



Arts asiatiques Aventures divines de Kṛṣṇa : la līlā et les traditions narratives des temples cōla

Charlotte Schmid

► To cite this version:

Charlotte Schmid. Arts asiatiques Aventures divines de Kṛṣṇa : la līlā et les traditions narratives des temples cōla. Arts Asiatiques, 2002, p. 33-47. 10.3406/arasi.2002.1479 . halshs-02556085

HAL Id: halshs-02556085

<https://shs.hal.science/halshs-02556085>

Submitted on 27 Apr 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.

Aventures divines de Kṛṣṇa : la *līlā* et les traditions narratives des temples *cōḷa*

Charlotte Schmid

Citer ce document / Cite this document :

Schmid Charlotte. Aventures divines de Kṛṣṇa : la *līlā* et les traditions narratives des temples *cōḷa*. In: Arts asiatiques, tome 57, 2002. pp. 33-50;

doi : <https://doi.org/10.3406/arasi.2002.1479>

https://www.persee.fr/doc/arasi_0004-3958_2002_num_57_1_1479

Fichier pdf généré le 21/04/2018

Résumé

Un ensemble d'environ six cents représentations ornant six temples shivaïtes *cola* du Xe siècle et un temple vishnouïte du début du XIe siècle permet de tenter de préciser la date de l'apparition du *Bhagavata-purana* et de constater l'étroitesse du lien entre genre narratif et vishnouïsme. Le soubassement de ces premiers temples *cola* porte de une à trois frises, constituées de petits panneaux sculptés de bas-reliefs illustrant les jeux des dieux. Siva dansants et déesses combattantes voisinent avec les descentes de Visnu qui forment la majorité des représentations, organisées en véritables cycles narratifs, un panneau succédant à l'autre. Ces séries d'images correspondent donc avec une légende dorée divine, rapportée par une tradition textuelle qui permet d'identifier les panneaux. De telles séries de représentations donnent des informations précieuses sur les textes correspondants, et l'étude des cycles krishnaïtes conduit à préciser la généalogie du *Bhagavata-purana*, qui n'apparaît pas illustré avant le tout début du XIe siècle.

Abstract

A group of around six hundred representations adorning six *Cola*, Saiva temples of the 10th century and a Vaisnava temple of the 11th century allows us to try to define the date of the appearance of the *Bhagavata-purana* and to observe the closeness of the links between the narrative and Vishnuism. The base of these ancient *Cola* temples contains between one and three friezes which are made up of small panels sculpted with low-reliefs illustrating the play of gods. Dancing Sivas and fighting goddesses are situated side by side the forms of Visnu coming down to earth, which constitute the majority of the representations, organized in veritable narrative cycles, one panel following the other. Thus these series of images correspond to a golden divine legend, coming down through a textual tradition which allows us to identify these panels. The representations give precious information about the corresponding texts, and the study of the Krsna devoted cycles leads us to define the lineage of the *Bhagavata-purana*, which does not seem to have been illustrated before the beginning of the 11th century.

Les soubassements de certains temples *cōla* sont décorés de petits panneaux sculptés succédant les uns aux autres pour former une frise courant tout autour du temple¹. Ces panneaux représentent les *līlā* des dieux, celles de Viṣṇu et de ses *avatāra*, de Śiva et de son fils Skanda, mais aussi les jeux des humains à travers les danseurs et les musiciens qui se mêlent aux aventures divines. Formant parfois de véritables «cycles narratifs» associés à des représentations indépendantes, ces frises, non publiées pour la plupart, s'inspirent souvent de la littérature épique et puranique. Elles témoignent ainsi d'une popularité particulière du genre narratif et permettent d'explorer avec précision la relation qu'entretennent les traditions narratives textuelles et iconographiques.

Le «cycle narratif», c'est ici la narration continue d'une histoire, qu'elle apparaisse dans un texte ou sur un temple. Dans ce dernier cas, le cycle narratif correspond à la représentation en images d'un récit connu grâce à un ou plusieurs textes. Cette représentation est constituée de la succession des actions, présentées en scènes qu'ordonne la chronologie narrative, dans des sections de frises sculptées, continues ou formées de séries horizontales de panneaux. Les plus anciens exemples iconographiques de cycles narratifs brahmaniques² datent du v^e siècle de notre ère, au moment où émerge un nouveau type de littérature brahmanique, les *Purāṇa*, dont les cinq composantes traditionnelles (création, recréation, généalogies, ères de Manu et histoire des dynasties) sont toutes liées, d'une manière ou d'une autre, au genre narratif. Les épopées constituent par ailleurs un ensemble narratif abondamment utilisé par les *Purāṇa*. La représentation sur les édifices religieux des histoires racontées dans ces textes donne accès à un éventail mythologique plus large que celui du seul corpus textuel.

Le corpus de temples

Liées dès l'origine aux deux *avatāra* les plus représentés de Viṣṇu, ceux de Rāma et de Kṛṣṇa, les premières représentations de cycles narratifs brahmaniques apparaissent en Inde du Nord, sous la dynastie des Gupta. La plupart du temps, ces

premiers cycles sont fragmentaires et, à de rares exceptions près³, il n'est plus possible de les étudier dans le contexte architectural où ils s'intégraient. En Inde du Sud, il semble que les premiers cycles brahmaniques étendus soient *cōla*, même s'ils ont été précédés par des essais plus ponctuels dans l'art des Cālukya du nord du Karnāṭaka⁴. Les cycles les plus développés décorent certains temples *hoysaḷa* dans le Karnāṭaka, à partir du début du xii^e siècle; ils bénéficient des expériences *cōla*, moins connues.

Le corpus ici considéré est constitué de temples *cōla*, principalement construits sans doute entre le début du x^e siècle et le début du xi^e siècle, et comportant des représentations de cycles narratifs. Pour le moment, il comprend, dans la région du delta de la Kāverī, le temple Śaḍaiyār de Tiruchchennampūṇḍi, le Nāgeśvara de Kumbakōṇam, le Brāhmapurīśvara de Puḷḷamaṅgai, le Naltuṇaiśvara de Puṇjai, le Tirumerraṭṭīśvara de Pāccil, le temple Sāmavedīśvara de Tirumaṅgalam et, plus au nord, près de Pondichéry, le Varadarājaperumāl de Tiruhuvanaī⁵ (fig. 1). Il s'agit d'un corpus en cours de constitution, et il est possible que l'on découvre ultérieurement d'autres temples *cōla* dont le soubassement s'orne de séries comportant des cycles narratifs.

Au corpus actuel, permettant de constituer un ensemble comparatif de six cents représentations environ, j'ajoute le petit temple vishnouite de Konār, situé près du village de Tirumālpūr, non loin de Kāñcīpuram et daté de la seconde moitié du x^e siècle. La série narrative de ce temple se trouve sur les pilastres et non sur le soubassement; la présentation en est donc assez différente, ne serait-ce que parce que la continuité entre les scènes est moins perceptible – et sans doute moins recherchée⁶. Mais il s'agit du même genre de représentations et le caractère vishnouite du temple permet de compléter certaines observations faites en comparant le corpus shivaïte du delta de la Kāverī et le Varadarājaperumāl, qui est vishnouite.

Les temples du corpus situés dans le delta de la Kāverī sont en effet tous shivaïtes. De dimensions modestes, ils portent souvent un grand nombre d'inscriptions⁷. Chaque temple comprend de une à trois séries de panneaux, placées l'une au-dessus de l'autre sur le soubassement puis, parfois, sur la base

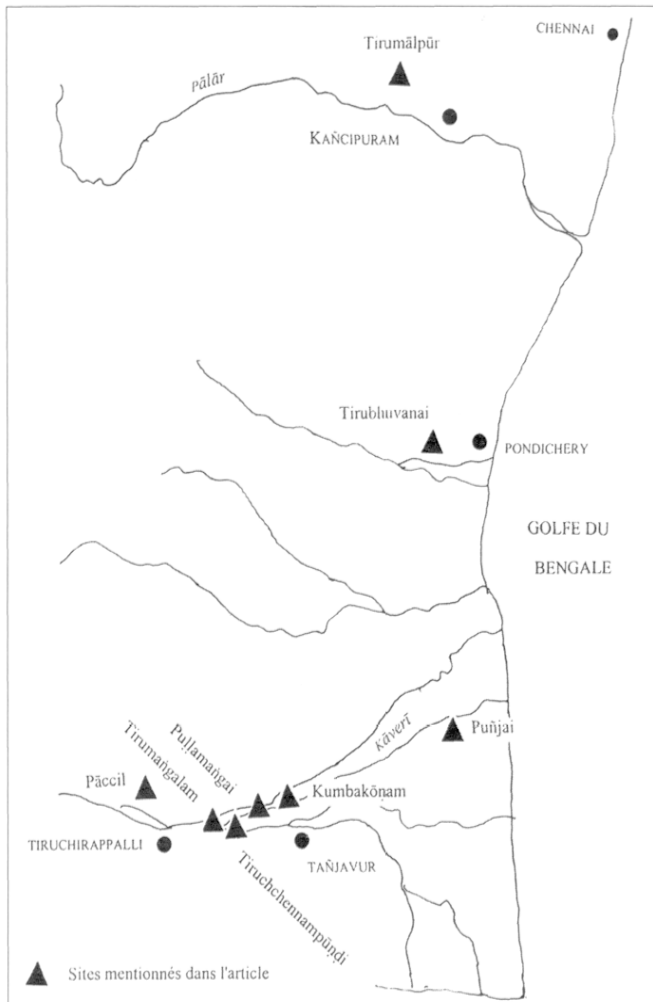


Fig. 1
Les six temples shivaïtes du delta de la Kāverī
et les temples vishnuites de Tirubhuvanai et Tirumālpūr, x^e-xi^e s.
(schéma Ch. Schmid)

des murs extérieurs⁸. On peut aussi dire que ces séries sont placées l'une au-dessous de l'autre mais, par convention, nous les avons numérotées en partant du socle du temple. Les panneaux sont de petites dimensions; leur format varie de onze centimètres de largeur par onze de hauteur, à vingt-sept centimètres par treize. D'un temple à l'autre, on retrouve une iconographie similaire pour des représentations parfois sculptées exactement de la même façon.

Ces frises de bas-reliefs semblent avoir été mises en place dans la seconde moitié du x^e siècle essentiellement. Reposant sur des sources épigraphiques, des considérations d'ordre architectural, des observations iconographiques et des différences de style, la datation de ces temples est délicate. Quatre inscriptions *pallava*⁹ attestent de la fondation du temple de Tiruchchennampūṇḍi (fig. 2) – dont le soubassement porte deux séries de représentations – dès l'époque *pallava*¹⁰. Une partie des matériaux *pallava* a été réutilisée lors de la reconstruction d'un temple, *cōla* dans son architecture et son iconographie, probablement sous le règne de Parantaka I (907-955). La plus ancienne des inscriptions *cōla* datées avec certitude se situe dans la quatorzième année du règne de Parāntaka I, c'est-à-dire en 921¹¹.

Le soubassement du Nāgeśvara de Kumbakōṇam est orné de deux séries de représentations. La datation de ce temple, entre la deuxième moitié du ix^e siècle et le début du siècle suivant, a fait l'objet de nombreuses batailles dans les années 70¹². Une inscription *pāṇḍya*, trouvée en réemploi dans le sanctuaire à la déesse, pourrait indiquer que la fondation du temple est antérieure à la période *cōla*¹³, qui constitue actuellement l'état le plus ancien d'un site dont il faut souligner qu'il

Fig. 2
Temple Śaṣaiyār de Tiruchchennampūṇḍi, x^e siècle
(phot. EFEO-Evenisse N 12 35)



existait sous une forme ou une autre dès le VII^e siècle, puisque ce temple est rattaché au corpus du *Tēvāram*, cet ensemble d'hymnes dévotionnels shivaïtes qu'on attribue pour l'essentiel au VII^e siècle¹⁴. L'inscription *cōḷa* de date assurée la plus ancienne est de 934¹⁵, mais T.V. Mahalingam attribue le titre «Parakeśarivarman» de trois inscriptions à Parāntaka I¹⁶, et fait ainsi remonter la première mention épigraphique du temple à 910. Ce titre est cependant courant chez les rois *cōḷa*, et il paraît prudent de ne pas se reposer sur ce seul indice pour dater le temple du début du X^e siècle. Pour David T. Sanford, le temple daterait de la deuxième moitié du IX^e siècle¹⁷, entre autres parce que les séries narratives du Nāgeśvara auraient été sculptées très peu de temps avant celles du temple de Puḷḷamaṅgai. Mais cette hypothèse ne fait guère gagner en précision, la datation du Brāhmapuriśvara de Puḷḷamaṅgai étant également un objet de controverses, même si on le situe aux environs du début du X^e siècle.

Puḷḷamaṅgai est aussi l'un des sites rattachés aux hymnes du *Tēvāram*¹⁸, et l'actuel sanctuaire principal, *cōḷa*, est bâti sur une fondation plus ancienne, même s'il n'apparaît pas comme tel dans les inscriptions, dont aucune n'est antérieure à la période *cōḷa*. Le corpus épigraphique du sanctuaire principal prête à discussion¹⁹. L'une des inscriptions, datée de 918 (onzième année du règne de Parāntaka I) amène J.-C. Harle à dater ce temple du tout début du X^e siècle²⁰. Cette hypothèse est assez proche de celle, moins précise, de S.R. Balasubrahmanyam pour qui il aurait été construit dans les premières années du règne de Parāntaka I²¹. David T. Sanford relève une autre inscription²², rapportant une donation de Śembiyan Mahāvali-Vānarāyar faite dans la 6^e année d'un roi *cōḷa*, que cet auteur identifie comme Parāntaka I. L'inscription mentionne en effet un titre utilisé par Parāntaka I pour désigner son feudataire *gāṅga*, Prthivipati II. Elle daterait donc de 913. Il faudrait dater le temple lui-même des années 910-911, au moment où Prthivipati II aurait aidé Āditya I à remporter une victoire décisive contre le Rāṣṭrakūṭa Kṛṣṇa II.

