

EDITH PARLIER-RENAULT

ESPACE ET MYTHE DANS LE TEMPLE HINDOU :
LE LANGAGE ICONOGRAPHIQUE

Gravée sur l'un des premiers temples construits sous les Cālukya, l'inscription du Meguti à Aihole attribuée au même auteur le poème et le temple sur lequel il a été gravé : « praśaster vasateś cāsyā(h) jinasya tri-jagad-guroḥ kartā kārāyitā cāpi ravikīrtiḥ kṛtī svayam »¹ (« Ravikīrti lui-même est l'auteur de cette *praśasti* et de cette demeure qu'il a fait faire pour le Jina, maître des trois mondes »). Si la solidarité entre création littéraire et création architecturale est vigoureusement soulignée par la répétition des dérivés de *kṛ* (faire) *kartā*, *kārāyitā*, *kṛtī*, la proximité phonétique de *kīrti* et *kṛtī*², tout en indiquant la parenté entre l'éloge et le monument, semble marquer la nuance : la poésie ne consiste-t-elle pas surtout à « célébrer », à « dire » (*kīrtayati*), tandis que l'architecture et la sculpture relèvent à première vue exclusivement de l'acte manuel, de la fabrication (*kṛ*) ? C'est ce que suggère par exemple la dernière strophe de l'inscription gravée dans la grotte pallava de Tirucirāpalli : la forme du dieu « constituée de gloire » (*kīrtimayī*), « éternelle » (*śāśvatī*) y est opposée à la forme « matérielle », « réelle » (*bhautikī*, de *bhū*, « être »)³.

1. Cf. F. KIELHORN, *EI*, VI, n° 1, pp. 1-12.; J.F. FLEET, *Ind. Ant.*, V, p. 67-73, sl. 36.

2. Comme c'est généralement le cas, l'objet de cette paronomase est de suggérer la ressemblance entre deux signifiés, à travers l'analogie des signifiants. Cf. P. ESTIENNE-MONOD, *Les Inscriptions des Cālukya orientaux : caractéristiques et fonctions d'une littérature épigraphique*, thèse de doctorat de l'Université Aix-Marseille, juin 2008, t. 1, p. 59.

3. II, 4 *śilākṣareṇa janitā Satyasandhasya bhautikī/
mūrti kīrtimayī cāsyā kṛtā tenaiva śāśvatī//*

La distinction tend pourtant à s'abolir quand on observe que le terme *kīrtana* signifie à la fois « célébration, énonciation » et « monument », « temple »⁴. Le poème participe du réel le plus concret, le temple formule un sens. Parole et création plastique sont à la fois identiques et distincts. Comme un texte littéraire, l'image, les images se prêtent dès lors à l'analyse, il est même probable qu'elles la présupposent, si l'on en juge par exemple par l'inscription de la grotte de Tirucirāpalli qui accompagne le relief de Gaṅgādhara et en propose un véritable commentaire, une lecture à plusieurs niveaux⁵.

La parenté entre expression plastique et expression littéraire s'explique sans doute par l'affinité profonde qui les unit toutes deux au mythe. La fonction du langage poétique dans l'épigraphe est d'abord rituelle⁶ : elle consiste à mettre en rapport plusieurs plans de réalité tout en maintenant leur distinction ; ce faisant, le langage poétique se révèle aussi fondamentalement ambivalent⁷, comme si sa vocation même consistait à faire apparaître l'ambiguïté inhérente aux êtres et au monde. Il rejoint en cela le mythe, dont l'objet serait « de fournir un

« Par la parole de pierre a été produite une image matérielle de Satyasandha, et par cette parole-ci (l'inscription ?) une image faite de gloire, éternelle ».

Cf. HULTSZCH, « Trisirapalli Cave-Inscriptions », *South Indian Inscriptions*, vol. I, n° 33 et 34, Madras, 1890; P.-S. FILLIOZAT, « Les Inscriptions sanskrites du roi pallava Mahendravarman Ier », *Bulletin d'études indiennes*, 2, 1984, p. 99-116; S. BROQUET, *Les Inscriptions sanskrites des Pallava, thèse de doctorat*, Université Paris III-Sorbonne nouvelle, 1998, p. 129-130.

4. C'est le terme employé à propos du Kailāsanātha dans une inscription rāṣṭrakūṭa : voir FLEET, « Sanskrit and Old Canarese Inscriptions », *Ind. Ant.*, XII, 1883, p. 159 ; BHANDARKAR, « The Rāṣṭrakūṭa King Kṛṣṇarāja and Elāpura », *Ind. Ant.*, XII, 1883, p. 229.

5. Cf. notre article « L'Art de la suggestion. Sculpture et poésie dans l'Inde classique », *La Question de l'art en Asie orientale* (F. BLANCHON, dir.), Paris, 2008, p. 83-113.

6. Cf. S. BROQUET, *op. cit.*, 1998.

7. Comme le rappelle RENO, le jeu de mots, qui caractérise le style poétique (*kāvya*), en particulier dans l'épigraphe, a sa source dans la poésie du *Ṛg-Veda*, où nombre de termes révèlent « quelque ambiguïté fondamentale ». RENO donne l'exemple de « ari » désignant l' « étranger » à la fois comme « ami » et comme « ennemi ». (« Le Jeu de mots et ses implications », *L'Inde fondamentale*, Études d'indianisme réunies et présentées par Charles MALAMOUD, Paris, 1978, p. 31 ; rééd. de « Art et religion dans la poésie sanskrite : le "jeu de mots" et ses implications », *Journal de Psychologie normale et pathologique*, 1951, p. 280-285). L'ambiguïté du mythe se retrouve ainsi dans le langage même.

modèle logique pour résoudre une contradiction » ; « la pensée mythique procède de la prise de conscience de certaines oppositions et tend à leur médiation progressive »⁸.

Si la poésie épigraphique s'appuie largement sur les références mythologiques, le programme iconographique des temples illustre également les grands mythes de l'hindouisme. Dans la mesure où le mythe implique une dimension temporelle, sa structure même rejoint en fait celle de l'espace sacré : « Nous n'avons affaire à des mythes, au sens exact et spécifique du terme, qu'au moment où, abandonnant la contemplation tranquille du divin, la pensée développe l'existence et la nature de ce divin dans le temps et va de la figure des dieux à leur histoire et à leur saga »⁹. De même que le récit mythologique inscrit l'histoire des dieux dans le temps, le temple l'inscrit dans l'espace, introduisant entre les différents aspects du divin un système de corrélations qui les unifie : « L'espace ... agit comme un schème par l'application duquel des éléments très différents et, au premier regard, parfaitement incomparables peuvent se rapporter l'un à l'autre »¹⁰. En s'intégrant dans le contexte du temple, les formes divines se définissent par leur rapport commun au monument, rapport qui implique un certain degré de similitude, mais elles sont aussi nettement différenciées. La conception mythique de l'espace apparaît en effet également à la fois comme un système d'association et de différenciation¹¹.

Si ce système peut être plus ou moins complexe et nuancé, il a sa source dans un schéma binaire qui domine l'appréhension mythique du temps et de l'espace¹², et qui explique la configuration invariable-

8. C. LÉVI-STRAUSS, *Anthropologie Structurale*, Paris, 1958, réimpr. 1974, p.264 et p. 258.

9. E. CASSIRER, *La philosophie des formes symboliques 2 La pensée mythique*, Paris, 1972, p. 132 (traduit de *Philosophie der Symbolischen Formen*, Yale, 1953).

10. *Ibid.*, p. 111.

11. *Ibid.*, p. 120-121 : « L'intuition de l'espace est donc apparue comme un moment essentiel de la pensée mythique, dans la mesure où celle-ci est dominée par la tendance à métamorphoser toutes les différences qu'elle pose et qu'elle saisit en différences spatiales et à se les rendre ainsi immédiatement présentes à l'esprit. »

12. *Ibid.*, p. 123 : « Le sentiment mythique de l'espace commence toujours par se déployer à partir de l'opposition du jour et de la nuit, de la lumière et des ténèbres » ; « L'intuition primaire de l'espace et l'articulation primaire du temps reposent sur une seule et même intuition fondamentale très concrète, l'alternance de la lumière et des ténèbres, du jour et de la nuit. » (*Ibid.*, p. 135)

ment symétrique du temple. La différenciation entre les aspects du dieu qui l'inscrit dans le temps et l'espace s'effectue à travers le jeu des oppositions qu'impose la disposition symétrique des images.

