



HAL
open science

Trésors inédits du pays tamoul : chronique des études pallava II. Vestiges pallava autour de Mahābalipuram et à Taccūr

Emmanuel Francis, Valérie Gillet, Charlotte Schmid

► **To cite this version:**

Emmanuel Francis, Valérie Gillet, Charlotte Schmid. Trésors inédits du pays tamoul : chronique des études pallava II. Vestiges pallava autour de Mahābalipuram et à Taccūr. Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient, 2006, 93, pp.430-481. <10.3406/befeo.2006.6046>. <halshs-00861774>

HAL Id: halshs-00861774

<https://shs.hal.science/halshs-00861774v1>

Submitted on 18 Mar 2020

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.



HAL Authorization

Trésors inédits du pays tamoul : chronique des études *pallava* II.
Vestiges *pallava* autour de Mahābalipuram et à Taccūr
Emmanuel Francis, Valérie Gillet, Charlotte Schmid

Citer ce document / Cite this document :

Francis Emmanuel, Gillet Valérie, Schmid Charlotte. Trésors inédits du pays tamoul : chronique des études *pallava* II. Vestiges *pallava* autour de Mahābalipuram et à Taccūr. In: Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient. Tome 93, 2006. pp. 431-481;

doi : <https://doi.org/10.3406/befeo.2006.6046>

https://www.persee.fr/doc/befeo_0336-1519_2006_num_93_1_6046

Fichier pdf généré le 08/02/2019

Trésors inédits du pays tamoul : chronique des études *pallava* II

Vestiges *pallava* autour de Mahābalipuram et à Taccūr

Emmanuel FRANCIS (doctorant, Louvain), Valérie GILLET (maître de conférences, EFEO), Charlotte SCHMID (maître de conférences, EFEO)

Depuis quelques années, une petite équipe rattachée au centre de l'École française d'Extrême-Orient à Pondichéry travaille sur les monuments *pallava*. Se consacrant à l'étude de sites aussi connus que ceux de Mahābalipuram et de Kāñcipuram, elle s'est aussi intéressée à des corpus moins fameux et souvent inédits. N. Ramaswamy (Babu) et G. Ravindran ont ainsi rassemblé une importante documentation photographique sur des déesses typiques du pays tamoul, sculptées sur de grandes stèles parfois inscrites, que l'on peut dater de la période *pallava*. La collecte n'en étant pas achevée, la présentation détaillée de ces sculptures et des textes afférents feront l'objet d'une prochaine chronique. Pour l'heure, nous présentons les découvertes majeures dans d'autres domaines de l'archéologie *pallava* qu'ils ont faites en compagnie, parfois, du professeur G. Vijayavenugopal.

Il s'agit tout d'abord de trois pièces isolées provenant des environs de Mahābalipuram (à Kunnattūr, à Virāpuram et à Cīrutāvūr) repérées par l'équipe de l'EFEO¹ (fig. 1). Nous présentons ensuite le site de Taccūr sur lequel nous avons travaillé depuis sa découverte en 1998 (fig. 2). Nous introduirons les sites et leurs pièces de façon individuelle en mettant en évidence leurs caractéristiques *pallava* et en proposant des hypothèses de datation. Nous concluons en discutant le contexte culturel auquel on peut les rattacher².

1. La découverte de ces trois pièces a fait l'objet d'un court article dans *The Hindu* (28 janvier 2008). Les toponymes sont orthographiés ici d'après les pancartes routières. Nous avons adopté les noms et l'orthographe les plus usuels dans la littérature secondaire pour les sites plus connus de Mahābalipuram et de Trichy.

2. Nous avons ici le plaisir de remercier N. Ramaswamy et G. Ravindran de leur insatiable quête, le professeur G. Vijayavenugopal pour ses lectures des inscriptions tamoules et pour la documentation des sites, Dominic Goodall qui nous a signalé en décembre 2004 l'inscription sanskrite de Taccūr, nous fournissant ses propres lecture, traduction anglaise et commentaires ainsi qu'Arlo Griffiths qui a lu notre chronique et nous a fait d'utiles commentaires.

La Gaṅgādharamūrti de Kunṇattūr

Dans le village de Kunṇattūr, au sud de Mahābalipuram (12°34'07'' N et 80°09'20'' E ; district de Kāñcipuram, taluk de Tirukkaḷukkuṇṇam³), une stèle en granite gris (105 x 65 cm) gît à côté d'un *līṅga* sur un monticule parmi des blocs de granite brisés. Il s'agit d'une Gaṅgādharamūrti, représentation de la descente du Gange dans la chevelure de Śiva (fig. 3).

Debout, fortement déhanché, le dieu à huit bras replie haut sa jambe droite, le bras naturel droit tendu en diagonale vers le ciel pour présenter à la Gaṅgā une mèche de cheveux. La rivière y descend, sous les traits d'une femme dont le buste en prière s'achève sur un corps de serpent. Les sept autres bras du dieu se déploient autour de lui. Occupant le tiers gauche de l'image, Pārvaṭī se tient à la droite de Śiva, lui arrivant à l'épaule⁴. La composition est très dynamique : le corps du dieu semble tout entier tendu vers la Gaṅgā dont la torsion du corps accentue celle du geste du dieu.

En partant du bas de la représentation, la première des mains droites de Śiva repose sur la hanche de Pārvaṭī ; la seconde apparaît, gracieuse, au-dessus de l'épaule de la déesse ; entre le bras naturel étendant une mèche et la tête du dieu, la dernière élève le croissant de lune inscrit dans un cercle. À gauche, la première main s'appuie sur le haut de la cuisse ; la deuxième, la main naturelle, adopte un geste propre à certaines divinités en contexte *pallava*⁵ ; la troisième, levée à hauteur de l'épaule, se referme autour d'un serpent ; la dernière va toucher la coiffe.

Style et iconographie rapprochent la sculpture de Kunṇattūr des représentations de l'époque de Narasiṃhavarman II (début du VIII^e siècle)⁶ : mêmes modelé et proportions ; mêmes ornements (bracelets, colliers et nombreuses écharpes nouées autour des hanches) ; mêmes coiffes⁷ ; même mince auréole dessinée derrière la tête de Śiva. Les attitudes des divinités ont aussi de nombreux équivalents dans les représentations *pallava* du VIII^e siècle. Comme à Kunṇattūr, Śiva plie la jambe droite et pose le pied gauche sur une sorte de piédestal tant dans les Gaṅgādharamūrti que

3. Kunṇattūr se trouve entre l'« East Coast Road » et le rivage de la baie du Bengale, au sud du village de Maṇamai. La distance par rapport à Mahābalipuram est de onze kilomètres environ par la route asphaltée et de sept kilomètres à vol d'oiseau.

4. Droite et gauche sont celles de l'observateur, sauf mention expresse de celles des personnages représentés.

5. Cette *mudrā* pourrait être décrite ainsi : le pouce, l'index et le majeur sont repliés tandis que l'annulaire et l'auriculaire sont tendus. Nous pensons qu'elle est liée à la connaissance parce qu'elle apparaît également pour les Dakṣiṇāmūrti et les Liṅgodbhavamūrti.

6. Pour une figure de comparaison, voir E. Francis *et al.* (2005, p. 600, fig. 10). Pour d'autres représentations, voir les temples du Kailāsanātha, de l'Airāvateśvara et du Piṛavāttāneśvara, à Kāñcipuram, datés du premier quart du VIII^e siècle ; voir aussi, sur le même site, les temples de l'Iṛavāttāneśvara et de l'Amareśvara qui semblent postérieurs aux précédents et pourraient dater de la fin du règne de Narasiṃhavarman II ou peut-être de celui de ses successeurs, cf. V. Gillet (2006, p. 44-47 et à paraître). Nous ne précisons plus dans la suite de ce texte que ces temples *pallava* sont situés à Kāñcipuram.

7. Le bandeau inférieur de la coiffure de Śiva est typique des figures *pallava* de ce dieu. Quant à Pārvaṭī, elle porte un très haut chignon caractéristique des représentations féminines de cette époque : il s'amincit au-dessus des deux bandeaux symétriques de cheveux qui encadrent le visage. Voir, par exemple, la représentation qui clôt la circumambulation du *vimāna* du Kailāsanātha (E. Francis *et al.* 2005, fig. 10).



Fig. 3. La Gaṅgādharamūrti de Kunṅattūr. Cliché : G. Ravindran (ESEO, 2007).

dans les Tripurāntakamūrti de cette époque⁸. Dans les Gaṅgādharamūrti du VIII^e siècle, Pārvaṭī tourne, comme ici, le visage vers Śiva, légèrement déhanchée, une jambe fléchie passant devant l'autre. Nous inclinons dès lors à dater la stèle de Kunṅattūr dans le cours du VIII^e siècle, plutôt dans sa première moitié, d'autant que dans les Gaṅgādharamūrti du IX^e siècle, Śiva adopte une pose différente, les deux pieds sur le sol avec une jambe légèrement fléchie.

La descente du Gange est l'un des thèmes favoris de l'imagerie royale *pallava*⁹. Elle marque, dans la grotte de Trichy, les commencements de l'art royal de cette dynastie en pays tamoul. Elle constitue la représentation majeure du site de

8. Au Kailāsanātha, à l'Airāvateśvara, à l'Iravāttāṅgeśvara, au Mukteśvara, tous sur le site de Kāñcipuram ; au Temple du Rivage, à Mahābalipuram. Cependant, sur la façade nord du temple de l'Amareśvara, aujourd'hui rénové, se trouvait une Gaṅgādharamūrti, les deux pieds sur le sol avec une jambe légèrement fléchie. La même posture se retrouve dans les deux reliefs du Mātaṅgeśvara. Mukteśvara et Mātaṅgeśvara se trouvent à Kāñcipuram. Ils pourraient dater de la deuxième moitié du VIII^e siècle ou du début du IX^e siècle. Lorsque nous évoquerons maintenant ces temples, nous ne mentionnerons plus leur localisation.

9. Pour la présentation du corpus *pallava* complet des images de ce thème, voir V. Gillet (2006, p. 213-217 : à paraître).

Mahābalipuram (relief dit de la Grande Ascèse) et on la retrouve au centre de la face ouest du Kailāsanātha de Kāñcipuram, d'où elle organise l'ensemble du programme iconographique. Le succès de ce thème s'explique, à notre sens, par l'utilisation métaphorique qui en est faite, la descente du fleuve symbolisant celle de la dynastie des Pallava sur la terre¹⁰. Dans la plupart de ces représentations, Śiva tend une mèche de ses cheveux sur laquelle descend, mains jointes, une Gaṅgā au corps de *nāgī*, figurée à une échelle bien inférieure à celle du dieu. La représentation de Kunṇattūr s'inscrit donc dans une lignée iconographique *pallava* bien identifiée. Elle n'en est pas moins singulière.

En effet, dans presque toutes les représentations *pallava* du thème au VIII^e siècle, l'une des mains du dieu se présente juste au-dessous du corps fluvial de la Gaṅgā, en *vismayamudrā*¹¹. Rien de tel à Kunṇattūr, où, d'autre part, Śiva esquisse un geste de la connaissance, inattendu dans ce contexte : nous ne le connaissons pour aucune autre Gaṅgādharamūrti *pallava*. En outre, si dans l'art rupestre *pallava*, la Gaṅgā descend à la droite de Śiva (grottes de Trichy et d'Ādivarāha à Mahābalipuram) ou à sa gauche (Dharmarājaratha à Mahābalipuram), dès lors que la figure de Pārvatī s'introduit dans la scène, dans les temples construits sous Narasiṃhavarman II, les deux déesses se tiennent toujours à la gauche du dieu, place de l'épouse légitime ou de rang supérieur¹². À Kunṇattūr, Pārvatī et Gaṅgā occupent donc l'emplacement des épouses illégitimes ou de rang inférieur, à la droite de Śiva. On peut d'ailleurs supposer qu'on trouverait, dans les représentations qui le flanquaient, la justification de la position particulière des déesses sur cette image. Il s'agit en effet d'une stèle de forme régulière, dont l'arrière n'est pas sculpté et qu'on ne peut donc guère replacer ailleurs que sur l'élévation d'un temple construit.

À Kunṇattūr même, les témoignages matériels qu'on peut associer à la stèle sont maigres cependant. Un *liṅga* (avec *yoni* et socle), d'un style plus tardif, ainsi que quelques pierres taillées gisant aujourd'hui alentour, témoignent de la disparition d'un sanctuaire. À trois cents mètres environ, une écluse aurait été bâtie, aux dires des villageois, à l'aide des pierres d'un temple en ruine¹³. Aucun de ces vestiges ne date de la période *pallava*, mais ils attestent l'existence d'un lieu de culte aujourd'hui disparu, dont la Gaṅgādharamūrti était peut-être l'une des pièces les plus anciennes.

Soulignons encore que le granite gris de cette sculpture est utilisé au VII^e siècle dans l'art rupestre du site proche de Mahābalipuram tandis que les temples construits du VIII^e siècle sont en grès. Nous observons donc une disjonction entre l'iconologie et le matériau de cette pièce, sur laquelle nous reviendrons dans la conclusion de cette chronique (*infra*, p. 472-473).

10. Sur cette question voir Ch. Schmid (2006), V. Gillet (2006, p. 221-224 et à paraître), E. Francis (thèse en cours, à paraître, § 5.4.4 et § 5.7.4).

11. Cette *mudrā* signifie l'admiration ou la surprise ou encore souligne l'accomplissement d'un acte merveilleux. Elle n'apparaît pour aucune des deux Gaṅgādharamūrti à quatre bras du Mātaṅgeśvara (façade nord ; intérieur du porche d'entrée).

12. Cette position commune des deux déesses tend à indiquer leur coexistence pacifique en tant que co-épouses de Śiva. Nul indice ici d'une quelconque rivalité comme dans la poésie et dans les images *cōla*.

13. Découverte par N. Ramaswamy, une inscription *cōla* tardive, sur un bloc intégré dans l'écluse avec d'autres pierres qui sont manifestement des fragments de soubassement, pourrait confirmer ces propos. L'inscription sens dessus dessous, en tamoul sur quatre lignes, est à peine déchiffrable sur photos. Il s'agit apparemment d'un fragment d'une inscription plus longue. Sa paléographie est *cōla*. Peut-être provenait-elle de ce temple de même que la seule inscription répertoriée du site (*ARE* 1909, n° 255 ; 1501 śaka) que nous n'avons pas retrouvée.

La Somāskandamūrti de Virāpuram

À une quinzaine de kilomètres à vol d'oiseau au sud-ouest de Mahābalipuram, à la frontière du village de Virāpuram (12°31'05" N et 80°06'05" E ; district de Kāñcipuram, taluk de Tirukkaḷukkuṇṇam¹⁴), sur une plate-forme de briques plates soulignée par une bordure de blocs allongés en latérite rouge, se dresse une stèle figurant une Somāskandamūrti (105 x 81 cm, fig. 4 et 5). Il s'agit d'une grande pièce en grès, à la sculpture délicate. Elle est maintenue à la verticale grâce à une dalle posée à l'arrière tandis qu'un *liṅga* d'une forme arrondie, peu courante et très naturaliste, est disposé devant elle, avec sa *yoni* et son socle. L'ensemble ainsi constitué fait aujourd'hui l'objet d'un culte.



Fig. 4. Virāpuram, vue générale du site. Cliché : G. Ravindran (EFEO, 2008).

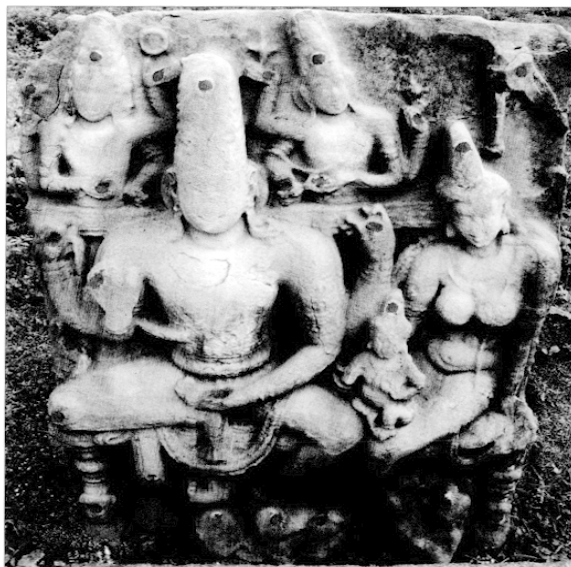


Fig. 5
La Somāskandamūrti de Virāpuram.
Cliché : E. Francis (2007).

14. On atteint Virāpuram en parcourant une distance d'environ quinze kilomètres après avoir bifurqué à l'ouest sur l'« East Coast Road » à hauteur de Vāyalūr.

Dès la fin du VII^e siècle, les Pallava inventent la Somāskandamūrti, représentation de la « famille » shivaïte – Śiva, Pārvatī et Skanda – réunie, assise sur un même trône¹⁵. L'image, placée sur le mur du fond de la cella, était l'objet central du culte shivaïte, de pair ou non avec un *liṅga*¹⁶. Cette composition est également une allégorie de la lignée royale, élevée à un rang divin¹⁷.

L'image de Virāpuram partage plusieurs des caractéristiques majeures des Somāskandamūrti exécutées sous Narasiṃhavarman II et ses successeurs, au VIII^e siècle (fig. 6). Śiva, aux larges épaules et à la taille fine, est assis la jambe gauche pendante. Sa main droite naturelle est en posture d'absence de crainte. La main naturelle gauche est posée, paume vers le haut, dans son giron. Il élève à hauteur de ses épaules ses deux mains supplémentaires, la gauche tenant un serpent par la queue. Pourvu d'une mince auréole, le dieu porte un haut chignon dont la partie inférieure est ornée, de longues boucles d'oreille, des bracelets aux poignets et aux biceps. Les étoffes nouées à sa taille retombent en pans souples entre ses jambes. Le buste nu, Umā est assise de trois quarts à l'ombre d'un parasol, la jambe gauche pendante. Le bras droit passé autour de son fils Skanda, elle s'appuie sur son bras gauche. Elle porte des boucles d'oreille rondes et larges. Son haut chignon conique et ses bandeaux de cheveux sont typiques de l'époque de Narasiṃhavarman II. Un pan de son vêtement tombe au-dessous d'elle. Skanda, enfant rondelet, porte la même coiffe et les mêmes boucles d'oreille que sa mère. Śiva est flanqué à gauche et à droite des bustes de Brahmā et de Viṣṇu qui le saluent. Ces dieux ont quatre bras et leurs attributs habituels flottent au-dessus de leurs mains supplémentaires (rosaire et vase à eau pour le premier ; conque et disque pour le second). Le trône des divinités est pourvu de pieds en forme de lion comme dans plusieurs des représentations connues du thème (au Pīravāttāneśvara, au Mukteśvara et au Mātaṅgeśvara ; dans la grotte de Mahiṣāsūramardīnī à Mahābalipuram). Notons enfin que l'image est en grès, pierre dont l'usage est introduit sous Narasiṃhavarman II et qui n'est, pratiquement, utilisée qu'au VIII^e siècle¹⁸.

Quoiqu'il ne soit pas impossible que cette représentation date du milieu du VIII^e siècle, certains détails nous inclinent cependant à la situer au plus tôt dans sa seconde moitié : rares dans la première moitié de ce siècle, les anneaux de cheville que porte

15. Pour une étude stylistique des Somāskandamūrti *pallava*, voir M. Lockwood (2001, p. 31-45). Cette image apparaît à Mahābalipuram au moment où le vishnouisme tend à disparaître du site, et se retrouve ensuite représentée à l'intérieur de tous les sanctuaires *pallava* sur le mur du fond de la cella. Elle est très représentée au Kailāsanātha : image cultuelle du temple, des cellas des chapelles est et ouest de l'enceinte, élévation d'une des chapelles de l'enceinte nord (face au sud) et, sous forme de petits panneaux, sur les linteaux d'entrée de certaines des chapelles du *vimāna*.

16. La présence concomitante d'un *liṅga* et d'une Somāskandamūrti dans les cellas des sanctuaires *pallava* fait l'objet d'une controverse. Certains auteurs pensent que les monuments rupestres étaient conçus originellement sans *liṅga* et que ceux qu'on y trouve parfois aujourd'hui sont des ajouts postérieurs. D'autres estiment que si les temples construits contenaient effectivement des *liṅga*, ceux qu'on y trouve aujourd'hui sont des remplacements des originaux. Pour des synthèses de cette problématique, cf. F. L'Hernault (1978, p. 52-63), M. Lockwood (2001, p. 53-65) et E. Francis (à paraître, § 5.7.6).

17. Cf. M. Lockwood (2001, p. 53-65), E. Francis (à paraître, § 5.7.6).

18. Au IX^e siècle, le grès n'est guère utilisé qu'à Brahmadeśam (dans la région de Kāñcipuram) et, si l'on considère ces temples comme datant du IX^e siècle, au Mātaṅgeśvara et au Mukteśvara (cf. *supra*, note 8).

Śiva, le cordon sacré du dieu revenant sur le bras droit¹⁹ et, surtout, la posture d'absence de crainte se font plus communs dans sa deuxième moitié²⁰. Anneaux de cheville et posture d'absence de crainte sont courants dans le *pallava* tardif et les représentations en bronze de l'époque *cōla*²¹. Par ailleurs, le dossier du trône nous paraît plus décoré que celui du tout-venant des représentations du VIII^e siècle²². Enfin, le récipient placé sous le siège dans la majorité des Somāskandamūrti sous Narasiṃhavarman II est ici remplacé par un *gaṇa*, qui soutient les pieds du couple divin. Sous Pārvatī, un deuxième *gaṇa* lève la main en un geste de salut. De tels *gaṇa* apparaissent sur les représentations à partir de la deuxième moitié du VIII^e siècle essentiellement²³.