Le temple de Puṇjai, dont le soubassement présente deux séries de représentations, semble bien être un peu plus tardif. Les inscriptions n'aident guère, et l'esthétique très soignée d'un temple dont beaucoup de sculptures sont encore en place, tend peut-être à lui faire attribuer une date plus tardive qu'on ne le devrait. Une fois encore, on a affaire à une reconstruction : c'est aussi l'un des sites rattachés au corpus du *Tēvāram* et un sanctuaire se dressait là dès le VII^e siècle²³. Pour S.R. Balasubrahmanyam, l'inscription *cōḷa* la plus ancienne du complexe (mais qui se trouve sur le soubassement d'un temple secondaire...) datant de 968, l'état *cōḷa* du temple date du court règne d'Aditya II (964-969)²⁴. Pour David T. Sanford, l'architecture du temple et la représentation des donateurs sur son mur sud sont caractéristiques du milieu du X^e siècle²⁵. L'étude architecturale de D. Barrett lui fait proposer une date dans les environs de 940²⁶. Mais G. Hoekveld-Meier, qui se base sur le recoupement de trois critères architecturaux, le date quant à elle de la toute fin du X^e siècle, ou même du début du XI^e²⁷. Enfin pour P. Kaimal, le temple date de la première moitié du X^e siècle, 964 constituant un *terminus ante quem*²⁸.

Cependant entre ce temple et celui de Kumbakōṇam, des ressemblances iconographiques très précises comme la représentation étrange d'un Varāha menacé par un *nāga*²⁹, tendent à me faire écarter les datations les plus tardives – à moins qu'on ne remette en question la datation du Nāgeśvara de Kumbakōṇam dans la deuxième moitié du IX^e ou le tout début du X^e siècle. A travers toutes les publications mentionnées, il est clair en effet qu'on cherche toujours à rajeunir ce dernier temple par rapport à son corpus épigraphique, ce qui implique qu'on ne peut pas non plus considérer celui-ci comme une base toujours fiable pour les autres temples. Parallèlement à la chronologie absolue des inscriptions, dont il faut de surcroît se souvenir qu'elles ne sont pas toutes publiées, les trois temples de Puṇjai, Puḷḷamaṅgai et Kumbakōṇam apparaissent inclus dans des chronologies relatives qui, bâties sur des considérations le plus souvent architecturales, varient d'un auteur à l'autre.

La datation des deux temples de Tirumaṅgalam et de Pāccil, moins étudiés, n'est pas plus facile. Il est possible que l'état *cōḷa* actuel du temple de Tirumaṅgalam corresponde à deux périodes différentes de construction. Ce temple comporte en effet une troisième série de panneaux sculptés sur la base des pilastres ornant les murs extérieurs, ce qui constitue un emplacement très lisible. Cet emplacement se retrouve dans la deuxième série du temple de Pāccil, et la série unique de Tirubhuvanai datée du début du XI^e siècle. Il semble que les séries aient tendance à se placer de plus en plus haut sur l'édifice du temple, pour se trouver le plus souvent au niveau de l'œil dans le corpus *hoysala*³⁰. L'emplacement de cette troisième série la rapproche donc plutôt de temples postérieurs au X^e siècle.

En outre, la troisième série de Tirumaṅgalam présente une iconographie inhabituelle et clairement liée en plusieurs endroits aux divinités des niches. Le caractère original de l'emplacement et de l'iconographie tendent à appuyer David T. Sanford (1974 : 173-174) qui, se basant sur des considérations de style, en particulier architectural, a émis l'hypothèse que les deux séries du soubassement précèderaient de près d'un siècle la série de la base des pilastres. Le temple actuel serait bâti sur un socle antérieur. Les deux premières séries seraient du début du X^e siècle, la troisième daterait de la fin du X^e siècle ou du début du XI^e. La plus ancienne inscription datée avec précision de l'âge *cōḷa*, retrouvée sur la base du temple, date de la 15^e année du règne de Rājarāja I, en 1000³¹. Les autres inscriptions *cōḷa* s'échelonnent jusqu'à la fin du XII^e siècle. Elles ne contredisent donc pas l'hypothèse de David T. Sanford, qui paraît raisonnable. Elle n'en reste pas moins une hypothèse, et la datation de séries qui n'ont certes pas été toutes sculptées par le même atelier d'artistes doit être précisée. On peut aussi penser en effet que la base du temple a été décorée par plusieurs équipes travaillant au même moment, et non pas successivement.

Seuls de courts rapports sur les quatre inscriptions répertoriées du Tirumeraṭiśvara de Pāccil, orné de deux séries de représentations, sont publiés³². La plus ancienne inscription date de la troisième ou de la quatrième année du règne d'un «Parakeśarivarman», titre dont on a déjà vu qu'il peut corres-

pondre à plusieurs rois *cōla*. Les caractères de cette inscription correspondent à l'épigraphie du *x^e* siècle. Une autre inscription date de 990, et les deux dernières du début du *xi^e* siècle (règne de Rājārāja I). Les caractéristiques architecturales sont celles de temples du *x^e* siècle, sans qu'on puisse vraiment être plus précis. L'usure des sculptures rend difficile la comparaison de leur iconographie avec celle des autres temples. L'ensemble de ces éléments permet simplement de situer l'état principal du temple dans la deuxième moitié du *x^e* siècle, en s'orientant plutôt vers la fin de cette période.

Comportant une seule série de représentations, le temple de Tirubhuvanai est aussi plus simple à dater grâce à un corpus épigraphique complet en cours de publication. La première date épigraphique concernant le temple même est celle de 1017³³. Ce temple littéralement couvert d'inscriptions n'est sans doute pas tellement plus ancien que cette première inscription connue.

Le temple de Tirumālpūr semble être un peu antérieur. Ses inscriptions convergent vers le milieu du *x^e* siècle³⁴. Il a été très restauré et l'emplacement des inscriptions n'est pas toujours originel³⁵.

Cycles narratifs et vishnouisme

Les bas-reliefs des séries sont souvent de grande qualité et les mythes illustrés peuvent être les mêmes que ceux qu'on retrouve, avec des dimensions sensiblement plus importantes, dans les niches placées au centre des parois extérieures des murs du sanctuaire. A Tirumaṅgalam, les bases des pilastres entourant la niche nord, qui abritait autrefois une Durgā debout sur la tête du démon buffle, présentent en deux phases le combat contre le démon buffle (fig. 3 et 4). Les mythes shivaïtes les plus courants se retrouvent dans les frises du sous-bassement, comme la représentation de la Gajasamhāramūrti [l'anéantissement de l'éléphant] à Tiruchchennampūṇḍi et à Pullamaṅgai, ou celle de Bhikṣātana [Śiva mendiant] sur ces deux sites (fig. 5), ainsi qu'à Tirumaṅgalam et Pāccil. De telles représentations n'appartiennent pas à des cycles narratifs. A de rares exceptions près, le mythe *śaiva* fait l'objet d'un panneau unique et on ne peut évoquer la continuité de la narration dans ce cas. En réalité, la plupart des cycles sont vishnouites.

Les frises des temples apparaissent en effet constituées de cycles narratifs vishnouites, et de représentations indépendantes qui peuvent être *śaiva* ou mondaines tels les danseurs et les musiciens très présents, figurer des divinités féminines, ou encore correspondre aux mythes vishnouites d'*avatāra* comme ceux de Trivikrama et de Varāha : les thèmes *vaiṣṇava* dominent. On se trouve pourtant en contexte *śaiva*, et la place réservée à des représentations vishnouites étonne tout d'abord³⁶.

Dans le corpus considéré, un seul temple est vishnouite, le Varadarājaperumāl de Tirubhuvanai, près de Pondichéry. Ce temple est une exception à nombre d'égards, ce qui peut s'expliquer parce qu'il est un peu plus tardif que les autres et n'appartient pas à la même région, mais aussi parce qu'il s'agit

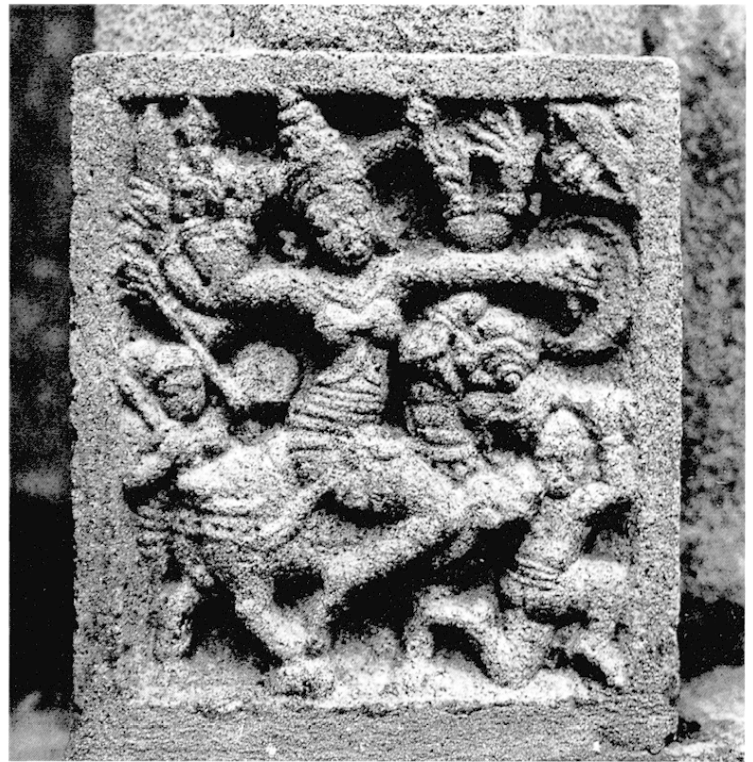


Fig. 3
Mahiṣāsūramardinī [la déesse écrase le démon buffle Mahiṣa].
Temple Sāmavedīśvara de Tirumaṅgalam,
18 x 18 cm, *x^e* siècle,
(phot. EFEO-Evenisse N 9 16)

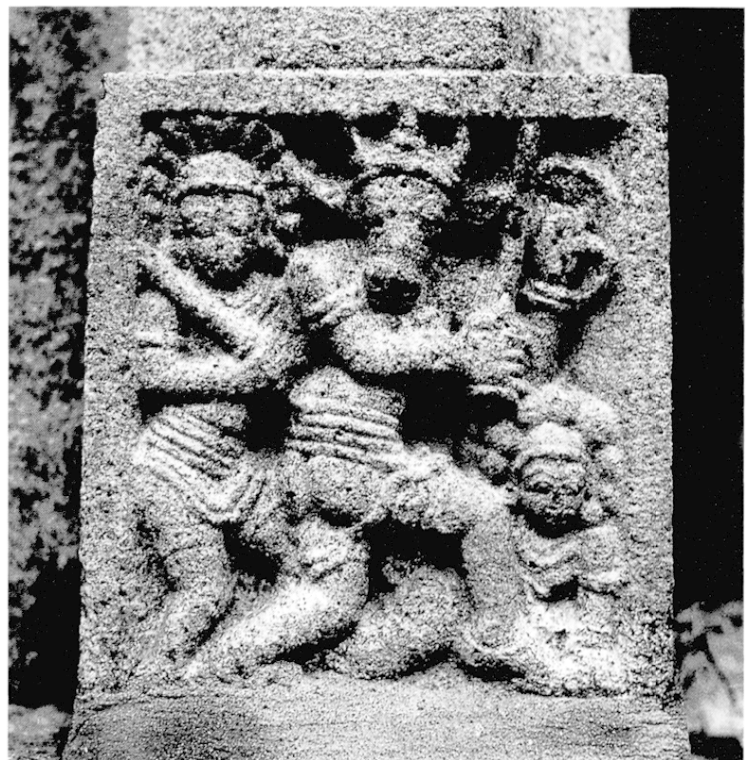


Fig. 4
Mahiṣa. Temple Sāmavedīśvara de Tirumaṅgalam,
18 x 17, 5 cm, *x^e* siècle
(phot. EFEO-Evenisse N 9 15)

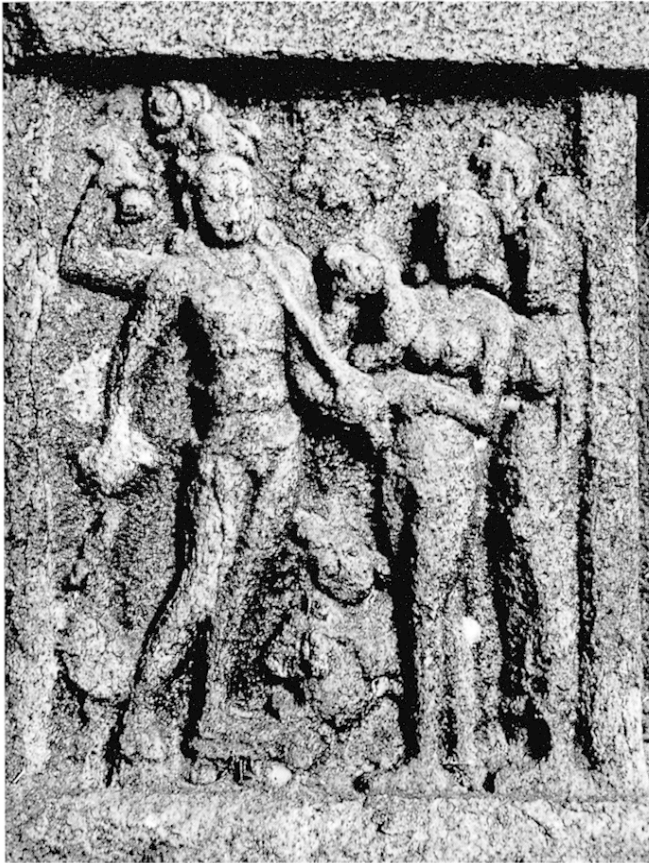


Fig. 5
Śiva Bhikṣātana (Śiva mendiant).
Temple Brāhmapurīśvara de Puḷḷamaṅgai,
20 x 19 cm, x^e siècle
(phot. EFEO-Evenisse N 37 21)

d'un temple vishnouite. Comparée au corpus shivaïte du delta de la Kāverī, son iconographie est étrange: il ne présente pas une seule scène qu'on puisse rattacher au champ *śaiva*. Il semble ainsi que les temples d'obédience *śaiva* aient été plus ouverts aux autres mouvements religieux que les structures *vaiṣṇava*. Ce temple atteste en tout cas qu'on ne peut pas toujours considérer comme inopérante l'opposition entre les deux mouvements *śaiva* et *vaiṣṇava*, ce qu'aurait tendance à faire croire le grand nombre de représentations vishnouites sur des temples shivaïtes.