Le récit mythique procède un peu de la même façon. Les principaux mythes illustrés dans l'iconographie de Śiva reposent tous sur une contradiction centrale qui en constitue le ressort narratif et tend à se résoudre par la succession temporelle des aspects antagonistes du dieu. La naissance du *liṅga* montre comment Śiva peut être à la fois infini (la colonne sans origine ni fin) et manifesté (l'apparition du dieu dans le pilier dont les extrémités sont invisibles), comment il peut être antérieur à Viṣṇu et Brahmā, sans commune mesure avec eux (début du récit), tout en ne faisant qu'un avec eux (fin du récit), comment Brahmā et Viṣṇu peuvent s'affronter (début du récit) alors qu'en réalité ils ne font qu'un (fin du récit)¹³. L'histoire de Tripurāntaka¹⁴ développe d'autres contradictions : comment Śiva peut-il favoriser ses dévots, les démons des Tripura, et se retourner ensuite contre eux, comment peut-il être le dieu destructeur qui anéantit le monde (les trois forteresses) tout en animant lui-même le cosmos (le char sur lequel il est debout représente le monde) ? La mise à mort d'Andhaka¹⁵, celle de Kāma¹⁶ reflètent la même ambiguïté puisqu'après avoir détruit ses adversaires, le dieu les ressuscite. Le mariage de Śiva montre comment le dieu apparemment le plus ascétique, le plus opposé à l'amour,

13. Comme les autres mythes que nous citons, la naissance du *liṅga* est très souvent raconté dans les *Purāṇa* et la multiplicité même des versions montre bien que le noyau du mythe est invariable, en dépit des divers développements auxquels il a donné lieu : voir par exemple *Kūrma Purāṇa*, I, 26, 66 et suiv. ; *Devī Bhagavatam*, V, ch. 33, 10 sqq ; *Skanda Purāṇa*, I (*Māheśvarakhaṇḍa*), III (*Arunācalamāhātmya*), ch. 1 ; ch. 8. ; *Skanda Purāṇa*, I (*Māheśvarakhaṇḍa*) I (*Kedārakhaṇḍa*), ch. 6 ; *Śiva Purāṇa*, *Vidyēśvarasaṃhitā*, ch. 5 ; *Rudrasaṃhitā*, I, ch. 7

14. Sur le mythe de Tripurāntaka, l'un des plus anciens de la mythologie śivaïte, voir *Atharva Veda*, 5, 28, 9 ; *Aitareya Brāhmaṇa*, 1, 23 ; *Kauṣītaki Brāhmaṇa*, 8, 8 ; *Śatapatha Brāhmaṇa*, 3, 4, 4, 3-27 ; *Taittirīya Saṃhitā*, 6, 2, 3 ; *Vājasaneyi Saṃhitā*, 5, 8. Dans le *Mahābhārata*, c'est, avec la destruction du sacrifice, un des principaux mythes śivaïtes (VII, 202 ; VIII, 33-34 ; XII, 295 ; XIII, 161-162). Plusieurs *Purāṇa* l'évoquent (*Liṅga Purāṇa*, I, 71-2 ; *Matsya Purāṇa*, II, 125-40 ; 187-188 ; *Padma Purāṇa*, I, 14-15 ; *Śiva Purāṇa*, II, 5, 1-10 ; *Skanda Purāṇa*, V, 1, 43 ; V, 3, 28 ; VII, 1, 45.)

15. Sur Andhaka, voir W. DONIGER, *Śiva érotique et ascétique*, Paris, 1993 (traduit de *Asceticism and Eroticism in the Mythology of Śiva*, Oxford, 1973), p. 241-243.

16. Cf. *Ibid.*, ch. V.

finir par céder à celui-ci. L'épisode de Rāvaṇa révèle de même toute l'ambiguïté des rapports entre Śiva et le démon : d'abord uniquement animé par la volonté de détrôner le dieu, le démon Rāvaṇa finit par devenir l'un de ses plus éminents dévots, tandis que Śiva après avoir écrasé le démon lui octroie sa grâce¹⁷. L'ambivalence est cependant parfois moins évidente: la descente de la Gaṅgā raconte comment les fils de Sagara maudits par Viṣṇu/Kapila accèdent finalement au ciel par la grâce de Śiva lorsque le dieu accepte de recevoir sur sa tête le flot de la Gaṅgā qui purifiera leurs cendres. Le rôle salvateur rempli par Śiva ne présente aucune ambiguïté puisqu'ici c'est Viṣṇu qui assume la fonction de destructeur¹⁸. Le partage des tâches entre les deux dieux est d'ailleurs aussi un des ressorts d'autres récits mythiques.

Dans les *Purāṇa* et les épopées qui constituent les principales sources mythologiques de la sculpture indienne, les différents récits attachés aux grandes formes divines forment chacun une unité distincte. Si certains épisodes s'enchaînent parfois chronologiquement, ils ne composent pas néanmoins une totalité, comme c'est le cas pour ceux qui se rapportent aux héros Kṛṣṇa ou Rāma. Ce morcellement de la mythologie divine la distingue d'emblée de la geste des formes « humaines » du dieu. Il montre que si les exploits du dieu s'inscrivent dans une certaine durée, ils échappent toujours en partie à la continuité temporelle qui régit la vie des hommes. Il permet aussi de mettre librement en rapport entre eux n'importe lesquels des grands récits mythiques. Le réseau de relations introduit entre ces légendes est la principale contribution qu'apporte le programme iconographique à l'élaboration du mythe.

Le rapport qu'il établit entre deux formes permet de développer de manière imagée et synthétique la contradiction centrale contenue à l'intérieur de chaque récit. Cette contradiction s'exprime dès lors non pas au sein de la même figure (par exemple, dans les mythes de combat, le Śiva affrontant ses adversaires, tour à tour destructeur et com-

17. La principale version du récit se trouve dans le dernier livre du *Rāmāyaṇa* (VII, ch. 16).

18. Ce mythe ne comporte pas de variantes très importantes. On peut se reporter à la version du *Mahābhārata*, III, ch. 108-109, ou à celle du *Rāmāyaṇa*, I, ch. 42-43. Pour un rappel des principales sources, voir M. E. ADICEAM, « Siva Gangādhara », *Arts Asiatiques*, t. XXXII, 1976.

patissant, ou bien, dans le cycle du mariage, le Śiva d'abord hostile à l'amour puis épris de Pārvatī) mais à travers deux figures antagonistes. Celles-ci tendent dès lors à perdre leur ambivalence au profit d'une signification plus univoque : ainsi l'image consacrée au cycle du mariage telle que l'a codifiée l'ensemble de l'iconographie hindoue nous montre uniquement l'épisode final du cycle, c'est à dire Śiva épousant Pārvatī, de même que la Kālārimūrti ou l'Andhakavadhamūrti évoquent principalement le dieu destructeur, puisqu'elles le représentent en train d'écraser son adversaire, omettant ou suggérant seulement la conclusion heureuse du récit, la résurrection de l'ennemi. L'objet du programme iconographique est pourtant le même que celui du récit mythique : mettre en scène l'ambivalence du dieu. Faisant plus ou moins abstraction de la dimension narrative du mythe, la *mūrti* en fixe emblématiquement un des moments-clés, mais le programme préserve le jeu des contradictions en opposant ce moment particulier du mythe (par exemple la victoire de Śiva sur le démon incestueux Andhaka, qui convoitait Pārvatī) à celui d'un autre mythe (ainsi, à Elephanta, le mariage de Śiva). Le mariage de Śiva n'équivaut pas exactement à la résurrection d'Andhaka, mais il exprime une signification voisine, de façon plus profonde et plus large : la réconciliation de Śiva avec le désir, dont Andhaka représentait la forme pervertie.

Nous esquisserons ici un parallèle avec la poésie épigraphique, en nous appuyant sur les études qui lui ont été consacrées ces dernières années¹⁹. Les figures littéraires privilégiées dans l'épigraphie sont celles qui relèvent de l'allitération et de l'association, en particulier la comparaison (*upamā*) et la métaphore (*rūpaka*), avec leurs variantes, ainsi que le double sens (*śleṣa*)²⁰ : cela s'explique en grande partie par le fait la poésie épigraphique cherche à mettre en relation différents ordres de réalité. Si l'iconographie constitue à certains égards un langage qui n'est pas sans analogie avec celui de la poésie épigraphique, c'est dans la mesure où elle procède aussi, comme nous allons tenter de le montrer, par association.