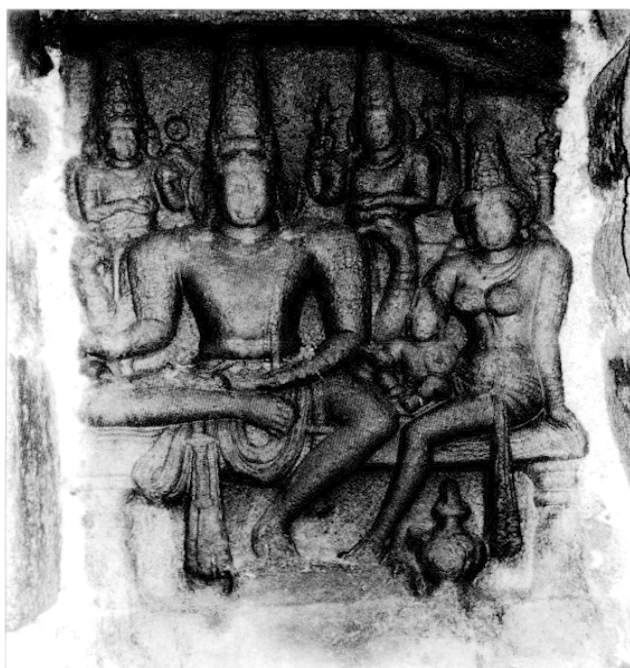


Fig. 6
La Somāskandamūrti
du Temple du Rivage.
Cliché : E. Francis.

L'image se trouve sur une plate-forme de briques à côté d'un *liṅga* dont le naturalisme pourrait indiquer une date ancienne. L'âge des briques, très larges et plates, qu'on associe parfois aux Pallava et qu'on observe aussi sur le site du temple de Kūram (le plus ancien sanctuaire construit *pallava* conservé, de la fin du VII^e siècle, fig. 10), est difficile à déterminer. En l'absence d'étude archéométrique précise de

19. Le cordon passe ainsi sur le bras droit dans les Somāskandamūrti de la chapelle n° 15 de l'enceinte du Kailāsanātha, de l'Īṣavāttāneśvara, du Mātaṅgeśvara et, peut-être, du Mukteśvara.

20. La posture d'absence de crainte est représentée sur les Somāskandamūrti de l'Īṣavāttāneśvara, du Mātaṅgeśvara, du Mukteśvara, et peut-être également de l'Airāvateśvara (dans ce dernier cas, le stuc recouvrant la représentation interdit toute certitude).

21. Sur les bronzes *cōla*, le cordon sacré ne revient pas sur le bras droit pour des raisons techniques évidentes.

22. Le trône des Somāskandamūrti du VIII^e siècle est parfois pourvu d'un dossier, mais l'usure des pièces rend difficile toute conclusion sur leur ornementation.

23. Des *gaṇa* apparaissent de même sous le siège de la Somāskandamūrti de la grotte de Mahiṣāsūramardinī à Mahābalipuram. Il s'agirait de l'exemple le plus ancien d'introduction de *gaṇa*. Il n'y en a pas au Kailāsanātha.

ce matériau, l'associer de façon certaine à la période *pallava* nous paraît imprudent. Les blocs de latérite rouge qui encadrent la plate-forme nous paraissent un indicateur plus fiable. La latérite est en effet d'un usage extrêmement rare au Tamil Nadu. Ailleurs qu'à Virāpuram, nous ne l'avons rencontrée que sur trois sites : Kūram (fig. 10), Ciṛutāvūr (*infra*, p. 441, fig. 9) et le chantier de fouilles ouvert à Caḷuvaṅ Kuppam²⁴. À Kūram, la latérite est utilisée, semble-t-il, comme plate-forme de fondation du temple. Les briques sont placées au-dessus et à l'intérieur du périmètre plus large qu'elle détermine. La base du temple a ensuite été parée en pierre.

La présence de latérite sur des sites liés aux Pallava pourrait donc indiquer que se dressait à Virāpuram un sanctuaire datant de leur époque. Dans un fossé, à une dizaine de mètres de la Somāskandamūrti, des piliers, portant des inscriptions des ^x^e et ^{xi}^e siècles²⁵, attestent l'existence d'un sanctuaire à cet endroit depuis le ^x^e siècle au moins. Ces vestiges sont-ils contemporains de la Somāskandamūrti ou constituent-ils des éléments d'une reconstruction postérieure de son sanctuaire ? La première solution rendrait compte de la présence inattendue d'une image de culte d'âge *pallava*, aujourd'hui adorée en plein air, dans un site que personne ne liait, jusqu'ici, aux Pallava.

Le Viṣṇu de Ciṛutāvūr

À huit kilomètres à vol d'oiseau au nord-ouest de Mahābalipuram, dans le village de Ciṛutāvūr (12°40'50'' N et 80°09'34'' E ; district de Kāñcipuram, taluk de Ceṅkalpaṭṭu), une figure divine en ronde-bosse (170 x 58 x 32 cm) se dresse aujourd'hui au bord d'un étang (fig. 7). Les deux bras supplémentaires du dieu sont cassés et la pierre, un grès tendre, a souffert des intempéries. La finesse de la sculpture est néanmoins perceptible.

Debout, pourvue de quatre bras, la silhouette est hiératique comme celle de la plupart des Viṣṇu du pays tamoul depuis les premiers connus. Le canon allongé en hauteur lui confère une certaine délicatesse. Un pan de tissu qui marque le centre du pagne tombant jusqu'aux chevilles renforce la verticalité des jambes exactement parallèles. Le bras naturel droit est replié à hauteur de l'épaule, la main, en posture d'absence de crainte, légèrement en biais. Un étai soutient les deux coudes droits. La main gauche repose en haut de la cuisse sur l'une des écharpes qui s'entrecroisent et forment un nœud souple de chaque côté des hanches qu'elles soulignent. Là encore la symétrie est parfaite. Un petit pan s'envole cependant du pagne à droite, dont l'extrémité repose au creux du coude correspondant. Bras et avant-bras sont ornés de

24. Sur Caḷuvaṅ Kuppam, *infra*, p. 472. En l'absence de fouilles, on ne peut suivre le tracé exact de la latérite sur l'ensemble du site dans aucun des cas. N. Ramaswamy nous signale l'emploi de latérite sur deux autres sites du taluk de Ceṅkalpaṭṭu du district de Kāñcipuram : à Kīlkoṭṭaiyūr où l'on trouve une inscription datée du ^{ix}^e siècle sur des critères paléographiques (*ARE* 1934-1935, n° 29) et à Kāyār où l'on compte six inscriptions datées en années de règne de rois *cōḷa* (*ARE* 1922, 440 à 445 ; *SII* 13, n° 64, 95, 96 et 302).

25. Cf. *ARE* 1932-1933, n° 92-95, qui situe ces inscriptions près d'un *liṅga* mais, de façon surprenante, ne mentionne pas la Somāskandamūrti. Les inscriptions n° 92 et 93 sont datées du ^x^e siècle d'après leur paléographie. L'inscription n° 94 est datée de la troisième année de règne de K[ō*]virājakesarivanmaṅ, surnom qui peut désigner plusieurs rois *Cōḷa*, du ^x^e et du ^{xi}^e siècle. L'inscription est publiée dans *SII* 13 (n° 79). Attribuée sur critère paléographique au règne de Rājarāja I^{er} (*ARE* 1932-1933, § 22, p. 64), elle enregistre un don de terre pour un dieu du village proche de Neṭuṅkuṅram.



Fig. 7. Le Viṣṇu de Cīrutāvūr, vue de face. Cliché : G. Ravindran (EFEO, 2008).



Fig. 8.
Le Viṣṇu de Cīrutāvūr, vue du dos.
Cliché : Ch. Schmid (EFEO, 2008).

bracelets ; deux rangs de collier sont encore visibles sur la poitrine barrée d'une large écharpe qui remonte sur le bras droit et semble dissimuler le cordon sacré. Le torse est peut-être recouvert en partie d'un vêtement diaphane : on distingue deux traits de part et d'autre de cette écharpe, qui pourraient correspondre au bord d'un tissu très fin, à moins qu'il ne s'agisse de chaînons décoratifs. Les oreilles s'étirent sous le poids de boucles reposant à même les épaules. La tête est coiffée d'une haute tiare au sommet conique souligné d'un bourrelet. Une auréole s'épanouit derrière le visage, partant de la jonction entre le cou et les épaules et atteignant le sommet du crâne. De petits rayons la décorent. Les traits du dieu sont effacés mais on distingue encore la bouche aux deux lèvres gonflées et les narines allongées en biais d'un nez qui semble avoir été droit.

En l'absence d'attributs, la raideur caractéristique du dieu qui est celle des Viṣṇu à l'époque *pallava* et au-delà, ainsi que sa tiare, coiffe typique du même dieu, sont les seuls éléments d'identification propres à la représentation. Le temple vishnouite qui se dresse tout à côté tend à confirmer cette identification (*infra*, p. 440-441 ; le temple est visible à l'arrière-plan de la figure 8). La statue devait faire office d'idole : elle est en effet actuellement enfoncée directement dans le sol grâce à

un large tenon triangulaire situé à sa base²⁶. Le dos est sculpté, indiquant qu'il devait être visible, mais la minceur de la ronde-bosse en renforce la frontalité : elle était faite pour être vue de face (fig. 8). L'ensemble de ces détails nous fait penser qu'on a affaire à la statue d'une cella construite, que nous associons au temple tout proche.

Il serait risqué d'attribuer à cette statue de Cīrutāvūr une date trop précise. Le grès ici employé est utilisé au Temple du Rivage et au Kailāsanātha au début du VIII^e siècle, mais aussi dans l'ensemble des temples du VIII^e siècle. Le canon allongé rapproche la statue des représentations du Dharmarājaratha de Mahābalipuram, comme de certaines de celles de la grotte d'Ādivarāha, mais pas du Viṣṇu de cette grotte, qui est, précisément, plus trapu que les autres figures. L'inclinaison de la main droite, en posture d'absence de crainte, est également proche de celle des figures de Mahābalipuram ; elle diffère de celle, presque horizontale, qu'on représente au Kailāsanātha. Cependant la petite auréole et le pan de tissu au-dessus du pagne ne sont pas associés à Mahābalipuram tandis qu'ils figurent tous deux sur nombre des représentations du Kailāsanātha, y compris sur certains Viṣṇu. Sur aucune autre des représentations connues, on n'observe le vêtement collant ou trace de chaînons décoratifs ornant le torse du Viṣṇu de Cīrutāvūr. En outre, l'abdomen de Viṣṇu est souvent barré d'une ligne horizontale, soit à peine marquée (Dharmarājaratha)²⁷, soit ceinture ouvragée (grottes d'Ādivarāha et de la Trimūrti), soit bande simple (Kailāsanātha), qu'on n'observe pas à Cīrutāvūr.

L'impossibilité de trouver un équivalent iconographique exact de cette statue dans aucune des figures *pallava* connues de Viṣṇu rend d'autant plus délicate une datation fondée uniquement sur des critères stylistiques. L'ensemble des données disponibles nous semble indiquer plutôt le début du VIII^e siècle, au moment où l'on construit le Kailāsanātha à Kāñcipuram et, à Mahābalipuram, le Temple du Rivage. La figure ne ressemble guère à celles du temple vishnouite de Kāñcipuram, le Vaikuṅṭhaperumāḷ, datant de la deuxième moitié du VIII^e siècle. Mais il peut aussi s'agir en l'occurrence de variations locales de style et de costume, et une date dans le cours ou à la fin du VIII^e siècle est également plausible. Il nous paraît en revanche difficile de considérer qu'on a affaire à une figure du IX^e siècle, où l'usage du grès est presque complètement abandonné, les canons utilisés connus plus trapus et où, entre autres détails stylistiques (costume, tiare), la main naturelle gauche de Viṣṇu se pose plus bas sur la cuisse.

L'emplacement du petit temple vishnouite moderne qui se situe à une quinzaine de mètres de la statue ne nous paraît pas fortuit. Les sanctuaires vishnouites sont peu nombreux et la grande proximité de celui-ci avec notre statue cultuelle tend à les associer. D'autres éléments archéologiques vont en ce sens. Le temple s'élève aujourd'hui sur un soubassement qui porte des inscriptions d'un des Kulottuṅga *cōḷa*,

26. Lors de leur dernier passage à Cīrutāvūr, en mars 2008, N. Ramaswamy et G. Ravindran ont assisté à une malencontreuse extraction de ce Viṣṇu par les villageois, qui ont cassé le bas de la statue, au niveau des chevilles.

27. On ne voit rien cependant sur l'abdomen du Viṣṇu saluant la Somāskandamūrti sur la face nord du Dharmarājaratha, mais la sculpture est ici mal dégrossie sur un granite aux gros grains. Peut-être s'agit-il d'un problème de fini du relief ?

c'est-à-dire des inscriptions du XI^e siècle²⁸. Ces inscriptions attestent l'ancienneté du site et nous apprennent en outre que le village se nommait Narasiṃhamaṅkalam ou Naraciṅkacaturvedimaṅgalam. Le site devrait ainsi son nom à l'un des deux Narasiṃhavarman Pallava (cf. *ARE* 1933-34, § 20) qui aurait fondé là un *brahmadeya*, colonie brahmanique, au VIII^e siècle. Enfin, un soubassement plus ancien, dans cette latérite rouge dont nous avons signalé l'emploi durant la période *pallava* (*supra*, p. 438), affleure autour du *maṇḍapa* du temple actuel (fig. 9), qu'il déborde assez largement en décrivant un périmètre (16,5 x 8 m) qui évoque d'anciennes fondations²⁹. La combinaison de ce sanctuaire moderne, des vestiges de ses alentours et de la statue de style *pallava* nous amène ainsi à poser l'hypothèse d'un ensemble cultuel vishnouite, de l'époque *pallava*, à Ciṛutāvūr.

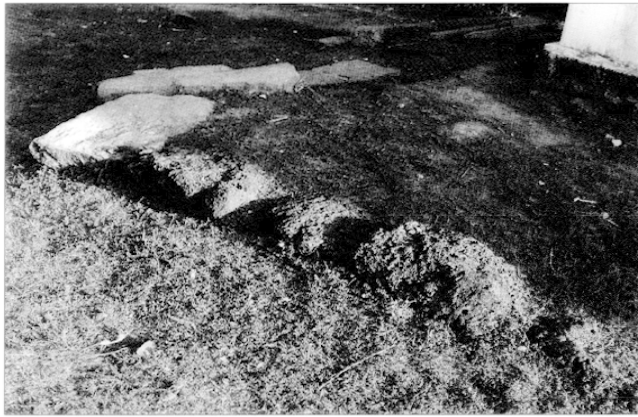


Fig. 9. Fondations en latérite à Ciṛutāvūr.
Cliché : Ch. Schmid (2008).



Fig. 10
Fondations en latérite du
Vidyāvinītapallavaprameśvaragrha
à Kūram. Cliché : Ch. Schmid.

28. Les inscriptions du village sont répertoriées, mais inédites. Cf. *ARE* 1933-34. 81-103. Les n° 81-87 proviennent du temple en ruine de Viṣṇu et les autres, plus récentes, d'un temple shivaïte en ruine, de piliers et de pierres isolées. L'inscription la plus ancienne est la n° 81 datée apparemment dans la 10^e année de règne de Rājarāja I^{er} Cōḷa (vers 995).

29. Au-delà du porche affleurent d'autres blocs de latérite enterrés, alignés ou non, et d'autres pierres que de la latérite. D'autre part, deux rangées bien marquées de cette latérite rouge courent parallèlement à environ six mètres du soubassement déjà évoqué. Elles apparaissent aujourd'hui au nord et à l'ouest du temple (le sud est occupé par un petit bois où il est impossible d'examiner le sol). Ne pourrait-il s'agir de la base d'un mur d'enceinte ?

Le site de Taccūr

À Taccūr (11°42' N et 78°59' E environ ; district de Viḷuppuram, taluk de Kaḷḷakkuṛicci³⁰), un ensemble remarquable de sculptures fut mis au jour en 1998³¹. Dix ans plus tard, la plupart des pièces retrouvées sont abritées sous un auvent de tôle ondulée (fig. 11)³². Cimentées dans une dalle de béton formant piédestal, elles attendent de rejoindre leur nouvelle demeure, le temple que les villageois ont décidé de reconstruire³³.

Nous commencerons notre présentation du site par l'inscription sanskrite que porte une des pièces découvertes : elle enregistre la fondation d'un sanctuaire de Śiva par une princesse Bāṇa. Nous tâcherons ensuite de déterminer la destination originelle de cette pièce inscrite de forme peu commune. Puis nous décrirons la Somāskandamūrti qui devait être l'image de culte principale du sanctuaire disparu, et, enfin, les divinités masculines et

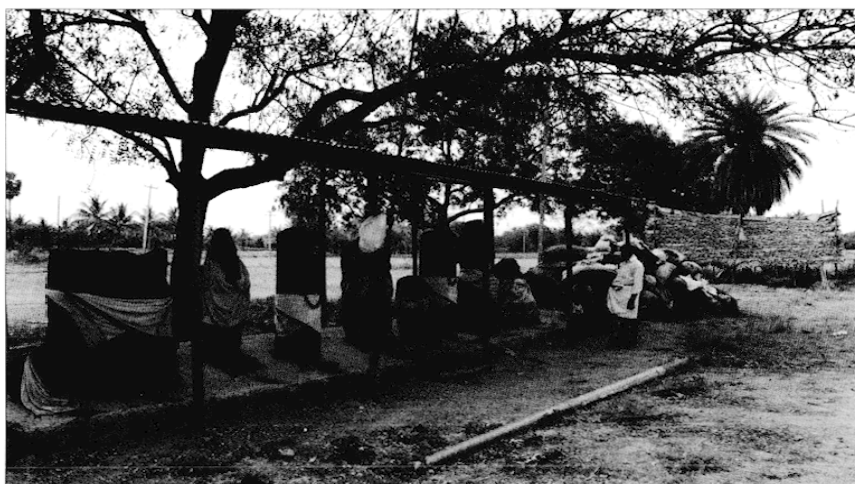


Fig. 11
Les sculptures de Taccūr
abritées sous un auvent.
Cliché : Marco Franceschini
(2008)

30. Taccūr se situe à environ sept kilomètres au sud-ouest de Kaḷḷakkuṛicci, dont le district est une portion de l'ancien district de South Arcot.

31. La découverte de sculptures de la période *pallava* fit l'objet d'un article dans le quotidien en langue tamoule *Tiṇatanti* (19 avril 1998). Un certain S. Periyacāmi, président d'un groupe d'entretien des temples, aurait « découvert » ces pièces, sur les indications de Draupadī, apparue en songe pour le sommer d'aller les dégager. Un court article dans le quotidien en langue tamoule *Tiṇamaṇi* (22 avril 1998) dénombre treize statues de la période *pallava* sorties de terre jour après jour. Un article dont nous n'avons pu prendre connaissance serait paru dans *Taiṇayam* (publication annuelle de la société archéologique du Toṇṭaimaṇṭalam). Enfin, S. Krishnamurthy (State Department of Archaeology, Government of Tamil Nadu, Chennai) a consacré au site un article, toujours en tamoul, dans la revue de numismatique *Paḷaṅkācu* (janvier 2003). Il publie et commente chaque pièce, les datant toutes de la période *pallava*. Il évoque également un Murukaṅ (non illustré et dont nous n'avons pas trouvé trace). À la suite de l'article de *Tiṇatanti*, F. L'Hernault (EFEO) se serait en 1998 rendue sur le site (en compagnie de N. Ramaswamy).

32. Lors d'une première couverture photographique du site par l'EFEO en décembre 2004, celui-ci avait une tout autre allure : les pièces étaient éparses dans un cadre champêtre ; un temple en briques et palmes abritait un *liṅga* à seize faces. Les arbres ont depuis été coupés et le temple rasé.

33. Le soubassement en granite de ce temple est achevé et le *liṅga* à seize faces déjà placé dans la future cella.

féminines retrouvées. L'analyse conjointe de l'inscription (paléographie, contenu) et des images (style et iconographie) nous permettra de proposer une datation pour le temple dont provient, à notre avis, cet ensemble.

Le site a également livré un certain nombre d'éléments architecturaux qui pourraient appartenir au sanctuaire ancien : des chapiteaux de colonne et des fragments de soubassement en granite³⁴. On y a aussi retrouvé trois *liṅga*³⁵. En l'absence d'études concernant les *liṅga pallava*, dont on ignore toujours si, rappelons-le, on a conservé ne serait-ce qu'un seul exemplaire (*supra*, note 16), nous n'excluons pas que l'un d'eux appartienne au temple ancien. Une « pierre de héros » (fig. 12) gisant au bord de la route goudronnée qui passe non loin du site constitue un autre objet remarquable. La stèle, qui fut retaillée pour servir de seuil de porte, est sculptée d'une figure de héros s'élançant vers la droite en brandissant un poignard court. Elle est surmontée d'une inscription de la période *pallava* datée de la dix-septième année de règne d'un Naraciṅka³⁶. Cette pièce ne nous intéresse pas directement ici car elle est indépendante du sanctuaire dont relèvent les sculptures que nous étudions, mais elle s'ajoute à leur ensemble pour souligner l'ancienneté du site³⁷.



Fig. 12. La pierre de héros de Taccūr. Cliché : Ch. Schmid (2008).

34. Le profil des chapiteaux est le même pour les colonnes du *maṇḍapa* du Mātaṅgeśvara et du Mukteśvara ; on le retrouve dans de nombreux temples du premier art *cōla*.

35. Il s'agit d'un *liṅga* à seize faces (sur toute la partie visible en tout cas), d'un *liṅga* octogonal puis à seize faces et enfin d'un *liṅga* octogonal puis cylindrique. Ont également été mis au jour une *yoni* et un socle brisé de *liṅga*, de dimensions impressionnantes et de sculpture très fine, ainsi qu'une seconde *yoni*.

36. Le professeur G. Vijayavenugopal a examiné pour nous les photos de cette inscription lacunaire. Il a pu déterminer qu'elle était datée en la dix-septième année de règne de « K[ō*]-vicaiya-naraciṅkapa[...] ». D'accord avec Y. Subbarayalu, que nous remercions ici de son aide, G. Vijayavenugopal qualifie la paléographie de cette inscription d'intermédiaire entre les écritures *tamil-brahmī* et *vaṭṭeluttu*. Sur cette base et par comparaison avec la paléographie d'une inscription de Parameśvaravarman I^{er} (inscription d'Ayaṅ Kuñcaram, district de Viḷuppuram, taluk de Kaḷakkuricci, inédite), il identifie ce Naraciṅka comme Narasiṃhavarman I^{er}, père de Parameśvaravarman I^{er}. L'inscription daterait donc du milieu du VII^e siècle. Lacunaire, elle ferait référence à la mort d'un héros au combat. Notons qu'elle mentionne Ēmappērūr, un toponyme que porte encore un village proche.

37. Signalons également quelques pièces d'époques diverses mais postérieures aux Pallava : un Gaṇeśa, un Vṛṣabha, un Bhairava et un linteau représentant une « Gaja-Lakṣmī » dans un style très naïf.