Le *Mahābhārata* du temple de Puṇjai

La majorité des représentations narratives des séries sont liées aux trois corpus vishnouites mythologiques majeurs que sont les biographies des deux *avatāra* principaux de Viṣṇu, Rāma et Kṛṣṇa, qui apparaît à la fois comme l'enfant puranique du *Harivaṃśa* (HV) et comme le dieu adulte du *Mahābhārata* (MBh). Le premier de ces corpus, en importance et en régularité, mais aussi en nombre d'études qui lui sont consacrées, est celui qu'inspire l'histoire contée dans le *Rāmāyaṇa*³⁷. Moins étudiées mais tout aussi importantes, les représentations qu'inspirent les deux autres corpus, histoires tirées

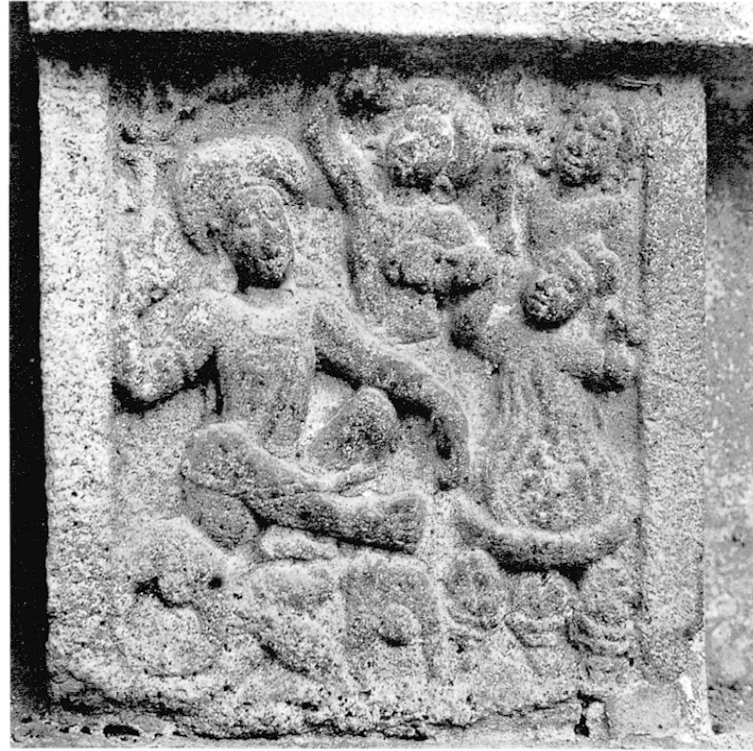


Fig. 6
La naissance de Dhṛṣṭadyumna et de Draupadī
en présence des deux sacrificants Yāja et Upayāja.
Temple Naltuṇaiśvara de Puṇjai,
18,5 x 16,5 cm, x^e siècle
(phot. EFEO-Evenisse N 31 11)

du *Mahābhārata* et épisodes de la vie du jeune Kṛṣṇa, retiendront ici notre attention.

Le *Mahābhārata* n'a jamais été très représenté et ses illustrations sur ces temples *cōḷa* intriguent. Le temple de Puṇjai est, de loin, celui qui fait la plus large place à ce texte dans sa seconde série, sur les faces sud et ouest. Il est frappant de constater que seuls les quatre premiers livres du MBh y ont été utilisés. Cette observation recoupe celle qu'on peut faire en étudiant le corpus *hoysaḷa*, où les trois premiers livres du MBh sont les plus représentés³⁸. La tradition *hoysaḷa* pourrait bien dans ce cas, comme dans d'autres, être inspirée des antécédents *cōḷa*.

Sur la deuxième série de la face sud du temple, un ensemble de trois panneaux conte la naissance de Dhṛṣṭadyumna et de Draupadī (MBh 1.155, 37-52). Le frère et la sœur surgissent du feu devant les deux ascètes célébrant le sacrifice, Upayāja et son aîné Yāja, sacrifiant principal et en tant que tel sans doute occupant la moitié du panneau (fig. 6).

À cet épisode épique en succède un autre, une série de sept panneaux illustrant la fin du troisième livre du MBh (3.295-299). La correspondance avec le texte connu du MBh est fascinante, puisqu'il est possible de mettre pratiquement chacun de ces panneaux en regard de vers précis. Un daim a emporté le bois qu'un ascète réservait pour son feu (fig. 7). Sa poursuite égare les Pāṇḍava, représentés dans deux panneaux succes-



Fig. 7

Le daim et l'ascète. Temple Naltunaśvara de Puñjai,
18 x 16,5 cm, x^e siècle (phot. EFEO-Evenisse N 5 3)

āgamyā brāhmaṇas tūrṇaṃ saṃtapta idam abravū / araṇisahitaṃ mahyaṃ samāsaktaṃ vanaspatau / mṛgasya gharṣamānasya viṣaṇe samasajjata // tad ādāya gato rājāṃs tvaramāṇo mahāmṛgaḥ,
«... survint un brahmane qui se hâtait, plein d'angoisse, il dit:
"mon attirail d'arani destiné à mon [sacrifice] pendait à un arbre
de la forêt, il se prit dans les bois d'un daim qui s'y frottait;
il est parti avec à toute vitesse, ô roi"» (Mahābhārata 3. 295. 7-9)

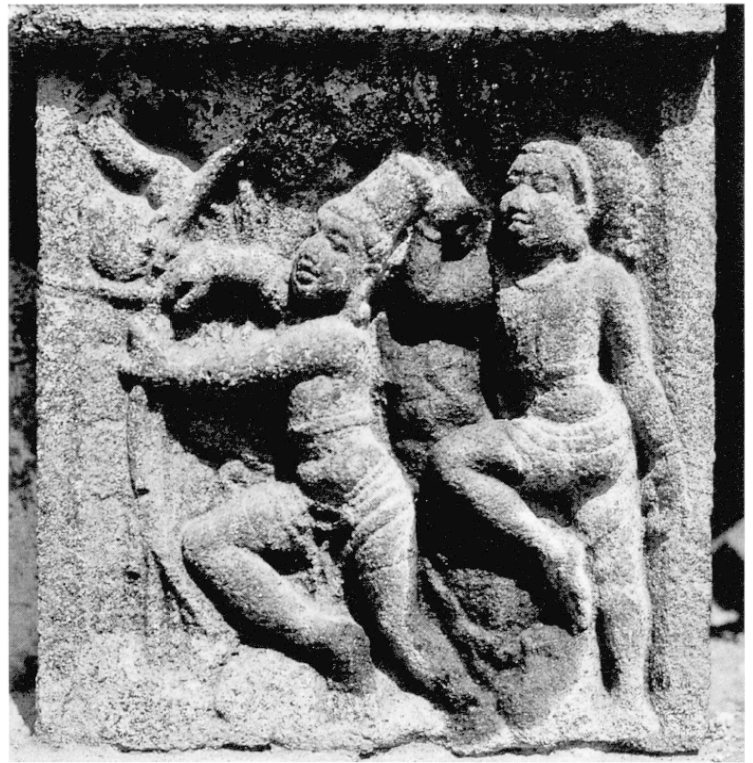


Fig. 8

Arjuna et Bhīma à la poursuite du daim. Temple Naltunaśvara de Puñjai,
17 x 16 cm, x^e siècle (phot. EFEO-Evenisse N 5 6)

karṇinālikanārāca anutsrjanto mahārathāḥ / na avidhyān pāṇḍavās tatra paśyanto mṛgam antikā //, «Ils lançaient traits pointus sur flèches et traits de fer, en grands guerriers [qu'ils étaient]: les Pāṇḍava n'atteignaient pas le daim alors même qu'ils le voyaient tout près [d'eux].»
(Mahābhārata 3. 295, 14)

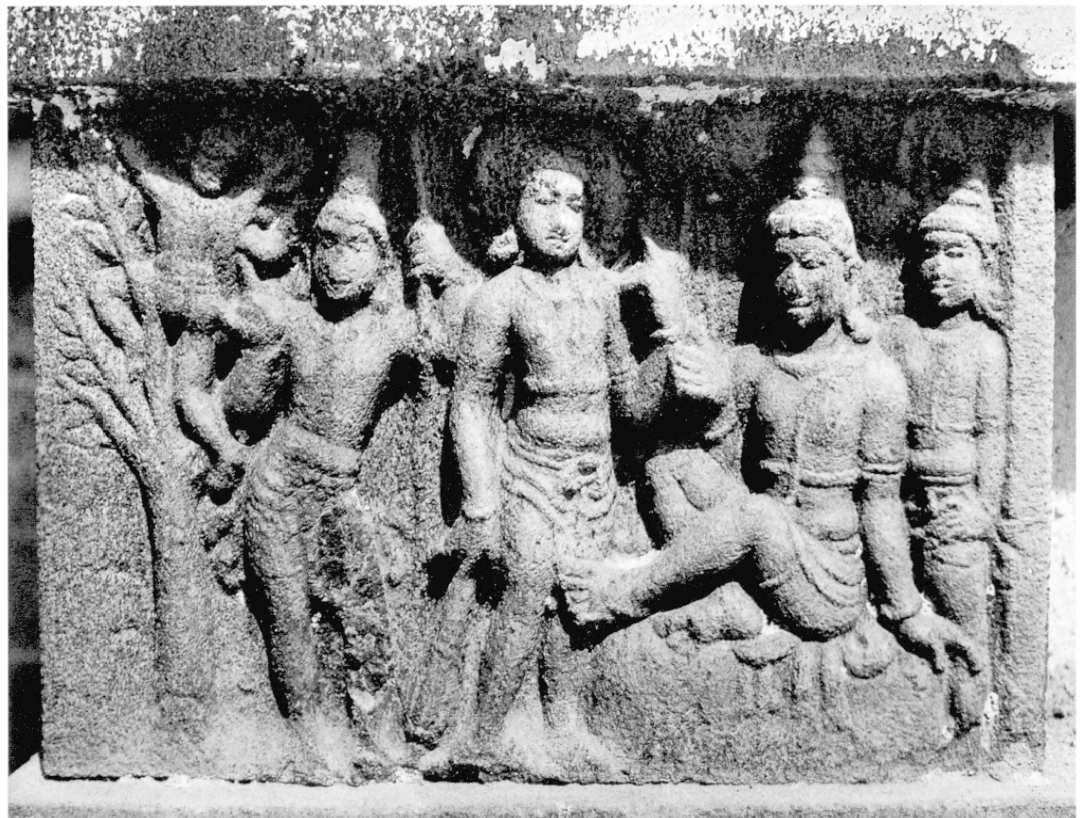


Fig. 9

Les Pāṇḍava perdus
dans la forêt.

Temple Naltunaśvara
de Puñjai,

27 x 16 cm, x^e siècle

(phot. EFEO-Evenisse N 5 7)

tato yudhiṣṭhiro rājānakulaṃ vākyaṃ abravū /

āruhya vṛkṣaṃ mādreya nirikṣasva diśo daśa,

«Alors le roi Yudhiṣṭhira
dit à Nakula:

"grimpe sur un arbre,
fils de Mādrī, et regarde dans
les dix directions"»

(Mahābhārata 3. 296, 5)

sifs (fig. 8), en une forêt où Nakula monte dans un arbre pour chercher l'eau qui leur manque³⁹ (MBh 3.296.5-9 est même représenté, fig. 9); quatre des Pāṇḍava succombent successivement près d'un étang magique, dont un *yakṣa* garde l'accès. Ils sont représentés comme morts ou endormis près de l'étang empli de lotus (fig. 10). Il faut répondre aux questions du *yakṣa*, ce dont seul Yudhiṣṭhira, ressuscitant ses frères, s'avère capable – et pour cause car le *yakṣa* est une incarnation du Dharma dont Yudhiṣṭhira est le fils. Les deux derniers panneaux rassemblent plusieurs moments de l'histoire, et celui qu'illustre la figure 10 correspond également, semble-t-il, au moment où Yudhiṣṭhira ressuscite ses frères. Ce cycle narratif de Puṇjai est le plus ancien que je connaisse illustrant un épisode qui est très peu représenté dans l'ensemble du sous-continent indien. Le choix de ce thème peut correspondre à un désir de représenter la puissance d'un *dharma*, qui, seul, permet aux Pāṇḍava de survivre.

Malgré l'exemple exceptionnel de Puṇjai, le *Mahābhārata* est peu représenté dans ces temples *cōla*. La plupart des cycles non ramaïtes correspondent en fait à l'enfance de Kṛṣṇa. La tradition littéraire qui aurait pu inspirer ce corpus est l'une des questions les plus importantes que soulèvent ces représentations. La comparaison entre les temples shivaïtes du x^e siècle et le temple vishnouïte du xi^e siècle de Tirubhuvanai donne une première orientation en ce domaine.