Les figures de style (*alaṃkāra*) auxquelles recourt l'épigraphie peuvent se diviser entre figures de sonorité et figures de sens, souvent

19. Cf. S. BROUQUET, *op. cit.* ; P. ESTIENNE-MONOD, *op. cit.*

20. Cf. P. ESTIENNE-MONOD, *op. cit.*, t. 1, p. 63 ; p. 73.

liées d'ailleurs. Parmi les premières ce sont les différentes formes de l'allitération qui dominant (*anuprāsa*). Elles supposent une analogie phonétique entre deux ou plusieurs termes. Ces allitérations peuvent aboutir à la paronomase, qui associe deux mots aux sons presque identiques, en général pour fonder une comparaison portant sur le sens (ainsi dans l'inscription d'Aihole citée plus haut, *kṛti* et *kīrti*²¹). Tel semble aussi l'objet des figures étymologiques, ou dérivations, qui utilisent dans une même phrase plusieurs mots dérivés de la même origine (ainsi *kartā*, *kārayitā*, *kṛti* dans l'inscription d'Aihole). D'autres figures de sonorité supposent au contraire l'identité, soit entre deux mots, répétés dans un sens différent (*lāṭānuprāsa*), soit entre une chaîne de phonèmes (*yamaka*). Dans l'épigraphie, les figures de sens privilégient l'association, elles se divisent globalement entre comparaisons (*upamā*) et métaphores (*rūpaka*) et supposent à la fois des similitudes et des différences entre comparants et comparés²² : néanmoins, dans la comparaison, la différence est nettement maintenue, tandis que dans la métaphore, elle tend à disparaître, même si elle se maintient en quelque sorte à l'état implicite. La comparaison comme la métaphore peuvent être développées et donnent alors naissance à des figures plus complexes : ainsi la comparaison en guirlande (*māloṣamā*) enchaîne une série de comparants qui se rapportent à un comparé unique, ou les comparaisons diagrammatiques (*bimbapratibimba*) établissent une relation de symétrie entre plusieurs comparants et plusieurs comparés. Il en va de même pour les métaphores « en guirlande » (*mālarūpaka*) et les métaphores multipliées (*paraṃparita-rūpaka*). Enfin le *śleṣa*, qui occupe une place à part dans la rhétorique indienne, est bien représenté aussi dans l'épigraphie : il associe plusieurs signifiés à un unique signifiant. Plusieurs de ces figures mettent en jeu deux termes, ce qui est parfois dû, mais pas toujours, à la structure de la strophe indienne : le *śloka* est un distique, il est constitué de deux vers dont chacun se divise lui-

21. Cf. en italien « traduttore traditore ».

22. Cf. M.-C. PORCHER, *Figures de style en sanskrit. Théorie des Alamkāra-śāstra. Analyse de poèmes de Veṅkaṭadhvārin*, Paris, 1978 : « Premièrement, la comparaison se fonde sur une identité de propriétés : *sādharmya*. Deuxièmement, elle suppose que comparant et comparé restent distincts [...] » (p.23). La métaphore (*rūpaka*) suppose aussi « une grande similarité entre deux objets dont la différence n'est pas niée » (p. 69).

même en deux *pāda*. De ce fait l'usage des figures de style dans l'épigraphie produit souvent des effets de symétrie qui peuvent évoquer ceux du mythe et de l'architecture.

A travers quelques exemples, nous souhaiterions développer le parallèle entre langage poétique et langage iconographique qu'amorcent les deux inscriptions que nous avons évoquées en introduction, celles du temple Meguti à Aihole, et celle de la grotte Lalitānkura à Tirucirāpalli. De même que l'allitération, notamment dans la paronomase, joue à la fois sur la différence et l'analogie des mots, de même que la comparaison ou la métaphore dégage une similitude entre deux objets sans abolir pour autant leur différence, le programme iconographique semble bien s'appuyer à la fois sur les analogies et les divergences que présentent deux figures, qui peuvent faire face soit à deux directions opposées, nord et sud, soit à la même. Nous prendrons pour premier exemple la figure de Śiva Dakṣiṇāmūrti²³, sans doute la plus emblématique de la sculpture méridionale. Toujours située dans la niche médiane sud de la cella dans les temples de l'Inde méridionale, elle n'entretient donc qu'une seule relation de symétrie, celle qui l'unit à l'image faisant face à la direction opposée.

L'effigie symétrique de celle de Dakṣiṇāmūrti peut représenter Brahmā (temples cola, fig. 1), ou Śiva yogin (temples fondés sous Narasiṃhavarman II Pallava à Kāñcīpuram, fig. 4). Dans les deux cas, un peu comme dans la comparaison ou l'assonance, l'iconographie joue des similitudes et des divergences qu'offrent entre elles ces deux figures. Brahmā est le brahmane par excellence, le dieu de la connaissance, de la parole sacrée, représentant à la fois la religion rituelle et l'ascèse tournée généralement vers des fins « mondaines » ou vers la création. Il est garant de l'efficacité des rites et des pénitences qui produisent inéluctablement des fruits. Śiva Dakṣiṇāmūrti partage beaucoup d'aspects avec Brahmā: c'est aussi une figure de la connaissance, il connaît et récite le Veda, il est garant de l'authenticité de la doctrine śivaïte, c'est un dieu ascétique.

23. Les deux principaux textes consacrés à cette forme se trouvent dans le *Bhāgavata Purāṇa* (IV, ch. 2 à 7) et le *Śiva Purāṇa* II (*Rudra Saṃhitā*), II (*Saṅkhaṇḍa*) ch. 40). L'évocation de Dakṣiṇāmūrti succède au récit de la destruction du sacrifice de Dakṣa.

Mais un certain nombre d'oppositions se dessinent d'emblée entre les deux divinités (Fig. 2 ; fig. 3). Ainsi, Brahmā se confond plus ou moins avec Prajāpati, figure du créateur et du sacrifice, à laquelle est aussi identifié Dakṣa, qui peut apparaître comme une sorte de double de Brahmā. Or c'est Dakṣa que Śiva a attaqué juste avant de prendre la forme de Dakṣiṇāmūrti ; si Brahmā incarne l'orthodoxie, Dakṣiṇāmūrti est aussi le défenseur de l'orthodoxie, mais d'une orthodoxie renouvelée par l'esprit de la *bhakti*, par la soumission au dieu suprême. Śiva prend cette forme et se retire sous un banyan juste après avoir détruit le sacrifice de Dakṣa auquel tous les dieux avaient été conviés sauf lui. Alors que Brahmā est le prêtre des dieux, toujours parfaitement intégré dans leur communauté, celui qui est à leur tête quand ils veulent implorer quelque faveur auprès de Viṣṇu ou de Śiva, Śiva Dakṣiṇāmūrti est le dieu exclu du sacrifice, celui qui s'est retiré à l'écart de tous sous un banyan, rompant ses attaches avec la société. C'est seulement une fois dûment imploré et révééré par les dieux qu'il leur accorde sa grâce et leur dispense sa doctrine.

Dans l'iconographie, analogies et différences se marquent à travers l'attitude, les attributs, les détails du costume ou de la coiffure : les deux figures sont au repos, mais l'une est debout (Brahmā), l'autre est assise (Śiva Dakṣiṇāmūrti) ; tous deux portent une coiffure propre au renonçant, et non la tiare royale, mais Brahmā a un chignon, tandis que les cheveux de Dakṣiṇāmūrti sont dénoués... Naturellement chacune de ces particularités renvoie aux aspects mythologiques des deux divinités, qu'il n'y a pas lieu ici de développer plus longuement. Ce que nous voudrions souligner, c'est qu'elles relèvent d'un langage qui se comprend essentiellement dans la confrontation entre deux figures, et qui a sans doute, comme le langage poétique, sa dimension esthétique.

Toujours symétriques dans les temples pallava (fig. 4), Dakṣiṇāmūrti (fig. 5) et Śiva yogin (fig. 6) apparaissent peut-être encore plus proches que Dakṣiṇāmūrti et Brahmā, puisque l'attitude et les attributs du Śiva yogin correspondent très exactement dans certaines descriptions iconographiques à ceux d'une forme définie comme « yogadakṣiṇāmūrti »²⁴. Néanmoins, cette forme fait aussi référence à

24. Cf. notre article « La Légende de Kāma dans les inscriptions et l'iconographie pallava », *Indologica Taurinensia*, vol. XXVI, 2000, p. 134.

un épisode bien distinct : la mise à mort du démon Jalandhara qui s'apprêtait à frapper Śiva de son disque²⁵ mais le laisse lourdement retomber sur son épaule, provoquant ainsi sa propre perte sans que Śiva ait même à intervenir. Comme on le voit sur l'image, le démon n'a pas réussi à troubler la méditation dans laquelle le dieu reste imperturbablement plongé : elle permet ainsi de préserver une certaine similitude iconographique avec le Śiva Dakṣiṇāmūrti du mur sud qui lui est symétrique²⁶.