L'inscription de la princesse Bāṇa

Sur ce qui doit être sa face avant (*infra*, p. 449), un monolithe de forme singulière est gravé dans sa portion rectangulaire médiane d'une inscription de quatre lignes séparées par un trait horizontal, en sanskrit et en caractères *grantha* (fig. 13-15). Quoique moins florale, la paléographie est analogue à celle des inscriptions *pallava* des VIII^e-IX^e siècles, notamment des inscriptions de Narasiṃhavarman II au Temple du Rivage de Mahābalipuram ou au Kailāsanātha de Kāñcipuram (datant tous deux de la première moitié du VIII^e siècle). Datable donc du VIII^e ou du IX^e siècle d'après sa paléographie, l'épigraphe consiste en une strophe dans le mètre *śārdūlavikrīḍita*, gravée *pāda* par *pāda* (fig. 13)³⁸. Elle n'est, à notre connaissance, ni répertoriée dans les *ARE*, ni éditée. Les caractères sont assez bien gravés et ne posent pas de problème de lecture sauf pour le cinquième caractère avant la fin de la ligne 1. Nous lisons ceci³⁹ :

- [1] *śrī viṣṇor bāṇakulādhipasya tanayā bha[r]ttu[f⁴⁰] [p]urodhaḥpate-*
 [2] *[r] bhūnāthasya pativratā himavataḥ kanyeva dhanyā sat[ī]*
 [3] *pūjyā yā bhuvane guṇādhikatayā devyū tayā nirmite*
 [4] *sānn[i]dhyena dayāvakeśvaragrhe śambhuś ciran tiṣṭhatu*



Fig. 13. L'inscription du monolithe de Taccūr. Cliché : G. Ravindran (EFTO, 2004).

« Prospérité ! Puisse Śambhu [= Śiva] demeurer présent pour longtemps dans le temple de Dayāvakeśvara qu'a fait construire la reine Satī, la fille du roi Viṣṇu de la famille des Bāṇa, épouse fidèle, telle la fille d'Himavant [= Pārvatī], de son mari le roi Purodhaḥpati [« le maître des (ou : de son) *purohita* »], à qui elle porte bonheur, elle que le monde vénère pour l'abondance de ses vertus ! »

38. Le terme de bon augure *śrī* qui ouvre l'inscription est indépendant et échappe au schéma métrique.

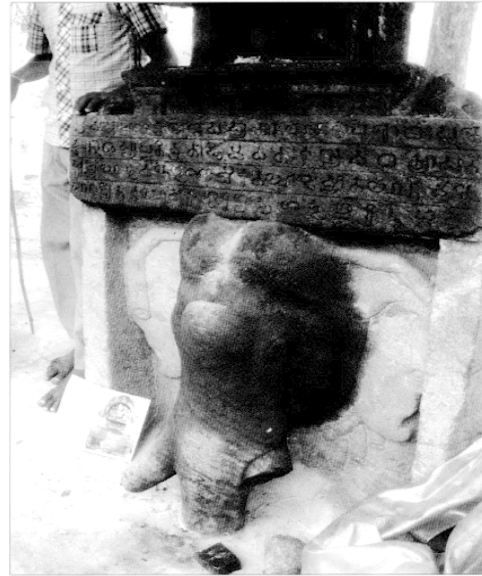
39. L'édition de cette inscription par E. Francis ne repose pas sur une lecture *in situ*, mais sur la documentation photographique numérique fournie par le centre de l'EFTO à Pondichéry.

40. La pierre est ici un peu endommagée, mais il doit s'agir d'un *upadhmanīya* : 𑌕𑌃 [*fpu*]. Comparez avec *IP*, n° 45.15 : 𑌕𑌃 où le *u* est décalé vers la gauche ; *IP*, n° 17.19 : 𑌕𑌃 *pū* ; *IP*, n° 46.20 : 𑌕𑌃 *pu*. La présence de l'*upadhmanīya* ici et non pas trois caractères plus loin devant *pater* s'expliquerait par le fait qu'il s'agit là d'un composé.



Fig. 15.
La base du monolithe de Taccūr.
Cliché : Ch. Schmid (2008).

Fig. 14. Le monolithe sculpté inscrit de Taccūr.
Cliché : G. Ravindran (EFFO, 2004).



Il s'agit donc de l'inscription de fondation d'un temple. Il est tout d'abord notable qu'une femme soit à l'origine de celle-ci. Satī est à tout le moins l'une des premières reines connues comme fondatrice en pays tamoul⁴¹. Son éloge repose sur la signification de son nom (« épouse vertueuse ») qu'il justifie en la présentant comme *dhanyā* (« qui porte bonheur »), *pūjyā* (« digne d'être vénérée ») et *pativrātā* (« dévouée, fidèle »). Cette dernière épithète, qui signifie littéralement « qui fait des vœux pour son époux », rend compte de la comparaison de Satī avec la fille d'Himavant, c'est-à-dire Pārvatī⁴².

41. Certaines des chapelles du Kailāsanātha sont des fondations de reines. Cf. M. Lockwood (2001, p. 149-153). Le Mukteśvara pourrait être un autre exemple de fondation de temple par une reine en pays tamoul avant le x^e siècle : il est en effet nommé d'après une reine Pallava (*dha[rmmama]hādevīśvara-gr[ha*]* dans *IP*, n° 80) ; cependant ce nom pourrait dénoter tout au plus un transfert de mérites de la part du fondateur royal vers son épouse. Le Puvanīmānikkaviṣṇugrha (*SII* 3, p. 1 et par exemple *SII* 3, n° 1.5, n° 7.2 et n° 11.4) à Ukkal serait un cas semblable en admettant que Puvanīmānikka renvoie à une femme. Il pourrait s'agir de la Prthivimānikkā des tablettes *pallava* de Ciṟṟūr (*IP*, n° 152 : 6^e année de règne de Nṛpatuṅgavarman, ca 860), l'épouse de Parañjaya du *balikula*, le requérant de la donation concernée et vassal Bāṇa des Pallava. Une autre reine Bāṇa est connue comme fondatrice, mais d'un temple de Śiva au Karnāṭaka, sur la colline de Nandi (district de Kōlār, taluk de Chikballapur). Cf. tablettes de Chikballapur du Gaṅga Jayateja (*MAR* 1914, p. 29-30 et § 59-61 ; ca 810) qui mentionnent le don de Ratnāvali, mère de « Baṇarar Daḍḍanarādhipatyar » et épouse de « Vaṇavidyadharāyar », au temple de Śiva qu'elle fit construire ; tablettes *rāṣṭrakūṭa* de Nandi (*MAR* 1914, p. 30-33 et § 68-70 ; ca 806) qui enregistrent un don au temple de Maṇikkabbe, fille d'Indapparasa (le cadet de Govinda III Rāṣṭrakūṭa selon l'éditeur), dont le requérant est Mahābali Bāṇarāja *alias* Śrīparama. Le nom de cette reine Maṇikkabbe/Ratnāvali évoque celui de Prthivimānikkā des tablettes *pallava* de Ciṟṟūr. Sur la relation entre fondation et reines, voir également, *infra* : note 51 et notre conclusion.

42. Sur les austérités accomplies par Pārvatī, réincarnation de Satī, pour que Śiva accepte de l'épouser, cf. W. Doniger (1993, chapitre 7).

Le père de Satī se nomme Viṣṇu et appartient à la lignée des Bāṇa. Ces derniers constituent ce qu'on peut appeler une dynastie mineure du sud de l'Inde⁴³ : vassaux de dynasties plus importantes, ils ne connaissent que quelques rares moments d'indépendance⁴⁴. Leur mythe dynastique les rattache au roi des Dānava, Bali, qu'humilie Viṣṇu sous la forme de l'*avatāra* du nain se faisant géant, et dont le fils, le démon Bāṇa, est vaincu par Kṛṣṇa⁴⁵. Cette association à un démon soumis par Viṣṇu pourrait-elle rendre compte de leur statut inférieur par rapport à un grand roi, incarnation de Viṣṇu, à savoir, pour la région et la période qui nous occupent, le monarque *pallava* ? Rappelons aussi que Bali est dans certains textes le modèle des rois : descendre de son fils pourrait ainsi signifier le statut mineur et néanmoins royal des Bāṇa.

En rapport avec notre inscription de Taccūr plusieurs points importants sont à noter concernant les Bāṇa. D'abord, entre 750 et 900 environ, ils relèvent de la sphère *pallava*⁴⁶. Ensuite, si dans les inscriptions des VIII^e-IX^e siècles leur territoire est l'ouest du Vaṭukavaḷi (« le chemin du Nord », c'est-à-dire l'Āndhrapatha), au cours du IX^e siècle, la dynastie (ou, du moins, une branche de celle-ci) semble centrée sur le pays tamoul⁴⁷. Enfin, ils sont spécifiquement dévots de Śiva comme l'exprime une épi-

43. Sur l'histoire des Bāṇa, voir B. L. Rice (cf. introduction dans *EC* 10), V. Venkayya (*EI* 11, p. 229-240), T. V. Mahalingam (1951), M. S. Govindasamy (1965, p. 1-37 ; 1979, p. 43-74) et N. Ramesan (1972, p. 27 *sq.*). Trois tablettes *bāṇa* nous sont conservées : celles de Muḍiyanūr (*IA* 15, p. 172-177), d'Utayēntiram (*EI* 3, n° 13, p. 74-79) et de Guḍimallam (*EI* 17, n° 1, p. 1-7). Elles permettent de reconstituer la généalogie historique de la dynastie comme suit : Nandivarman alias Jayanandivarman ; Vijayāditya ; Vadhūvallabha Malladeva Nandivarman alias Malladeva ; Bāṇavidyādhara alias Vikramāditya Jayameru ; Prabhumerudeva alias Vijayāditya Prabhumeru ; Vikramāditya alias Vikramādityavarman ; Vijayāditya Puḡalvippavar Gaṇḍa ; Vijayabāhu Vikramāditya.

44. Ce qui serait la première mention épigraphique des Bāṇa (inscription *kadamba* de Tāḷagunda, Karnātaka ; *EI* 8, n° 5, 24-36) signifierait, selon M. S. Govindasamy (1965, p. 2), le transfert de leur vassalité des Pallava aux Kadamba. Ils s'opposent dès lors aux Gaṅga, alliés des Pallava, dont ils occupent à l'occasion le territoire (*EC* 10, Bp 86 ; K1 235). Ils sont vassaux des Cāḷukya à la fin du VII^e siècle (cf. *EI* 38, n° 56 et 30, n° 14 et M. S. Govindasamy 1965, p. 4-5), puis des Pallava entre 750 et 900. À la chute d'Aparājita, le dernier roi Pallava à la fin du IX^e siècle, ou peu avant celle-ci, ils semblent jouir d'une relative autonomie : leurs inscriptions mentionnent seulement le règne *bāṇa* (sans toutefois donner d'année) ou sont datées en ère śaka, sans plus aucune référence à un suzerain. Voir *SII* 3, n° 44 ; *EI* 11, n° 22D-E ; *EC* 10, Mb 229. D'après les tablettes d'Utayēntiram du roi Gaṅga Pṛthivīpati II (*SII* 2, n° 76:9 et 21), Parāntaka I^{er} Cōḷa (X^e siècle) vainquit les Bāṇa et conféra à ce Gaṅga le titre de Bāṇādhirāja. Voir aussi *EI*, 4, n° 32:7.

45. Dans les inscriptions pariétales, les Bāṇa sont nommés Mahā-bali/-vali ou Vāṇa-/Bāṇa-raiyar. Bāṇa était un grand dévot de Śiva. Sa fille, Uṣā, s'éprit d'Aniruddha, le petit-fils de Kṛṣṇa. Pour libérer ce dernier, retenu captif par le démon, Kṛṣṇa triompha de Bāṇa pourtant assisté de Śiva. Sur le mythe de Bāṇa, voir A. Couture (2003) qui en donne les références dans *Harivaṃśa*, *Viṣṇupurāṇa* et *Bhāgavatapurāṇa* ; S. Sørensen (1963, p. 112) pour des références dans les éditions de Calcutta et de Bombay du *Mahābhārata*.

46. Ce n'est qu'à partir du règne de Nandivarman II que les Bāṇa apparaissent dans les inscriptions *pallava*. Ils sont mentionnés parmi les rois vaincus par les Pallava. Cf. *IP*, n° 81:6 et la strophe 10 des tablettes de Velañcēri (Nagaswamy 1979). Ils apparaissent dans des inscriptions datées en année de règne de rois Pallava, parfois comme acteurs de transactions de donations. Cf. *IP*, n° 91, 110, 132, 144, 152 (*supra*, note 41, pour cette dernière) et 181.

47. Tiruvallam, qui est aussi appelée Vāṇapuram et aurait été la capitale des Bāṇa au IX^e siècle (*SII* 3, n° 42-48 et p. 89), est située dans le taluk de Kuṭiyatam du district de Vellore. Des Bāṇa sont alors actifs sur les bords de la rivière Pennāru au-delà de la rivière Pālāru qui marquait auparavant leur frontière méridionale. Cf. le Vāṇakōvaraiyar mentionné dans une inscription *pallava* du IX^e siècle à Kīḷūr (district

thète récurrente qui les présente comme gardiens de porte de Parameśvara (Śiva)⁴⁸ et comme le sont aussi leurs ancêtres mythiques Bali et Bāṇa⁴⁹. On ne s'étonnera donc pas de voir une reine d'extraction Bāṇa fonder à Taccūr, dans le royaume des Pallava, un temple de Śiva⁵⁰.

Les sources disponibles ne mentionnent cependant dans la famille des Bāṇa ni princesse nommée Satī, ni roi nommé Viṣṇu. S'agit-il pour ce dernier d'un autre nom d'un des rois déjà connus ? Sachant que Bali, vaincu par Viṣṇu, est l'ancêtre mythique des Bāṇa et connaissant leur dévotion envers Śiva, on peut s'étonner qu'un roi Bāṇa se nomme Viṣṇu. Pourrait-il appartenir à une lignée collatérale ou même rivale se rattachant à Viṣṇu Vāmanāvātāra, le vainqueur de Bali ? Ou bien faut-il comprendre que la dynastie n'est pas anti-vishnouite, se rattachant à un démon rédimé devenu dévot de la divinité qui l'a vaincu ?

La dynastie de Purodhaḥpati, l'époux de Satī, n'est pas précisée dans l'inscription de Taccūr. Peut-être s'agit-il d'un roitelet local ? Son nom – ou son titre –, qui signifie « le maître des (ou : de son) *purohita* », pourrait surprendre pour un roi, car c'est le chapelain qui est censé guider le roi. Mais c'est là le point de vue brahmanique et nous ne sommes guère étonnés qu'un roi, en tant que patron et donateur, se pose hiérarchiquement au-dessus de son chapelain. Un tel nom s'inscrit parfaitement dans la ligne idéologique des Pallava, qui prétendent au statut de brahmanes-guerriers et se posent ainsi comme supérieurs aux brahmanes (cf. E. Francis, à paraître). D'autre part, dans le nord de l'Inde, le donneur de femme (ici le Bāṇa) est d'un statut inférieur à celui qui la prend. Purodhaḥpati pourrait donc être le suzerain, Pallava, du Bāṇa Viṣṇu. Il

de Viḷuppuram, taluk de Tirukkōyilūr : *IP*, n° 130) à environ 70 km au sud-ouest de Taccūr. D'après son colophon, le *Lokavibhāga*, un traité cosmographique jaïn, fut composé dans le Pāṇarāṣṭra, « le pays des Bāṇa », à Pāṭalika, c'est-à-dire Pāṭaliputtiram (aujourd'hui dans Cuddalore, à une vingtaine de kilomètres au sud de Pondichéry), en la 22^e année du Pallava Siṃhavarman donnée comme correspondant à l'année śaka 380. M. S. Govindasamy (1965, p. 3) y voit la preuve de la présence ancienne des Bāṇa dans cette région, mais J. F. Fleet (1915, p. 475 *sq.*) doute de l'authenticité de cette date en ère śaka, qu'il suppose calculée *a posteriori*. Le toponyme Pāṇarāṣṭra pourrait donc ne dater que de l'époque indéterminée du colophon. Des Bāṇa apparaissent également dans des inscriptions du x^e siècle dans l'ancien district de South Arcot, tel Maṇavaṇa Narasiṃhavarman *alias* Rājarāja Vāṇakōvaraiyar, vassal donc de Rājarāja I^{er} Cōla, à Jambai (*ARE* 1906, n° 84 et 86 ; *EI* 11, p. 239).

48. Cf. *sakalajaga[t*]trayābhivanditasurāsūradhīśapameśvarapratihārīkṛtamahāvalikulodbhavaśrīmahāvali*^o, début d'un composé se terminant par le nom du roi ou le nom générique de la dynastie. Voir par exemple *EC* 10, Mb 92 et 244, Sp 5 et Bp 86 ; *IP*, n° 91.3-5 et 181.5-9 ; *EI* 11, n° 22D-E.

49. Dans les tablettes d'Utayēntiram (*EI* 3, n° 13) Bali est présenté comme un dévot de Śiva (st. 3, *śivāmghrikamaladvā[n*]dvārccanaikavrataḥ*) et son fils Bāṇa a les faveurs de Śiva (st. 4 *yatrādhyavarādhata mahān amalāḥ prasādaḥ śambhoś śasāṃkaśaka[la*]dyutirājimauler bbāṇaḥ*).

50. Peu de fondations peuvent être associées de façon certaine à des Bāṇa en dehors de celles de Taccūr et de Nandi (*supra*, n. 41). K. V. Soundara Rajan (1983, p. 107-110) attribue le temple de Dharmapurī dans le district de Salem (ix^e siècle) aux Bāṇa, sur des critères architecturaux qui, en l'absence de tout corpus de comparaison, paraissent peu fondés, d'autant que les plus anciennes inscriptions du site appartiennent aux Nolamba (*ARE* 1901, n° 304-306 et 348). Seule une pierre de héros dans le même village (*SII* 7, n° 581) mentionne un chef Bāṇa (Arimitaiya). S. R. Balasubrahmanyam (1966, p. 213-218) pense qu'à Tiruvallam un temple *bāṇa* fut reconstruit sous les Cōla et attribue également aux Bāṇa le Janāthesvara de Takkōlam. Dans ce dernier cas, il se fonde sur l'identification du K[ō*]vima[lā]tittapanman d'une inscription du temple (*SII* 5, n° 1364) comme un chef Bāṇa. K. V. Soundara Rajan (1983, p. 109) réfute cette identification et considère ce temple comme *pallava* à cause d'une inscription datée de la 6^e année de règne du Pallava Aparājītavarman (*IP*, n° 345), découverte par la suite.

resterait cependant à expliquer pourquoi le nom dynastique « Pallava » n'apparaît pas dans l'inscription. Peut-être importait-il surtout à Satī de mettre en avant son affiliation à sa lignée d'origine, les Bāṇa, présentée comme glorieuse⁵¹.

Par ailleurs, la comparaison de Satī avec Pārvatī suggère une comparaison implicite du roi avec Śiva au travers de son nom Purodhaḥpati, et, partant, une comparaison diagrammatique dans la strophe : le couple formé par Satī et Purodhaḥpati aurait pour comparant celui formé par la fille d'Himavant et Śiva⁵². Resserrant les liens entre les divinités shivaïtes et les figures royales, une telle hypothèse s'accorde avec celle de la Somāskandamūrti comme image duelle (représentation divine renvoyant à des personnages réels) que nous avançons d'autre part pour rendre compte des particularités iconographiques de cette image de culte (*infra*, p. 457).

Dans l'inscription, le temple est appelé Dayāvakeśvaragrha, ce qu'on peut traduire par « le temple du compatissant Seigneur de Vaka [= Baka] » ou « du Seigneur dont Vaka est la compassion »⁵³. Vaka/Baka peut désigner un héron démoniaque mais c'est aussi un nom de Kubera⁵⁴, dont certains textes font un dévot de Śiva⁵⁵. Sa présence n'est donc pas incongrue dans un sanctuaire dont l'inscription de fondation et les sculptures décrites ci-dessous attestent qu'il était shivaïte. L'iconographie de cette pièce inscrite – liée à Kubera comme on le verra ci-dessous – plaide dans le même sens. Notons que la compassion du seigneur s'inscrirait parfaitement dans la perspective d'une comparaison diagrammatique dans l'inscription et d'une image duelle dans la cella : le dieu des richesses personnifierait la compassion d'un dieu-roi, grand dispensateur de fortune.

L'inscription nous paraît importante à plusieurs égards. Elle mentionne un roi Bāṇa inconnu (Viṣṇu), de même qu'un roi (Purodhaḥpati) d'une dynastie non mentionnée

51. Si les reines Pallava ne précisent jamais leur famille d'origine dans leurs épigraphes connues, les épouses de rois Cōḷa la mentionnent souvent dans leurs inscriptions de fondation (et de donation). Padma Kaimal (2002-03) développe même l'hypothèse d'un patronage royal plus spécifiquement féminin (et, partant, non-cōḷa) durant la première période de l'art dit cōḷa.

52. Une comparaison diagrammatique repose sur « une homologie structurelle, dans laquelle la comparaison porte en réalité sur une relation » (cf. S. Brocquet 1997, p. 136) : le comparé¹ est au comparé² ce que le comparant¹ est au comparant².

53. La traduction « le temple du Seigneur du compatissant Vaka » est aussi possible mais nous paraît moins convaincante.

54. Un héron démoniaque est tué par Bhīma (*Mbh* I. 145-152) et par Kṛṣṇa (*Bhāgavatapurāṇa* X. 11. 46-53 notamment où il s'agit d'un des traits de la légende krishnaïte méridionale), cf. P. Koskikallio (1999, p. 356 *sq.*) pour d'autres références. Sur Baka comme nom de Kubera, cf. les dictionnaires de Monier-Williams et d'Apte, qui malheureusement ne renvoient à aucune source primaire. P. Koskikallio (*ibid.*, p. 385-386) signale des yakṣa nommés Baka (*Mbh* III. 297. 11 ; *Vāmanapurāṇa* LXIX. 160). Pour des noms de temples comportant Baka, voir le *bakeśa* fondé par un homonyme, roi légendaire du Cachemire (*Rājatarāṅginī* I. 329 relevé par P. Koskikallio, *ibid.*, p. 355-356), et le Bakeśvara à Bhubaneśvar (cf. M. A. Dhaky 1977, p. 37 et 55 et pl. 47 ; deuxième moitié du XI^e siècle). Nous ignorons dans ce dernier cas s'il s'agit d'un nom ancien ou moderne de ce temple.