Temples shivaïtes et traditions narratives vishnouïtes

Les représentations relevant des cycles narratifs krishnaïtes tels qu'ils apparaissent sur ce corpus *cōla*, permettent de tenter de mieux cerner l'apparition d'un texte aussi important que le *Bhāgavata-purāṇa* (BhP). Rappelons que le niveau de langue inhabituel pour un *Purāṇa* et la composition très homogène du BhP autorisent à rechercher pour ce texte, sinon un auteur unique, du moins un milieu littéraire assez précisément localisé dans le temps et l'espace. Son origine géographique est l'objet d'un accord presque général: le texte aurait été écrit dans le pays tamoul dont l'influence se fait sentir dans des domaines aussi divers que celui des noms de lieux, du vocabulaire et de la métrique⁴⁰. Sa datation est l'objet de controverses qu'il est en fait impossible d'aborder ici dans leur détail philologique. La liste de dates donnée dans l'ouvrage que consacre L. Rocher à la littérature puranique⁴¹, prenant en compte les publications depuis le début du xx^e siècle, donne une idée du problème. Le BhP est le plus souvent daté entre le ix^e et le xi^e siècle mais pour certains, comme pour A.J. Gail⁴² et P. Hacker⁴³ (cet auteur n'apparaît pas dans la liste de L. Rocher), il aurait été composé au viii^e siècle. Dans son étude de la *bhakti* krishnaïte en Inde du Sud, F. Hardy⁴⁴ récapitule la question avec finesse. En mettant le texte en relation avec le corpus des Ālvar essentiellement, cet auteur penche lui-même pour une date qui se situe vers la fin du ix^e ou le début du xi^e siècle. Mise en correspondance avec le livre X du BhP, qui conte l'enfance de Kṛṣṇa relatée également dans les deux



Fig. 10
Yudhiṣṭhira auprès de
l'étang enchanté.
Temple Naltuṇaiśvara
de Puṇjai.
27 x 17 cm, x^e siècle
(phot. EFEO-Evenisse N 5 9)
*viprakirṇadhanurbāṇaṁ
dṛṣṭvā nihatārjunam /
bhīmasenaṁ yamau cobhau
nirviceṣṭān gatāyuṣaḥ*,
«il [Yudhiṣṭhira]
vit Arjuna mort,
ses flèches et son arc épars,
Bhīmasena et les deux
jumeaux étendus
sans mouvement et sans vie»
(*Mahābhārata* 3. 297, 2)



Fig. 11
Govardhanadhara
[Kṛṣṇa soulève le mont Govardhana].
Temple Nāgeśvara de Kumbakōṇam,
19 x 9 cm, x^e siècle
(phot. EFEO-Evenisse N 34 5)

textes antérieurs au BhP que sont le *Harivaṃśa* (HV), l'appendice du *Mahābhārata* daté du III^e-IV^e siècle, et le *Viṣṇu-purāṇa* (VP), un des premiers *purāṇa* daté du V^e siècle, l'analyse de l'iconographie des cycles krishnaïtes *cōḷa* permet de proposer une datation plus précise du BhP.

Dans le corpus de temples shivaïtes, l'enfant Kṛṣṇa apparaît dans un nombre limité de scènes, sur deux à six panneaux du temple. Il soulève le mont Govardhana sur quatre sites (fig. 11); il apparaît trois fois terrasser l'éléphant, le taureau et la démonne Pūtānā et danser avec des pots (fig. 13); à deux

reprises, il passe entre les deux arbres jumeaux, lutte contre le serpent Kāliya et joue de la flûte. Il vole le beurre (fig. 21), et lutte contre le démon oiseau sur un seul site pour chaque représentation⁴⁵.

Comptant au moins douze représentations mettant Kṛṣṇa en scène⁴⁶, l'iconographie du temple vishnouite de Varadarāja-perumāl se démarque de ce corpus. On n'y trouve pas pourtant de représentation aussi populaire que celle de Kṛṣṇa Govardhanadhara, cependant qu'on y rencontre ce qui semble bien être la première représentation d'un thème célèbre dans

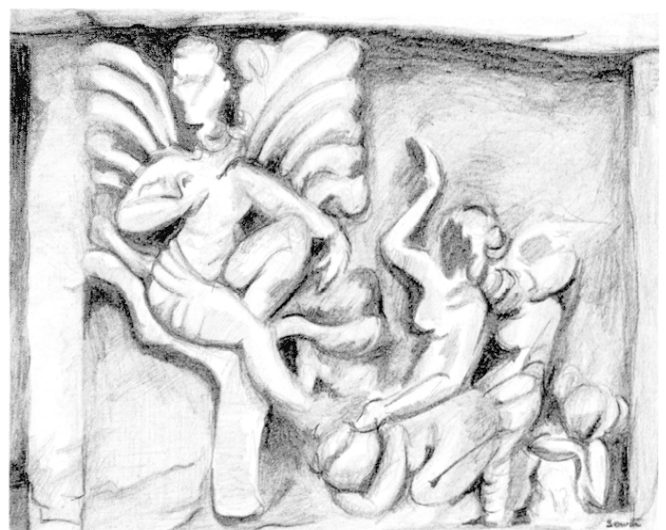


Fig. 12 a/b
Vastra-haraṇa [Kṛṣṇa vole les vêtements des gopī].
Temple Varadarājaperumāl de Tirubhuvanai, 26 x 18 cm, XI^e siècle
(phot. EFEO-Evenisse N 3 20 – dessin Solange Onesta)



Fig. 13
Kṛṣṇa danse avec des pots.
Temple Śaḍaiyār de Tiruchennampūṇḍi,
13x11 cm, x^e siècle
(phot. EFEO-Evenisse N 24 22)

l'Inde médiévale du Sud, le *Vastra-haraṇa*, le vol des vêtements des bouvières (fig. 12 a/b). Le premier texte sanskrit à rapporter cet épisode est le BhP (X. 21); on ne le trouve ni dans le HV ni dans le VP, auxquels correspondent la majorité des autres épisodes du corpus *cōla*. D'autres détails des représentations tendent à indiquer que l'iconographie spécifique du *Varadarājaperumāl* relève de la même tradition que le BhP qui ne semble guère, en revanche, avoir été utilisé dans le contexte shivaïte du x^e siècle.

Les images du x^e siècle paraissent s'inspirer pour la plupart d'une tradition représentée dans les textes sanskrits par le HV et le VP⁴⁷. Certaines scènes peuvent aussi avoir été inspirées par l'œuvre des Ālvār, les saints dévotionnels vishnouites qui composèrent des hymnes en tamoul entre le viie et le ix^e siècle environ⁴⁸. Les mêmes luttes contre des démons et le soulèvement du Govardhana se retrouvent dans les deux corpus, tant sanskrit que tamoul. Mais la danse de Kṛṣṇa maintenant des pots en équilibre, qu'on ne trouve pas au *Varadarājaperumāl*, apparaît seulement dans les textes tamouls, où il s'agit en revanche d'une danse assez souvent mentionnée, comme dans le *Tiruvāymōli* de Nammālvar, qui vécut probablement au viie siècle. L'Ālvār évoque à plusieurs reprises cette curieuse danse où l'on doit maintenir des pots en équilibre sur sa tête et ses bras⁴⁹ (2. 7, 4 *kuṭakkūttan*; 3. 6, 3 *kuṭak kūttanai*, etc.) (fig. 13). On la retrouve dans le *Tirumōli* de Periyālvār (2. 7, 7; 2. 9, 6) et le *Nācciyār Tirumōli* d'Āṇṭāl (13, 2). Les temples shivaïtes semblent donc avoir puisé leur inspiration, pour une part au moins, dans une tradition proprement tamoule; il n'est pas prouvé que le temple vishnouite de *Varadarājaperumāl* en ait fait autant.

Le combat contre un oiseau, le *baka* du BhP, la figure du flûtiste et la représentation du vol du beurre constituent des cas plus complexes. Ces épisodes n'apparaissent pas, ou apparaissent de façon peu significative, dans le HV et le VP; dans le

corpus sanskrit à notre disposition, ils appartiennent à la tradition du BhP, qui exploite tout particulièrement le thème de la flûte. On rencontre ces trois thèmes dans les hymnes des Ālvār. Ils sont représentés dans le corpus shivaïte comme sur le *Varadarājaperumāl*.

Le combat contre l'oiseau

L'oiseau démoniaque qu'est Baka, nom d'oiseau aux connotations négatives en sanskrit, pourrait avoir une origine tamoule. *Periyālvār* (*Periyālvār Tirumōli*, 2. 5, 4; 2. 6, 3; 2. 7, 5) et sa fille *Āṇṭāl* (*Tiruppāvai* 13, 1; *Nācciyār Tirumōli*, 1, 9; 4, 7 et 14, 9) évoquent un combat contre un oiseau (*puḷli* ou *paravai*), sans préciser lequel. Dans le BhP, il porte donc le nom de *baka*, et sur les représentations il ressemble à un pélican autant qu'à un échassier. Il pourrait s'agir en fait d'un *Mara-bout argala*, comme le soutient K.N. Dave⁵⁰.

Le bec de l'oiseau est le détail important sur lequel textes et images attirent l'attention⁵¹. Dans notre corpus d'images, on le rencontre au *Nāgeśvara* de Kumbakōṇam où, si ce n'est pas la première représentation de ce combat, c'est en tout cas l'une des plus anciennes, puis à Tirubhuvanai. Ces deux représentations peuvent s'inspirer de la même tradition, dont on trouve d'abord la trace dans le corpus des Ālvār; elles peuvent aussi correspondre, éventuellement, au BhP, texte rédigé en sanskrit dans un contexte marqué par la tradition méridionale. Il est également possible que la représentation de Kumbakōṇam corresponde au corpus *Ālvār* et celle de Tirubhuvanai au BhP, mais rien ne vient appuyer ce qui n'est qu'une hypothèse parmi d'autres. Pour espérer retracer la généalogie de la tradition narrative qui donne naissance au BhP, il faut étudier d'autres épisodes.

Le joueur de flûte

L'histoire du joueur de flûte est délicate à reconstituer. Il apparaît dans toute sa gloire dans le BhP, si l'on considère la littérature sanskrite, mais avant le ix^e siècle, ce joueur de flûte, comme la lutte contre l'oiseau, apparaît essentiellement dans la littérature tamoule. Les mentions de la flûte de Kṛṣṇa dans le HV (52, 5 et 55, 12) et le VP (V. 6, 32, où l'ensemble des bouviers imitent le cri du paon avec un pipeau) sont anecdotiques. La flûte y apparaît comme l'équipement du bouvier. Balarāma en joue tout autant que Kṛṣṇa⁵². Dans le BhP, la flûte de Kṛṣṇa occupe en revanche une place de choix (trois chapitres entiers, X. 18, 21 et 35 sont consacrés à son chant), très proche de celle que lui réserve la littérature tamoule, où cet instrument est bien plus un attribut du dieu qu'un élément de l'attirail des bouviers.

La flûte est très précisément liée à Kṛṣṇa dans le chapitre 17 de l'épopée du *Cilappatikāram*, considérée comme un texte tamoul ancien, même si sa datation est sujette à controverse. Dans l'œuvre des Ālvār, Kṛṣṇa apparaît à de nombreuses reprises jouer de la flûte⁵³ (*Periyālvār Tirumōli*, surtout dans la troisième décade: 3.1, 3; 4, 6; *Nācciyār Tirumōli* d'Āṇṭāl, 13,



Fig. 14
Kṛṣṇa joue de la flûte. Temple Sāmavedīśvara de Tirumaṅgalam,
18x18 cm, x^e siècle
(phot. EFEO-Evenisse N 8 32)

Tiruvāymoḷi de Nammālvār 6. 2, 9. 9, 10. 3, par exemple). Dans la littérature tamoule, le Kṛṣṇa flûtiste n'est pas une figure aussi importante cependant, ni aussi glorieuse que dans le BhP, où il est dit de Kṛṣṇa, entre autres, que «remplissant l'univers du son de sa flûte, lill y répand la joie qu'il partage» (X. 35, 12) ⁵⁴. En fait les représentations du x^e siècle semblent plus proches du corpus tamoul, et le flûtiste de Tirubhuvanai du BhP.

Le Kṛṣṇa flûtiste des deux représentations connues du x^e siècle, qui semblent aussi les premières du genre, a un

caractère humain prononcé. Les images sont de type anecdotique. A Tiruchchennampūṇḍi, deux figures humaines contemplent un flûtiste un peu plus grand qu'elles (fig. 17). A Tirumaṅgalam, c'est une bouvière tenant un pot qui le regarde à l'arrière-plan de la représentation (fig. 14). Ce dernier panneau se trouve dans la troisième série du temple, plus tardive sans doute que les deux premières séries, mais qui semble antérieure aux panneaux du Varadarājaperumāl de Tirubhuvanai.

L'iconographie du Varadarājaperumāl est différente essentiellement parce qu'elle se présente comme cultuelle (fig. 15). L'introduction de bovins est l'un des éléments nouveaux les plus importants de cette image. Ces animaux, qui constituent de véritables personnages dans le BhP, se retrouvent sur toutes les représentations ultérieures du flûtiste. De chaque côté du musicien du Varadarājaperumāl, des vaches, bien plus petites que le dieu, lèvent vers lui une tête adorante. A gauche, une barre de pierre sépare le flûtiste d'un bouvier appuyé sur son bâton. L'ensemble de ces éléments secondaires tendent à faire de ce musicien une figure cultuelle proche, entre autres, de la représentation nettement cultuelle de Kṛṣṇa en Rājagopāla sur le même temple (fig. 16), comme à Tiruchchennampūṇḍi (fig. 18).