Comme pour le couple Brahmā/Dakṣiṇāmūrti, les oppositions se dessinent en fonction même des analogies. La présence aux pieds du dieu du démon terrassé met l'accent sur l'aspect redoutable et destructeur de Śiva, tandis qu'au contraire celle des disciples qui entourent Śiva Dakṣiṇāmūrti met au premier plan la grâce et la générosité divines : Śiva pardonne à ceux qui l'ont insulté lors de la destruction du sacrifice de Dakṣa et leur dispense son enseignement.

Nous référant ensuite à une tradition plus locale, celle qui est liée à Kāñcīpuram, nous pouvons souligner les analogies que présente en outre Dakṣiṇāmūrti avec le Śiva Ekāmranātha (« le seigneur de l'unique manguiier ») déjà vénéré à l'époque pallava, qui est encore aujourd'hui la forme principale de Śiva à Kāñcīpuram : cette forme représente essentiellement l'époux de Pārvatī, c'est-à-dire le dieu réconcilié avec Kāma, l'aspect favorable et bienveillant de Śiva. C'est la présence de l'arbre qui permet de relier les deux figures : dans le cas de Dakṣiṇāmūrti, il s'agit d'un banyan, dans le cas d'Ekāmranātha, d'un manguiier, l'arbre de Kāma. L'arbre apparaît ici comme un de ces termes polyvalents que la poésie épigraphique aime également à ma-

25. Comme le suggère V. GILLET (*La Création d'une iconographie śivaïte : incarnations du dieu dans les temples pallava construits*, Thèse de doctorat, Université de Paris III-Sorbonne nouvelle, mars 2005, p. 200), le disque peut ici se référer à Viṣṇu comme au Buddha : on voit là un exemple d'association opérée cette fois à travers un attribut. On en verra un peu plus loin un autre témoignage.

26. La relation du démon Jalandhara avec la Yogadakṣiṇāmūrti s'explique en partie, selon nous, par celle qu'il entretient avec le mythe de la mise à mort de Kāma : Jalandhara est né du feu jailli du troisième ūil de Śiva lorsque ce dernier a foudroyé Kāma (*Śiva Purāṇa*, II, 3, 20, 1-23 ; II, 5, 13, 1-50 ; II, 5, 14, 1-4). Or Śiva Dakṣiṇāmūrti est rattaché dans le sud de l'Inde à l'épisode de la mise à mort de Kāma qui a pris une importance particulière dans la tradition locale de Kāñcīpuram.

nier²⁷ : il peut faire référence au manguier d'Ekāmrānātha, mais aussi à l'arbre du Bouddha, comme aux arbres qu'habitent les *yakṣa*, ou au « dieu du banyan » tamoul²⁸.

De même la roue plantée dans l'épaule de Jalandhara sur l'image de Śiva yogin fait-elle penser à la fois au disque tenu par Viṣṇu et au *cakra* du Buddha, mais plus simplement aussi à l'emblème du *cakra-vartin*. L'interprétation qu'en donne l'iconographie śivaïte pallava est riche de sous-entendus, puisque le disque devient ici l'arme que le démon Jalandhara laisse retomber sur lui-même ! On retrouve alors, distribués entre les deux principales formes du temple śivaïte pallava, les deux motifs emblématiques du bouddhisme que sont l'arbre et le disque. Mais limiter leur sens au domaine bouddhique serait évidemment trop restrictif, puisque le bouddhisme même les emprunte à un vieux fond mythique antérieur. Exclure d'emblée l'allusion au bouddhisme sous prétexte que la roue apparaît ici en contexte śivaïte serait tout aussi erroné : comme le langage poétique, le langage iconographique suppose par principe même, pourrait-on dire, l'association, voire la polysémie.

Entre deux images symétriques tantôt les analogies et les divergences tendent à s'équilibrer, tantôt les unes prédominent aux dépens des autres. Quand les similitudes l'emportent les deux images sont généralement sur le même mur. Tel est le cas, par exemple, pour Śiva Tripurāntaka et Durgā au Kailāsanātha de Kāñcīpuram (fig. 4). Comme Tripurāntaka, Durgā fédère les dieux et les mène au combat pour défendre l'ordre socio-cosmique. Leur association rappelle le lien conjugal qui les unira, quand Durgā acceptera de prendre l'aspect plus bienveillant de Pārvatī. Dans l'iconographie pallava, l'affinité des mythes, qui lient dans les deux cas suprématie et immanence, se marque aussi par un détail iconographique important : l'arme principale de Durgā est l'arc, attribut distinctif de Tripurāntaka.

Les similitudes l'emportent aussi entre Kāmāri (l'ennemi du dieu de l'amour Kāma,) et Kālāri (l'ennemi du dieu de la mort Kāla), deux formes qui occupent des places symétriques au temple cola de

27. Dans l'inscription de Tirucirāpalli, les mêmes mots renvoient ainsi à la montagne et au roi : cf. notre article « L'Art de la suggestion. Sculpture et poésie dans l'Inde classique », *La Question de l'art en Asie orientale* (F. BLANCHON, dir.), Paris, 2008, p. 86 ; p. 90.

28. Le rapprochement est fait par V.GILLET, *op. cit.*, p. 63-66.

Gaṅgaikoṇḍacolapuram (fig. 7, fig. 8, fig. 9). Outre que les récits liés à ces deux épisodes sont parfois conçus sur un mode identique²⁹, Kāma et Kāla (la proximité phonétique des noms est là aussi révélatrice) tendent à se confondre dans une même figure, notamment dans la tradition méridionale qui rejoint sur ce point le bouddhisme. Au Br̥hadīśvara de Gaṅgaikoṇḍacolapuram, les deux formes sont symétriques et tournées dans la même direction, vers le nord. Leur localisation commune au sein du programme met donc l'accent sur leur similitude. Néanmoins les deux figures ne partagent quasiment qu'un seul « signe » iconographique de leur similitude : le geste de menace, d'autant plus révélateur, il est vrai, qu'il est relativement rare.

Les images prennent également leur sens par rapport à leur orientation dans l'espace, puisqu'à chaque orient, mais surtout au nord et au sud, respectivement définis comme faste et néfaste, sont associées dès la période védique des valeurs bien précises. Néanmoins ce serait sans doute une erreur que de vouloir attribuer un sens aux images en se fondant exclusivement sur leur orientation³⁰. Il convient là encore de déceler l'analogie ou l'affinité qui peut exister entre une orientation et une figure mythologique : ainsi il est frappant de constater que la victoire de Śiva sur le démon Andhaka est quasiment toujours représentée face au sud, traditionnellement lié à la mort et aux démons dès la période védique. C'est aussi la direction vers laquelle est tournée le visage terrible des *liṅga* à quatre têtes : dans l'art indien, la première forme iconographique qui ait présenté les mêmes traits que ce visage est justement celle du destructeur d'Andhaka. Ainsi la récurrence d'une orientation donnée pour une forme donnée peut constituer un élément important de l'interprétation. Nous prendrons un autre exemple : dans plusieurs temples *cālukya* et *rāṣṭrakūṭa*, on trouve à l'angle sud-ouest la forme de Lakulīśa ; il s'agit d'une forme ascétique identifiée comme un *avatāra* de Śiva, qui se manifeste chaque fois que le *dharmā* est mis en péril³¹. Nous savons par ailleurs que le sud-ouest est l'orient le plus

29. W. DONIGER O'FLAHERTY, *The Origins of Evil in Hindu Mythology*, Berkeley, 1976, p. 234.

30. Dans le sud de l'Inde d'ailleurs ces valeurs semblent s'être parfois inversées, le sud y revêtant une connotation nettement favorable.

31. Le principal texte qui se rapporte à Lakulīśa se trouve dans le *Śiva Purāṇa*, III (*Śatarudriyasamhitā*), ch. 5, 43-49.

dangereux, régi par le dieu du chaos Nirṛti dont le nom même signifie « absence d'ordre » : il paraît dès lors probable que l'apparition de Lakuliśa à cet endroit du temple n'est pas fortuite, mais qu'elle manifeste la conjonction d'une figure salvatrice avec un point donné de l'espace et un moment précis du parcours rituel.