55. Cf. *Mbh* XII. 274. 5-17 où Kubera et ses yakṣa font partie de l'entourage de Śiva sur le Meru (référence fournie par G. H. Suntherland 1991, p. 67-68) et *HV* 34. 17 où Kubera se confond presque avec Śiva (*prekṣamāṇaḥ śivasakhaḥ sākṣād iva śivaḥ svayam*, « Il [= Kubera] était considéré comme un ami de Śiva, et à peu de chose près on l'aurait pris pour Śiva lui-même », trad. A. Couture 1991, p. 115).

mais apparentée à ces Bāṇa par union matrimoniale. Il s'agit d'une inscription de fondation, sur pierre, en sanskrit et dans une écriture soignée. Les exemples de cette époque (VIII^e-IX^e siècle) en pays tamoul sont quasiment tous *pallava*⁵⁶. Enfin, c'est un exemple, lui aussi rare pour la période, de fondation par une femme.

La lucarne et ses figures

Examinons maintenant le monolithe sculpté qui porte l'inscription. Sa forme est très singulière et sa destination à première vue énigmatique. Il consiste en un parallélépipède surmonté d'une lucarne. D'un côté, la portion rectangulaire inférieure est entièrement sculptée, de l'autre elle est à peine équarrie : nous supposons dès lors que cette dernière constitue l'arrière de la pièce.

La moitié inférieure de la face avant est décorée de l'avant-train d'un éléphant couché (fig. 15), motif que l'on rencontre, mais dans un style différent, sous certains panneaux du Kailāsanātha. L'inscription que nous venons d'examiner est gravée au-dessus de cet éléphant dans une portion rectangulaire formant l'assise de la large lucarne qui couronne l'ensemble. Cette lucarne est ornée d'un personnage ventripotent assis (fig. 14) qui s'appuie sur un coussin de sa main gauche. De chaque côté, il est flanqué d'un objet reposant sur ce qui ressemble à une tige. La comparaison avec l'iconographie des *śaṅkhanidhi* et des *padmanidhi* en pays tamoul⁵⁷ permet de conclure qu'il s'agit, à gauche, d'une conque (crachant une guirlande de monnaies ou de perles, que l'usure a pu rendre lisse, à moins qu'il ne s'agisse d'un torrent d'eau) et, à droite, d'un lotus ouvert (reposant sur sa tige). Ces deux objets évoquent immédiatement les Trésors de Kubera.

Kubera, le dieu des richesses, est à l'époque classique un des *lokapāla*⁵⁸. Il est à ce titre représenté – peut-être dès le V^e siècle (à Pawāyā) et sûrement dès la fin du VI^e (à Bhūmarā) – en contexte brahmanique⁵⁹. Il est généralement identifiable à son ventre proéminent et à sa massue (*gadā*)⁶⁰. Ce dieu est rarement représenté en pays tamoul. Nous n'en connaissons qu'une seule représentation entre le VII^e et le

56. La grotte de Mēlaccēri n'est pas fondée par un Pallava ; elle est cependant liée à cette dynastie puisque le sanctuaire est nommé d'après un Pallava. Cf. *IP*, n° 249.

57. Voir par exemple à Kāvērippākkam un *padmanidhi* flanqué de deux lotus sur tige (AIS n° 81151), un *śaṅkhanidhi* flanqué de deux conques vomissant une guirlande de perles ou de monnaies (AIS n° 3689), le *padmanidhi* qui est son complément où les tiges ont le même aspect de guirlande (AIS n° 81174). Par ailleurs, on a des paires constituées de *śaṅkhanidhi* et *padmanidhi* à Tirupuvaṇai, à Puñcaī, au Jvarahareśvara de Kāñcipuram et à Darasuram.

58. Concernant l'iconographie de Kubera, voir T. A. G. Rao (1914, vol. II, p. 533-537, et Appendice B, p. 263-265 pour les sources primaires), J. N. Banerjea (1956, p. 337 *sq.* et 528-529), M.-Th. de Mallmann (1963, p. 134-136), C. Wessels-Mevissen (2001).

59. Des représentations de Kubera existent à date plus ancienne, mais il est parfois malaisé de déterminer si l'on a affaire simplement à un *yakṣa* ou précisément à Kubera. Tel est le cas du *yakṣa* de Kaṅkāli Tīlā (III^e siècle), identifié comme tel dans l'inscription de son piédestal, cf. G. V. Mitterwallner (1989, p. 371-374), M. C. Joshi (dans *L'âge d'or de l'Inde Classique*, p. 133). Un exemple indiscutable est, via une légende inscrite, le *kupiro yakho* de la balustrade du *stūpa* de Bhārhut (II^e siècle avant notre ère), déjà associé à la protection des directions, mais dans un cadre bouddhique. Cf. M.-Th. de Mallmann (1963, p. 134-136), J. N. Banerjea (1956, p. 342 et pl. xiii.1) et C. Wessels-Mevissen (2001, p. 18).

60. Cf. C. Wessels-Mevissen (2001, p. 23 et 29-30).

IX^e siècle, celle qui orne l'escalier donnant accès à la grotte d'Ānaimalai, dédiée à Subrahmaṇya en pays *pāṇḍya* (fig. 16)⁶¹.



Fig. 16
Façade de la grotte de
Subrahmaṇya à Ānaimalai.
Cliché : E. Francis.

À Kubera sont associés des Trésors (*nidhi*), symboles de ses richesses. Les noms et le nombre (huit ou neuf) de ces *nidhi* varient selon les listes⁶². Mais le lotus et la conque y figurent toujours. Ils sont même parfois les seuls Trésors mentionnés et sont régulièrement personnifiés⁶³.

A. K. Coomaraswamy identifie les premières représentations des *nidhi* de Kubera sous forme d'objets sur le *kalpadruma* de Besnagar qu'il date du III^e siècle avant notre ère : sous ce banian sont figurés des sacs, un pot, une conque et un lotus, qui tous vomissent des pièces de monnaies⁶⁴. Les Trésors de Kubera peuvent aussi être sym-

61. Cette grotte est localement connue sous le nom de Lāṭaṅ Kōyil. Une inscription datée des VIII^e-IX^e siècles enregistre la rénovation (*ARE* 1905, n° 66 = *SII* 14, n° 98). Nous n'avons trouvé dans aucune publication d'identification du personnage de l'escalier. Sa coiffure, sa massue, son ventre proéminent et sa posture sont caractéristiques de Kubera. Pour des images de comparaison, voir C. Wessels-Mevissen (2001, fig. 86-87).

62. A. K. Coomaraswamy compte huit (1980, Part I, p. 43) ou neuf (1993, p. 38) Trésors de Kubera, dont il donne une liste sans donner sa source (1993, p. 152, n. 15). Pour des listes de *nidhi* de Kubera, voir *Amarakośa* (I. I. 74, Vol. I, p. 49 ; avec p. 50 citation de la *Hārāvalī* dans le commentaire de Mallinātha), *Hārāvalī* (avec variantes par rapport à Mallinātha) et *Mārkaṇḍeyapurāṇa* cités par J. N. Banerjea (1956, p. 105, note 1). Kubera est associé au(x) *nidhi* dans d'autres textes qui n'en donnent pas de liste et n'en fournissent pas toujours le nombre. Cf. *Matsyamahāpurāṇa* 261. 20, un texte (*grantha*) joint au *Śilparatna* et le *Rūpamaṇḍana* (cités par T. A. G. Rao, *op. cit.*, App. B, p. 264-265).

63. Cf. *Aṅśumadbhedāgama* 49, cité par T. A. G. Rao (*op. cit.*, App. B, p. 263), qui nous apprend qu'ils ont la forme de *bhūta* (*bhūtākārau*) ; *Viṣṇudharmottarapurāṇa* 53. 6cd-7ab, dans les versions différentes de T. A. G. Rao (*op. cit.*, App. B, p. 264-265) et de P. Shah ; *Pūrvakāraṇāgama* 14, cité par T. A. G. Rao (*op. cit.*, App. B, p. 265), où Kubera est *śaṅkha-padmanidhiyukto* ; *HV* 34. 16 où Kubera, « roi des trésors », est accompagné de *yakṣa*, *rākṣasa*, *guhya* et de la conque et du lotus (*yakṣarākṣasasainyena guhyakānām gaṇair api | yuktaś ca śaṅkha-padmaḥ nyāṇāṃ nidhīnām adhipaḥ*) apparemment personnifiés puisque mis sur le même plan que les autres ; *Meghadūta* (II. 16) où le *yakṣa*, serviteur de Kubera, indique au nuage qu'il reconnaîtra sa maison à la conque et au lotus dont les figures sont dessinées de part et d'autre de la porte (*dvāropānte likhitavapuṣau śaṅkha-padmau ca dṛṣtvā*). La conque apparaît parfois comme le *nidhi* par excellence : en *HV* 86. 54 sq. c'est elle que Kṛṣṇa, voulant combler son peuple de richesses, convoque (86. 55 : *vaiśravaṇavastavyaṃ nidhīnām uttamaṃ nidhim śaṅkham*).

64. A. K. Coomaraswamy (1980, Part I, p. 43 ; 1993, fig. 24 et. 69a-b avec commentaire, p. 240-241). Pour J. N. Banerjea (1956, p. 105 et note 1), il s'agit d'une représentation symbolique de Śrī aux huit trésors.

bolisés par une ou plusieurs jarres placées à ses pieds⁶⁵. *Padmanidhi* et *śaṅkhanidhi* sont par la suite personnifiés dans les représentations comme ils le sont dans les textes. Une recherche à partir des données disponibles sur la Toile permet d'identifier différents modes de représentations : des nains coiffés d'une conque ou d'un lotus crachant une guirlande (de monnaies voire de perles) à Amarāvātī et à Ceylan⁶⁶ ; des nains tenant en main la conque ou le lotus au Karnātaka et au Mahārāshtra⁶⁷. Quant au pays tamoul, il présente un type particulier : l'attribut est figuré deux fois, reposant sur une tige ou crachant une guirlande, et encadre la figure du nain qui le personnifie (fig. 17)⁶⁸. On notera que tous ces *nidhi* personnifiés, quand ils sont *in situ*, participent du dispositif d'entrée des sanctuaires⁶⁹. *Śaṅkhanidhi* et *padmanidhi* accueillent par exemple le dévot sur un autel placé devant l'enceinte (temple d'époque *cōla* de Puñcai) ou de part et d'autre de l'entrée du *maṅḍapa* ou de la cella (dans le pays tamoul à Tirupuvaṅai et au Jvarahareśvara de Kāñcipuram, tous deux de la période *cōla* ; au Lād Khān et à la grotte de Rāvaṇa Phadi à Aihole ainsi qu'au Virūpākṣa de Paṭṭadakal, tous trois des sanctuaires des Cālukya de l'Ouest, au Karnātaka).



Fig. 17
Śaṅkhanidhi sur le
soubassement du temple
de Tirupuvaṅai.
Cliché : Ch. Schmid.

65. Cf. Kubera de Bhūmarā et J. N. Banerjea (1956, p. 340 et 344).

66. Cf. Huntington's archive n° 26927 et 26928 pour Amarāvātī (pièces conservées au Musée de Madras), et pour Ceylan, S. Paranavitana (1955, fig. 1-2), D. T. Devendra (1958, fig. 4-5) et L. Prematilleke (1966, fig. 1-2 et 10).

67. Cf. pour le Karnātaka (où des guirlandes jaillissent des attributs, mais vers le haut) la grotte de Rāvaṇa Phadi à Aihole et le Virūpākṣa à Paṭṭadakal ; pour le Mahārāshtra, voir par exemple le passage du *gopura* à Ellorā, avec en plus des sacs d'où sortent des monnaies, d'après M. K. Dhavalikar (2003, p. 46).

68. Ce type est également attesté au Karnātaka, à Narasamangala (AIIS n° 13789 et 13790).

69. Sur l'association de trésors à la porte, voir *Meghadūta* (*supra*, n. 63) et *Dīptāgama* qui, à propos du culte des divinités de la porte, recommande d'attacher avec un lien similaire *śaṅkhanidhi* et *padmanidhi* (XXV.52cd : *tulyabandhanasambaddhau śaṅkhapadmadvayau nidhau*). Selon M.-L. Barazer-Billoret *et al.* (2007, p. 475), c'est d'un « lien unique » qu'il s'agit et l'opération vise à « assurer la fermeture de la porte ». On notera également que Śrī, concurrente de Kubera comme divinité de la fortune, apparaît également à l'entrée des sanctuaires et qu'elle aussi est associée aux *śaṅkhanidhi* et *padmanidhi*. Cf. M.-Th. de Mallmann (1963, p. 184 *sq.*).

Cette mise au point sur Kubera et ses Trésors ouvre deux perspectives d'identification du personnage ventripotent de notre lucarne. Son aspect de *gaṇa/bhūta* pourrait le constituer en sorte de quintessence du *nidhi*, un *śaṅkha-padmanidhi* personnifiant en une seule figure les deux Trésors les plus importants de Kubera. Cependant au Tamil Nadu nous ne connaissons *in situ* que des *śaṅkhanidhi* ou des *padmanidhi* formant paire. L'alternative serait de reconnaître en notre personnage Kubera lui-même, une identification proposée par notre collègue Dominic Goodall. Kubera serait alors flanqué ici de ses deux Trésors principaux sous forme d'attributs. Le Vaka [= Baka] du nom du temple dans l'inscription, s'il désigne Kubera, pourrait ainsi souligner sa présence. D'autre part, le rectangle de part et d'autre de la base de la lucarne porte les petits pieds de personnages disparus. Pourrait-il s'agir de ceux de *gaṇa* en ronde-bosse personnifiant les attributs placés en surplomb ? Contre cette identification comme Kubera, il faut admettre que ce dieu, s'il est ventripotent et a parfois la même pose que notre personnage, a rarement un aspect de gnome aussi marqué (avec des membres courts) et qu'il porte généralement un turban alors que le personnage de Taccūr arbore une coiffe typique des *gaṇa* en pays tamoul. Cependant, étant donné la rareté des représentations de Kubera dans l'art *pallava* et *cōla*, nous ne pouvons exclure une iconographie régionale.

Il reste à déterminer la fonction de notre énigmatique monolithe. La lucarne qu'il présente également au revers est sculptée d'un second *gaṇa/bhūta* très semblable d'aspect à celui de l'avant, mais qui, cette fois, souffle dans une conque. Ce motif de *gaṇa* musicien est courant sur le couronnement des temples dès les Pallava (voir, par exemple, le Temple du Rivage et le Kailāsanātha). Les lucarnes et le *gaṇa* à la conque évoquent donc un motif de couronnement. Cette destination semble cependant peu vraisemblable pour notre monolithe : l'inscription serait perchée en hauteur, ce qui n'est pas impossible, mais peu courant ; l'éléphant représente le soutien du monde, et comme tel, trouverait difficilement place sur le haut de l'édifice⁷⁰ ; la pièce présente une lucarne des deux côtés et celle de l'arrière serait invisible si la pièce se trouvait sur le couronnement.

Le motif de la lucarne avant (Kubera ou *śaṅkha-padmanidhi*) lie d'autre part la pièce au dispositif d'entrée du temple ; quant au *gaṇa* musicien du revers, son homologue accueillait les dévots à l'entrée ouest du Kailāsanātha de Kāñcipuram, où, de part et d'autre de la porte aujourd'hui bouchée, deux *gaṇa* sont assis sur un éléphant couché, l'un soufflant dans une conque, l'autre pinçant les cordes d'un luth. On pourrait imaginer que le monolithe de Taccūr était l'élément central d'un autel comme celui du temple de Puñcai que nous avons déjà mentionné. La présence à Taccūr de deux murs d'échiffre détachés⁷¹ – sculptés d'un lion stylisé, d'une

70. Au Kailāsanātha, un avant-train d'éléphant couché forme l'assise décorative de certaines images du *vimāna* et apparaît également sur le soubassement du *vimāna* et des chapelles de l'enceinte. On retrouve l'éléphant sur le soubassement à Paṇaimalai et au Mātaṅgeśvara. On notera qu'au Kailāsanātha et à Paṇaimalai, les éléphants du soubassement du *vimāna* soutiennent en quelque sorte les bandeaux de granite gravés des inscriptions de fondation, à l'instar du pachyderme de Taccūr au-dessus duquel est gravée l'inscription de Satī.

71. Un de ces deux murs d'échiffre porte une inscription de quatre lignes, en une écriture tardive caractérisée par des grandes lettres. Il s'agit manifestement d'une addition postérieure car on imagine difficilement les concepteurs originels inscrire leur rampe de manière si peu soignée. S. Krishnamurthy

gueule de *makara* vomissant la rampe, et d'un *yāḷi* dressé qui tous trois ont leurs parallèles quasi exacts au Kailāsanātha – et l'exemple, à peu près contemporain, du dispositif d'entrée de la grotte de Subrahmaṇya à Āṇaimalai (fig. 16) nous font proposer une autre hypothèse. L'accès au temple de Taccūr aurait été ménagé au moyen d'un escalier similaire à celui de la grotte d'Āṇaimalai. Notre pièce en serait l'élément central flanqué par chacun des deux murs d'échiffre (fig. 18)⁷². Devant le temple et son escalier, le visiteur se trouverait ainsi face à l'éléphant, à l'inscription et au Kubera/*śaṅkha*padmanidhi. Montant l'escalier il aurait à sa droite ou à sa gauche (selon la volée de marches empruntée) la vision du *gaṇa* soufflant dans sa conque.



Fig. 18. Reconstruction de l'escalier du *maṇḍapa* du Dayāvakeśvaragrha de Taccūr. Photomontage : E. Francis.

(2003, p. 45-46) donne le texte des trois premières lignes avec quelques erreurs de lecture émendables d'après les photos dont nous disposons. Il en conclut que le nom ancien du village est Taracūr, que le dieu du temple se nomme Iracēntira Cōḷicar Uṭaiyār et que cette inscription date de la rénovation du temple à la suite d'un raid musulman. L'épigraphie semble en effet faire référence au fait que le temple tomba hors d'usage sous la domination musulmane (*tulukkavāṇattilē iṅantu*). Notons cependant que la lecture Tācūr est aussi admissible et que nous lisons *irācēntira cōḷitar uṭaiya nāyaṅār*. Nous pensons comme le professeur G. Vijayavenugopal (communication personnelle) que ce Rājendra est un Cōḷa tardif d'après qui le Dayāvakeśvaragrha aurait été par la suite renommé.

72. Les dimensions accessibles de notre pièce et des deux murs d'échiffre correspondent, mais le béton dans lequel sont coulés les trois objets empêche la précision des mesures. Ces trois pièces sont taillées dans une pierre de même grain, ce que l'aspect de notre pièce noircie par les ablutions, surtout au sommet, ne laisse pas voir au premier abord : la pierre des murs d'échiffre tire sur le jaune et le rose, tandis que celle de la pièce inscrite est plus grise. L'éléphant et les lions sont de même style. Enfin, on comprend que le rectangle sur sa face arrière soit à peine équarri puisque cette partie de la pièce était recouverte par le palier de l'escalier. Pour le photomontage nous n'avons pu utiliser qu'un seul des deux murs d'échiffre car il est malheureusement impossible de prendre une photo de face du mieux conservé des deux.

La Somāskandamūrti

La Somāskandamūrti (fig. 19) constituait sans doute l'image de culte du sanctuaire (*supra*, p. 436). Les dimensions de la pièce (106 x 132 cm) sont à peu près les mêmes que celles de l'image retrouvée à Virāpuram. La taille très grossière de l'arrière semble indiquer qu'elle était encastrée dans un mur. La présence de cette figure de culte emblématique de l'iconographie des Pallava affine dès l'abord le site à l'imagerie, royale comme religieuse, de cette dynastie.

À droite du panneau, Śiva est représenté assis, la jambe droite repliée et posée à plat sur son siège tandis que le pied gauche repose sur le dos d'un *gaṇa* recroquevillé. De sa main naturelle droite, le dieu esquisse un geste d'absence de crainte incliné vers l'extérieur. L'autre main naturelle, posée sur sa cuisse, tient un pan du vêtement qui glisse en larges courbes entre les jambes. La main supplémentaire droite offre sa paume, les doigts repliés à demi, l'index et le pouce joints. Au-dessus, une hache au manche épais, à la lame semi-circulaire, semble flotter dans les airs. La main supplémentaire gauche est abîmée. On distingue cependant encore un lien qui en descend – un rosaire peut-être – et une petite gazelle qui s'élanche vers l'extérieur du panneau. Coiffé d'un haut chignon, le dieu est impassible. On retrouve sur la plupart des figures du site ces sourcils arqués, ces yeux largement ouverts aux pupilles dessinées, l'arête d'un nez droit et fin aux narines évasées. Une petite auréole se profile derrière sa tête.

Le dieu est paré de boucles d'oreille descendant jusque sur ses épaules, d'un collier large, de bracelets ouvragés et d'ornements floraux sur les bras, enfin d'un épais cordon sacré attaché sur la poitrine par deux grosses perles cylindriques, passant sur le bras droit. Une fine ceinture, presque effacée, cerce son abdomen au-dessus du nombril. Au-dessous, une sorte d'écharpe épaisse, dont un pan s'échappe à droite, ceint son ventre. Noué en larges boucles sur les hanches, le pagne s'allonge jusqu'aux chevilles. L'épaisse couche de graisse noircie ne dissimule pas complètement le torse au modelé doux et continu, où le téton gauche encore visible, constitué de deux larges cercles concentriques, illustre l'attention portée ici aux détails.

Umā est assise à la droite de Śiva, les jambes tournées vers le dieu et le torse de face. Appuyée sur son bras droit, elle entoure du gauche son fils, assis dans le creux de ses cuisses. La jambe droite pendante, la déesse pose le pied sur un lotus, tandis que Skanda dissimule sa jambe gauche repliée. Les coiffures divines sont du même type qu'à Virāpuram et à Kunṇattūr mais le chignon est beaucoup moins haut et les bandeaux de cheveux très décorés. La poitrine nue, la déesse porte de gros anneaux aux oreilles, un large collier ouvragé, un triple cordon sacré passant entre ses seins et une rangée d'anneaux de cheville. Une ceinture tressée enserre sa taille, retenant un pagne descendant à mi-mollet. Le ventre rebondi recouvert d'une écharpe déborde dessus la ceinture large et décorée qui retient le pagne. Les traits du visage ressemblent beaucoup à ceux de son époux.