En effet à Tiruchchennampūṇḍi, Kṛṣṇa jouant de la flûte forme pendant avec la figure sud-indienne de Kṛṣṇa appelée Rājagopāla, qui tient dans la main gauche le bâton du bouvier (fig. 18). Il s'agit là d'une forme cultuelle du dieu, qui apparaît également dans le sud de l'Inde au x^e siècle semble-t-il. Le temple de Maṅṅārkoṭṭil (district de Tirunelveli), dont la première inscription date de 1024, lui est dédié en pays *cō/a*. On connaît des bronzes médiévaux le représentant. Le dieu porte dans la main droite le bâton à l'extrémité recourbée signalant ses fonctions de bouvier, et se trouve le plus souvent accompa-



Fig. 15
Kṛṣṇa joue de la flûte.
Temple Varadarājaperumāl de Tirubhuvanai,
18x19 cm, x^e siècle
(phot. EFEO-Evenisse N 3 19)

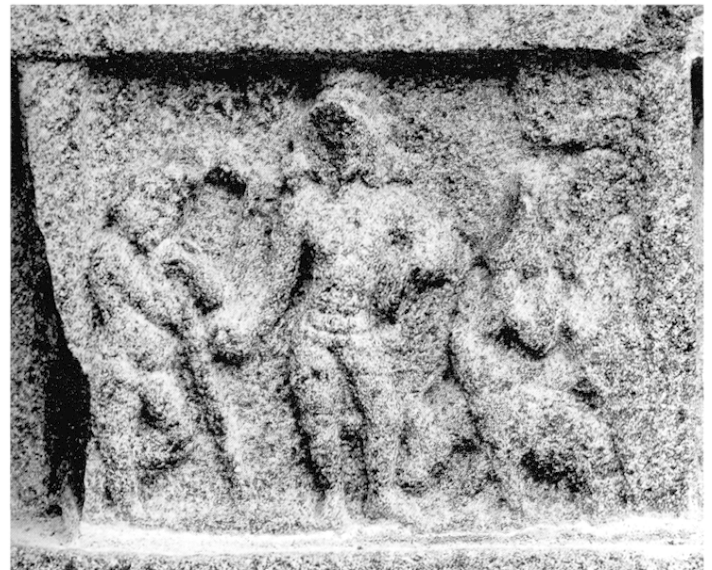


Fig. 16
Kṛṣṇa Rājagopāla.
Temple Varadarājaperumāl de Tirubhuvanai,
28x18 cm, x^e siècle
(phot. EFEO-Ravindran E 74 2)



Fig. 17
Kṛṣṇa joue de la flûte.
Temple Śaḍaiyār de Tiruchchennampūṇḍi,
11x11 cm, X^e siècle
(phot. EFEO-Evenisse N 24 28)



Fig. 18
Kṛṣṇa Rājagopāla [Krishna avec le bâton de bouvier].
Temple Śaḍaiyār de Tiruchchennampūṇḍi,
19x11 cm, X^e siècle
(phot. EFEO-Evenisse N 24 29)

gné d'une jeune femme. Ici il n'en est rien. Kṛṣṇa s'appuie sur une figure masculine en prière qui dépasse à peine son épaule. Cette représentation de Rājagopāla est l'une des plus anciennes connues de cette forme de Kṛṣṇa. Le site de Tiruchchennampūṇḍi offre donc un exemple très ancien de deux formes typiquement méridionales de Kṛṣṇa, celle du flûtiste et celle de Rājagopāla (fig. 17 et 18). Figurées de face, dans une attitude particulière, à une échelle un peu supérieure à celle des personnages représentés à leurs côtés, ces figures divines ont bien des caractéristiques iconographiques communes; toutes deux portent des attributs, le bâton à l'extrémité recourbée et la flûte, dont l'apparition dans l'iconographie de Kṛṣṇa est alors récente.

Les deux représentations apparaissent également liées au Varadarājaperumāl. La composition des deux panneaux qui leur y sont consacrés est très proche; l'on retrouve d'une image à l'autre les mêmes éléments secondaires, un bouvier appuyé sur son bâton et des bovins (fig. 15 et 16). Ces personnages font du flûtiste de Tirubhuvanai une représentation figure assez différente de celles des séries «shivaites», où ils n'accompagnent pas le musicien. Sur le même Varadarājaperumāl, deux panneaux consacrés, l'un à un Narasiṃha ascétique, et l'autre à une entrevue de cour dans le cadre du *Rāmāyaṇa*, tendent en effet à indiquer que le bouvier appuyé sur son bâton représente un dévot. Seuls ces panneaux et celui de Kṛṣṇa jouant de la flûte sont coupés en deux, par une bande de pierre marquant une séparation entre le dieu et les autres personnages du tableau. Cette bande de pierre sépare un Prahlāda en prière de Viṣṇu Narasiṃha comme elle sépare Hanumān et Sugrīva de Rāma devant qui ils se présentent. On la retrouve entre le bouvier et le flûtiste. Figurés de profil, tournés vers une divinité vue de face, Prahlāda, Hanumān et le bouvier semblent l'incarnation de ces êtres humains ou ani-

maux qui n'appartiennent pas au même monde que le dieu, ou ne participent pas de la même nature que lui, et correspondent, au moins en partie, à la représentation des dévots de cette divinité. Le bouvier accompagnant le Kṛṣṇa joueur de flûte forme par ailleurs pendant avec des bovins qui confirment la relation de cette image avec la figure de Rājagopāla et en établissent une autre avec celle de Kṛṣṇa Govardhanadhara, représentation plus ancienne à laquelle les vaches sont indispensables⁵⁵.

Lorsque Kṛṣṇa soulève la montagne (fig. 19), les vaches sont en effet représentées à ses côtés, protégées par la montagne que le dieu porte; elles sont des éléments indispensables du mythe figuré. La comparaison des deux images du Govardhanadhara et du flûtiste dans trois corpus iconographiques majeurs du Sud, le corpus *cōḷa* (IX^e-XII^e s.), le corpus *hoysala* (XII^e-XIV^e s.), puis celui de l'époque de Vijayanagar (XIV^e-XVI^e s.), permet de constater à quel point les deux images sont proches l'une de l'autre. Procédés de composition, éléments secondaires, attitudes de la divinité principale, attributs, elles finissent par tout partager (fig. 19 et 20). Or le BhP est le premier texte connu où s'esquisse une équivalence entre les deux thèmes: la figure du flûtiste y occupe la place dévolue, dans les schémas narratifs du HV et du VP, au soulèvement de la montagne. Elle occupe de façon générale une place majeure dans ce texte qui pourrait correspondre avec la figure cultuelle du Varadarājaperumāl, dont on ne trouve l'équivalent ni dans la littérature sanskrite antérieure au BhP, ni dans la littérature tamoule dont le flûtiste semble cependant bien être issu. Il manque au Kṛṣṇa charmant de sa flûte les bouvrières du *Cilappatikāram* et des Āḷvār, la dimension cultuelle, très présente dans le BhP; on ne constate pas non plus, dans ce corpus tamoul ancien, de rapprochement avec l'épisode du Govardhana. Quant au Varadarājaperumāl, si l'on y voit ce flûtiste si

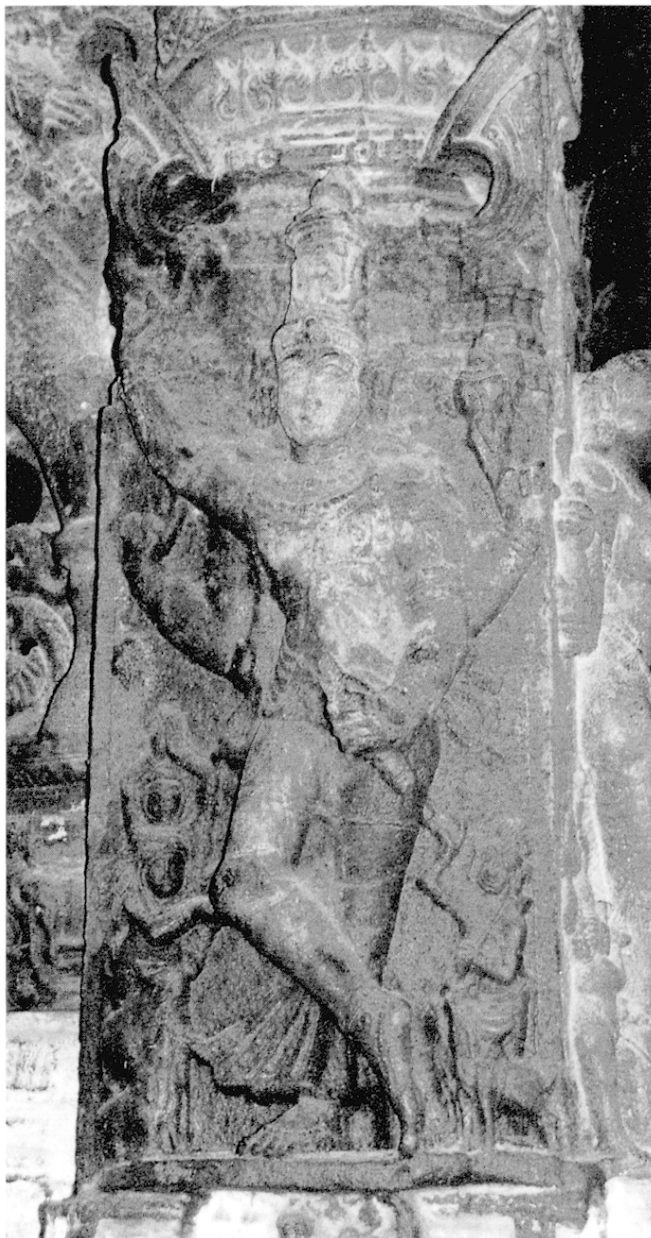


Fig. 19
Govardhanadhara [Kṛṣṇa soulève le mont Govardhana].
Temple Devarājasvāmi de Kāncīpuram, xvr^e siècle
(phot. Ch. Schmid)

proche déjà des représentations du soulèvement de la montagne, on y cherche en vain l'épisode du Govardhana: là aussi s'esquisse une équivalence entre les deux thèmes.

D'autres détails de représentation des sculptures de Tirubhuvanai signalent l'originalité d'une iconographie qui semble entre deux mondes ou entre deux siècles, ou les deux à la fois. Ces détails semblent tous liés à l'influence d'une tradition représentée, parmi les textes à notre disposition, par le BhP.

Tout d'abord le jeu de la flûte est ici lié au vol des vêtements des bouvrières. Ces deux épisodes sont placés de part et d'autre de la seule fenêtre de la face nord du temple. Si l'on suit la *pradakṣiṇā*, le chemin de dévotion indien selon lequel l'édifice sacré doit se trouver à la droite de celui qui en fait le tour, la figure du flûtiste (fig. 15) précède le vol des vêtements (fig. 12). Or ils se succèdent également dans le BhP, où ils sont

placés l'un à côté de l'autre dans les chapitres 21 et 22 du dixième livre. Il peut s'agir d'une coïncidence dans l'ordre des reliefs, mais elle est d'autant plus remarquable que F. Hardy a montré⁵⁶ que l'introduction dans le BhP du vol des vêtements – thème d'origine tamoule dérivant du fameux vœu *pavai* autour duquel Āṇṭāl a bâti l'une de ses deux œuvres poétiques⁵⁷ – a nécessité dans la légende sanskrite telle qu'elle apparaît dans le VP et le HV, un important travail de rééquilibrage temporel. C'est une année entière qu'il a fallu ajouter dans la vie du dieu pour pouvoir intégrer cet épisode dans la tradition légendaire représentée par le VP! Présentée comme parfaitement «naturelle» dans le BhP, l'accélération narrative qui prend place juste avant la figure du flûtiste et le vol des vêtements, est en fait très audacieuse. Elle tend évidemment à

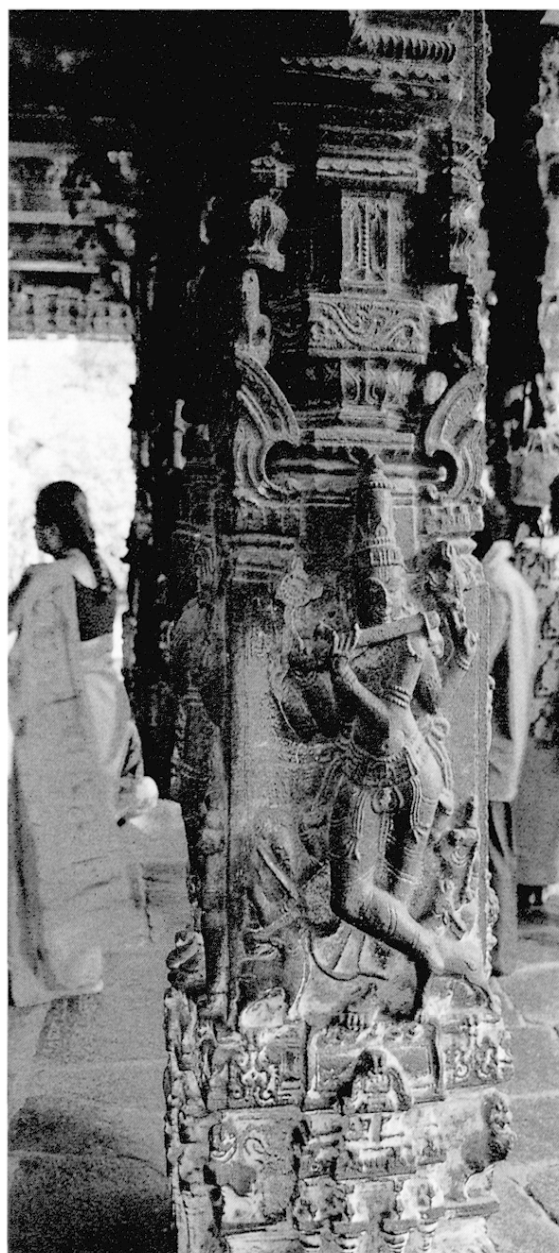


Fig. 20
Kṛṣṇa joue de la flûte.
Temple Devarājasvāmi de Kāncīpuram, xvr^e siècle
(phot. Ch. Schmid)



Fig. 21
Kṛṣṇa vole le beurre.
Temple Sāmavedīśvara de Tirumaṅgalam.
18x18 cm, x^e siècle
(phot. EFEO-Evenisse N 40 6)

associer encore plus étroitement ces deux facettes facétieuses d'une divinité dont on conte les *līlā*. Le BhP et le Varadarājaperumāl partagent l'importance donnée au jeu de la flûte ainsi que son association avec le vol des vêtements qui fait, sur ce temple comme dans le corpus sanskrit à notre disposition, sa première apparition.