La place d'une image dans une configuration architecturale peut aussi être révélatrice. Ainsi dans un très grand nombre de temples appartenant au style « du nord », notamment les temples *cālukya*, on rencontre l'image de Śiva dansant dans le médaillon qui orne le fronton de la façade principale, tournée en général vers l'est. Or c'est une image qui a vocation à résumer toutes les autres puisque la danse de Śiva est par définition déploiement de ses multiples formes et représente par ailleurs l'alternance des trois fonctions cosmiques. La forme même du médaillon où elle s'inscrit, qui dessine un cercle, manifeste qu'il s'agit là d'une figure de la totalité. Placée au fronton du temple ou dans une position axiale, par exemple, dans les temples pallava, la danse se définit d'emblée comme une synthèse des aspects du dieu. De façon analogue il existe une affinité entre les formes féminines et le *maṇḍapa* qui peut expliquer par exemple pourquoi au Kailāsanātha de Kāñcīpuram on trouve exclusivement des représentations féminines sur les murs du *maṇḍapa*, et pourquoi la figure de Durgā apparaît sur le vestibule des temples dès l'époque pallava et pendant toute la période cola. Le *maṇḍapa*, ou l'*ardhamāṇḍapa*, fait la transition entre l'espace extérieur, profane en quelque sorte, et le saint des saints, la cella qui contient l'image de culte et au seuil de laquelle le dévot s'arrête. Il y a là une analogie avec la fonction de la déesse qui joue, notamment dans le sud de l'Inde, le rôle de médiatrice entre le dieu et les fidèles.

Enfin toute image ornant les murs extérieurs d'un temple s'inscrit aussi dans le parcours diachronique de la circumambulation rituelle. C'est évidemment d'abord à travers les cycles narratifs continus, consacrés au *Rāmāyaṇa* ou à la légende de Kṛṣṇa que cette dimension diachronique de l'image se laisse percevoir. Néanmoins dans certains cas, les grandes formes mythologiques elles-mêmes se succèdent suivant un ordre qui est manifestement voulu. Pour comprendre leur succession, il convient de s'interroger à la fois sur l'affinité qu'elles présentent avec le point spatial où elles se situent et avec les images qui leur sont symétriques.

Ainsi, il y a une affinité globale du *Rāmāyaṇa* avec le sud, puisque l'épopée raconte essentiellement l'histoire d'une descente vers le sud qui se confond en partie avec celle d'une descente aux enfers. Cette affinité prend une connotation particulière dans le cas des deux épisodes du récit évoqués sur le mur sud au temple cālukya du Virūpākṣa (fig. 10) comme au Kailāsanātha d'Ellora (fig. 11), l'enlèvement de Sītā par le démon Rāvaṇa et le duel de Vālin et Sugrīva : ils marquent en effet le déclin du *dharmā*, le triomphe du chaos ; les frères Vālin et Sugrīva se déchirent, Sītā est arrachée à son mari par le démon Rāvaṇa. La succession de ces deux épisodes dans le sens du parcours rituel prend à rebours la chronologie du récit et choisit de transcrire plutôt la progression du désordre, qui est à son comble lors de l'enlèvement de Sītā.

Mais c'est également la succession sur un même mur d'images partageant un aspect commun qui permet de comprendre et d'apprécier un programme iconographique. On pourrait faire ici un parallèle avec la comparaison ou la métaphore « en guirlande » (*mālopaṃā*, *mālarūpaka*), ou entre comparants et comparés multiples (*bimbapratibimba*, *paraṃparita-rūpaka*), qui suppose entre comparés une relation analogue à celle qui existe entre comparants. Le parallèle entre le couple royal et un couple divin constitue un exemple de comparaison diagrammatique (*bimbapratibimba*) assez fréquent dans l'épigraphe : Pārvatī est à Śiva ce que son épouse est au roi pallava ou cālukya, mais les relations parentales, celles de suzerain à vassal, de vainqueur à vaincu, du roi à ses sujets peuvent aussi fournir la matière de ces comparaisons. Entre comparants a et b, existe la même relation qu'entre comparés a et b. Le même schéma se retrouve au Virūpākṣa : entre les deux reliefs du *Rāmāyaṇa* existe un rapport comparable à celui qui unit les deux sculptures du mur nord qui leur correspondent, l'Androgyne et Harihara (fig. 10). L'enlèvement de Sītā manifeste la séparation du couple, le duel de Vālin et Sugrīva traduit la discorde des rivaux : de même l'Androgyne incarne l'harmonie retrouvée dans le couple divin, Harihara la réconciliation des deux dieux rivaux, Śiva et Viṣṇu.

Au Virūpākṣa encore, on trouve, à l'inverse, des représentations identiques qui occupent des situations symétriques au nord et au sud, celles de la danse de Śiva et celle du couple Śiva-Pārvatī : là ce n'est plus l'affinité particulière des formes iconographiques avec un orient

donné qui explique leur disposition, mais leur place dans le parcours cyclique, dont elles marquent à la fois le début (au sud) et la fin (au nord). Cette répétition des mêmes figures a là encore son pendant dans la rhétorique indienne, qui recourt si souvent aux répétitions et aux homophonies.

Si le temple met en relation les images entre elles, chaque image met aussi en rapport plusieurs plans de significations. Si l'on se fonde sur les données de l'épigraphie, on a bien l'impression que toute figure représentée dans le temple se réfère à un double registre, religieux et séculier, dans la mesure où elle incarne à la fois le dieu et le roi. C'est le cas des formes guerrières : les avatāra de Viṣṇu, Varāha, Trivikrama, Narasiṃha, mais aussi la forme śivaïte de Tripurāntaka, peut-être apparue dans l'art pallava pour rivaliser avec les avatāra viṣṇuites, ou celle de Śiva Kālāri qui s'est constituée à la même époque. Souvent représenté dans l'art cālukya, Varāha rappelle l'invocation systématique au sanglier comme figure tutélaire de la dynastie qui ouvre toutes les inscriptions cālukya, celles-ci contenant par ailleurs d'autres mentions plus précises du mythe de Varāha³². Les inscriptions pallava établissent plusieurs parallèles entre le souverain et Tripurāntaka³³ ou Kālāri³⁴. Ces comparaisons visent à célébrer les victoires du souverain et à légitimer son pouvoir.

Cependant même des formes qui paraissent au premier abord très éloignées de la thématique royale et presque exclusivement rattachées à la sphère religieuse contiennent probablement une allusion au roi, plus subtile et plus voilée dans ce cas. Ainsi, de Śiva Lakulīśa ou de

32. Quatre inscriptions de Pulakeśin II s'ouvrent sur un rappel du mythe de Varāha : l'inscription de Kāndalgām (K. T. TELANG, *Ind. Ant.*, XIV, pp. 330-331), l'inscription de Lohaner (G. H. KHARE, *EI*, XXVII, n° 9, pp. 37-41), l'inscription de Modlimb (G.S. GAI, M.N. KATTI, *EI*, XXXVIII, n°8, pp. 215-218), l'inscription de Nerūr (J.F. FLEET, *Ind. Ant.*, VIII, pp. 43-44). Voir P. ESTIENNE-MONOD, *op. cit.*, vol. II, inscriptions 2, 7, 8, 9.

33. Cf. Inscription du temple principal du Kailāsanātha, śl. 5 (NAGASWAMY, « New Light on Mamallapuram », *Transactions of the Archaeological Society of South India – Silver Jubilee Volume*, Madras, 1962, p. 36 ; p. 37) ; inscription du temple de Mahendravarman, dans l'enceinte du Kailāsanātha, śl. 4 (NAGASWAMY, *ibid.*, pp. 39-40).

34. L'inscription de la reine Raṅgapatākā sur une chapelle de l'enceinte du Kailāsanātha associe son époux à Tripurāntaka et à Kālākāla (NAGASWAMY, 1962, pp. 40-41, śl. 1).