Skanda, enfant rondelet assis en tailleur, présente, en réduction, les mêmes traits que ses parents. Il porte une courte coiffe conique reposant sur un bourrelet débordant, des anneaux aux oreilles, aux poignets et aux chevilles, ainsi qu'un double cordon croisé sur la poitrine. Aucun pagne n'est visible. Les deux mains, vides, sont gracieusement repliées à hauteur de la poitrine comme si l'enfant tenait une fleur dans chacune d'elles.

Une barre ouvragée figure le dossier du siège. Derrière, de chaque côté de Śiva, se tiennent deux personnages féminins. Parées de boucles d'oreille rondes et de hauts chignons, ces figures déhanchées portent un chasse-mouches sur l'épaule et tournent toutes deux le visage vers la gauche.

Sous le trône aux pieds droits, un *gaṇa* recroquevillé, rasé, aux yeux globuleux et aux sourcils froncés, soutient le pied de Śiva. Sous la déesse, une petite femme assise, au crâne rasé également, semble présenter le lotus sous le pied d'Umā ; entre eux, une coupe est posée sur le sol.

La Somāskandamūrti de Taccūr présente les caractéristiques stylistiques et iconographiques des images de la deuxième moitié du VIII^e siècle, voire du début du siècle suivant. Certains traits, tels la courte auréole de Śiva, la coiffe de la déesse, le cordon sacré revenant sur le bras droit et l'inclinaison de la posture d'absence de crainte se retrouvent tout au long du VIII^e siècle (*supra*, p. 436-437). Mais la hache et la gazelle ne sont jamais alors figurées dans les mains supérieures de Śiva, tandis que les Śiva des Somāskandamūrti *cōla* en bronze les portent systématiquement⁷³. La posture d'absence de crainte apparaît, bien qu'assez rare, au VIII^e siècle (*supra*, p. 437) mais il s'agit aussi d'un trait typique des Somāskandamūrti *cōla*. En outre très rarement au VIII^e siècle et jamais durant le règne de Narasiṃhavarman II qui en occupe le premier quart, Skanda n'arbore dans le cadre de la Somāskandamūrti le cordon croisé sur la poitrine qu'il porte ici⁷⁴. Il en est bien paré sur la représentation ornant le linteau au-dessus de l'entrée de la cella à Takkōlam, au IX^e siècle, et le porte toujours sur les bronzes d'âge *cōla* figurant la Somāskandamūrti⁷⁵.



Fig. 19.
La Somāskandamūrti de Taccūr. Cliché :
Ch. Schmid (2008).

73. Certaines Somāskandamūrti aujourd'hui abritées dans des sanctuaires datés du VIII^e et du IX^e siècle portent hache et gazelle. Mais ces images sont stuquées et nous pensons, comme F. L'Hernault (1978, p. 70 et 75), qu'il s'agit d'attributs ajoutés postérieurement.

74. Signalons que ce type de détail de costume n'est pas visible sur la majorité des représentations du Kailāsanātha, entièrement stuquées. Le bas-relief du linteau surmontant la chapelle ouest du sanctuaire principal n'est pas stuqué cependant et Skanda n'y porte pas le cordon croisé.

75. Les exemples de Somāskandamūrti d'âge *cōla* sont nombreux. Outre celles qu'illustre l'ouvrage de F. L'Hernault (1978, photos 29-41), voir celle de Shivapuram (Norton Simon Museum F. 1972. 23. 1. S ; belle illustration dans P. Pal 2003, p. 223), celle de la collection Wiener (V. Dehejia 2002, n^o 16) et celle du Worcester Museum (*ibid.*, n^o 15). Sur toutes, Skanda porte le double cordon croisé.

Pareil cordon est cependant une des caractéristiques de représentations *pallava* indépendantes de Skanda, en tant que dieu-enfant ou divinité combattante⁷⁶. La position des mains du jeune dieu, semblant tenir deux fleurs, est par ailleurs très proche de celle du Skanda de la représentation de Takkōlam, cependant que sur les bronzes *cōla*, Skanda tient souvent une ou deux fleurs⁷⁷. Cet ensemble de caractéristiques relève donc plutôt du IX^e siècle, sans que l'on puisse toujours décider si l'on a affaire à un détail de style ou à une iconographie particulière. D'autres éléments de l'image soulèvent les mêmes difficultés.

En effet, tandis que dans la majorité des Somāskandamūrti *pallava*, Brahmā et Viṣṇu encadrent Śiva, à Taccūr, ils sont remplacés par deux porteuses de chasse-mouches. Les deux divinités subordonnées à Śiva sont ici, comme sur les sites du *pallava* tardif et sur certains de ceux du premier art *cōla*, représentées indépendamment de l'image de culte sous forme de statues (*infra*, p. 475). Les porteuses de chasse-mouches qui ont pris leur place sur le bas-relief ne sont jamais associées aux Somāskandamūrti *pallava* et pourraient donc signaler le caractère tardif de l'image. Toutefois ces figures féminines n'apparaissent pas non plus dans les Somāskandamūrti ultérieures. Elles pourraient avoir ici une fonction symbolique, à savoir accentuer l'aspect royal de la représentation. En effet, au Kailāsanātha, pareils serviteurs (féminins ou masculins) encadrent, sur les murs est et ouest d'enceinte, les couples, identifiés comme royaux, qui scandent les Somāskandamūrti des cellas des chapelles⁷⁸. Dans ce temple, Brahmā et Viṣṇu sont donc remplacés par des porteurs de chasse-mouches lorsque la représentation du couple royal emprunte ses traits à la Somāskandamūrti. À Taccūr, l'association entre porteuses de chasse-mouches et divinités nous apparaît ainsi renforcer la symbiose entre roi et dieu en figurant ce dernier dans ce qui serait, ailleurs, un cadre royal.

76. Voir F. L'Hernault (1978, p. 92-98).

77. Voir les références données *supra*, note 75 ; cette position des mains de Skanda dérive de celle des images *pallava*, où il porte parfois déjà une fleur, comme dans la représentation de la cella de la grotte de Mahiṣāsura-mardini et celle du Temple du Rivage. Au Kailāsanātha il est difficile d'en juger (cf. *supra*, note 74) mais le jeune dieu ne semble pas tenir de fleur sur l'image non stuquée de la chapelle ouest du *vimāna*.

78. Cette identification se fonde sur l'emplacement de ces couples entre les chapelles et sur leur iconographie : les personnages n'ont que deux bras et aucun enfant n'est figuré dans le giron de la femme. Le cas de la représentation du mur arrière du templion de Mahendravarman III, qu'on date du premier quart du VIII^e siècle, est particulier. Il s'agit d'un couple, royal ou divin. Nous penchons pour cette dernière solution, le personnage masculin présentant une posture d'absence de crainte et une auréole, typiques d'une représentation de dieu et non de roi : il s'agit peut-être d'une Somāskandamūrti dont le Skanda aurait été effacé par l'usure. Le couple est aujourd'hui assisté par des porteuses de chasse-mouches. Deux d'entre elles encadrent le personnage masculin, une troisième se profile au-dessus de l'épaule gauche du personnage féminin. Mais l'image est si stuquée qu'on ne peut être certain qu'elle respecte la représentation d'origine. L'iconographie actuelle qui fait des figures secondaires des porteuses de chasse-mouches nous laisse sceptiques. L'espèce de foudre flottant entre la figure de gauche et Śiva nous semble être le reste d'un attribut remodelé, de même qu'un des larges fleurons ornant le fond occupe l'emplacement du rosaire de Brahmā, dont il a également la forme. Il se pourrait donc que le stuc ait transformé l'habituelle paire Brahmā/Viṣṇu encadrant les Somāskandamūrti en porteurs de chasse-mouches, sur le modèle de la troisième figure secondaire qui était, effectivement, une porteuse de chasse-mouches soulignant la majesté de la déesse (*infra*, note 79).

La comparaison avec les autres représentations connues de la Somāskandamūrti et celles des couples royaux attire aussi l'attention sur la position inhabituelle de ces assistantes, qui ne constituent pas un cadre pour le personnage masculin. Chaque divinité est ici pourvue de sa porteuse de chasse-mouches. De plus, tournant son visage vers la déesse, la porteuse de gauche se détache nettement de Śiva pour se rapprocher de Pārvatī. La subordination des personnages secondaires à Śiva pour en faire le centre de la composition n'est pas ici clairement exprimée comme dans les autres représentations connues, celle de Virāpuram par exemple. Enfin, ces figures secondaires sont des femmes – au Kailāsanātha, il s'agit le plus souvent de couples, parfois de paires masculines⁷⁹.

Le regard des deux porteuses de chasse-mouches va se poser sur la déesse et son fils, à gauche de l'image, comme pour attirer l'œil du spectateur vers ces figures. Or, la position d'Umā, à la droite de Śiva, constitue le trait le plus surprenant de la Somāskandamūrti de Taccūr. Cet emplacement est extrêmement rare⁸⁰, sans doute parce qu'il présente la déesse comme une épouse inférieure, ou d'un statut mal défini. Étant donné la signification royale de la Somāskandamūrti sous les Pallava (voir E. Francis, à paraître, § 5.7.6), la comparaison de Satī avec Pārvatī dans l'inscription de fondation et l'emprunt fait ici à l'iconographie royale, cet emplacement singulier n'aurait-il pas été imposé par la donatrice du temple, princesse Bāṇa en pays tamoul dont le statut marital exact nous demeure inconnu ?

Identifiant le roi à Śiva et son fils à Skanda, la comparaison diagrammatique de l'inscription de fondation du Kailāsanātha (*IP*, n° 54:5) révèle la dualité des Somāskandamūrti de ce temple qui sont représentation de la cellule dynastique en même temps que de la famille shivaïte. L'hypothèse d'un même type d'utilisation de l'iconographie à Taccūr s'appuie sur ce célèbre exemple mais aussi sur l'inscription d'une des chapelles offertes par les reines dans le même Kailāsanātha, où le couple royal est comparé au couple divin Śiva et Pārvatī (*IP*, n° 58). Comparant la reine à la fille d'Himavant, l'inscription de Taccūr serait fondée sur le même principe, doublé par la mise en image du couple royal et divin dans cette Somāskandamūrti, où la fondatrice (c'est-à-dire la déesse) prend place au côté droit de son époux, roi de rang supérieur (c'est-à-dire Śiva).

On voit qu'il est difficile de donner une interprétation définitive de cette pièce très particulière. L'iconographie nous en paraît en tout cas suffisamment singulière et le style suffisamment évolué pour la dater du IX^e siècle. L'analyse des autres pièces du site tend à confirmer cette hypothèse.

79. Lorsque les personnages féminins sont assis seuls, ils bénéficient en revanche d'une porteuse de chasse-mouches, et non d'un porteur.

80. Nous en connaissons un seul autre exemple : la Somāskandamūrti de Tirupaṅkiḷi, que signale S. Krishnamurthy (2003). L'image est publiée par L'Hernault (1978, photo 22) qui la date de la fin du VIII^e siècle (*ibid.*, p. 74). Nous pensons à une date plus tardive, mais souscrivons à son analyse quand elle fait remarquer que la déesse se trouve certes à droite du dieu mais adopte la position des déesses qui se trouvent à gauche, se détournant donc de Śiva de façon surprenante.

Brahmā

Un Brahmā présentant les trois têtes visibles caractéristiques du dieu, et les quatre bras dont il est toujours pourvu, permet une première approche des caractéristiques stylistiques et iconographiques des rondes-bosses du site (fig. 20).

Description : un style raffiné. Le canon est un peu trapu. Les deux pieds, épais, sont posés à plat sur le sol, parallèles l'un à l'autre. Les deux jambes auxquelles ils donnent appui dessinent une chair ferme, sous un pagne collant incisé de plis symétriques qui retombent sous les deux nœuds d'une écharpe soulignant, chacun, le haut des cuisses. Des pans d'écharpe plus fins – à moins qu'il ne s'agisse de rubans décoratifs – sont noués sur les hanches en une riche ceinture dont le pan central descend entre les deux jambes pour s'achever en passant sous le pagne, entre les chevilles.

Le modelé anatomique très doux du buste enveloppe les muscles. Comme ceux du Śiva de la Somāskandamūrti, les tétons sont constitués de deux larges cercles concentriques. L'abdomen ponctué d'un nombril large et profond, dont les contours quelque peu irréguliers témoignent d'une recherche de naturalisme, forme un renflement léger au-dessus de l'écharpe nouée autour des hanches. Une fine ceinture ouvragée marque le ventre au-dessus du nombril. Le cordon sacré suit la courbe d'une écharpe nouée sur l'épaule gauche et descendant en diagonale pour remonter sur le bras naturel droit. Les pans en retombent souplement, dissimulant en partie le téton gauche.

Les épaules sont très larges, comme gonflées de force. Les doigts longs donnent aux mains bien formées une grande élégance. La main inférieure gauche est posée sur la hanche, l'index replié s'élevant au-dessus des autres doigts, comme souvent sur les pièces *pallava*. La main inférieure droite offre la paume à hauteur de la poitrine en un geste que nous hésitons à identifier comme la très commune posture dite d'absence de crainte, la main s'étirant très en diagonale⁸¹. Là encore, le modelé bien perceptible de la paume témoigne de la finesse de la sculpture. Les doigts sont cassés, index, majeur et annulaire tranchés au niveau de la dernière phalange. La paume est entourée d'un lien, visible sur d'autres représentations de Brahmā⁸² : peut-être s'agit-il d'un ornement ? Les deux mains supplémentaires présentent un même geste spécifique : elles sont tournées vers l'extérieur, repliées sur elles-mêmes, l'index se courbant derrière le pouce et les autres doigts recouvrant le reste de la paume. Aucun attribut n'apparaît et cette configuration exclut que le dieu ait tenu des objets.

Les têtes du dieu sont posées sur un cou orné d'un large collier à trois rangs. Les larges anneaux d'oreilles du visage principal s'étalent sur les épaules, offrant une transition plastique vers deux têtes supplémentaires dont la sculpture est plus détaillée que celle de la quatrième qui, à l'arrière de la statue, est à peine dégrossie.

81. Les Brahmā ultérieurs, d'âge *cōla*, esquissent ce geste. Les figures *pallava* ont souvent ce geste de la paume ouverte, en diagonale voire à l'horizontale. S'agit-il d'un geste de salut ? Il semble qu'il s'agisse bien d'une posture d'absence de crainte, étant donné qu'un tel geste est, en particulier, arboré par Śiva, y compris dans la Liṅgodbhavamūrti.

82. Voir par exemple le Brahmā d'époque *cōla* à Grāmam dans S. R. Balasubrahmanyam (1971, pl. 61).

Le couvre-chef associe les quatre têtes dans une même coiffure pyramidale, où des boucles serrées les unes à côté des autres soutiennent le couronnement de larges mèches nouées à la manière des ascètes. Au-dessus des trois fronts représentés, cette coiffure est ornée d'un motif de bijoux qui remonte jusque dessous le chignon de mèches.

Bouche forte -- lèvres supérieure aux commissures retroussées en un léger sourire, lèvres inférieure au renflement marqué au-dessus d'un petit menton rond –, nez droit aux narines pleines légèrement écartées, yeux larges et peu creusés, aux paupières, à l'iris et à la pupille nettement dessinés, front étroit s'élevant vers cette coiffure bien travaillée, affirment la sérénité du visage. Elle est soulignée par celle des deux profils qui l'encadrent, où l'on remarque la plénitude des joues qui précèdent des bouches au pli assuré.

Contrastant avec le raffinement de la sculpture, le modelé du dos est à peine esquissé : ce Brahmā se trouvait sans doute dans une niche qui en dissimulait l'arrière.

Une datation délicate. D'ores et déjà certaines remarques s'imposent. Le canon ici adopté est proche de celui utilisé au Kailāsanātha. Il est différent de celui, plus allongé, qui fut en vogue à Mahābalipuram à l'époque *pallava*, comme de celui, également plus allongé, des Brahmā de l'ensemble de l'époque *cōla*. La position des mains et les attributs disparus constituent un autre point commun avec l'iconographie *pallava* de Kāñcīpuram. Le Kailāsanātha, qu'il s'agisse de Brahmā ou de Śiva (portant dans la Liṅgodbhavamūrti le rosaire et le vase à eau), en offre de nombreux parallèles exacts. Les attributs sont alors représentés en bas-relief, flottant très au-dessus des mains, comme on peut supposer qu'ils l'étaient à Taccūr. Le Brahmā de la grotte basse de Trichy, qu'on date du VIII^e siècle, offre le même geste des mains, mais la paume tournée cette fois vers le dieu et tenant les attributs. Au tout début du X^e siècle, le geste du Brahmā de Tiruccennampūṇṭi est similaire, mais la main est tournée vers le dieu et la posture d'absence de crainte presque verticale. Dès les premières représentations connues de l'art de la période *cōla*, s'il est courant que les attributs flottent au-dessus des mains supplémentaires du dieu, les positions des doigts sont différentes de celles de Taccūr. À Kāvērippākkam, à Tiruttaṇi et à Takkōlam, pour ne citer que les sites considérés comme datant du IX^e siècle et préfigurant l'art de la période *cōla*, les doigts des mains supplémentaires s'étirent vers le haut, comme souvent dans l'art *cōla* du X^e au XIII^e siècle.



Fig. 20.
Le Brahmā de Taccūr. Cliché :
G. Ravindran (EFEO, 2004).

Le modelé du ventre du Brahmā de Taccūr avec son nombril caractéristique est aussi très proche de celui des divinités du Kailāsanātha. Nous n'en retrouvons pas ailleurs l'équivalent. De même les postures d'absence de crainte sont parfois pratiquement horizontales dans ce dernier temple ; d'autres ont exactement la même inclinaison que celle de Taccūr. Mais on ne retrouve pas à Taccūr certains détails des figures du Kailāsanātha, comme un petit pan de l'écharpe qui s'envole sur le côté des figures, à hauteur de la hanche. En ce qui concerne les traits du visage, les yeux fermement dessinés du Brahmā de Taccūr évoquent ceux des figures de Tiruttaṇi et de Kāvērippākkam. On les retrouve aussi sur le Brahmā de Grāmam. Les deux cercles, iris et pupille, s'observent sur certaines des figures du Kailāsanātha.

Ces considérations stylistiques tendent à situer le Brahmā de Taccūr plutôt dans le cours du VIII^e siècle ou au tout début du IX^e siècle. Il faut peut-être cependant considérer cette statue comme moins ancienne. Elle témoigne en effet d'innovations iconographiques majeures. Nous avons affaire à une ronde-bosse, alors que les figures *pallava* connues du dieu sont des bas-reliefs, décorant, comme celles de la majorité des autres divinités de la période, des murs sans niches. D'autre part les premiers Brahmā destinés à des niches que l'on connaisse, ceux de Kāvērippākkam, de Tiruttaṇi et de Takkōlam, sont assis, tandis que la très grande majorité des figures de Brahmā de l'époque *cōla* sont debout. Le Brahmā de Taccūr réunit donc des caractéristiques stylistiques proprement *pallava* et des caractères iconographiques qui n'apparaissent, pensait-on, qu'avec l'âge *cōla* lorsque le dieu s'inscrit dans un programme de sanctuaire dont il occupe, systématiquement, la niche nord⁸³.

Ces analyses, toutes brèves et imprécises qu'elles soient, nous amènent à proposer une date dans le cours du IX^e siècle. Le style encore très « *pallava* classique » de notre Brahmā pourrait s'expliquer par l'existence d'écoles régionales et, peut-être, par la nature du site. Le Kailāsanātha que nous avons souvent évoqué est un temple royal. Les sites du *pallava* tardif (Tiruttaṇi, Takkōlam et Kāvērippākkam) dont notre statue n'est pas si proche, ne sont pas des fondations royales, tandis que Taccūr a été fondé par une princesse Bāṇa, reine d'une dynastie inconnue. La statue, un Brahmā debout et représenté seul, est peut-être la première d'un genre très représenté durant la période *cōla*. Elle pose ainsi, entre autres questions importantes, celle de la relation entre l'art royal et celui des sanctuaires de l'époque *cōla*, dont la grande majorité est d'initiative locale.

Viṣṇu

Le Viṣṇu de Taccūr gisait dans un coin du site en 2004, et il était enfoui sous un tas de décombres au début de l'année 2008 : nous n'avons pas pu examiner son dos (fig. 21)⁸⁴. La figure n'a plus de tête et le corps est très proche de celui du Brahmā. Canon employé, détails anatomiques (tétons, nombril, modelé du torse), inclinaison du geste de la main droite naturelle, pose de la main naturelle gauche en haut de la

83. Nous le rapprocherions plus spécifiquement du Brahmā de Tiruccenṇampūṇṇi (*in situ* ; pas d'illustration publiée) qui a la même position des mains que celui de la grotte basse de Trichy, et des attributs flottants au-dessus. L'étude épigraphique et iconographique de ce temple nous a amenés à le dater du début du X^e siècle.

84. *Tiṅṅatanti* (19 avril 1998) parle d'un Hanumant à qui il manque la tête. Ce doit être ce Viṣṇu.

cuisse et costume sont aussi très semblables à ceux du Brahmā⁸⁵. Les mains supplémentaires sont cependant cette fois tournées vers l'intérieur, en un geste similaire donc à celui de certaines des figures déjà évoquées pour comparaison avec le Brahmā (grotte basse de Trichy, Tiruccennampūṅṅi). Là aussi aucun attribut n'est visible et nous pensons qu'ils étaient sculptés sur un fond de stèle placé à l'arrière de la statue, selon un dispositif iconographique courant à l'âge *cōla*⁸⁶.

En l'absence d'attributs et de tête, l'identification de Viṣṇu pourrait sembler audacieuse. Elle ne l'est guère au vu du caractère très statique de la figure et de son vêtement. Brahmā ayant conservé à Taccūr ses trois têtes, l'identification comme un Viṣṇu de cette figure aux quatre bras qui se dresse face à nous paraît certaine⁸⁷. De même que l'art *cōla* nous fait supposer que le Brahmā occupait la niche nord d'un sanctuaire shivaïte, nous placerions ce Viṣṇu dans la niche arrière, que ce dieu occupe en effet parfois sur les temples de l'art *pallava* tardif (Takkōlam, Tiruttanī) comme du premier art *cōla*, au *x^e* siècle. Notons que les Viṣṇu du *pallava* tardif semblent plus souvent assis et que, comme celles de Brahmā, ses formes debout se généralisent dans le premier art *cōla*. La grande similitude des deux figures debout de Brahmā et de Viṣṇu évoque ici la paire qu'ils constituent dans le cadre de la Somāskandamūrti.



