HAL
open science

Le paysage religieux de Senji. Étude architecturale et iconographique des édifices religieux de la ville de Senji (Tamil Nadu, Inde du Sud) et de sa région

Anne Davrinche

To cite this version:

Anne Davrinche. Le paysage religieux de Senji. Étude architecturale et iconographique des édifices religieux de la ville de Senji (Tamil Nadu, Inde du Sud) et de sa région. Religions. Université Sorbonne Paris Cité, 2017. Français. NNT : 2017USPCA074 . tel-01779168

HAL Id: tel-01779168

https://theses.hal.science/tel-01779168

Submitted on 26 Apr 2018

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.

Université Sorbonne Paris Cité
UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

ECOLE DOCTORALE 268
LANGAGE ET LANGUES : DESCRIPTION, THEORISATION, TRANSMISSION
UMR 7528 – Mondes Iranien et Indien

Thèse de doctorat en Langues, Civilisations et Sociétés Orientales

Anne DAVRINCHE

LE PAYSAGE RELIGIEUX DE SENJI

ETUDE ARCHITECTURALE ET ICONOGRAPHIQUE DES EDIFICES RELIGIEUX LA VILLE DE SENJI, TAMIL NADU, ET DE SA REGION PROCHE

Thèse dirigée par
Vincent LEFEVRE

Thèse soutenue le 28 Juin 2017

Jury :
M. Vincent LEFEVRE, sous-directeur des collections, ministère de la Culture et de la Communication
M. Appasamy MURUGAIYAN, ingénieur de recherche, EPHE
Mme. Edith PARLIER-RENAULT, professeur des Universités, Université Paris IV (rapporteur)
Mme. Isabelle RATIE, professeur des Universités, Sorbonne Nouvelle-Paris 3 (présidente)
Mme. Charlotte SCHMID, directrice d'études, EFEO (rapporteur)

Résumé

Le site archéologique de Senji se situe dans l'Etat du Tamil Nadu en Inde du Sud. Il est connu pour son ensemble fortifié qui se déploie sur trois collines de granit, qui a contribué à forger une partie de l'histoire de cette région du XVe siècle au XIXe siècle. Célèbre pour son système défensif, Senji dispose d'une architecture religieuse de Senji qui n'a jusqu'à présent jamais été étudiée dans son intégralité. Cette thèse se propose d'effectuer une étude détaillée des temples et des lieux de cultes hindous de Senji et de sa région proche. Elle traite des édifices en pierre dédiés aux grandes divinités du panthéon hindou et analyse les relations idéologiques qu'elles entretiennent avec les divinités locales et de village, dont le culte ne s'exprime pas toujours par des structures pérennes. Les monuments sont replacés dans leur contexte historique, datant majoritairement du XVIe siècle pendant la période de domination Vijayanagara-Nāyaka. L'histoire de la dynastie Nāyaka de Senji est examinée afin de comprendre les motivations des commanditaires. A travers une étude architecturale détaillée et une analyse des thèmes iconographiques présents sur le site, on tente de déterminer les principes qui régissent la construction de ces temples à l'époque, ainsi que leur utilisation politique dans un contexte militaire troublé, répondant à des besoins d'affirmation et de légitimité du pouvoir des souverains de Senji au XVIe siècle. Cette étude contribue également à considérer le site sous une perspective plus patrimoniale et en terme de protection des monuments historiques et de l'héritage architectural indien.

Mots-clés : Gingee, Senji, Nāyaka, Vijayanagara, architecture, temples, hindouisme, Tamil Nadu, Inde du Sud, grāmadevatā.

Abstract

The archaeological site of Senji (Gingee) stands in Tamil Nadu, in Southern India. Senji is famous for its fortified walls and castles built upon and between the three main granitic hills of the area, which contributed to change this part of the Tamil country History between the 15e and the 19e centuries. Known for its military aspects, the religious architecture of Senji had yet never been under proper and full study. This dissertation tries to make a detailed study of the Hindu stone temples and places of worship in Senji and its close area. The research focuses on the pan-Indian Hindu temples and analyses the existing relation between them and the local goddesses whom places of worship are not systematically built in long lasting materials. Monuments are situated in the original historical context, mainly in the 16e century during Vijayanagara-Nāyaka domination. The history of Senji's Nāyaka dynasty is also analysed in order to understand the concepts that rules temples constructions à these times, and the use of religious architecture in this troubled and warfare context, serving the purpose of legitimacy of their power on the 16e century. This research also tries to consider Senji as the object of conservation and preservation, and in terms of Indian cultural and architectural heritage.

