans le *Viṣṇudharmottara Purāṇa* l'aiguillon est un symbole d'autorité tandis que le lien peut être celui de la contrainte ou de l'enchaînement au cycle des renaissances (*op.cit.*, p. 50).

[38] Pratapaditya Pal, *Hindu Religion and Iconology according to the Tantrasāra*, Los Angeles: Vichitra Press, 1981, p. 81.

[39] Pour une étude approfondie de cette divinité, voir E.A. Benard, *Chinnamastā: the Aweful Buddhist and Hindu Tantric Goddess*, Delhi, Motilal Banarsidass, 1994.

[40] Cf. Madeleine Biardeau, *L'Hindouisme. Anthropologie d'une civilisation*, Paris, Flammarion, 1995 (1^{ère} édition 1981), p. 86 ; p. 202.

[41] David Kinsley, *op.cit.*, p. 154-157.

[42] Cf. Lilian Silburn, *Kundalinî, L'énergie des profondeurs*, Paris, Les Deux Océans, 1983, p. 207-239 ; John Dupuche, *The Kula Ritual*, Delhi, Motilal Banarsidass, 2003.

[43] Cf. Lilian Silburn, *Kundalinî, op.cit.*, p. 183.

[44] Elle est désignée par erreur sur le site du musée comme Tripurasundarī.

[45] Voir Pratapaditya Pal, *Hindu Religion and Iconology, op. cit.*, p. 76-77 ; le Śāktapramoda et le Śāradatilaka Tantra lui attribuent aussi le livre et le rosaire (Gudrun Bühnemann, *op. cit.*, p. 40).

[46] Pratapaditya Pal, *Hindu Religion and Iconology, op. cit.*, p. 76-77.

[47] Cf. J.N. Banerjea, *The Development of Hindu Iconography*, p. 383; sur Śītalā, voir Jeannine Auboyer et Marie-Thérèse de Mallmann, « Śītalā-la-Froide, déesse indienne de la petite vérole », *Artibus Asiae*, 1950, vol. 13, N°3 (1950), p. 207-227 ; sur Jyeṣṭhā, voir Julia Leslie, « Śrī and Jyeṣṭhā : Ambivalent Role Models for Women », *Roles and Rituals for Hindu Women*, Delhi, Motilal Banarsidass, , 1991, p. 121-122.

[48] David Kinsley, *The Ten Mahāvidyās, op. cit.*, p. 169; dans le *Tantrasāra* on trouve une Annapūrṇā Bhairavī qui distribue de la nourriture (Pal, *Hindu Religion and Iconology, op. cit.*, p. 78), forme dont la signification semble rejoindre celle du vase figuré ici.

[49] Sur cette Mahāvidyā, voir David Kinsley, *The Ten Mahāvidyās, op. cit.*, p.176-181 ; Jae-Eun Shin, *Change, Continuity and Complexity...*, p. 84-85; Gudrun Bühnemann, *The Iconography of Hindu Tantric Deities*, vol. 1, p.121-123; Pratapaditya Pal, *Hindu Religion and Iconology*, p. 86-88 ; ce dernier auteur récapitule les principales interprétations données de son nom, parmi lesquelles l'allusion au feu sacrificiel (p. 87).

[50] Jae-Eun Shin, *Change, Continuity and Complexity, op.cit.*, p. 85.

[51] Rares sont les images de cette déesse, mais il s'en trouve une dans un des templions entourant le bassin daté du second quart du XIe siècle, attenant au temple de Sūrya à Modhera (Gujarat, XIe siècle), ainsi que dans une niche ornant le bassin Śakti kunda (XIIe siècle) au village d'Akhaj, également situé au Gujarat.

(https://vmis.in/ArchiveCategories/collection_gallery_zoom?id=1377&search=1&index=171800&searchstring=sitala). Une sculpture conservée au musée d'Allahabad (<http://dsal.uchicago.edu/cgi->

bin/aiis/aiis_query.py?image_id=ar_095643&get_large=yes) serait datée du Xe siècle.

Voir aussi, sur cette déesse, Jeannine Auboyer et Marie Thérèse de Malmann, « Śītalā-la-Froide », *op.cit.*,

[52] David Kinsley, *The Ten Mahāvidyās*, *op. cit.*, p. 178; Jae-Eun Shin, *Change, Continuity and Complexity*, *op.cit.*, p. 85.

[53] Pratapaditya Pal, *Hindu Religion and Iconology*, *op. cit.*, p. 86-87.

[54] En revanche la miniature de Garhwal conservée au Bharat Kala Bhavan, qui daterait de la fin du XVIIIe siècle, reproduite dans le livre de Kinsley (*The Ten Mahāvidyās*, *op.cit.*, fig. 29) lui donne un teint plus sombre, mais par ailleurs, comme l'observe Kinsley, sa riche parure et ses formes juvéniles ne correspondent pas du tout non plus aux descriptions textuelles.