Fig. 21
Le Viṣṇu de Taccūr.
Cliché : G. Ravindran
(EFTO, 2004).

85. Le collier est d'un type un peu différent, la dernière rangée de pendentifs étant formée d'éléments indépendants.

86. Taillées très en retrait, les mains supplémentaires pouvaient être situées fort près d'éléments sculptés sur un fond de ce genre. La pierre étant cassée juste au-dessus des deux mains du Viṣṇu, il est possible aussi que les attributs aient été représentés sur un fond solidaire de la figure, emporté avec la tête du dieu.

87. On pourrait penser à un deuxième Brahmā, sculpté un peu avant ou après la statue décrite précédemment. Mais les deux figures sont très similaires et on voit donc mal pourquoi on aurait représenté deux fois le même dieu.

Caṇḍeśa

Avec le Caṇḍeśa du site, une figure assise à deux bras tenant la hachette qui en permet, entre autres, l'identification, nous abordons une divinité différente (fig. 22). Les caractéristiques stylistiques sont cependant les mêmes : le modelé du torse, le double cercle des tétons, le nombril profond, le visage aux lèvres pleines et aux yeux très dessinés, les épaules larges. Mais il s'agit d'une sculpture dont le dos est esquissé et qui, actuellement toujours posée sur le sol, ne nécessite pas de support architectural pour s'offrir au regard. Ses grosses boucles d'oreille rondes et l'abondante chevelure bouclée qui l'auréole lui confèrent également une allure bien différente. Le dieu élève la hachette à hauteur de son visage. La lame très incurvée et décorée de deux courbes en est tournée vers l'extérieur, les liens qui la maintiennent sont clairement dessinés, comme les bandes décoratives qui ornent son manche.

Caṇḍeśa est représenté dans trois temples royaux *pallava*. Au Kailāsanātha, où la littérature secondaire identifie pas moins de quatre représentations de ce dieu, deux d'entre elles sont des figures assises, d'une iconographie identique à celle du dieu de Taccūr⁸⁸. La première qu'on rencontre dans le temple est assise, ornant la chapelle n° 55 du mur d'enceinte, presque à l'extrémité du chemin de circumambulation donc. Son emplacement au nord-est du temple correspond en partie à la situation, ultérieure, des textes āgamiques⁸⁹. Le haut-relief est recouvert d'une épaisse couche de stuc qui empêche toute étude stylistique. La seconde figure a été placée devant la chapelle n° 55. C'est une ronde-bosse indépendante, sculptée dans le même grès que le Kailāsanātha. Elle a le bras droit cassé.

Les poses des trois figures assises de Taccūr et du Kailāsanātha sont les mêmes. Le dieu est assis sur ce qui semble un petit trône, le pied droit ramené de façon à toucher la cuisse de la jambe gauche qui pend, le pied sur le sol. Le traitement des chevelures est comparable⁹⁰. Enfin, la pièce stuquée de la chapelle n° 55 présente une hachette d'un profil analogue à celui de l'arme de Taccūr.

Une pièce pallava. Caṇḍeśa est un dieu très représenté durant la période *cōla* et ultérieurement dans le Tamil Nadu⁹¹. Ses nombreuses figures portent soit une hachette, soit un gourdin. La coiffure en boucles est très courante. Les figures pourvues de bras supplémentaires sont rares, mais anciennes⁹². Toutes les figures sont assises, adoptant en général la position que l'on vient de décrire pour le dieu de

88. Les deux autres images du Kailāsanātha, ainsi que celles du Mātāṅgeśvara et du Mukteśvara, représentent la remise d'une guirlande à Caṇḍeśa : elles se réfèrent à la légende du dieu en pays tamoul (« Caṇḍeśānugrahamūrti ») : la discussion à leur propos nous entraînerait trop loin du site de Taccūr. Elle trouvera sa place dans notre ouvrage en préparation sur le Kailāsanātha.

89. Cf. Goodall *et al.* (2005, p. 59 et 167-170).

90. À Taccūr, les petites boucles sont séparées en deux très larges masses qui encadrent le visage cependant qu'une protubérance, comme un petit chignon, coiffe le tout, un peu à l'arrière de la tête. Au Kailāsanātha, les détails ne sont guère visibles, cependant les figures offrent le même type de coiffure, en deux grosses masses de boucles de chaque côté de la tête.

91. Nous n'envisageons ici que le type cultuel de Caṇḍeśa, seul représenté à Taccūr, sans tenir compte des Caṇḍeśānugrahamūrti, également très nombreuses à la période *cōla*.

92. Voir par exemple le Caṇḍeśa à quatre bras du musée de Putukkōṭṭai, daté du x^e siècle.

Taccūr, une jambe repliée devant le dieu et l'autre pendante⁹³. Le dieu se tient sur une sorte de petit banc, reposant lui-même sur le sol : il s'agit, comme à Taccūr, de figures indépendantes, des stèles souvent en quasi ronde-bosse. Le tout-venant de ces statues présente cependant une différence notable par rapport à celles de Taccūr et du Kailāsanātha : la jambe pendante est inversée. Nous ne connaissons que trois autres figures où c'est aussi la jambe gauche du dieu qui pend (à Parameśvaramaṅkalam, à Cīyamaṅkalam et à Tiruccennampūṅṅi).

Ces quelques observations stylistiques et iconographiques nous amènent ainsi à attribuer au Caṇḍeśa de Taccūr une date dans le cours du IX^e siècle au plus tard. Le culte de Caṇḍeśa s'est poursuivi de façon continue jusqu'à aujourd'hui. Ses représentations sont le plus souvent abritées dans des petites chapelles indépendantes. À Taccūr, les villageois ont placé Caṇḍeśa à l'abri, à part de toutes les autres figures : au nord-est du *liṅga* qu'on a dressé pour le temple actuellement en construction, en compagnie de la *yoni* et de son piédestal, dans une construction en palmes qui rassemble des objets de culte.

Les divinités féminines ont été rassemblées dans la partie droite de l'auvent, entre le Brahmā et la pièce inscrite. L'ensemble ainsi formé nous paraît cependant plus disparate que celui des divinités masculines. On rencontre successivement en partant de la gauche une grande déesse debout sur une tête de buffle, une Lakṣmī assise qu'arrosent des éléphants et la déesse assise propre au Tamil Nadu qu'on appelle Jyeṣṭhā, « l'Aînée », et qui pourrait avoir fait l'objet d'un culte analogue à celui de Caṇḍeśa. Nous respecterons l'ordre ainsi adopté dans la description qui suit.

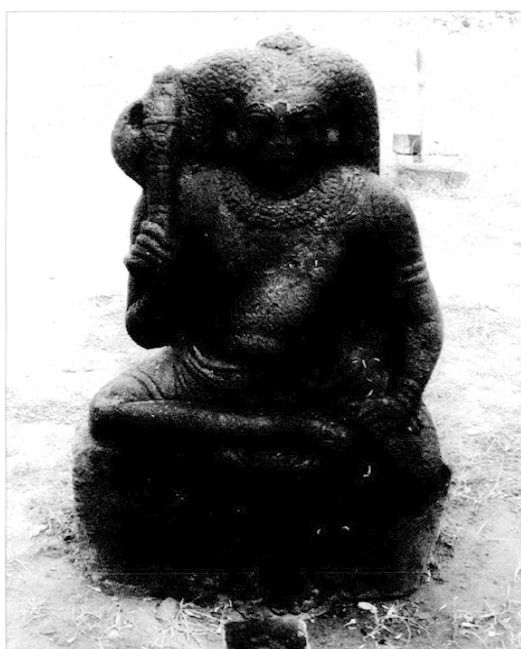


Fig. 22
Le Caṇḍeśa de Taccūr.
Cliché : G. Ravindran
(EFEO, 2004).

93. Les quelques figures datées du IX^e siècle (site de Tiruttai ; figure conservée au musée de Putukkōṭṭai ; une figure très fruste du site de Kīlaiyūr) présentent cependant une position différente. Les divinités replient leurs deux jambes à même le sol, l'un des genoux relevé à hauteur du coude.

La Victoire : la déesse debout sur une tête de buffle

Tant dans l'iconographie *pallava* que dans celle de la période *cōla*, on rencontre les figures d'une déesse posant ses pieds sur la tête tranchée d'un buffle. Nombre de ces figures debout, qui peuvent appartenir à des sanctuaires royaux, à des temples de village ou constituer des stèles autonomes qui sont encore aujourd'hui parfois l'objet de cultes, à l'extérieur des espaces habités ou en marge de ceux-ci, comportent, comme la figure de Taccūr, deux dévots agenouillés aux pieds de la déesse. On a donc en fait affaire ici à la représentation de quatre personnages : une déesse, deux dévots et un buffle. Au contraire des figures masculines, cette pièce offrant des personnages secondaires est plus proche d'une stèle que d'une ronde-bosse (fig. 23)⁹⁴. Sa hauteur est comparable à celle du Brahmā et, par comparaison avec les temples *pallava* et les sanctuaires de l'âge *cōla*, on peut faire l'hypothèse d'une pièce prenant place sur la niche nord du *maṇḍapa* précédant le *vimāna* lui-même. C'est là en effet qu'on figure dans les sanctuaires *pallava* construits une déesse qu'accompagne un lion, et parfois comme ici une antilope, et c'est l'emplacement que lui réservent, systématiquement, les temples de la période *cōla*.

La figure féminine à huit bras se dresse, légèrement déhanchée à gauche, sur le chef d'un buffle dont les cornes s'arrondissent autour de ses deux pieds qui s'écartent. Les deux bras naturels sont gracieusement repliés, les deux mains posées sur le haut des cuisses. La main droite a la même position que celles du Brahmā et du Viṣṇu. La main gauche se présente de profil, paume vers le haut et doigts repliés, index, majeur et annulaire en éventail : elle ne tient aucun attribut et sa grâce recherchée, que souligne encore l'oiseau posé au creux du coude sur l'avant-bras, rappelle la beauté de la divinité à laquelle nous avons affaire. Les trois mains droites qui s'élèvent l'une au-dessus de l'autre signifient au contraire l'aspect terrible de la déesse : cloche, épée et disque marquent le bord de la stèle. Un avant-corps de lion, les pattes croisées, ouvre sa gueule entre le disque et un trident dont deux pointes dépassent derrière la coiffure de la déesse. La pointe latérale très recourbée de cet emblème offre une rime plastique avec les cornes du buffle.

La coiffure est particulière : nous n'en connaissons pas l'équivalent. Le haut chignon est assorti d'une cascade de cheveux libres qui s'épanouissent au-dessus de l'épaule gauche et jusqu'au-dessus du coude du premier bras supplémentaire en partant du haut. Ces cheveux dont le profil ourlé évoque des nuages sont décorés de fleurs dont on distingue la délicatesse même sous la couche épaisse de beurre noirci qui les recouvre. L'antilope aux grandes cornes droites de capridé s'inscrit dans l'espace disponible entre cette chevelure et la main supérieure gauche qui tient la conque. Elle porte une petite selle. Les trois mains supplémentaires gauches s'arrondissent en-dessous, formant des paires symétriques avec les mains droites. Au disque correspond la conque et à l'épée, le bouclier ; la troisième main en partant du haut tient l'arc. Un carquois dépasse au-dessus de l'épaule de la déesse, à gauche devant la tête du trident.

La déesse porte de nombreux bijoux et ornements⁹⁵. Les traits du visage, avec ses lèvres charnues et finement ourlées, évoquent le Brahmā. La face est cependant plus

94. Elle ressemble plus en cela à la Somāskandamūrti, dont elle diffère par son dos, non pas plat mais d'une épaisseur irrégulière. De forme pyramidale, elle s'amincit en son sommet.

95. Des bracelets grimpent de ses poignets presque jusqu'aux coudes ; les bras naturels, seuls visibles, sont aussi ornés de bracelets. Sa coiffure est agrémentée de bijoux ; de grands anneaux pendent aux oreilles et plusieurs colliers s'étalent au-dessus de la poitrine que barre une bande décorée de fleurs à laquelle sont

allongée : il est difficile de commenter plus précisément une sculpture que l'adoration villageoise a déformée de ses poudres, graisse noircie, etc.

À gauche de la déesse, un personnage, un genou en terre, a saisi la touffe de cheveux qu'il porte au sommet du crâne et posé une épée large et courte sur sa nuque. Les yeux sont très ouverts et les sourcils froncés, un bourrelet entre ceux-ci marquant l'effort. Une bande simple ceinture son abdomen au-dessus du nombril ; il porte un poignard court à la ceinture. À droite, le dévot s'agenouille également. Sa coiffure est différente : aucun chignon ici, mais deux masses de cheveux qui se répartissent sur les épaules. Le personnage élève sa main droite le long de la jambe de la déesse, le bras gauche replié, la main arrivant à hauteur du coude droit qu'elle touche d'un objet pointu. Malgré les fards, la position a suffisamment d'équivalents connus pour qu'on puisse affirmer que ce dévot s'entaille le coude.

Les deux figures secondaires humaines sont donc ici engagées dans des rites sanglants bien documentés dans les représentations et les textes sud-indiens : l'un est représenté offrant sa tête à la déesse, l'autre son sang⁹⁶. Lion, antilope, les huit bras portant ces six attributs et le trident à l'arrière-plan : la déesse de la grotte d'Ādivarāha à Mahābalipuram est l'équivalent iconographique exact de cette divinité de Taccūr, qui paraît ainsi s'inscrire décidément dans une tradition *pallava*. Il s'agit de figures associant certaines des caractéristiques de Mahiṣamardinī, la Tueuse du Buffle, et de la divinité propre au pays tamoul que les textes appellent parfois Korṟavai, « la Victorieuse » ou « la Meurtrière » (Ch. Schmid 2003-04 ; à paraître). Traditions septentrionales et méridionales fusionnent dans ces figures étranges d'une beauté, en effet, meurtrière.



Fig. 23. La déesse de la victoire de Taccūr.
Cliché : G. Ravindran (EFEO, 2004).

rattachés des rubans qui soulignent la taille. Au niveau de la ceinture, de nombreuses écharpes sont figurées ainsi qu'une ceinture très ouvragée. Les chevilles sont cerclées de nombreux bracelets.

96. Pour en contempler des équivalents, on se reportera, par exemple, à la figure ornant la paroi de droite de la grotte de Varāha à Mahābalipuram, la première connue du genre. Des figures du même type, debout sur une tête coupée de buffle, ornent à l'âge *cōla* le mur nord du *mandapa*, accompagnées parfois comme ici d'un lion et d'une antilope. Très souvent aussi, le trident constitue de même un attribut flottant à l'arrière de la représentation, à gauche de la déesse comme à Taccūr. À l'époque *cōla*, les offrandes sont celles de la tête, du sang du coude et parfois de la chair de la cuisse (cf. Ch. Schmid 2005, fig. 16). Ces trois dons sont couramment figurés sur le corpus de stèles des VII^e-IX^e siècles évoqué au début de cette chronique : on y voit aussi des offrandes de ce qui pourrait être des fleurs ou des gâteaux. La déesse réclame son dû dans le chant XII du *Cilappatikāram*. Voir aussi *Maṇimēkalai* VI. 50-53.

La Prospérité : la déesse ondoyée par les éléphants

Sous l'auvent actuel, à la droite de la déesse aux dévots sanglants, les villageois ont placé « Gaja-Lakṣmī », cette déesse qu'ondoient deux éléphants (fig. 24). La figure centrale élevait ses deux mains à hauteur de sa poitrine, mais celles-ci sont aujourd'hui cassées, de même que ses deux seins, ce qui en modifie l'allure originelle. On reconnaît néanmoins facilement sa posture, spécifique. La divinité est assise sur un trône de lotus, les deux jambes assez largement écartées, les pieds reposant fermement sur le sol, cependant que les deux éléphants l'arrosent. La pose singulière des jambes fait de l'ensemble une variante originale, *pallava*, du thème classique de la déesse ondoyée par les éléphants, à savoir une icône de la lustration royale (Ch. Schmid 2005).

Leurs pattes reposant sur une ligne de sol fictive située un peu en-dessous des épaules de la déesse, les deux éléphants sont représentés de profil à une échelle très inférieure à la sienne. L'un a renversé sa jarre au-dessus de la tête de Lakṣmī, l'autre s'apprête à le faire. Deux chasse-mouches flottent de chaque côté de la déesse ; deux lampes flanquant la figure sous les éléphants complètent le dispositif de cadre qui donne une grande majesté à cette déesse, malgré des dimensions inférieures de près de la moitié à celles de la divinité précédente. Les larges pétales du siège de lotus, porté par une rangée de pétales inversés sur lesquels la déesse pose ses pieds, confèrent aussi un rayonnement particulier à la pièce. Encore une fois la comparaison la plus exacte se fait avec le site de Mahābalipuram, où la déesse ornant la paroi de gauche de la grotte de Varāha offre l'équivalent iconographique de cette déesse de Taccūr⁹⁷.

Lakṣmī devait être richement parée mais l'usure de la pièce ne nous permet plus d'en rendre compte. On remarque encore la coiffure, à trois bourrelets superposés formant pyramide qui dessine un bonnet conique, qu'on retrouve sur le même site pour Jyeṣṭhā.

Remarquons que des dimensions inférieures n'empêchaient pas nécessairement cette divinité aux éléphants de répondre, sur la face sud d'un sanctuaire, à la Korṛavai-Mahiṣamardinī que les villageois ont actuellement placée juste à côté d'elle. La comparaison avec les temples construits *pallava* connus nous permet en effet de remarquer que les Lakṣmī ondoyées qu'ils comportent (trois figures au Kailāsanātha, une au Piṛavāttāneśvara) forment pendant avec des déesses terribles qui sont le plus souvent de dimensions sensiblement supérieures. À Mahābalipuram, où les deux déesses de la victoire et de la prospérité flanquent la cella des grottes de Varāha et d'Ādivarāha, la figure de « Gaja-Lakṣmī » est aussi plus petite que celle de son pendant armé. Dans le cadre *pallava*, le motif de la déesse aux éléphants occupe donc moins d'espace que celui de la déesse à l'antilope. La position en hauteur de la figure dans la scène de lustration compense en partie une telle différence de dimensions. L'inclinaison très accentuée des pieds et de la rangée de pétales inférieure trouverait d'ailleurs à Taccūr une explication dans une position en hauteur de la pièce. Enfin, les déesses aux éléphants ne sont pas installées dans les niches de temple en contexte *cōla*, où l'on n'en connaît pas non plus de stèle indépendante. Nous inclinons donc ici à considérer

97. Les éléphants sont de bien plus grande taille, ce qui s'explique certainement en partie par des raisons techniques : on a affaire à Mahābalipuram à une paroi de grotte entière tandis qu'à Taccūr tous les éléments de l'image doivent trouver une place sur la stèle.

que la divinité ondoyée par les éléphants, typique de la période *pallava*, ornait la face sud du *maṇḍapa*, faisant pendant à la déesse debout, au nord, sur la tête de buffle.



Fig. 24. La déesse de la prospérité de Taccūr.
Cliché : Ch. Schmid (2008).

Jyeṣṭhā

La figure de Taccūr. Une stèle de forme pyramidale présentant trois personnages assis constitue une image bien reconnaissable de la déesse Jyeṣṭhā (fig. 25). Les origines, le symbolisme attaché à cette divinité qu'on ne rencontre, à notre connaissance, qu'au Tamil Nadu sont si mystérieux qu'ils ne font pas même débat la plupart du temps. Nous ne résoudrons donc pas dans la brève présentation qui suit la question de l'identité divine de la figure en question. Nous soulignerons néanmoins ses caractéristiques originales⁹⁸.

Nous faisons face à une triade, assise sur un petit banc, dont la divinité centrale est une femme, entre deux autres figures sculptées à une échelle inférieure. La figure centrale se présente les deux jambes écartées, comme la Lakṣmī précédente, repliant le bras droit à hauteur de l'épaule, la main fermée autour d'une petite fleur, cependant que la main gauche repose négligemment sur le genou de la jeune femme assise à côté. Le buste dénudé offre des seins ronds et généreux, au-dessus d'une taille épaisse aux plis de chair marqués, surmontant un abdomen renflé, débordant légèrement au-dessus des cuisses. Le ventre est creusé d'un nombril profond formant une croix avec la ligne verticale qui en marque le centre, au-dessus du pagne, qui

98. Depuis les pages consacrées à cette déesse par T. A. G. Rao (1914, vol. I, p. 390-400), l'article de Julia Leslie (1991) qui compare Jyeṣṭhā au modèle anthropologique indien de la première épouse constituée l'analyse la plus complète des données iconographiques alors disponibles. Nous disposons pour notre part d'un corpus (VIII^e-XIV^e siècle environ) en grande partie inédit, rassemblé par N. Ramaswamy et G. Ravindran dans le Centre EFEO de Pondichéry.

tombe jusqu'aux chevilles (plus bas que celui de Lakṣmī donc). Des bracelets parent bras et avant-bras, un collier orne tout l'espace compris entre la naissance du cou et celle des seins ; encadrant le petit fleuron d'un pendentif, des chaînons en descendent sur les hanches ; les lobes distendus des oreilles s'allongent sous le poids de petits anneaux. La coiffure pyramidale est faite de bourrelets superposés. Un motif en décore le centre et les cheveux de la déesse s'en échappent à l'arrière en bouffants qui disparaissent dans son dos. Le visage est très serein. Les larges yeux aux pupilles visibles, le nez droit et la bouche aux larges lèvres courtes ressemblent à ceux des divinités masculines dans la fermeté du dessin.

Le personnage assis à gauche de la triade fait beaucoup pour son originalité. Un être à tête de taureau accompagne en effet la Jyeṣṭhā du Tamil Nadu. La jambe droite pendante, sa posture est l'exact équivalent de celle de Caṇḍeśa, mais inversée. Il tient dans la main droite un gourdin qui repose sur son épaule. La main gauche apparaît sous le coude droit de la déesse, comme s'il le soutenait. Il est vêtu d'un pagne court, paré d'un cordon sacré, d'un collier et d'anneaux aux bras et aux avant-bras. La tête de taureau, au mufle rond, aux petites oreilles pointues, aux cornes courtes, est surmontée d'un bonnet conique au sommet arrondi, orné de motifs que l'usage rend indistincts : le taureau porte une sorte de tiare. Les yeux sont particulièrement expressifs, marqués comme ceux des humains par le double cercle d'un iris et d'une pupille.