Śiva Dakṣiṇāmūrti : certes ces représentations consacrent en premier lieu la figure du Maître, probablement pour répondre au bouddhisme et au jainisme. Elles n'en renvoient sans doute pas moins au roi. Les inscriptions pallava se réfèrent en effet plusieurs fois à Śiva à travers le mythe de Kāma, qui explique peut-être aussi le choix du principal *biruda* de Narasimhavarman II, Atyantakāma³⁵ ; or c'est en partie à ce récit que se rapporte la forme de Śiva Dakṣiṇāmūrti. Les Pallava revendiquent en outre leur origine brahmane, puisqu'ils se disent descendants de Droṇa et d'Āsvatthāman. Il n'est pas étonnant qu'ils s'attribuent aussi les qualités de sagesse et de connaissance que représente Dakṣiṇāmūrti : ainsi dans l'inscription du sanctuaire principal du Kailāsanātha, il se définissent comme pieux, religieux, dévoués aux brahmanes (*brahmaṇya*), véridiques (*satyavāc*), profonds (*gam-bhīra*)³⁶. Souvent mentionnée dans les inscriptions pallava parmi les vertus majeures du souverain, la maîtrise du *kāma* elle-même est d'ailleurs une valeur fondamentalement ascétique.

Certaines formes se révèlent particulièrement aptes à incarner la fonction de médiateur que remplit le souverain entre le dieu et les hommes. Si toute image recèle, à l'instar de la parole poétique, une ambivalence foncière, renvoyant à la fois aux dieux et aux hommes (à travers le roi), celles-là apparaissent en quelque sorte comme des illustrations du processus de médiation lui-même, tel qu'il s'opère à travers la parole poétique ou l'image. Si l'on en croit l'inscription de Tirucirāpalli, l'effigie de Gaṅgādhara représente le sacré ; oint métaphoriquement par la rivière céleste, le dieu –confondu avec le roi– fait le lien entre le ciel et la terre. Comme presque toutes –sinon toutes– les représentations du temple, celle-ci évoque à la fois le dieu et le roi, mais en outre, conjuguant le sacré et la descente du Gange, elle prend pour thème la relation même entre le dieu et la terre ou les hommes.

Une autre forme promise à une grande faveur, la « grâce faite à Rāvaṇa » (*Rāvaṇānugrahamūrti*, fig. 12) illustre une double relation : elle met en scène à la fois le rapport entre le roi (Rāvaṇa) et son dieu (Śiva), et celui qui unit le roi (Śiva) et son vassal (Rāvaṇa). Elle se

35. Sur ce sujet, cf. notre article « La Légende de Kāma dans les inscriptions et l'iconographie pallava », *Indologica Taurinensia*, vol. XXVI, 2000.

36. śl. 4 (NAGASWAMY, 1962, p. 35, p. 37).

prête ainsi à une double identification : selon que le roi se place sur un plan religieux ou « profane », il se reconnaît alternativement dans Rāvaṇa ou dans Śiva. La représentation de Rāvaṇa rappelle ici une image consacrée de la poésie épigraphique : en signe de soumission, les princes « portent sur leur tête » le roi, qui lui-même porte Śiva. L'analogie des deux relations se traduit dans l'épigraphie cālukya par la dérivation *parameśvaraḥ parama-māheśvara* qui désigne le roi comme « suprême seigneur, grand dévot de Śiva »³⁷.

C'est aussi un rôle de médiateur que remplit Skanda/ Kārtikeya, très souvent mentionné dans les comparaisons de la poésie épigraphique³⁸. Dès le VII^{ème} siècle, le programme iconographique des temples du nord de l'Inde fait apparaître Skanda dans la niche arrière du temple. Ce modèle s'est également diffusé dans les monuments cālukya, où on le rencontre par exemple à Ālampur au VII^{ème} siècle, ou à Biccavolu, au IX^{ème} siècle. Contrairement à Durgā et Gaṇeśa, placés sur un axe nord-sud, il est dans l'axe principal du temple, orienté est/ouest, où se trouve aussi le liṅga de culte. Il est cependant relégué à l'arrière du sanctuaire, dans la position de réserve et d'humilité qui convient à son rôle de fils. Or l'épigraphie montre que les homologues parentales, les comparaisons entre lignée divine et lignée royale jouent un rôle majeur dans la légitimation du souverain. Parmi toutes les formes divines c'est Skanda qui incarne le mieux la filiation qui fonde la légitimité du roi.

Skanda représente la continuité de la lignée, le rapport de subordination entre le roi et son père (le roi est Skanda, son père est Śiva). Tout roi commence généralement sa carrière militaire en tant que prince héritier, *yuvarāja*, il est le général de son père³⁹. Dans les inscriptions cālukya, Skanda est appelé Mahāsena et c'est bien en tant que tel qu'il est figuré dans les temples cālukya qui reprennent le modèle iconographique du nord. Il est à la fois un fils et un général, à l'instar du *yuvarāja*. Beaucoup d'inscriptions royales insistent sur la

37. P. ESTIENNE-MONOD, *op. cit.*, t. 1, p. 55 ; p. 59.

38. Dans les inscriptions des Cālukya orientaux, Skanda est, parmi les dieux, le comparant le plus fréquemment utilisé dans les comparaisons (*upamā*) : il représente 17^o/_o des occurrences, suivi beaucoup plus loin de Viṣṇu, qui en représente 7^o/_o : voir P. ESTIENNE-MONOD, *op. cit.*, vol. I, p. 72.

39. Ainsi, par exemple, Vikramāditya II Cālukya lorsqu'il lance sa première expédition contre les Pallava.

piété filiale du roi, qui va de pair avec sa dévotion au dieu⁴⁰. Skanda incarne donc le rapport du roi à son père, mais ce rapport même renvoie aussi, par ailleurs, à celui du souverain à son dieu.

Langage iconographique et langage poétique se rejoignent également par un autre aspect. L'intertextualité⁴¹ dont témoignent les inscriptions reflète la diffusion des modèles littéraires à travers les royaumes de l'Inde : elle a son pendant dans l'histoire des formes iconographiques qui se répondent à travers l'espace et le temps.

Celle-ci nous restitue, comme les inscriptions, l'univers imaginaire des rois, mais nous montre aussi comment les souverains se situent dans l'espace indien. L'image qui fait face au sud est peut-être la plus révélatrice à cet égard. C'est par le sud en effet que commence la conquête des Orient. Lieu de perdition, c'est aussi la direction par excellence de la conquête et de l'intégration. Dans les différents royaumes qui se succèdent du nord au sud de l'Inde entre le V^{ème} et le VIII^{ème} siècle, on verra apparaître à cet orient d'abord Yama, sous les Gupta, puis Lakuliśa, sous les Cālukya, enfin Dakṣiṇāmūrti, sous les Pallava : chacune de ces formes semble emprunter quelques traits à la précédente, chacune innove aussi radicalement. Lakuliśa est, littéralement, le « seigneur au bâton », il tient le bâton, ou parfois la hache, qui sont également les attributs de Yama. C'est de Lakuliśa que s'inspire à son tour Dakṣiṇāmūrti, qui tient, comme lui et comme Yama, un bâton, mais un bâton enflammé : si l'attribut le plus caractéristique de ces trois figures fait sans doute référence, à des degrés variable, au

40. Le dernier roi mentionné dans l'inscription est très souvent décrit comme « méditant aux pieds de son père et de sa mère » : (*māṭṛpitṛpādānudhyātas*) : voir par exemple l'inscription du roi Cālukya Maṅgi datée de 692 (J.F. FLEET, *Ind. Ant.*, XX, n° 195, pp. 104-106 ; P. ESTIENNE-MONOD, op.cit. vol. II, inscription n°23). La mention du respect manifesté aux parents suit très souvent le qualificatif Paramamāheśvara, « dévot de Śiva », suggérant une analogie entre le rapport aux dieux et le rapport aux parents.

41. L'inscription du Meguti à Aihole fait plusieurs emprunts au *Raghuvamśa* de Kālidāsa et au *Kirātārjunīya* de Bhāravi, deux auteurs qui sont mentionnés à la fin de la *praśāsti* : F. KIELHORN, *EI*, VI, n° 1, pp. 1-12 ; P. ESTIENNE-MONOD, *op. cit.*, p. 85-104. Les inscriptions des dynasties méridionales, les Pallava, les Cālukya, les Rāṣṭrakūṭa partagent –ou s'empruntent mutuellement ?– un certain nombre de *topoi* : ainsi, celui de la poussière soulevée par l'avancée des armées du souverain, qui obscurcit la lumière du soleil, ou celui des vassaux inclinés dont le front touche les pieds de leur suzerain.

