

à l'affaire, et cela se sent de reste à leur uniformité. Nous aurons de nouveau l'occasion de constater que la composition à Loriyân-Tangai (cf. fig. 220) est toujours aussi surchargée qu'elle est sommaire à Sikri : mais le fait que les deux protagonistes répètent, sur les deux panneaux, exactement le même geste suppliant suffit à prouver qu'ici encore nous n'avons qu'une autre version, seulement plus prolix, de ce que le *Lalita-vistara* appelle, en terme technique, du nom de son xxv<sup>e</sup> chapitre, l'*adhyeṣaṇa*<sup>(1)</sup> ou « sollicitation ».



FIG. 214. — LE MÊME SUJET SELON LA FORMULE DE LA VIEILLE ÉCOLE INDIENNE.

Médailon de la balustrade du temple de Mahābodhi, à Bodh-Gayā.

D'après CUNNINGHAM, *Mahābodhi*, pl. VIII, 2.

Il peut être intéressant de constater à ce propos que, sur la frise de Boro-Boudour, où tout est tiré en longueur, il n'y a pas moins de deux scènes, correspondant sans doute à la double et successive intervention d'Indra et de Brahmā. Or, sur la première, le Buddha est assis dans la pose de la méditation et sous un arbre, tout comme à Loriyân-Tangai (voir fig. 213); sur la seconde, il a le même geste qu'à Sikri (fig. 212) et n'est plus abrité que d'un parasol. On dirait que les sculpteurs javanais ont ainsi utilisé tour à tour les deux formes traditionnelles de ce motif<sup>(2)</sup>. Nous attacherions volontiers plus d'importance au fait que, dès les origines de l'art bouddhique, nous le trouvons figuré sur l'un des

<sup>(1)</sup> Ce terme et cet acte ont subsisté dans le rituel du culte postérieur : cf. *Iconogr. bouddhique*, II, p. 9.

<sup>(2)</sup> Cf. PLEYTE, *Boro-Budur*, fig. 106 et 107 : peut-être la figure 108 représente-t-elle le consentement du Buddha.