À la gauche de la déesse, la jeune fille semble au premier abord imiter Jyeṣṭhā : elle tient une petite fleur à hauteur de son épaule droite et a posé la main gauche sur le banc. La jambe droite repliée et la jambe gauche pendante soulignent cependant ses différences par rapport à la figure centrale, qui sont nettes. La taille très mince de la jeune fille semble en effet ployer sous le poids d'une poitrine aux seins plus serrés que ceux de l'Aînée. La coiffure aussi est différente : si l'on distingue des bourrelets superposés sur le sommet de la tête, ils sont rejetés derrière un bandeau qui semble fait de cheveux tressés encadrant le visage, et c'est une chevelure en grosses boucles qui, visible sur le côté de la stèle, descend dans le dos. Très court, le pagne s'arrête à mi-cuisse. Les larges chaînes décoratives qui partent du centre du collier ornant la poitrine ne descendent que sur la hanche droite.

Le fond de stèle comporte deux piliers miniatures surmontés d'emblèmes, taillés en bas-relief, alors que les trois figures sont en quasi ronde-bosse. À gauche le pilier porte un oiseau vu de profil, à droite, un objet tronconique qui va s'évasant vers le haut.



Fig. 25. La Jyeṣṭhā de Taccūr.
Cliché : G. Ravindran (EFEO, 2004).

Jyeṣṭhā, déesse pallava ? Les plus anciennes représentations connues de ce type de triades sont celles du Kailāsanātha, où Jyeṣṭhā fait une apparition particulière : on en compte trois figures en haut relief, et non des moindres, puisque elle est l'une des quatre formes féminines du *maṇḍapa* dédié aux déesses. Or, en dehors du Kailāsanātha, on ne connaît pas une seule représentation de Jyeṣṭhā sur les murs d'un temple. Ses très nombreuses images sont sculptées sur des stèles indépendantes. Elles appartiennent sans doute aux complexes cultuels où on les retrouve parfois encore de nos jours. Les données des textes ne nous éclairent guère sur son identité. Les *Āgama* l'appellent « l'Aînée », c'est-à-dire Jyeṣṭhā en sanskrit et Mūtēvi en tamoul. Certains *Purāṇa* de langue sanskrite (*Padmapurāṇa* VI. 260 ; *Liṅgapurāṇa* II. 6) font état d'un personnage nommé Jyeṣṭhā, conçue comme une inversion de Lakṣmī. Jyeṣṭhā apparaît donc aussi lors du barattage de l'océan ; mais elle est déesse de l'adversité, incarnant revers et mauvais augure. Sœur « aînée » (*jyeṣṭhā*) de Lakṣmī, elle aurait tous les défauts correspondant aux qualités de sa cadette⁹⁹.

Des récits mythologiques sanskrits peuvent-ils rendre compte d'images produites uniquement en pays tamoul ? On remarque en tout cas qu'aucun texte, mythologique ou iconographique, n'explique la présence des deux personnages secondaires, dont l'un a tout de même, avec sa tête animale, une apparence spécifique. L'âne, la monture que prescrivent les traités iconographiques, n'est en outre quasiment jamais représenté¹⁰⁰. Quant à l'objet surmontant à Taccūr le pilier à droite, son identification reste, à notre sens, indéfinie. Sur les triades le comportant, on le considère aujourd'hui comme un balai. Mais il s'agit là d'une identification tardive, qu'on trouve dans les *nighaṇṭu* tamouls (T. A. G. Rao 1914, vol. I, p. 395) et que Jyeṣṭhā pourrait devoir à son identification avec Śītalā, déesse de la variole montée sur un âne et portant un balai. L'objet en question n'est pas toujours représenté¹⁰¹. Au Kailāsanātha il n'accompagne qu'une seule des trois Jyeṣṭhā¹⁰². Sur la plupart des images de la période *cōla*, l'oiseau est seul (il n'est pas toujours lui-même figuré). Il forme parfois pendant avec un objet qui ne ressemble guère à un balai la plupart du temps¹⁰³.

L'association de la déesse avec cet ensemble d'objets et de figures, quelque peu hétéroclite à première vue, demeure étrange. Pour mieux la comprendre, il faudrait faire appel au plus grand nombre possible de représentations et une telle étude déborde le cadre de cette présentation. Nous nous contenterons donc d'indiquer quelques

99. J. Leslie donne de la dénomination « aînée » une interprétation convaincante dans certains contextes : la figure de Jyeṣṭhā serait celle d'une première épouse, plus âgée et négligée face à une jeune et belle compagne.

100. Nous n'en connaissons pour notre part qu'une seule représentation, à proximité du temple de Muṭṭiyanūr, près de Grāmam (clichés EFEO n° 79, 106-109). J. Leslie (1991, p. 118) n'en a trouvée aucune.

101. Sur quarante-trois pièces examinées, en dehors des représentations de Taccūr et du Kailāsanātha, nous ne voyons l'objet que sur neuf pièces : huit autres sont cassées à cet endroit : les vingt-six autres soit n'offrent rien, soit présentent tout autre chose, comme de petits personnages.

102. L'objet accompagnant la figure ornant la paroi nord-ouest du *maṇḍapa* des déesses est aujourd'hui entièrement stucé. Comme le même type d'objet est bien représenté sur une autre figure *pallava*, provenant de Paṇaimalai (F. L'Hernault 1975, photo 37), on peut penser qu'il ne s'agit pas d'un ajout au Kailāsanātha : cependant les stries du « balai » n'ont pas leur équivalent à Paṇaimalai.

103. Cet emblème, généralement présenté en haut d'un pilier ou d'un manche, en tout cas d'un élément vertical, se présente comme une bannière flottante ou un objet tronconique comme ici.

faits propres, nous semble-t-il, à éclairer la question de l'identité divine d'une figure qui, apparaissant dans l'art *pallava*, perdure à l'époque *cōla* où elle est très répandue¹⁰⁴. Elle relève d'abord du programme iconographique du Kailāsanātha où elle est représentée face au nord, en pendant à une forme de Lakṣmī ou de Sarasvatī. La direction nord du Kailāsanātha est réservée à des formes guerrières des divinités : Jyeṣṭhā apparaît ainsi comme une divinité qu'il faut craindre. Son apparence physique originale et l'oiseau qui l'accompagne évoquent par ailleurs les *yoginī* : celles-ci ont souvent pour monture des oiseaux auxquels elles empruntent leur pouvoir de vol et leur apparence parfois terrible rappelle la laideur des ventripotentes Jyeṣṭhā du Kailāsanātha. Elle évoque plus encore les ancêtres iconographiques de ces *yoginī*, à savoir les *māṭrkā*, les petites mères, à tête d'oiseau ou accompagnées d'un oiseau dès les premières représentations connues et jusqu'au VIII^e siècle où l'on situe le Kailāsanātha¹⁰⁵.

À Taccūr, la taille épaisse de Jyeṣṭhā et la ligne marquant son ventre qui reproduit celle des femmes enceintes évoquent les grossesses. L'association avec des animaux, l'oiseau et l'être à tête de bovin, la rapproche de ces petites mères accompagnées ou non d'enfants qui protègent des nouveau-nés, qu'elles peuvent aussi dévorer en ogresses personnifiant les maladies infantiles¹⁰⁶. L'être à tête de taureau adopte la posture et l'arme des gardiens du territoire, tel Caṇḍeśa. Le *Pūrvakāraṇāgama* (cf. T. A. G. Rao 1914, vol. II, p. 394) en fait le fils de Jyeṣṭhā, comme la figure féminine en serait la fille : on reste dans le domaine d'une maternité – quelque peu problématique cependant. Le texte, en effet, ne glose pas son identification et on peut hésiter à le suivre sur un point qu'il est seul à signaler. L'identification, ultérieure, avec la déesse de la variole, très adorée de nos jours au Tamil Nadu, va cependant aussi dans le sens d'une « petite mère » pacifiée. Souvenons-nous que les mères sont des divinités souvent guerrières, que Skanda mène au combat dans le *Mahābhārata*. Au Kailāsanātha, elles sont figurées sur le mur d'enceinte sud, face au nord. Elles y sont précédées par deux autres déesses : la Tueuse du buffle et Jyeṣṭhā, précisément. Le lien entre l'ensemble de ces formes guerrières dont Jyeṣṭhā relève est ainsi clairement indiqué. Si l'on en doutait encore, rappelons que l'Aînée figurée sur le temple lui-même encadre avec une déesse accompagnée d'une antilope et d'un lion, proche donc de la Korṛavai déjà évoquée, une grande déesse au lion, figure royale armée par excellence des Pallava.

104. Nous nous basons pour affirmer la popularité de cette déesse à la période *cōla* sur nos propres observations de terrain (nombreux sont les temples d'âge *cōla* où une Jyeṣṭhā git encore dans le complexe culturel, à l'intérieur du mur d'enceinte) et sur le corpus rassemblé par N. Ramaswamy et G. Ravindran qui comprend une trentaine de sculptures pour le seul district de Viḷuppuram.

105. Les premières séries de *māṭrkā* sont originaires de Mathurā. Ces séries de divinités présentent souvent des têtes d'oiseau. Plus proche dans le temps et l'espace, le site *āndhra* de Prodduturi est aussi éclairant à cet égard : cinq de ses sept *māṭrkā* sont montées sur des oiseaux, voir S. K. Panikkar (1997, p. 122-123, pl. 129-132).

106. La problématique des *māṭrkā* au Tamil Nadu est particulière. Ces séries de déesses ne sont jamais accompagnées d'enfant, ce qui les démarque de l'iconographie d'autres régions. Le récit de la naissance de Skanda en *MBh* III. 214-221 fonde la transformation des ogresses en protectrices des jeunes enfants.

Nous concluons en soulignant l'ambivalence de la figure de Taccūr. La déesse est proche d'une Śrī, dont elle a la prestance, la posture caractéristique chez les Pallava, l'attribut (la fleur) et les bijoux. Cet aspect de Jyeṣṭhā, que reconnaît peut-être le programme du Kailāsanātha, installant Śrī et Jyeṣṭhā dos à dos sur le *vimāna* et sur le *maṇḍapa* des déesses¹⁰⁷, apparaît encore plus clairement sur des représentations d'âge *cōla*¹⁰⁸. Son type iconographique et certains de ses attributs en font cependant une forme de *māṭṛkā*. Son positionnement au Kailāsanātha la désigne comme guerrière – la déesse peut-être dont les oiseaux présagent l'arrivée lors des raids des pillards dans le *Cilappatikāram* (XII, strophes 12-13). Les deux assistants pourraient symboliser l'ambiguïté de cette divinité. Comme Jyeṣṭhā, la belle jeune fille, son intime, assise à sa gauche porte une petite fleur ; l'attribut de droite sur le fond de stèle, dont nous avons peut-être là la première représentation, reste mystérieux mais il pourrait aussi représenter une fleur, vue de profil. L'assistant de gauche nous semble en revanche se rapporter aux activités martiales de la déesse. Sa morphologie évoque évidemment Mahiṣa, le démon-buffle que combat la Déesse, mais aussi le taureau de Śiva représenté exactement de cette façon au Kailāsanātha. Sa posture et son attribut sont ceux des divinités gardiennes du territoire, pan-indiennes ou tamoules (gardiens de porte, Caṇḍeśa, Aiyaṇar). Entre guerre et prospérité, Jyeṣṭhā inscrit sa silhouette aux contours parfois plus mal définis qu'on ne le croirait.

À Taccūr, il ne nous semble pas que cette figure trouvait place sur le sanctuaire même. Le programme iconographique du Kailāsanātha permet certes d'imaginer qu'elle était installée en pendant à la Śrī précédente. Nous ferions cependant plutôt ici l'hypothèse d'une stèle indépendante, située, tout comme Caṇḍeśa, à l'intérieur du périmètre sacré entourant le temple. Les deux stèles de Caṇḍeśa et de Jyeṣṭhā relèvent d'une technique proche (arrière épannelé, assise possible sur le sol) et c'est là ce qu'on observe toujours au Tamil Nadu à partir, au plus tard, du début du ^xe siècle¹⁰⁹.

D'autres caractéristiques rapprochent ces deux divinités, propres au pays tamoul et très populaires durant l'âge *cōla*. Leur présence à Taccūr nous semble ainsi accentuer le caractère « transitionnel » du site qu'on a déjà signalé à plusieurs reprises et sur lequel nous nous attarderons pour clore cette deuxième chronique *pallava*.

107. Un panneau sculpté retrouvé sur le site de Paṇaimalai présente les deux déesses l'une à côté de l'autre (*supra*, note 102), soulignant ainsi leur proximité.

108. Sur certaines représentations de Jyeṣṭhā, la confusion avec Śrī est évidente. Sur une triade *in situ* du temple de Śrī Bhumīśvara à Virālūr (au sud de Trichy) par exemple, la déesse a une taille fine, porte deux lotus et pose ses pieds sur un trône de lotus. Les deux assistants, dont celui à tête de bovin, rendent cependant l'identification comme une forme de Jyeṣṭhā incontestable.

109. Jyeṣṭhā et Caṇḍeśa étaient exposés à l'air libre ou abrités dans un templion à l'intérieur d'un complexe qui dut comporter un mur d'enceinte. Il pourrait s'agir d'exemples anciens de divinités de l'entourage (*parivāradēvatā*), qui se rencontrent parfois sur des sites ultérieurs. Les controverses (interprétation des textes et des rares documents archéologiques, cf. D. Goodall *et al.* 2005) portant sur ces cortèges divins sont cependant trop importantes pour qu'on se risque ici à replacer les statues dans un périmètre sacré. On est par ailleurs surpris de ne pas rencontrer de séries de mères sur le site. Peut-être doivent-elles, comme le Śiva Dakṣiṇāmūrti, leur disparition, c'est-à-dire leur remploi, à leur grande popularité.

« Sans briques, sans bois, sans métal, sans mortier... »

Nos analyses stylistiques et iconologiques nous autorisent à considérer les sculptures de ces quatre sites comme relevant de l'art *pallava*, adjectif se référant ici à la période de la domination de la dynastie des Pallava sur le territoire d'où proviennent ces pièces. Nous avons déjà évoqué certains aspects du contexte rituel de ces images et de l'histoire religieuse de la période. Nous concluons sur les perspectives qu'ouvre leur découverte au sein des études *pallava* et, plus largement, sud-indiennes.

Les pièces présentées dans cette chronique appartiennent à un petit corpus de sculptures détachées d'époque *pallava*. Le site de Mahābalipuram a ainsi livré plusieurs images comparables à la stèle de Kunṇattūr : de dimensions similaires, elles sont sculptées dans le même granite gris et leurs caractéristiques stylistiques relèvent de la première moitié du VIII^e siècle¹¹⁰. Un certain mystère a toujours nimbé ces pièces : on ignore tant leur origine précise que leur fonction, et leur iconographie est singulière¹¹¹. L'ensemble de ces sculptures aujourd'hui isolées témoigne de l'existence de sanctuaires disparus qui en formaient l'écrin architectural : temples en brique, bois, métal et mortier – comme ceux qu'évoque Mahendra I^{er} dans son inscription de Maṇṭakapaṭṭu (*infra*, p. 475) où il se vante d'avoir, pour la première fois, construit un temple sans faire usage de tels matériaux – ou temples de pierre¹¹². À cet égard, il faut rappeler l'existence au Temple du Rivage de deux soubassements en granite et signaler les découvertes récentes dues aux fouilles ouvertes à Mahābalipuram à la suite du tsunami de décembre 2004. Elles ont révélé, au sud du Temple du Rivage, un autre soubassement en granite et, à Caḷuvaṇ Kuppam au nord de la Grotte du Tigre, un complexe construit en briques, comportant quelques éléments architecturaux en granite, dont des piliers avec des inscriptions *pallava*¹¹³. Si l'on juge, comme l'ensemble des articles de journaux écrits à ce sujet, que l'édifice en question était un temple, le complexe cultuel dont il était le centre pouvait abriter des pièces comme celles que nous venons d'évoquer¹¹⁴. C'est dans des complexes de ce genre que nous replacerions nos découvertes et les pièces isolées de Mahābalipuram.

110. Ces pièces, dont une énigmatique parallélépipède sculpté sur ses quatre faces, se trouvent rapportées au Temple du Rivage ou déposées dans la réserve de l'ASI à Mahābalipuram. D'autres pièces exposées jadis dans le musée en plein air de Mahābalipuram sont aujourd'hui au National Museum de New Delhi. Cf. F. L'Hernault (1975, p. 99-101, n° 44), V. Gillet (à paraître), E. Francis (à paraître, § 2.4.3). Voir aussi *Damilica* 1. 2 (décembre 1970) pour d'autres pièces *pallava* détachées, dont un Viṣṇu en grès à Vaṭakkalattūr daté du VIII^e siècle, mais que nous vieillirions d'un siècle étant donné son canon trapu.

111. Le complexe cultuel où ces pièces, ou certaines d'entre elles, avaient leur place ne se dressait pas nécessairement à Mahābalipuram, dont la célébrité a pu attirer des sculptures isolées.

112. La plus ancienne attestation d'un temple construit disparu se trouve dans une inscription à Cīṅṅampākkam (*IP*, n° 44), datée dans le règne de Parameśvaravarman I^{er} (deuxième moitié du VII^e siècle).

113. Deux inscriptions au moins sont datées en années de règne de rois Pallava du IX^e siècle, témoignant de l'existence d'un édifice à cet endroit et à cette époque, cf. T. S. Subramanian (2005, fig. 7). Ajoutons que lors d'une visite récente, N. Ramaswamy a pu constater qu'une partie au moins de l'élévation en briques du temple reposait sur une rangée de blocs de latérite.

114. Nous ne nous avancerons pas à développer trop avant des hypothèses concernant ces fouilles à Mahābalipuram – notamment l'identification du complexe de Caḷuvaṇ Kuppam comme un temple de Murukaṅ du début de notre ère – dans l'état actuel des publications et des travaux.

Lieux de culte du viii^e siècle : Kunṅattūr, Virāpuram et Cīrutāvūr

La Gaṅgādharamūrti en granite gris de Kunṅattūr, étant donné son thème (commun sur l'élévation des temples sous les Pallava et les Cōḷa) et sa forme (une stèle dont le dos est laissé brut), paraît sans doute le mur extérieur d'un sanctuaire. Celui-ci se dressait-il à l'endroit même où nous avons retrouvé la pièce ? L'aspect tardif des fragments sculptés qui accompagnaient cette stèle tend à infirmer cette hypothèse. D'un autre côté, on conçoit mal qu'elle ait été apportée à Kunṅattūr et l'absence d'autres vestiges *pallava* n'empêche pas, à notre avis, de supposer que son sanctuaire d'origine s'y trouvait.

La Somāskandamūrti en grès de Virāpuram est par son sujet une pièce de cella. Les vestiges auxquels elle est associée aujourd'hui pourraient, cette fois, avoir fait partie du cadre architectural originel. Certains d'entre eux pourraient en être contemporains et l'ensemble que forment la représentation, le *liṅga*, les briques et les blocs de latérite dessine une cella. Les colonnes inscrites retrouvées à côté ont pu faire partie de ce temple : elles auraient été gravées d'inscriptions ultérieurement. L'hypothèse d'un lieu de culte datant de la période *pallava* nous paraît ici très probable.

Le Viṣṇu de Cīrutāvūr est lui aussi en grès et c'est également, vraisemblablement, une image de cella que nous associons au temple voisin, dont l'état récemment rénové ne doit pas dissimuler le caractère ancien. Sa découverte ouvre des perspectives nouvelles dans l'histoire religieuse du pays tamoul. S'agissant d'un cas rare de Viṣṇu de cella, il atteste du côté vishnouite de dispositifs culturels *pallava* semblables à ceux des sanctuaires contemporains du nord et du centre de l'Inde¹¹⁵ – contrairement à la configuration culturelle shivaïte (*supra*, note 16). D'autre part Cīrutāvūr n'est guère éloigné de Mahābalipuram, dont la première période (600-650) semble avoir été d'obédience sinon majoritairement vishnouite, du moins non sectaire. Mais elle ne comprend que des temples rupestres. Shivaïte, la deuxième période du site (après 650) qui voit, notamment, la construction du Temple du Rivage (vers 725), ne comporte aucun sanctuaire vishnouite. Le temple de Cīrutāvūr représente-t-il une exception vishnouite de la deuxième phase du site ? Ou faut-il plutôt le rattacher aux monuments vishnouites de Kāñcīpuram (Vaikuṅṭhaperumāḷ, dernier quart du viii^e siècle) et d'Uttiramērūr (ix^e siècle), pourtant plus éloignés, jusqu'ici les seuls temples construits *pallava* vishnouites que nous connaissons ?

Si dans ces trois sites nous pouvons supposer l'existence de sanctuaires d'époque *pallava*, il ne s'agit pas pour autant de fondations royales, même si les images qui en proviennent font partie au viii^e siècle du répertoire royal – les Gaṅgādharamūrti et les Somāskandamūrti étant, en outre, investies d'un symbolisme dynastique particulier. Ces pièces détachées pourraient en fait devoir leur isolement actuel au caractère non-royal de leur cadre originel. Les sanctuaires où elles prenaient place étaient peut-être des fondations villageoises en matériaux périssables influencées par des archétypes royaux.

115. Hormis ce Viṣṇu de Cīrutāvūr, on ne connaît de formes culturelles de Viṣṇu *in situ* que rupestres : dans la grotte de la Trimūrti, dans celle d'Ādivarāha à Mahābalipuram et à Kīlmavilaṅkai. Le premier exemple réunissant les figures en pied de trois divinités, Śiva, Skanda et Viṣṇu, dont l'une au moins, Śiva, ne bénéficie jamais ailleurs de ce type de dispositif culturel, ne peut pas être utilisé comme témoignage de pratiques culturelles courantes : l'origine *pallava* du deuxième (un Varāha couvert de stuc) n'est pas assurée ; le troisième est sculpté dans la petite niche d'un rocher isolé.