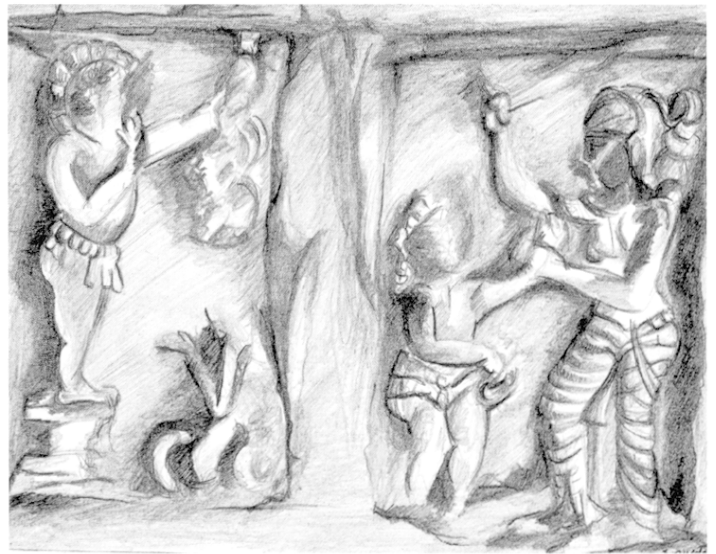
Le voleur de beurre

La représentation du voleur de beurre à Tirubhuvanai peut aussi correspondre à l'influence d'un texte proche du BhP. Comme la lutte contre l'oiseau, ce thème connaît une représentation dans le corpus shivaïte de nos temples et fait son apparition dans les *purāṇa* sanskrits avec le BhP. Là encore il s'agit d'un thème que la littérature tamoule affectionne; c'est dans le sud de l'Inde, peut-être dans les versions méridionales du HV, peut-être dans les poèmes des Ālvār, peut-être dans le *Cilappatikāram*, qu'il fait ses premières apparitions en littérature⁵⁸. Il est cependant connu dans le nord de l'Inde depuis le iv^e siècle au moins, car il fait partie de la première série de représentations krishnaïtes retrouvée, celle qui orne les jambages de porte de Maṇḍor dans le Rājasthān. C'est l'un des thèmes favoris des représentations krishnaïtes, qui apparaissent ainsi relever parfois d'une tradition différente de celle des textes sanskrits conservés. Cette tradition est attestée à la fois par des représentations *gupta*, par des textes postérieurs de langues nord-indiennes, qu'il s'agisse de la tradition jaine de l'histoire de Kṛṣṇa ou du *Bālacarita* dont la datation est l'objet de controverses, et par la tradition textuelle tamoule à laquelle correspondent les textes des Ālvār⁵⁹.

La seule représentation du voleur de beurre dans le corpus de temples *cōla* shivaïtes appartient, comme celle du flûtiste, qui la précède immédiatement dans le sens de la *pradakṣiṇā*, à la troisième série du temple de Tirumaṅgalam (fig. 21). La



Fig. 22 a/b
Kṛṣṇa vole le beurre. Temple Varādarājaperumāl de Tirubhuvanai, 31x18 cm, x^e siècle
(phot. EFEO- Evenisse N 3 29 – dessin Solange Onesta)



datation de ces images pose donc problème; dans l'état actuel des recherches, il est cependant raisonnable de les considérer comme antérieures à la représentation du Varadarājaperumāl de Tirubhuvanai, datant du premier quart du ^x^e siècle.

A Tirumaṅgālam aucun lien avec le BhP ne se dessine; la représentation est très simple (fig. 21). Debout sur un tabouret, Kṛṣṇa mange le beurre d'un pot pendu au plafond. Une jeune femme, Yaśodā sans doute, très présente dans la série de poèmes que Periyālvār consacre au thème⁶⁰, l'observe. Mais l'on ne voit pas, comme dans le BhP, Kṛṣṇa nourrir un singe, qui est bien assis sur son derrière à Tirubhuvanai (fig. 22 a/b). De plus le panneau situé immédiatement à droite du mangeur de beurre de Tirubhuvanai représente un Kṛṣṇa dansant au milieu des pots de beurre, évoquant une danse de destruction qui correspond à la description du comportement de la jeune divinité du chapitre 8 du BhP, dans lequel Kṛṣṇa voleur de beurre se comporte de façon très destructrice: «Avant de manger, il partage avec les singes; et si l'un d'eux ne mange pas, il brise le vase. Quand il ne trouve rien, il s'en prend à la maison, et ne s'en va qu'après avoir fait pleurer les petits enfants»⁶¹. Le vol du beurre s'ajoute ainsi aux scènes que l'on peut mettre en relation avec le BhP. Cette représentation attire en outre l'attention sur le fait que toutes les scènes figurées à Tirubhuvanai ont un équivalent dans le BhP, parfois très précis comme ici. Le BhP se révèle ainsi être le premier texte connu à associer l'ensemble des épisodes représentés dans ce temple.

La délivrance de l'éléphant

Enfin le traitement réservé au Varadarājaperumāl de Tirubhuvanai au Gajendra-mokṣa, à la délivrance du roi des éléphants, pourrait trouver son explication dans un lien avec le BhP. La place qu'occupe le sauvetage de l'éléphant au Varadarājaperumāl est surprenante. Sa représentation se trouve sur la face ouest du temple qui voit se succéder les *avatāra* de Viṣṇu, Varāha, Trivikrama et Narasiṃha. Elle comprend à la fois l'un des panneaux de la série narrative et l'un des animaux figurés dans une frise de bêtes mythiques, située juste en-dessous des panneaux composant la série narrative (fig. 23). Un éléphant appartenant à la frise des bêtes mythiques lève sa trompe tenant un lotus vers le Viṣṇu monté sur Garuḍa, occupant le panneau narratif au-dessus. Un crocodile happe l'une de ses jambes arrière. Pour comprendre la scène, il faut prendre les deux niveaux de frise en compte: Viṣṇu monté sur Garuḍa vient délivrer du monstre aquatique l'éléphant dévot qui lui tend un lotus.

Appartenant à une série consacrée à trois des *avatāra* majeurs de Viṣṇu, et seule occurrence d'un cadre iconographique élargi dans ce temple, le Gajendra-mokṣa est bien présenté comme un épisode particulièrement important sur ce temple. Or dans le BhP, cet épisode bénéficie également d'un traitement particulier. Il y est considéré comme un événement historique, ayant pour héros un éléphant qui fut le roi Pāṇḍya Indradyumna dans une de ses vies antérieures (BhP X. 79, 16). L'attention portée dans le texte et sur le temple au même épisode pourrait s'expliquer par une relation privilégiée entre les deux.

Il ne s'agit que d'un faisceau d'indices, mais leur ensemble rend du moins possible de poser l'hypothèse d'une influence de la tradition dans laquelle s'inscrit le BhP sur le corpus iconographique du Varadarājaperumāl de Tirubhuvanai. A partir du ^x^e siècle, les représentations correspondant au BhP, et d'abord le vol des vêtements, sont nombreuses. La tradition dont émane ce texte ne semble pas avoir d'un autre côté inspiré les représentations du corpus des temples shivaïtes du ^x^e siècle, et ce contraste entre les deux iconographies tend à faire présumer que le BhP n'est pas apparu avant le début du ^x^e siècle.

On pourrait cependant considérer qu'un temple vishnouite ne s'inspire pas nécessairement des mêmes textes que les temples shivaïtes. Le Varadarājaperumāl, dont la qualité de centre *śrī vaiṣṇava* est fortement marquée dans l'épigraphie⁶², se trouverait en correspondance avec le BhP parce qu'il est, comme ce texte, d'obédience vishnouite. Cependant l'iconographie des pilastres du temple vishnouite du ^x^e siècle de Tirumālpūr, même si elle est presque entièrement vishnouite, à deux représentations de déesses près, correspond à celle qui est utilisée dans le corpus shivaïte. On n'y trouve nul vol de vêtements, nul flûtiste, nul voleur de beurre, nulle lutte contre un oiseau, mais un Kṛṣṇa soulevant le Govardhana. Situé très au nord du delta de la Kāverī, ce temple est pourtant beaucoup plus proche géographiquement du temple de Tirubhuvanai que des temples shivaïtes du delta de la Kāverī. Il est bien plus



Fig. 23
Gajendra-mokṣa [La délivrance de l'éléphant].
Temple Varadarājaperumāl de Tirubhuvanai, ^x^e siècle
(phot. EFEO-Schmid)

probable que l'iconographie commune à ces temples vishnouïte et shivaïtes soit due à l'utilisation d'un même corpus de textes, correspondant à la tradition narrative qu'illustrent le VP et le HV, à une époque où le BhP n'était pas utilisé comme source d'inspiration pour les représentations. C'est seulement au xie siècle que le BhP fait son entrée en scène sur les temples.

Conclusion

Les divinités qui entraînent le fidèle tout autour du temple, en suivant le cheminement des histoires contées par les petits panneaux de ces soubassements *cōḷa*, introduisent l'homme au monde des dieux dans un espace intermédiaire de l'édifice. Point de jonction entre plusieurs réalités, la base de ces temples se révèle un espace de rencontres entre plusieurs univers humains, divins et religieux comme entre le monde des textes et celui des représentations.

Les correspondances qui s'établissent, ou qu'il est impossible d'établir, entre les représentations et les textes qui nous sont parvenus, permettent de constater l'existence de plusieurs traditions narratives et, parfois, de préciser la généalogie de certaines d'entre elles. La comparaison entre les temples shivaïtes du delta de la Kāverī et deux temples vish-

nouïtes comportant des cycles narratifs vishnouïtes, fait ainsi apparaître que la tradition dont relève le BhP a influencé un temple fondé dans le premier quart du x^e siècle. Elle n'exerce pas d'influence manifeste sur l'iconographie de la seconde moitié du x^e siècle, inspirée, sans doute, par une tradition littéraire représentée actuellement par les deux textes du HV et du VP, comme par la tradition littéraire tamoule.

Une telle comparaison amène également à signaler une perméabilité de l'univers shivaïte aux histoires vishnouïtes, que le rapport privilégié entre genre narratif et représentations vishnouïtes pourrait bien expliquer⁶³. L'emplacement de ces représentations narratives, à l'extérieur du temple et sur le soubassement, met l'accent sur l'aspect terrestre de divinités qui s'incarnent ici-bas. Le héros du HV, du VP et du BhP, c'est toujours ce même Kṛṣṇa, l'*avatāra* de Viṣṇu, le dieu qui descend sur terre se mêler aux hommes. Kṛṣṇa, Rāma, Varāha, Trivikrama, les incarnations de Viṣṇu sont très représentées. Les formes shivaïtes du mendiant nu qui parcourt l'univers, ou du dieu qui fait descendre la Gaṅgā en ce monde, pourraient bien, elles aussi, être représentées avant tout comme des formes visibles de la divinité qui se manifeste sur cette terre dont la base du temple est si proche.

CHARLOTTE SCHMID
EFEQ, Pondichéry

Résumé

Un ensemble d'environ six cents représentations ornant six temples shivaïtes *cōḷa* du x^e siècle et un temple vishnouïte du début du xi^e siècle permet de tenter de préciser la date de l'apparition du *Bhāgavata-purāṇa* et de constater l'étroitesse du lien entre genre narratif et vishnouïsme.

Le soubassement de ces premiers temples *cōḷa* porte de une à trois frises, constituées de petits panneaux sculptés de bas-reliefs illustrant les jeux des dieux. Śiva dansants et déesses combattantes voisinent avec les descentes de Viṣṇu qui forment la majorité des représentations, organisées en véritables cycles narratifs, un panneau succédant à l'autre. Ces séries d'images correspondent donc avec une légende dorée divine, rapportée par une tradition textuelle qui permet d'identifier les panneaux. De telles séries de représentations donnent des informations précieuses sur les textes correspondants, et l'étude des cycles krishnaïtes conduit à préciser la généalogie du *Bhāgavata-purāṇa*, qui n'apparaît pas illustré avant le tout début du xi^e siècle.

Abstract

A group of around six hundred representations adorning six *Cōḷa*, Śaiva temples of the 10th century and a *Vaiṣṇava* temple of the 11th century allows us to try to define the date of the appearance of the *Bhāgavata-purāṇa* and to observe the closeness of the links between the narrative and Vishnuism.

The base of these ancient *Cōḷa* temples contains between one and three friezes which are made up of small panels sculpted with low-reliefs illustrating the play of gods. Dancing Śivas and fighting goddesses are situated side by side the forms of Viṣṇu coming down to earth, which constitute the majority of the representations, organized in veritable narrative cycles, one panel following the other. Thus these series of images correspond to a golden divine legend, coming down through a textual tradition which allows us to identify these panels. The representations give precious information about the corresponding texts, and the study of the Kṛṣṇa devoted cycles leads us to define the lineage of the *Bhāgavata-purāṇa*, which does not seem to have been illustrated before the beginning of the 11th century.