« bâton » (*daṇḍa*) manié par le souverain, symbole de la justice et du châtement qu'il administre, il est probable qu'il revêt également une signification spécifique. En effet chacune de ces trois formes innove aussi radicalement par rapport à la précédente. Leur succession reflète une progressive intégration du sud qui aboutit à en faire au VIII^{ème} siècle, en pays tamoul, le lieu privilégié de la rédemption⁴². C'est d'abord la direction à laquelle fait face, menaçant, le redoutable dieu des morts ou le visage destructeur de Śiva, puis celle où apparaît l'avatāra Lakulīśa, qui vient apporter le salut aux hommes, enfin c'est là que se situe la figure de Dakṣiṇāmūrti incarnant la grâce et la compassion divines.

En ce sens le temple et ses images, comme la poésie épigraphique, permettent de lier passé et présent, de définir la relation entre le roi et ses rivaux ou ses vassaux, entre royaume central et royaumes périphériques, et peut-être également entre les différentes zones à la fois géographiques et culturelles qui constituent cet espace indien auquel renvoie le temple.

42. Nous avons analysé ailleurs plus en détail la succession de ces trois formes iconographiques (« La représentation symbolique de l'Inde dans le temple, des Gupta aux Pallava », *Centre et Périphérie Actes du colloque organisé par l'Institut du Proche-Orient Ancien du Collège de France*, les 31 mai et 1^{er} juin 2006, mars 2009, Paris, p. 327-345).

ABRÉVIATIONS

EI Epigraphia Indica
Ind. Ant. Indian Antiquary

TEXTES CITÉS

- Devībhāgavata Purāṇa*, Bénarès, 1960.
 - trad. Swami Vijñānānanda, Allahabad, 1922.
- Kūrma Purāṇa*, Varanasi, All India Kashiraj Trust, 1971.
 -transl. by G.V. Tagare, Delhi, Varanasi, Patna, 1981-82.
- Liṅga Purāṇa*, Calcutta, 1812.
 -transl. by a board of scholars, Delhi, Varanasi, Patna, 1973.
- Mahābhārata*, éd. par V.S. Sukthankar et al., Poona, 1933-1959.
 -transl. by Pratap Chandra Roy, 2^{ème} éd., Calcutta, 1927-1932, 11 vol.
- The Matsya Purāṇam*, Poona, Ānandāśrama Sanskrit Series 54, 1907.
 -transl. by A. Taluqdar of Oudh, Allahabad, 1916-1917.
- Padma Purāṇa*, Poona, Ānandāśrama Sanskrit Series 131, 1893.
 -transl. by N.A. Deshpande, Delhi, Varanasi, Patna, 1988-92.
- Śiva Purāṇa*, Bénarès, 1964.
- The Śiva Purāṇa*, transl. by J. L. Shastri and a board of scholars,
 Delhi, Varanasi, Patna, 1970-74.
- Skanda Puranam*, Calcutta, Gurumandal Series 20, vol. 1 à 5, 1959-1962.
 -transl. by G.V. Tagare, Delhi, Varanasi, Patna, 1992-99.

ADICEAM, M. E., « Siva Gangâdhara », *Arts Asiatiques*, t. XXXII, 1976, pp. 99-138..

BHANDARKAR, R.G., « The Râṣtrakūṭa King Kṛṣṇarâja and Elâpura », *Indian Antiquary*, XII, 1883, p. 228-230.

BROCQUET, S., *Les inscriptions sanskrites des Pallava*, thèse de doctorat, Université de Paris III- Sorbonne nouvelle, 1998.

CASSIRER, E., *La philosophie des formes symboliques 2 La pensée mythique*, Paris, 1972 (traduit de *Philosophie der Symbolischen Formen*, Yale, 1953).

DONIGER, W., *Śiva érotique et ascétique*, Paris, 1993 (traduit de *Asceticism and Eroticism in the Mythology of Śiva*, Oxford, 1973).

DONIGER, W., *The Origins of Evil in Hindu Mythology*, Berkeley, 1976.

ESTIENNE-MONOD, P., *Les Inscriptions des Cālukya orientaux : caractéristiques et fonctions d'une littérature épigraphique*, thèse de doctorat de l'Université Aix-Marseille, juin 2008.

FILLIOZAT, P.-S., « Les Inscriptions sanskrites du roi pallava Mahendravarman Ier », *Bulletin d'études indiennes*, 2, 1984, p. 99-116.

FLEET, J.F., « Sanskrit and Old Canarese Inscriptions », *Indian Antiquary*, V, p. 67-73; VIII, pp. 43-44; XII, 1883, p. 156-165.

GAI, G.S., M.N. KATTI, *Epigraphia Indica*, XXXVIII, n°8, pp. 215-218.

GILLET, V., *La Création d'une iconographie śivaïte : incarnations du dieu dans les temples pallava construits*, Thèse de doctorat, Université de Paris III-Sorbonne nouvelle, mars 2005.

HULTSZCH, E., « Trisirapalli Cave-Inscriptions », *South Indian Inscriptions*, vol. I, n° 33 et 34, Madras, 1890.

KHARE, G. H., *Epigraphia Indica*, XXVII, n° 9, pp. 37-41.

KIELHORN, F., *Epigraphia Indica*, VI, n° 1, pp. 1-12.

LÉVI-STRAUSS, C., *Anthropologie Structurale*, Paris, 1958, réimpr. 1974.

NAGASWAMY, R., « New Light on Mamallapuram », *Transactions of the Archaeological Society of South India – Silver Jubilee Volume*, pp. 1-50, Madras, 1962.

PARLIER-RENAULT, E., « La Légende de Kāma dans les inscriptions et l'iconographie pallava », *Indologica Taurinensia*, vol. XXVI, 2000, p. 121-141.

PARLIER-RENAULT, E., *Temples de l'Inde méridionale. La mise en scène des mythes*, Paris, 2006.

PARLIER-RENAULT, E., « L'Art de la suggestion. Sculpture et poésie dans l'Inde classique », *La Question de l'art en Asie orientale* (F. BLANCHON, dir.), Paris, 2008, p. 83-113.

PARLIER-RENAULT, E., « La représentation symbolique de l'Inde dans le temple, des Gupta aux Pallava », *Centre et Périphérie : Actes du colloque organisé par l'Institut du Proche-Orient Ancien du Collège de France les 31 mai et 1^{er} juin 2006*, mars 2009, Paris, p. 327-345.

PORCHER, M.-C., *Figures de style en sanskrit. Théorie des Alamkāra-śāstra. Analyse de poèmes de Veṅkaṭadhvārin*, Paris, 1978.

RENOU, L., « Le Jeu de mots et ses implications », *L'Inde fondamentale*, Études d'indianisme réunies et présentées par Charles MALAMOUD, Paris, 1978, p. 29-34; rééd. de « Art et religion dans la poésie sanskrite : le "jeu de mots" et ses implications », *Journal de Psychologie normale et pathologique*, 1951, p. 280-285.

TELANG, K. T., *Indian Antiquary*, XIV, pp. 330-331.

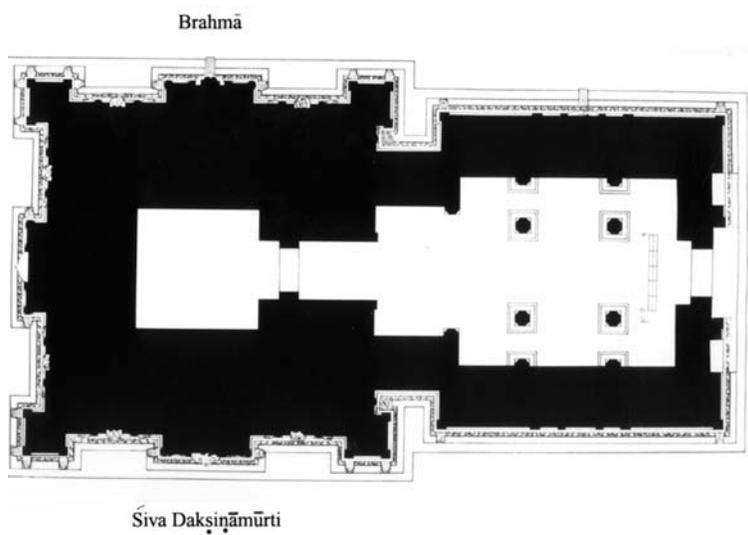


Fig. 1. Temple de Koranganātha, Srinivasanallur, fin du IX^{ème} siècle.



Fig. 2. Brahmā, temple de Brahmāpurīśvara, Pullamangai, premier quart du X^{ème} siècle.



Fig. 3. Śiva Dakṣiṇāmūrti, temple du Koranganātha, Srinivasanallur, fin du IX^{ème} siècle.