Du temple royal au sanctuaire des communautés villageoises : Taccūr au ix^e siècle

La fondation de Taccūr pourrait constituer un autre modèle de diffusion de prototypes iconographiques royaux. Nous rapprocherions en effet Satī, sa fondatrice Bāṇa, des reines locales Pallava qui nous sont connues grâce à des inscriptions dont les rois ne sont pas émetteurs. Ces épigraphes sont en tamoul. Les reines locales y apparaissent comme fondatrices de sanctuaires ou patronnes de rituels dans des sites parfois très éloignés de la capitale Kāñcipuram. Se référant à leur époux, ces reines assurent un lien entre la région où elles sont attestées, et dont elles semblent souvent originaires, et le pouvoir *pallava* dont le centre traditionnel occupe le nord du Tamil Nadu. L'épigraphie royale sanskrite les ignore et les deux corpus épigraphiques, sanskrit et tamoul, témoignent ainsi de l'existence parallèle de mondes dont on sait qu'ils se côtoient alors même qu'ils semblent parfois ne pas se connaître. La mention par Satī de sa lignée d'origine semble en outre l'inscrire, déjà, dans le contexte de la période *cōḷa*, où les reines précisent souvent leur patrilignage dans leurs épigraphes – telle Cempiyān Mahādevī, fille du roi du Maḷanāṭu. Dans l'épigraphie royale sanskrite connue jusqu'alors, le patrilignage des reines Pallava n'est signalé que dans les inscriptions émises par leur époux, jamais dans les leurs. Satī semble ici faire œuvre de pionnière, par rapport à ces nombreuses reines et princesses, s'exprimant en tamoul, qui fondent des sanctuaires à la période *cōḷa*. Taccūr nous apparaît ainsi comme une passerelle, ou un point de contact entre plusieurs univers, sociaux, culturels, religieux.

La nature du temple fondé par Satī à Taccūr reste, à nos yeux, indéterminée. Le site, qui n'a pas été systématiquement fouillé, est jonché de nombreux éléments architecturaux en pierre¹¹⁶. Ceux-ci proviennent-ils du seul soubassement ou également de l'élévation de l'édifice ? Le temple reposait en tout cas sur une assise de pierre et l'abondance de sculptures mises au jour permet de proposer une reconstitution plausible de son programme iconographique. Pour un temple s'ouvrant à l'est, Gaja-Lakṣmī (*maṇḍapa* sud), Viṣṇu (*vimāna* ouest), Brahmā (*vimāna* nord), Korravai (*maṇḍapa* nord) dessinent avec assez de précision une vraisemblable *pradakṣiṇā*. Seule nous manque l'image du *vimāna* sud. Il s'agissait sans doute d'une Dakṣiṇāmūrti, figure ornant les faces sud des sanctuaires tant *pallava* que *cōḷa*.

Un tel programme est typique du *pallava* tardif (Tiruttaṇi, Takkōlam, etc.) et du premier art *cōḷa*, si ce n'est Gaja-Lakṣmī qui n'apparaît sur l'élévation des temples que dans certains complexes royaux *pallava* antérieurs. Dans le programme iconographique que nous reconstituons, l'association des divinités de la prospérité et de la victoire apparaît ainsi comme une survivance de l'époque *pallava*, face à la distribution, toute *cōḷa*, des divinités masculines.

116. Nous ignorons la nature exacte de la pierre utilisée à Taccūr. Il s'agit assurément d'un matériau très dur, mais le grain fin ne semble pas correspondre à un granite, en tout cas pas à celui qu'utilisent les Pallava pour le soubassement du Kailāsanātha et à Mahābalipuram. Les fouilles quelque peu « sauvages » qui ont permis d'exhumer nombre de blocs taillés, notamment des profils de soubassement et des chapiteaux, rendent ardue l'analyse de ce matériel. D'autres blocs de pierre ont aussi pu être réutilisés localement.

Les statues de Brahmā et de Viṣṇu semblent répondre ici à l'absence des mêmes divinités sur la Somāskandamūrti du sanctuaire. L'image cultuelle typique de la dynastie *pallava* répartit en effet les figures divines – la déesse, Viṣṇu, Brahmā – autour d'un Śiva tandis qu'à la période *cōla* les figures divines sont distribuées sur l'élévation de temples abritant le *liṅga*, représentation symbolique de Śiva. Le site de Taccūr apparaît ainsi présenter une situation iconographique intermédiaire entre la composition d'une Somāskandamūrti *pallava* et le programme iconographique des sanctuaires villageois à l'époque *cōla*.

Par ailleurs, le symbolisme dynastique dont les figures féminines sont investies en contexte *pallava* permet de considérer qu'elles attestent ici le caractère royal du site, qui nous paraît également à l'œuvre dans l'iconographie particulière de la Somāskandamūrti. L'hypothèse d'une image duelle où la fondatrice de rang royal s'inscrirait en filigrane, de même qu'elle nimbe de sa présence la Pārvatī de l'inscription, rend compte du schéma iconographique original de cette image cultuelle, à mi-chemin entre le divin et le royal. L'idéologie dynastique des Pallava infuserait ici certaines images : la fondation de la princesse Bāṇa constituerait donc l'un des modes de diffusion de l'influence *pallava* dans un pays tamoul où l'art *cōla*, dont le caractère royal est loin d'être aussi affirmé que celui des Pallava, va peu à peu s'établir.

Ces découvertes permettent ainsi d'ajouter quatre sites à la brève liste de ceux qui comptent des sanctuaires de l'époque *pallava*. Nous faisons l'hypothèse de temples en briques ou, partiellement voire complètement, en pierre. La fragilité des briques ou le remploi des blocs de pierre en expliqueraient la disparition. Leurs vestiges font écho aux propos inscrits par Mahendravarman I^{er} à Maṅṭakaṭṭu, dans la première moitié du VII^e siècle :

« Sans briques, sans bois, sans métal,
 Sans mortier, le roi Vicitracitta
 Fit construire ce temple
 Qui porte les marques de Brahmā, Īśvara et Viṣṇu ¹¹⁷ »
 [trad. S. Brocquet 1997, p. 477].

117. *etad anīṣṭakam adruma[m
 alo]ham asudham [vicitraci]ttena
 nirmāpitan nrpe[ṇa]
 brahmeśvaraviṣṇula[kṣi]tāyatanam* ¹¹
 [EJ 17, n° 5, p. 14].

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires : textes littéraires

- Amarakośa. With the unpublished South Indian Commentaries Amarapadavivṛti of Liṅgayasūrin, Amarapadapārijāta of Mallinātha and Amarapadavivarāṇa of Appayārya. Critically edited with Introduction by A. A. RAMANATHAN, 3 vol., Adyar, Adyar Library and Research Centre (Adyar Library Series n° 101), 1971-1983.*
- Dīptāgama. Tome II (chapitres 22 à 62). Édition critique par Marie-Luce BARAZER-BILLORET, Bruno DAGENS et Vincent LEFÈVRE avec la collaboration de S. SAMBANDHA SIVACARYA et la participation de Christèle BAROIS, Pondichéry, IFP (Collection Indologie, n° 81.2), 2007.*
- HV : The Harivaṃśa. Being the Khila or Supplement to the Mahābhārata. For the first time critically edited by Parashuram Lakshman VAIDYA, 2 vol., Poona, Bhandarkar Oriental Research Institute, 1969-1971.*
- Mbh : The Mahābhārata. For the first time critically edited by Vishnu S. SUKTHANKAR, S. K. BEVALKAR, P. L. VAIDYA et al., 19 vol., Poona, Bhandarkar Oriental Research Institute, 1933-1959.*
- The Matsyamahāpurāṇam. Text in Devanagari. Translation and notes in English. Foreword by Horace Hayman WILSON. Arranged by Nag Sharan SINGH, réimpression, Delhi, Nag Publishers, 1997.*
- Meghadūta dans Works of Kālidāsa. Edited with an exhaustive Introduction, critical and explanatory Notes and English Translation by C. R. DEVADHAR, vol. II, réimpression, Delhi, Motilal Banarsidass, 2002.*
- The Viṣṇudharmottara-purāṇa. Third Khaṇḍa. Critically edited with Introduction, Notes, etc. by Priyabala SHAI, Baroda, Oriental Institute (Gaekwad's Oriental Series n° 130 et 137), 1958-1961 [réimpression, 1994-1998].*

Sources primaires : inscriptions

NB : dans le cas de séries, après le numéro de l'inscription, les deux points précèdent le(s) numéro(s) de strophe, le point le(s) numéro(s) de ligne.

- ARE : Annual Report on Epigraphy, Archaeological Survey of India, 1885-1995.*
- EC : Epigraphia Carnatica, 17 vol., ed. B. Lewis Rice et al., Mysore Archaeological Survey, 1885-1965.*
- EI : Epigraphia Indica, 42 vol., Archaeological Survey of India, 1892-1992.*
- IP : T. V. MAHALINGAM, The Inscriptions of the Pallavas, New Delhi, Indian Council of Historical Research & Agam Prakashan, 1988.*
- MAR : Mysore Archaeological Report, en l'occurrence Report of the Officer in Charge of Archaeological Researches in Mysore on the Working of his Department during the Year 1913-14, with the Government Review thereon, Mysore.*
- SII : South Indian Inscriptions, 24 vol., Archaeological Survey of India, 1890-1982.*

NAGASWAMY, R.

1979 *Tiruttani and Velanjeri Copper Plates*, Madras, Government of Tamil Nadu (Tamil Nadu State Department of Archaeology Publications, n° 55).

RAMESAN, N.

1972 *Studies in medieval Deccan History. Based on two new unpublished Copper Plate Inscriptions of the Hyderabad State Museum*, Copper Plate Inscriptions of the State museum, Vol. III, Hyderabad, Government of Andhra Pradesh (Archaeological Series, n° 29).

RICE, B. Lewis

1909 « Mudymanur Plates of Saka 261 of the Bana King Malladeva-Nandivarman », *Indian Antiquary* 15, p. 172-177.

Ressources iconographiques

AIIS : Photothèque de l'American Institute of Indian Studies : <http://dsal.uchicago.edu/images/aiis>

Huntington's archive : The John C. and Susan Huntington's archive : <http://huntingtonarchive.osu.edu>

Littérature secondaire

L'âge d'or de l'Inde Classique. L'empire des Gupta. Galerie nationale du Grand Palais, 4 avril – 25 juin 2007, Paris, Éd. de la Réunion des musées nationaux.

APTE, V. S.

1957-59 *The practical Sanskrit-English Dictionary*, 3 vol., revised ed., Poona, Prasad Prakashan.

BALASUBRAHMANYAM, S. R.

1966 *Early Chola Art: Part I*, Bombay, Asia Publishing House.

1971 *Early Chola Temples: Parantaka I to Rajaraja (A.D. 907-985)*, New Delhi, Orient Longman.

BANERJEA, Jitendra Nath

1956 *The Development of Hindu Iconography*, 2nd revised and enlarged ed., Calcutta [réimpression, New Delhi, Munshiram Manoharlal, 1985].

BROCQUET, Sylvain

1997 *Les inscriptions sanskrites des Pallava : poésie, rituel, idéologie*, Thèse de doctorat, Paris III, Villeneuve d'Ascq, Septentrion.

COOMARASWAMY, Ananda Kentish

1980 *Yakṣas*, 2 vol., 2nd ed., New Delhi, Munshiram Manoharlal.

1993 *Yakṣas: Essays in the Water Cosmology*, new edition revised and enlarged, edited by Paul SCHROEDER, New Delhi, Indira Gandhi National Centre of Arts & Oxford University Press.

COUTURE, André

1991 *L'enfance de Krishna. Traduction des chapitres 30 à 78 (éd. cr.) (y compris la traduction de passages figurant dans les notes ou dans l'appendice). Avec introduction, annotations et index*, Québec, Presses de l'Université Laval & Paris, Éd. du Cerf (Patrimoines Hindouisme).

- 2003 « Kṛṣṇa's Victory over Bāṇa and Goddess Koṭavī's Manifestation in the *Harivaṃśa* », *Journal of Indian Philosophy* 31, p. 593-620.
- DEHEJIA, Vidya
2002 *The Sensuous and the Sacred: Chola Bronzes from South India*, New York, American Federation of Arts, in association with Mapin Publishing, Ahmedabad.
- DEVENDRA, D. T.
1958 « The Symbol of the Sinhalese Guardstone », *Artibus Asiae* 21.3-4, p. 259-268.
- DHAKY, Madhusudan A.
1977 *The Indian Temple forms in Karṇāṭa Inscriptions and Architecture*, New Delhi, Abhinav Publications.
- DHAVALIKAR, M. K.
2003 *Ellora, Monumental Legacy*, New Delhi, Oxford University Press.
- DONIGER, Wendy
1993 *Śiva érotique et ascétique*, traduit de l'anglais par Nicole Ménant, Paris, Gallimard (Bibliothèque des Sciences Humaines).
- FLEET, John Faithfull
1915 « A new Ganga Record and the Date Saka 380 », *Journal of the Royal Asiatic Society*, p. 471-485.
- FRANCIS, Emmanuel
à par. Travail de thèse de doctorat en cours, Université Catholique de Louvain : *Le discours royal. Inscriptions et monuments pallava*, Louvain-La-Neuve, Institut Orientaliste.
- FRANCIS, Emmanuel, GILLET, Valérie & SCHMID, Charlotte
2005 « L'eau et le feu : chronique des études *pallava* », *BEFEO* 92, p. 581-611 [paru en 2007].
- GILLET, Valérie
2006 *La création d'une iconographie śivaïte narrative. Incarnations du dieu dans les temples pallava construits*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris III.
à par. *La création d'une iconographie śivaïte narrative. Incarnations du dieu dans les temples pallava construits*, Pondichéry, EFEO & IFP (Collection Indologie).
- GOODALL, Dominic, ROUT, Nibedita, SATHYANARAYANAN, R., SARMA S. A. S., GANESAN, T. & SAMBANDHASIVACARYA, S.
2005 *The Pañcāvaraṇastava of Aghoraśivācārya: A twelfth-century South Indian Prescription for the Visualisation of Sadāśiva and his Retinue. An annotated critical Edition*, Pondichéry, EFEO & IFP (Collection Indologie, n° 102).
- GOVINDASAMY, M. S.
1965 *The role of Feudatories in Pallava History*, Annamalainagar, Annamalai University (Annamalai University Historical Series, n° 21).
1979 *The role of Feudatories in later Chōḷa History*, Annamalainagar, Annamalai University.

KAIMAL, Padma

2002-03 « A Man's world? Gender, Family, and architectural Patronage in medieval India », *Archives of Asian Art* 53, p. 26-53.

KOSKIKALLIO, Petteri

1999 « Baka Dālbhya: A complex Character in vedic ritual Texts, Epics and Purāṇas », *Studia Orientalia* 85, p. 301-387.

KRISHNAMURTHY, S. [Ca. Kirusṇamūrṭti]

2003 « Taccūrīl kaṅṭarīnta pallavar kālac cirpaṅkaḷ » [sculptures de la période des Pallava découvertes à Taccūr], *Paḷaṅkācu*, janvier 2003, p. 42-46.

LESLIE, Julia

1991 « Śrī and Jyeṣṭhā: Ambivalent Role Models for Women », dans Julia LESLIE (éd.), *Roles and Rituals for Hindu Women*, London, Pinter Publishers, p. 107-127.

L'HERNAULT, Françoise

1975 *Temples Pallava construits. Étude iconographique*, Paris, EFEO (Mémoires Archéologiques n° 9).

1978 *L'iconographie de Subrahmaṇya au Tamil Nadu*, Pondichéry, Institut français d'indologie (Publications de l'Institut français d'indologie, n° 59).

LOCKWOOD, Michael

2001 *Pallava Art*, avec la collaboration de A. VISHNU BHAT, G. SIROMONEY, P. DAYANANDAN, Madras, Madras Christian College, Tambaram Research Associates.

MAHALINGAM, Teralundur Venkataraman

1951 « The Banas in South Indian History », *Journal of Indian History* 39 (August 1951), p. 153-182.

MALLMANN, Marie-Thérèse de

1963 *Les enseignements iconographiques de l'Agni-Purāṇa*, Paris, Presses universitaires de France (Annales du Musée Guimet, Bibliothèque d'études, 67).

MITTERWALLNER, Gritli V.

1989 « Yakṣa of ancient Mathurā », dans D. M. SRINIVASAN (éd.), *Mathurā: The cultural Heritage*, New Delhi, American Institute of Indian Studies & Manohar, p. 367-382.

MONIER-WILLIAMS, Monier

1899 *Sanskrit-English Dictionary. Etymologically and philologically arranged with special References to cognate Indo-European Languages*, new edition, greatly enlarged and improved with the collaboration of E. LEUMANN, C. CAPPELLER and other Scholars, Oxford, Clarendon Press [réimpression, New Delhi, Munshiram Manoharlal, 1988].

PAL, Pratapaditya

2003 *Asian Art at the Norton Simon Museum. Volume 1: Art from the Indian subcontinent*, New Haven and London, Yale University Press in association with The Norton Simon Art Foundation.

PANIKKAR, Shivaji K.

1997 *Saptamātrkā Worship and Sculptures: An iconological Interpretation of Conflicts and Resolutions in the storied brahmanical Icons*, New Delhi, DK Printworld (Perspectives in Indian Art and Archaeology n° 3).

PARANAVITANA, S.

1955 « Śaṃkha and Padma », *Artibus Asiae* 18.2, p. 121-127.

PREMATILLEKE, L.

1966 « Identity and Significance of the Object held by the Dwarfs in the Guardstones of Ancient Ceylon », *Artibus Asiae* 28.2-3, p. 155-161.

RAO, T. A. Gopinatha.

1914 *Elements of Hindu Iconography*, 2 vol., Madras [réimpression, Delhi, Motilal Banarsidass, 1997].

SCHMID, Charlotte

2003-04 « À propos des premières images de la Tueuse de buffle : déesses et krishnaïsme ancien », *BEFEO* 91-92, p. 7-67.

2005 « Mahābalipuram : la prospérité au double visage », *Journal asiatique* 293.2, p. 459-527.

2006 « The Arrival of Pallavas in South India: The original Myth », Conférence donnée à l'Université de Yale, 14 janvier 2006.

à par. « Déesses du Sacrifice : l'hindouisme entre le rituel et le mythe ».

SÖRENSEN, S.

1963 *An index to the Names in the Mahābhārata with short Explanations and a Concordance to the Bombay and Calcutta Editions and P.C. Roy's Translation*, réimpression, Delhi – Varanasi – Patna, Motilal Banarsidass.

SOUNDARA RAJAN, K. V.

1983 « Middle Toṇḍaināḍu Style, c. A.D. 800-900: Bāṇas of Perumbāṇavāḍi », dans Michael W. MEISTER (ed.) & M. A. DHAKY (Coordinator), *Encyclopaedia of Indian Temple Architecture. South India. Lower Drāviḍadēśa. 200 B.C.–A.D. 1324*, 2 vol., New Delhi, AIIS & Philadelphia, University of Pennsylvania Press, p. 107-110.

SUBRAMANIAN, T. S.

2005 « Another Surprise in Mamallapuram », *Frontline* 22.22 (Oct. 22 - Nov. 04, 2005) [<http://www.flonnet.com/fl2222/stories/20051104005113000.htm>].

SUNTHERLAND, Gail Hinch

1991 *Yakṣa in Hinduism and Buddhism: The disguises of the Demon*, Albany, State University of New York [réimpression, New Delhi, Manohar].

WESSELS-MEVISSSEN, Corinna

2001 *The Gods of the Directions in ancient India: Origin and early Development in Art and Literature (until c. 1000 AD)*, Berlin, Dietrich Reimer Verlag (Monographien zur Indischen Archäologie, Kunst und Philologie, Band 14).

Liste des illustrations

NB : nous avons précisé l'année de la photographie pour les sites nouveaux qui font l'objet de cet article, la disposition des pièces ayant parfois été notablement modifiée d'une année à l'autre.

- Fig. 1 Carte des sites proches de Mahābalipuram. Dessin : N. Ramaswamy et E. Francis.
Fig. 2 Carte de l'Inde méridionale permettant de localiser le site de Taccūr. Source : EFEO.
Fig. 3 La Gaṅgādharamūrti de Kuṅṅattūr. Cliché : G. Ravindran (EFEO, 2007).
Fig. 4 Virāpuram, vue générale du site. Cliché : G. Ravindran (EFEO, 2008).
Fig. 5 La Somāskandamūrti de Virāpuram. Cliché : E. Francis (2007).
Fig. 6 La Somāskandamūrti du Temple du Rivage. Cliché : E. Francis.
Fig. 7 Le Viṣṇu de Cīrutāvūr, vue de face. Cliché : G. Ravindran (EFEO, 2008).
Fig. 8 Le Viṣṇu de Cīrutāvūr, vue du dos. Cliché : Ch. Schmid (EFEO, 2008).
Fig. 9 Fondations en latérite à Cīrutāvūr. Cliché : Ch. Schmid (2008).
Fig. 10 Fondations en latérite du Vidyāvinītapallavaparamesvaragrha à Kūram. Cliché : Ch. Schmid.
Fig. 11 Les sculptures de Taccūr abritées sous un auvent. Cliché : Marco Franceschini (2008).
Fig. 12 La pierre de héros de Taccūr. Cliché : Ch. Schmid (2008).
Fig. 13 L'inscription du monolithe de Taccūr. Cliché : G. Ravindran (EFEO, 2004).
Fig. 14 Le monolithe sculpté inscrit de Taccūr. Cliché : G. Ravindran (EFEO, 2004).
Fig. 15 La base du monolithe de Taccūr. Cliché : Ch. Schmid (2008).
Fig. 16 Façade de la grotte de Subrahmaṇya à Āṅaimalai. Cliché : E. Francis.
Fig. 17 Śaṅkhanidhi sur le soubassement du temple de Tirupuvaṅṅai. Cliché : Ch. Schmid.
Fig. 18 Reconstruction de l'escalier du maṅḍapa du Dayāvakeśvaragrha de Taccūr. Photomontage : E. Francis.
Fig. 19 La Somāskandamūrti de Taccūr. Cliché : Ch. Schmid (2008).
Fig. 20 Le Brahmā de Taccūr. Cliché : G. Ravindran (EFEO, 2004).
Fig. 21 Le Viṣṇu de Taccūr. Cliché : G. Ravindran (EFEO, 2004).
Fig. 22 Le Caṅḍeśa de Taccūr. Cliché : G. Ravindran (EFEO, 2004).
Fig. 23 La déesse de la victoire de Taccūr. Cliché : G. Ravindran (EFEO, 2004).
Fig. 24 La déesse de la prospérité de Taccūr. Cliché : Ch. Schmid (2008).
Fig. 25 La Jyeṣṭhā de Taccūr. Cliché : G. Ravindran (EFEO, 2004).