Keywords: Senji, Gingee, Nāyaka, Vijayanagara, architecture, temples, Hinduism, grāmadevatā, Tamil Nadu, south India.

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos 5

Remerciements 8

INTRODUCTION 11

1. Une forteresse au Tamil Nadu 12

2. Un sujet de recherche, une ombre à lever 14

3. Une étude du paysage religieux de Senji 16

PREMIERE PARTIE 18

UNE HISTOIRE DE SENJI 18

CHAPITRE PREMIER : LES OUTILS DE LA CONNAISSANCE 19

1. Catalogue épigraphique 19

1.1. Les inscriptions du Fort de Senji 20

1.2. Inscriptions de la ville de Senji et de sa région proche 31

1.3. Analyse de l'épigraphie 36

2. Les sources littéraires et anthropologiques 38

2.1. La littérature épique et poétique 39

2.2. Les témoignages étrangers 42

2.3. Le *Karṇāṭaka rājākkaḷ cavistāra carittiram* de Nārāyaṇan Piḷḷai 44

2.4. Les traditions et la mémoire locales 46

SECOND CHAPITRE : CHRONOLOGIE DU FORT ET DE LA CITE DE SENJI 49

1. Période ancienne et médiévale : des légendes mythiques au XVe siècle 49

1.1 L'origine du nom de Senji et les légendes de sa création 49

1.2. La période Pallava 51

1.3. La période Coḷa et le clan des bergers Kon 52

2. La domination de l'empire de Vijayanagara 54

3. Du XVIIe au XIXe siècle : l'histoire troublée de Senji 57

3.1. Les gouverneurs de Bijāpur (1649-1677) 57

3.2. La domination Marathe (1677-1698) 57

3.3. Les Moghols et les gouverneurs Rajput 58

3.4. L'alternance des pouvoirs et la période coloniale 59

TROISIEME CHAPITRE : LA LIGNEE DES NAYAKA DE SENJI 61

1. Les Nāyaka : origine et identité 61

1.1. Etymologie du terme *nāyaka* 61

1.2. Origine des futurs rois du Tamil Nadu 62

2. Les Nāyaka de la lignée de Senji 64

2.1. Les fondateurs et les débuts dynastiques 65

2.2. Senji après Talikota : des gouverneurs aux rois 67

3. Muttu Kṛṣṇappa Nāyaka et la fin du Royaume de Senji 69

3.1. Le contexte administratif au XVIe siècle 69

3.2. Muttu Kṛṣṇappa Nāyaka et ses successeurs 70

3.3 Les Nāyaka et l'institution religieuse 71

SECONDE PARTIE 75

LES EDIFICES RELIGIEUX DE SENJI 75

CHAPITRE PREMIER : UNE CLASSIFICATION DES EDIFICES. 76

1. Nature des structures rencontrées 76

1.1 Lieux de culte sans structure pérenne 77

1.2. Lieux saints excavés 81

1.3. L'architecture religieuse construite 84

2. La topographie des lieux 109

2.1. L'organisation spatiale de Senji, sa ville et son Fort 110

2.2. La répartition de l'architecture religieuse de Senji 122

◇ Clés de lecture pour la description architecturale 138

SECOND CHAPITRE : ANALYSE ARCHITECTURALE ET ICONOGRAPHIQUE DES EDIFICES RELIGIEUX DE SENJI – CULTE HINDOU ET DIVINITES PAN-INDIENNES. 143

1. Les fondations royales Nāyaka 143

1.1. Le temple de Veṅkaṭaramaṇa 143

1.2. Le temple de Paṭṭābhirāma 209

1.3. Le temple de Kodaṇḍarāma 235

1.4. Le temple de Sītārāma 246

1.5. Cas des pièces manquantes et rapportées des temples de Senji 263

2. L'enceinte de la Forteresse 270

2.1. La colline de Rājagiri 270

2.2. La colline de Kṛṣṇagiri 282

2.3. La colline de Chandrayandurgam 312

2.4 La colline de Kurangudurgam 321

2.5. Les structures au sol, Fort Interne et Fort Externe 326

3. Senji et sa région proche 351

3.1. L'ancien village est du Fort de Senji 351

3.2. L'agglomération actuelle de Senji 362

3.3. Singavaram et Melaccheri 365

3.4. La région nord de Senji 402

3.5. La région sud de Senji 412

4. Analyse et interprétation de l'étude architecturale 417

4.1. L'organisation du plan des temples de Senji 418

4.2. L'élévation des temples de Senji 439

5. Le répertoire iconographique des temples de Senji 483

5.1 La sculpture dans les temples des XVIe- XVIIe siècles 483

5.2. Analyse des thèmes iconographiques 491

TROISIEME CHAPITRE : ANALYSE ARCHITECTURALE ET ICONOGRAPHIQUE DES EDIFICES RELIGIEUX DE SENJI – CULTE AUX DIVINITES FEMININES ET LIEUX DE COMMEMORATION ... 529