10世紀のチョーラ朝の六つのシヴァ寺院と11世紀初頭のヴィシュヌ寺院を飾るおよそ600の場面は、『バガヴァッタ・プラナ』の成立の時期を比定し、物語表現とヴィシュヌ信仰との関係が密接であることを確認させるものである。

この初期のチョーラ朝寺院の基壇には、一段から三段のフリーズがあり、それは諸天の遊戯を表す浅浮き彫りの小パネルからなっている。殆どの場合、踊るシヴァ神と戦う女神達がヴィシュヌ神の降臨と交互に表され、一つのパネルから次のパネルへと引き続く物語のシリーズとなる表現となっている。これらのシリーズの浮き彫り表現は文学の伝統として伝えられた神々の黄金伝説を表したものであり、パネルの場面の比定を可能にする。こうした表現はそれに相当するテキストについて重要な情報をもたらす、またクリシュナの物語の研究は、11世紀初頭以前には表されることがなかった『バガヴァッタ・プラナ』の系譜をたどることを可能にしてくれる。

Notes

- 1 Une partie de cet article a fait l'objet d'une communication dans le cadre du colloque «Sixteenth International Conference on South Asian Archaeology», qui s'est tenu à Paris du 2 au 6 juillet 2001. Je remercie les organisateurs du colloque, M. Jean-François Jarrige, Mmes Bridget Allchin et Catherine Jarrige, de m'avoir donné l'occasion d'exposer ce travail. Un grand merci à Franck Evenisse dont les photographies illustrent cet article, ainsi qu'à l'ensemble du centre de l'École française d'Extrême-Orient de Pondichéry, et surtout à V. Desikan, N. Ramaswamy (Babu), Shanti Rayapoullé et R. Satyanarayanan, qui m'ont aidée à recueillir, organiser et interpréter la documentation. Enfin toute ma reconnaissance va à André Couture, Leslie Orr et Dominic Goodall dont les remarques m'ont été très utiles.
- 2 Les premières représentations narratives connues en Inde sont bouddhiques. On peut citer les bas-reliefs du *stūpa* majeur du site de Sānci (voir Gill 2000), et plus près du Tamil Nad, les sites d'Amarāvati et de Nagarjunakonda en Andhra Pradesh, qui évoquent les travaux de V. Dehejia (1990, 1997).
- 3 Les temples d'Apsadh dans le Bihar, de Deogarh et de Nāchnā-Kuthara dans le Madhya Pradesh, présentent des séries narratives vishnouites datées du ve siècle.
- 4 A Bādāmi, le soubassement du temple dit «Upper Śivālaya» présente un cycle narratif krishnaïte et un autre consacré à Rāma; les linteaux intérieurs de la grotte III et ceux de la colonnade de la grotte II présentent des cycles narratifs krishnaïtes, et dans le musée du site, on a rassemblé d'autres linteaux illustrant les mêmes histoires. Les temples Viśvanātha, Virūpākṣa et Mallikārjuna de Pattadakal présentent, sur certaines parties des murs extérieurs et sur quelques piliers intérieurs, des séries d'illustrations du *Rāmāyaṇa*, du *Mahābhārata* et de l'enfance de Kṛṣṇa.
- 5 Les frises narratives du temple de Mēkkaṭampūr, daté du début du xii^e siècle (la première inscription est de 1113), sont principalement consacrées aux Nāyaṅmar. Les mêmes saints shivaïtes apparaissent également en certains endroits de la dernière frise du temple de Tirumaṅgalam, qui semble postérieure aux deux autres, et on les retrouve sur les piliers du temple de Dārāśūram, daté de la deuxième moitié du xii^e siècle (la première inscription datée de ce temple correspond à l'année 1167; pour P.R. Srinivasan, dans l'Her-

nault 1987, p. 16, le temple est achevé avant la 13^e année du règne de Rājārāja II, c'est-à-dire avant 1160. Il est possible que ce corpus shivaïte non puranique ait été exploité à partir du x^e siècle seulement, et en raison de modifications d'orientation des mouvements religieux, impossibles à préciser pour le moment.

- 6 Les pilastres des temples *çōla* portent souvent dans le tiers supérieur une bande décorative. Cette bande comporte à Tirumālpūr les représentations narratives qui apparaissent sur les soubassements dans le reste du corpus. Sur les pilastres, *infra*, note 8.
- 7 Les inscriptions publiées nous apprennent que le temple *çōla* de Tiruchchennampūṇḍi est une refondation; il est probable que celui de Kumbakōṇam en est une également ainsi que les temples de Puñjai et de Pullamaṅgai. Qu'il s'agisse de refondations peut expliquer les dimensions peu impressionnantes de ces temples, différents des complexes un peu plus tardifs de Gangaikondaçāpuram et de Tañjore. Ces deux derniers sites sont de toute façon des fondations royales, cependant que, d'après les sources épigraphiques, les rois *çōla* se sont peu intéressés aux petits temples plus anciens, même si le corpus épigraphique (en cours de publication) du Varadarājaperumāl de Tirubhuvanai fait apparaître ce temple comme une exception dans la deuxième moitié du x^e siècle.
- 8 La seule série située sur la base des murs extérieurs se trouve à Tirumaṅgalam. Considérée comme postérieure de près d'un siècle aux deux premières séries de représentations, elle est, avec la série unique de Tirubhuvanai datée du début du x^e siècle, celle qui est placée à l'endroit le plus lisible du temple. Il semble que les séries aient tendance à remonter sur l'édifice du temple, pour aboutir au corpus *hoysaḥa* où elles se trouvent plus souvent au niveau de l'œil. Par ailleurs, l'iconographie des séries narratives est parfois utilisée sur les pilastres du temple, *infra*, note 30.
- 9 *South Indian Inscriptions*, vol. VII, n° 502, 521, 522, 528, 526; 523-525.
- 10 On peut considérer que ce temple comporte trois séries de représentations, si l'on prend en compte les bas-reliefs ornant les gueules ouvertes des monstres décorant le soubassement. L'iconographie de ces bas-reliefs est répétitive car il s'agit, comme toujours dans bien des temples *çōla* ou autres, de combats opposant des animaux fantastiques à des figures humaines de guerriers, accompagnés parfois de femmes. Cependant l'une

de ces gueules ouvertes est décorée d'une représentation de Varāha, qui fait hésiter sur le statut de cette série de représentations.

- 11 *South Indian Inscriptions*, vol. VII, n° 518. Balasubrahmanyam 1971, p. 56-58, 228. Sanford 1974, p. 183-186.
- 12 Outre les auteurs cités dans le corps de l'article, signalons S.R. Balasubrahmanyam qui l'a évoqué en 1971 pour le dater de la fin du ix^e siècle.
- 13 Rangaracharya 1919, vol. II, n° 22, p. 1235.
- 14 Les hymnes composant le *Tēvāram* sont tous attachés à un temple précis. Le Nāgeśvara de Kumbakōṇam est l'objet du *paṭikam* 6, 75, évoquant le dieu dansant du Kīlkoṭṭam de Kuṭantai; site identifié sous le n° KT027 dans le *Digital Tevaram* (en cours de publication).
- 15 Rangaracharya 1919, vol. II, p. 1237, n° 34.
- 16 Mahalingam 1967, p. 83-84.
- 17 Sanford 1974, p. 182-183.
- 18 *Paṭikam* 1, 16, consacré au temple de Pullamaṅgai Tiru Alanturai.
- 19 *South Indian Inscriptions*, vol. XIII, n° 257, vol. XIX, n° 63, 138, 168, 188; *Varalāru*, vol. 2, n° 16 (trois inscriptions), et vol. 3, n° 9 (trois inscriptions).
- 20 Harle 1958, p. 5.
- 21 Balasubrahmanyam 1971, p. 6, 223-224.
- 22 Sanford 1974, p. 175; 1987, p. 280-281.
- 23 *Paṭikam* 2, 84 louant le site de Naṇipallī; n° KT043 dans le *Digital Tevaram*.
- 24 Balasubrahmanyam 1971, p. 266-267.
- 25 Sanford 1974, p. 178-181.
- 26 Barrett 1974, p. 81-82.
- 27 Hoekveld-Meier 1981, p. 182-183, 204.
- 28 Kaimal 1999, p. 87, 88-89.
- 29 Cette version de la légende, où un dieu serpent combat Viṣṇu sous sa forme de sanglier, devait exister dès l'époque *pallava*. Sur le mur nord du Vaikuṇṭha de Kāñcīpuram, la représentation de l'*avatāra* du sanglier est en effet également accompagnée du même curieux *nāga* menaçant, quoique de dimensions moins importantes. Pourtant je n'en ai trouvé trace dans nul texte, sanskrit ou tamoul.
- 30 L'iconographie des séries narratives est parfois utilisée sur le corps même des pilastres du temple. C'est bien l'emplacement choisi pour représenter un cycle krishnaïte à Tirumālpūr, probablement vers le milieu du x^e siècle. A Puñjai, l'un des pilastres de l'entrée du sanctuaire est orné, au même endroit, d'une représentation de la déesse dansante qu'on retrouve dans la deuxième série de ce temple. Sur la face sud du

- temple de Pullamaṅgai, l'un des pilastres est décoré de représentations d'épisodes krishnaïtes. Sur les temples de Pāccil et de Tirumaṅgalam, certains pilastres sont ornés de représentations de dieux. A Pattadakal, au vi^e siècle, les piliers intérieurs de certains temples portent des représentations narratives (*supra*, note 3) : peut-être les pilastres *cōḷa* retrouvent-ils une tradition plus ancienne. Dans la deuxième moitié du xi^e siècle, les piliers de Dārāśūram (*supra*, note 4) sont couverts de représentations de la base au sommet.
- 31 Treize inscriptions, dont plusieurs considérées d'âge *cōḷa*, ont été retrouvées sur le site. Douze d'entre elles sont répertoriées dans l'*Archaeological Report on South Indian Epigraphy for 1929-30*, n° 251, et la dernière évoquée, dans une thèse indienne non publiée, Mathimalar Sukumar 1993 : TM 1993, N1.
- 32 *Annual Report for Indian Epigraphy for 1992-1993*, p. 4-5, 67-70.
- 33 Le corpus épigraphique du Varadarājaperumāl de Tirubhuvanai est en cours de publication. Certaines inscriptions sont du x^e siècle, mais il n'est pas certain qu'elles appartiennent à l'édifice, reconstruit dans les années trente (Pattabiramin 1948, p. 27). L'inscription datée de 1017 (portant le n° 92 dans le corpus en cours de publication), trouvée sur le mur est de l'*ardhamāṇḍapa*, est une date assurée. Seules les deux dernières lignes sont abîmées, et les lignes 14-16 évoquent clairement le « temple de Viranārāyaṇa Viṇṇakar au centre du caturvedimaṅgalam de Tribhuvanamahādevi » (*tribhuvanama [ā*] devī-c-ca/turvetimaṅgalattu natu [vīl] śrī-koyl śrī-ṛiraṇārāyaṇa-riṇṇakar* [...]).
- 34 *South Indian Inscriptions*, vol. XIII, n° 29-34, 105, 132, 330; vol. III, n° 142, 197; vol. XIX, n° 197, 220, 318, 319, 341, 445. *Epigraphia Indica* 1906, p. 265-344.
- 35 Balasubrahmanyam 1971, p. 92, 226.
- 36 A Tirumaṅgalam, cependant, si on considère les trois séries du temple, on obtient une majorité de représentations shivaïtes. Mais si on ne considère que les deux premières car la troisième paraît plus tardive, la majorité des représentations sont, comme dans les autres temples, vishnouïtes.
- 37 La thèse non publiée de Daniel T. Sanford, *Early Temples Bearing Rāmāyaṇa Relief Cycles in the Chola Area: a Comparative Study*, constitue le seul travail sur un ensemble de sites. Le même auteur a également publié en 1987 un article sur les représentations du *Rāmāyaṇa* du site de Pullamaṅgai. Plus récemment, voir les travaux de Padma Kaimal (1999), qui travaille sur les portraits dans le corpus *cōḷa*.
- 38 Kirsti Evans (1997) a consacré un ouvrage aux frises narratives des temples de Halebidu, Amṛtapura et Belūr. A Amṛtapura, seuls les trois premiers livres du *Mahābhārata* sont illustrés. La place importante qu'occupe Bhīma sur les sites *hoysala* semble également préfigurée à Puṇjai, où il est le plus représenté des Pāṇḍava.
- 39 MBh 3.296.5-9.
- 40 Voir l'annexe assez complète que consacre F. Hardy (1983, p. 637-646) à l'origine méridionale de ce texte. Ajoutons que la métrique du Bhp semble bien influencée par les conventions métriques sud-indiennes comme le fait remarquer Dominic Goodall (1996, p. 384, note 29). Enfin les femmes du Bhp aiment à se poudrer de safran, habitude courante dans le sud mais non dans le nord de l'Inde (voir la comparaison avec le visage de la lune X. 29, 3, les seins rougis de safran de X. 21.17, etc.). Cette habitude contemporaine pourrait être au moins aussi ancienne que le Bhp.
- 41 Rocher 1986, p. 147-148.
- 42 Gail 1969, p. 12.
- 43 Hacker 1959, p. 121-128.
- 44 Hardy 1983, p. 485-488.
- 45 Kṛṣṇa soulève le mont Govardhana à Puṇjai, à Tiruchchennampūṇḍi, à Pāccil et à Kumbakōṇam. Il combat l'éléphant Kuvalayāpīḍa à Tiruchchennampūṇḍi, à Pāccil et à Puṇjai, la démons Pūtanā à Pullamaṅgai, à Pāccil et à Puṇjai, et le taureau Ariṣṭa à Pāccil, à Tiruchchennampūṇḍi et à Puṇjai. Il danse avec des pots de beurre à Tiruchchennampūṇḍi, à Pāccil et à Kumbakōṇam. Il lutte contre le serpent Kāliya à Puṇjai et à Pāccil. Il passe entre les deux arbres *arjuna* à Tiruchchennampūṇḍi et à Pāccil. Il joue de la flûte à Tiruchchennampūṇḍi et Tirumaṅgalam. Il vole le beurre à Tirumaṅgalam. Il lutte contre l'oiseau à Kumbakōṇam.
- 46 Sans doute y a-t-il en réalité quatorze panneaux représentant Kṛṣṇa, mais douze seulement sont identifiés avec certitude (certaines des identifications rapportées par P.Z. Pattabiramin (1948, p. 29-30) ne sont pas entièrement convaincantes).
- 47 Kṛṣṇa soulève le Govardhana en HV 61 et en VP V. 10. Il combat l'éléphant Kuvalayāpīḍa en HV 74 et en VP V. 20; il tue Pūtanā en HV 50, 20-29 ainsi qu'en VP V. 5; il combat le taureau Ariṣṭa en HV 64 et en VP V. 14. Il lutte contre le serpent Kāliya en HV 56 et 57. Il passe entre les deux arbres *arjuna* en HV 51 et en VP V. 6.
- 48 La plupart des épisodes de la geste krishnaïte qui apparaissent dans la poésie des Ālvār représentent la même tradition que celle qui est à l'origine du HV, voir Hardy 1983, p. 458-459; nous verrons que cependant certains épisodes n'ont aucun lien avec cette tradition du HV.
- 49 Les textes tamouls ne me sont accessibles qu'en traduction, cependant, dans les cas difficiles ou litigieux, je préfère citer le vocabulaire ou le passage en tamoul pour permettre aux spécialistes de se faire leur propre opinion.
- 50 Dave 1985, p. 395.
- 51 Dans le sud de l'Inde plusieurs traditions d'un combat de Kṛṣṇa avec un oiseau semblent avoir existé parallèlement. Dans le corpus *hoysala*, Kṛṣṇa est parfois représenté luttant contre un genre de coq ou de paon, cependant que le combat contre l'oiseau à long bec, ouvert par le dieu (dans le *Tiruppāvai* 13, 1 et le *Nācciyār Tirumōḻi*, 1, 9 il est bien précisé que le dieu ouvre le bec [*vāy*] de l'oiseau; on retrouve ce mode de combat en Bhp X. 11, 40), est représenté non loin, par exemple à Amṛtesvara (Karnāṭaka) dont la représentation d'un combat contre deux coqs est commentée par Evans 1997, p. 181-182; on retrouve les deux combats à Hoṣaholalu (*cf.* clichés EFEO-Evenisse N 46 22-23, non publiés). Dans les deux cas, les représentations des deux combats contre un oiseau ne sont séparées que par un seul autre combat: ils semblent considérés comme proches. Dans le corpus textuel connu à ce jour, ce combat contre cet autre oiseau n'apparaît pas. Mais rien ne dit que l'oiseau des Ālvār est un marabout plutôt qu'un coq..., sauf, peut-être, cette importance donnée au bec.
- 52 Je remercie A. Couture de m'avoir signalé les apparitions de la flûte dans ces deux textes.
- 53 *Periyālvār Tirumōḻi*, surtout dans la troisième
- décade: 3.1, 3; 4, 6; *Nācciyār Tirumōḻi* d'Āṇṭāl, 13. *Tiruvāymoḻi* de Nammālvār 6, 2, 9, 9, 10, 3, par exemple.
- 54 Bhp X. 35, 12: *harsayan yarhi veṇuraveṇa jāta-harsa uparambhita viṣam/*.
- 55 Il est possible que l'iconographie de Kṛṣṇa Govardhanadhara ait également inspiré, du moins en partie, celle de Rājagopāla, qui présente en tout cas les mêmes éléments secondaires que ceux qui accompagnent le Govardhanadhara, dont la représentation est plus ancienne.
- 56 Hardy 1983, p. 497-501.
- 57 Sur cette introduction du thème dans le Bhp, voir aussi Dehejia 1990, p. 17-18, évoquant l'influence de la tradition tamoule du vau *pārai* sur le Bhp. Sur ce vau, autour duquel est construit le *Tiruppāvai* d'Āṇṭāl, voir, entre autres, *Le Paripātāl*..., XXXVI-XXXVII; [*Tiruppāvai*] *Un texte tamoul*..., J. Filliozat, p. 33 et [*Tiruppāvai*] *Consider our vau*..., N. Cutler.
- 58 Sur les premières apparitions littéraires de ce thème, qu'on trouve aussi dans le *Bāṭacarita* et les textes jaïns que sont le *Harivaṃśa* de Jināsena (35.43) et celui de Puṣpadanta, voir Hawley 1989, p. 32-35; cet auteur résume ensuite les apparitions du voleur de beurre dans la littérature tamoule, *id.*, p. 35-45. Le thème appartient en fait également aux versions méridionales du HV, comme le souligne A. Couture (1991, p. 356-360). Mais ces versions du sud sont particulièrement difficiles à dater (voir aussi à ce sujet, Couture 1992, p. 123) et l'éventualité de liens spécifiques avec la littérature tamoule n'a pas fait l'objet de recherches. Enfin, il est intéressant de constater que, représentés dès le iv^e siècle et correspondant aux mêmes textes jaïns ainsi qu'au *Bāṭacarita*, certains détails des images de la lutte contre le serpent Kāliya tendent à confirmer l'existence d'une tradition qui n'apparaît pas dans les *Purāṇa* sanskrits à notre disposition (pas même, dans ce cas, dans les versions méridionales du HV).
- 59 Voir note précédente.
- 60 Voir la série de poèmes consacrés à l'enfance de Kṛṣṇa qui correspondent aux deux premières centaines de vers du *Periyālvār Tirumōḻi* (voir plus spécifiquement 1, 1 [correspondant aux strophes 13-22 dans l'édition du texte consulté], 2, 1 et 2, 9 où le dieu se comporte en vaurien).
- 61 *markāṇ bhokṣya vibhajati sa cen nāṭi bhāṇḍambhinatti/dravyālābhe sa gṛhakupito yāty upakroṣya tokāṇ/*. – Bhp X. 8, 29 c-d; Hauvette-Besnault 1884, p. 42.
- 62 Le terme *śrī-raiṣṇara* est mentionné explicitement, par exemple, dans les inscriptions n° 96, 98, 102, 108, 109, 118 du temple; il est difficile de savoir ce qu'il recouvre exactement à cette époque; mais il est certain qu'il signale clairement l'appartenance des personnes qu'il qualifie à un mouvement vishnouïte.
- 63 Voir à ce sujet Schmid 2003, qui explore la relation entre l'emplacement des panneaux, la prédominance vishnouïte des thèmes et la notion d'*aratāra*, de descente du dieu sur la terre. Les frises des soubassements semblent réservées aux formes incarnées des divinités; en tant que telles, elles apparaissent également comme un espace de rencontres entre l'homme et le dieu.