[55] Voir David Kinsley, *The Ten Mahāvidyās*, *op. cit.*, p. 193-208; Jae-Eun Shin, *Change, Continuity and Complexity*, *op.cit.*, p. 87-85; Gudrun Bühnemann, *The Iconography of Hindu Tantric Deities*, *op.cit.*, vol. 1, p.148-150; Pratapaditya Pal, *Hindu Religion and Iconology*, *op.cit.*, p. 88-89.

[56] Sur les Yoginī, voir Vidya Dehejia, *Yoginī : Cult and Temples : A Tantric Tradition*, New Delhi, National Museum, 1986. La série du temple de Ranipur Jharial en Orissa (vers 900 ?) est sans doute celle qui comprend le plus grand nombre de figures à têtes animales. Jae-Eun Shin cite une yoginī « au visage de grue » (Balākāsyā) mentionnée dans une liste du *Skanda Purāṇa* (*Change, Continuity and Complexity*, *op.cit.*, p. 84) mais nous n'en avons pas trouvé l'équivalent en sculpture.

[57] Le démon Baka que Kṛṣṇa affronte dans le *Bhāgavata Purāṇa* (*The Bhagavata Purana*, 4, Translated and Annotated by Ganesh Vasudeo Tagare. Delhi, Motilal Banarsidass, 1978, L. X, ch. 11) et celui que combat Bhīma dans le *Mahābhārata* (Vyāsa, and Pratap Chandra Roy, *Mahabharata*. Vol. 1, Calcutta, Oriental publishing, 1900, L.I, ch. 159-166).

[58] Gudrun Bühnemann, *The Iconography of Hindu Tantric Deities*, *op.cit.*, vol. 1, p.148.

[59] Pratapaditya Pal, *Hindu Religion and Iconology*, *op.cit.*, p. 88.

[60] Brijinder Nath Goswamy and Eberhard Fischer, *Pahari Paintings: The Horst Metzger Collection in the Museum Rietberg*, Artibus Asiae, Supplementum (Print), 51, 2017, pl. 39.

[61] https://artsandculture.google.com/asset/_/8QFL9QpvuA6UJA

[62] David Kinsley, *The Ten Mahāvidyās*, *op. cit.*, p. 195.

[63] Voir David Kinsley, *The Ten Mahāvidyās*, *op.cit.*, p. 209-222; Jae-Eun Shin, *Change, Continuity and Complexity*, p. 133-135; Pratapaditya Pal, *Hindu Religion and Iconology*, p. 89-91.

[64] Jean Varenne, *Le Tantrisme. Mythe, rites, métaphysique*, Paris, Albin Michel, 1997, p.187.

[65] *Ibid.*, p. 89 : la description mentionne en plus le bouclier, absent sur notre image.

[66] Gudrun Bühnemann, *The Iconography of Hindu Tantric Deities*, *op.cit.*, vol. 1, p.127-128 et p. 139-140.

[67] Voir sur ce sujet T.E. Donaldson, «Orissan Images of Vārāhī, Oḍḍiyāna Mārīcī, and Related Sow-Faced Goddesses », *Artibus Asiae*, Vol. 55, No. 1/2, 1995, p. 155-182.

[68] Cf. André Padoux, *Comprendre le Tantrisme*, *op.cit.*, p. 56, 204-205 ; Lilian Silburn, *La Kuṇḍalinī*, *op.cit.*, p.111 ; p. 122-123.

[69] Jae-Eun Shin, *Change, Continuity and Complexity*, *op.cit.*, p. 203-206.

[70] Voir David Kinsley, *The Ten Mahāvidyās*, *op. cit.*, p. 20-21; Jae-Eun Shin, *Change, Continuity and Complexity*,*op.cit.*, p. 193-194; p. 203-206; Gudrun Bühnemann, *The Iconography of Hindu Tantric Deities*, *op. cit.*, vol. 1, p. 44-45; l'auteur commente: "The assignment of the ten *avatāras* in these lists is not consistent and appears to be arbitrary. For this reason it seems pointless to speculate about a possible connection between the functions of the Mahāvidyās and the corresponding *avatāras*."

[71] Cf. Louis Renou et Jean Filliozat, *L'Inde classique : manuel des études indiennes*, Paris, Payot, 1947-1953, §1035, p. 504 ; Heinrich Zimmer, *Maya, ou le rêve cosmique dans la mythologie hindoue*, Paris, Fayard, 1987, p.181 : « ... ont été empruntés à différents jours de la création, pour les rassembler ici, poisson, amphibie, animal à sang chaud et homme, comme autant de rappels symboliques des degrés à travers lesquels la vie s'est développée dans la matrice de l'univers ».