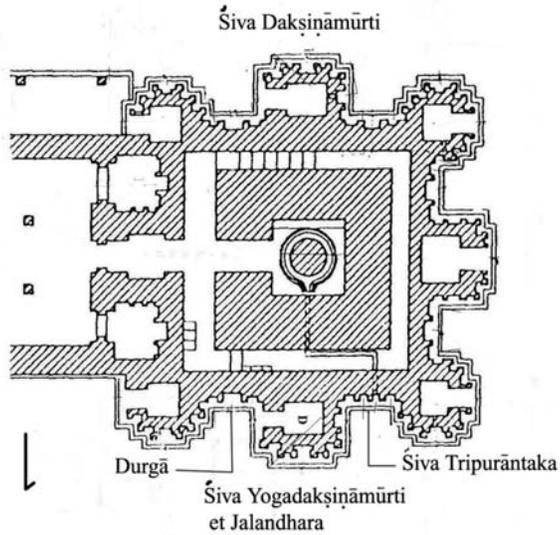


Fig. 4. Temple du Kailāsanātha, Kāñcīpuram, premier quart du VIII^{ème} siècle.



Fig. 5. Śiva Dakṣiṇāmūrti, Temple du Kailāsanātha, Kāñcīpuram.



Fig. 6. Śiva Yogadakṣiṇṇāmūrti et le démon Jalandhara, Temple du Kailāsanātha, Kāñcīpuram.

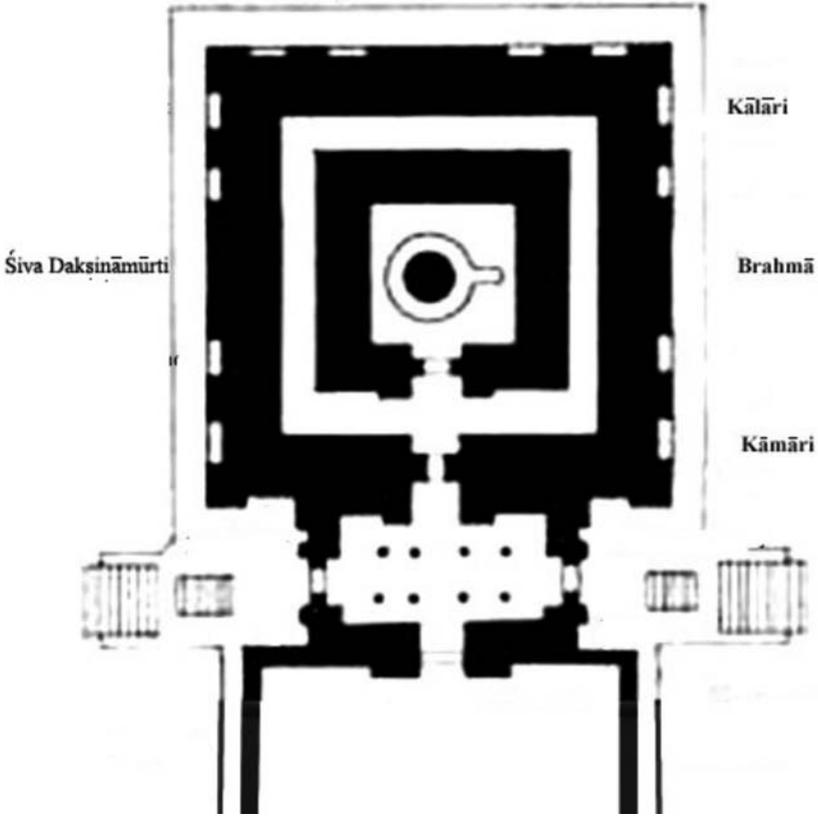


Fig. 7. Temple du Bṛhadīśvara à Gaṅgaikoṇḍacolapuram, première moitié du XI^{ème} siècle.



Fig. 8. Śiva Kāmāri, Temple du Bṛhadīśvara à Gaṅgaikoṇḍacolapura.



Fig. 9. Kālāri, Temple du Bṛhadīśvara à Gaṅgaikoṇḍacolapura.

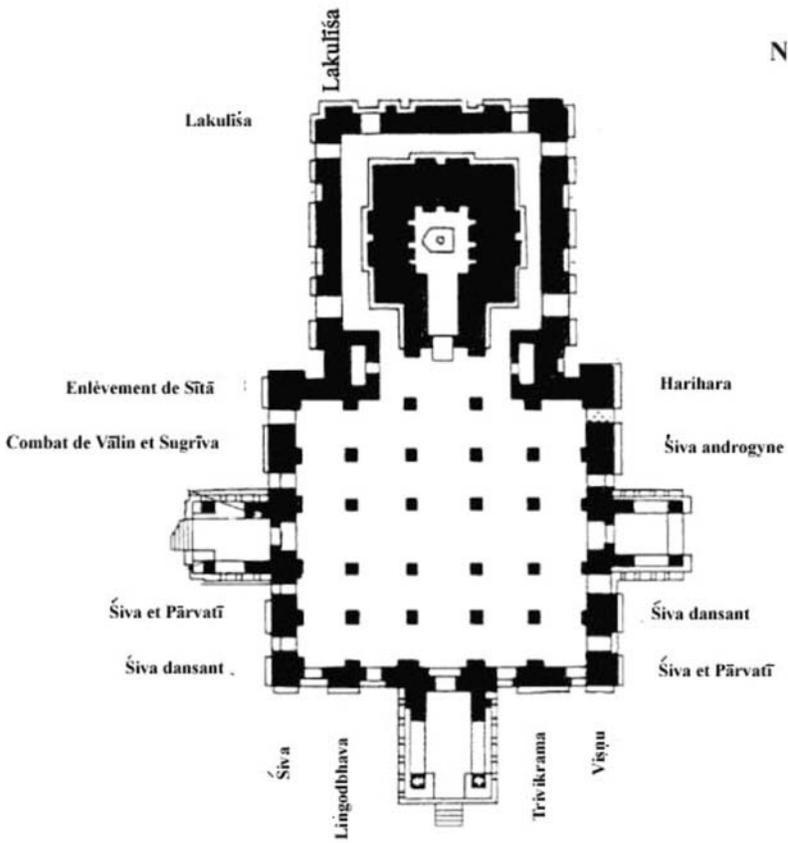


Fig. 10. Temple du Virūpākṣa à Paṭṭadakal, VIII^{ème} siècle.

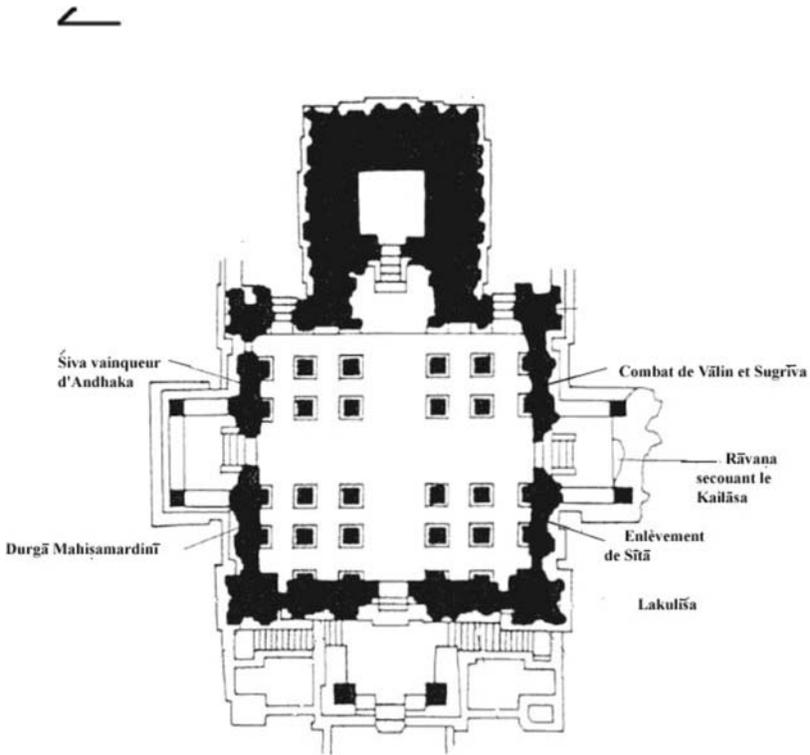


Fig. 11. Temple du Kailāsanātha à Ellora, VIII^{ème} siècle.



Fig. 12. Rāvaṇa secoue le Kailāsa, temple du Kailāsanātha, Ellora.