Bibliographie

Sources

- *Annual Report for Indian Epigraphy for 1992-1993*, New Delhi, The Director General, Archaeological Survey of India, 1998.
- *Annual Report on South Indian Epigraphy for 1929-1930*, Madras.
- Le *Bhāgavata-purāṇa*, traduit et publié par E. Burnouf, tome quatrième par M.-L. Hauvette-Besnault, Paris, Imprimerie Nationale, 1884.
- *Ġilappatikāram*, (ed. non accr.) Tirunelveli & Chennai, Śaiva Siddhanta Press, 1942.
- Digital Tevaram: an Electronic Edition of the English Translation of Tevaram by the Late V.M. Subrahmanya Ayyar, Accompanied by a Full Concordance of the Tamil Text and Various Maps and Other Informations, J.-L. Chevillard and S.A.S. Sarma ed., IFP/EFEO (en cours de publication).
- *Epigraphia Indica*, Calcutta/Delhi, Archaeological Survey of India, 1966.
- *Harivaṃśa*, édition critique par P.L. Vaidya, Poona, Bhandarkar Oriental Research Institute, 1969-1971.
- *Mahābhārata*, édition critique par V.S. Sukthankar, Poona, Bhandarkar Oriental Research Institute, 1933-1969.
- *van Buitenen*. Vol. II, 2.: *The Book of the Assembly Hall*. 3.: *The Book of the Forest*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1975.
- *Nācciyār-Tirumōḻi* (et Tiruppāvai), *Āṇṭāl and Her Path of Love. Poems of a Woman Saint from South India*, translated by V. Dehejia, New York, State University of New York Press, 1990 (SUNY Series in Hindu Studies).
- *Nālvāyir Tēvīyar Pirapantam*, Chennai, Tiruvēṇkātattāṇ Tirumangam, 1973.
- Le *Paripāṭal*, texte tamoul, introduction, traduction et notes par F. Gros, Pondichéry, Institut français d'indologie, 1968 (n° 35).
- *South Indian Inscriptions*, vol. II, III, VII, XIII, XIX, Delhi, Archaeological Survey of India 1891-1967. Réimpression: New Delhi, The Director General, Archaeological Survey of India, 1991.
- [Tiruppāvai] *Consider our vow: An English Translation of Tiruppāvai and Tiruvempāvai*, N. Cutler, Madurai, Muthu Padipakam, 1979.
- [Tiruppāvai] *Un texte tamoul de dévotion vishnouïte, le Tiruppāvai d'Āṇṭāl*, J. Filliozat, Pondichéry, Institut français d'indologie, 1971 (n° 45).
- *Viṣṇu-purāṇa*, édition critique par M.M. Pathak, Vadodara, Oriental Institute, 1997-1999.
- *Viṣṇu-purāṇa*, translated and illustrated by notes by H. H. Wilson, London 1840. Réimpression: Calcutta, Punthi Pustak, 1972.

Littérature secondaire

- BALASUBRAHMANYAM S.R., 1971: *Early Chola Temples*, New Delhi, Orient Longman.
- BARRETT D., 1974: *Early Chola Architecture and Sculpture*, London, Faber and Faber.
- COLAS G., 1986: Le temple selon Marici, Extraits de la Marici-saṃhitā étudiés, édités et traduits, Pondichéry (Publications de l'Institut Français d'Indologie n° 71).
- COUTURE A., 1992: «Le Bālacarita et les enfances hindoues et jains de Kṛṣṇa», *Bulletin d'Etudes Indiennes*, vol. 10, p. 313-326.
- DEHEJIA V., 1990: «On Modes of Narration in Early Buddhist Art», *Art Bulletin*, vol. 72, Sept., p. 374-392.
- DEHEJIA V., 1997: *Discourse in Early Buddhist Art. Visual Narratives of India*, New Delhi, Munshiram Manoharlal.
- EVANS K., 1997: *Epic Narratives in the Hoysala Temples, the Rāmāyaṇa, Mahābhārata and Bhāga-*

- rata Purāṇa in Halebid, Belūr and Amṛtapura*, Leiden, Brill.
- GAIL A.J., 1969: *Bhakti im Bhāgavatapurāṇa, Religionsgeschichtliche Studie zur Idee der Gottesliebe in Kult und Mystik des Viṣṇuismus*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz.
- GILL S., 2000: «Le discours des portails. Procédés de création dans la sculpture des portails du stupa majeur de Sañci», *Arts Asiatiques*, vol. 55, p. 32-54.
- GOODALL D., 1996: *Hindu Scriptures*, edited with translations by Dominic Goodall, based on an anthology by R.C. Zaehner, Londres. Réédition: Delhi, Motilal Banarsidass 2001.
- HACKER P., 1959: *Prahlāda – Werden und Wandlungen einer Idealgestalt – Beiträge zur Geschichte des Hinduismus*, 2 vol., Wiesbaden, Akademie der Wissenschaften und der Literatur.
- HARDY F., 1983: *Viraha-Bhakti, The early History of Kṛṣṇa Devotion in South India*, Delhi, Oxford University Press.
- HARLE James C., 1958: *The Brahmapurisvara Temple at Pullamangai*, Bombay, Bhulabhai Memorial Institute.
- HAWLEY J.S., 1983: *Krishna, the Butter-thief*, Princeton, Oxford University Press. Delhi, Oxford University Press, 1989.
- L'HERNAULT E., 1987: *Darasuram, Epigraphical study, Étude architecturale, Étude iconographique*, en collaboration avec P.R. Srinivasan et J. Dumarçay, Paris, EFEO (Publications de l'École française d'Extrême-Orient, Mémoires archéologiques, 16).
- HOEKVELD-MEIER G., 1981: *Koyils in the Colamandalam: Typology and Development of Early Cola Temples*, Amsterdam, Krips Repro.
- KAIMAL P., 1999: «The Problem of Portraiture in South India, circa 870-970 A.D.», *Artibus Asiae*, vol. LIX, 1/2, p. 59-133.
- KREISEL G., 1986: *Die Śiva-Bildwerke der Mathurā Kunst: Ein Beitrag zur frühhinduistischen Ikonographie*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag Wiesbaden (Monographien zur Archäologie, Kunst und Philologie, 5).
- MAHALINGAM T.V., 1967: «The Nāgeśvarasvāmi Temple», *Journal of Indian History*, vol. XLV, Part 1, April, p. 1-94.
- PATTABIRAMIN P.Z., 1948: *Quatre vieux temples des environs de Pondichéry*, extrait de *La Revue historique de l'Inde française*, septième volume, Pondichéry, Bibliothèque coloniale/Paris, Les Presses Universitaires de France.
- RANGARACHARYA V., 1919 *A Topographical List of the Inscriptions of the Madras Presidency (collected till 1915)*, Madras, Government Press, 3 vol.
- ROCHER L., 1986: *The Purāṇas*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz (A History of Indian Literature, vol. II, fasc. 3).
- SANFORD David. T., 1974: *Early Temples Bearing Rāmāyaṇa Relief Cycles in the Chola Area: A Comparative Study*, Los Angeles, University of California, Ph.D. dissertation.
- SANFORD David. T., 1987: «Miniature Relief Sculptures at the Pullamangai Siva Temple, with Special Reference to the Ramayana Sequence», in M.S. Nagaraja Rao (ed.), *Kusumāñjali*, Delhi, Agam Kala Prakashan, vol. II, p. 277-292.
- SCHMID C., 2003: «Of Gods and Mortals: līlā cōḷa», *South Asian Archaeology* (à paraître).
- SRINIVASAN P.R., 1990: *Tiruvannamalai, a Śaiva Sacred Complex of South India. 1.2, Inscriptions*, Pondichéry (Publications de l'Institut français d'indologie, n° 75).
- SUKUMAR Mathimalar, 1993: *Samavedisvarar Temple at Thirumangalam – A Study*, dissertation submitted to Seethalakshmi Ramaswami College (Autonomous) affiliated to the Bharathidasan University in partial fulfilment of the requirements for the award of the degree of Master of Philosophy in History, Tiruchirappalli, Seethalakshmi Ramaswami College (Autonomous), Department of History.
- WHALING F., 1980: *The Rise of the Religious Significance of Rama*, Delhi, Motilal Banarsidass.