1. Le culte aux divinités féminines 529

1.1 Les temples aux divinités féminines construits 529

1.2. Les lieux de cultes sans structures construites 578

1.3. Une analyse de l'évolution du culte aux divinités féminines et locales 588

2. Pierres de commémoration et culte funéraire 609

2.1. Les stèles commémoratives ou pierres de héros 609

2.2. Le Tīppañcal et la commémoration de la *satī* à Senji 633

3. La nature divinisée 662

3.1 Les pierres de serpents *nāgakaḷ* 662

CONCLUSION 668

1. Un patrimoine architectural en perdition 668

1.1 Les causes naturelles et environnementales 668

1.2. Les facteurs historiques 670

1.3. Les causes humaines contemporaines 671

2. Une volonté de préservation 673

2.1. La valeur esthétique de Senji : une vision partagée 673

2.2 La protection en marche 676

2.3. Les dangers de la patrimonialisation. 677

3. L'étude architecturale de Senji : la fixation du passé, la permanence de l'intemporel 679

BIBLIOGRAPHIE 684

SOURCES PRIMAIRES 684

SOURCES SECONDAIRES 685

AVANT-PROPOS

A l'occasion d'un stage en 2009 sur le catalogage des objets d'arts de l'Ecole Française d'Extrême Orient de Pondichéry, ma rencontre avec Jean Deloche a été décisive et m'a permis de concrétiser mon vif intérêt pour l'architecture indienne. Ayant pour projet de poursuivre les recherches sur le site de Senji, auquel il avait consacré une étude de l'architecture militaire, M. Deloche m'a proposé de réaliser une monographie sur le temple de Veṅkaṭaramaṇa dans le cadre de mon mémoire de Master II de l'Ecole du Louvre. J'ai par la suite pris la décision d'étendre mon analyse à l'ensemble des monuments religieux du site de Senji.

Cette étude s'accompagne donc nécessairement d'un travail conséquent sur le terrain. Réparti sur trois terrains par périodes de deux, trois et quatre mois entre 2010 et 2013, il a permis de réaliser une couverture photographique, sinon exhaustive, du moins relativement complète des temples et des lieux de cultes. Ces enquêtes à Senji et à travers le Tamil Nadu ont rencontréde nombreuses difficultés. Outre les contraintes financières, les aléas du terrain de thèse se sont partagés notamment entre les conditions climatiques extrêmes, l'accès à certaines ruines, une organisation sur place au gré de services et d'institutions dont la coopération n'est pas toujours évidente. La nature de la pierre des temples et l'accès aux ruines ont directement influé sur la qualité de la couverture photographique et certaines images sont parfois peu lisibles. La disposition architecturale de certaines structures ne nous a pas toujours permis de prendre des vues d'ensembles et des plans larges des temples, et il est parfois difficile d'en visualiser la composition. La couverture photographique est néanmoins considérable, comportant entre cinquante et plus de mille clichés pour chaque temple et chaque structure. Il nous est malheureusement impossible d'exposer ce travail dans toute son étendue, au risque d'adjoindre un volume d'annexes extrêmement conséquent. La présentation photographique – dont les clichés sont, sauf mention contraire, de l'auteur – pourra alors paraître réduite, mais à la sélection effectuée s'est efforcée de présenter les éléments principaux, utiles à la compréhension.

Les plans des temples présentés, lorsqu'ils ne sont pas marqués EFEO ou provenant d'une source éditée, sont des plans schématiques, ayant pour objet de donner une idée générale de leur composition. L'échelle n'est donc pas toujours strictement respectée.

Cette recherche est nécessairement très descriptive, et on peut ressentir une impression de déséquilibre entre les deux parties, historique et architecturale. Le poids de ces dernières est induit par la nature même du sujet. Fractionner la seconde partie ne nous aurait pas semblé logique. La conclusion architecturale générale s'applique à l'architecture dynastique. Le chapitre concernant la tradition locale et les lieux de commémoration est indépendant

La description architecturale se développe dans le sens qui nous a semble le plus logique et le plus simple, depuis le cœur du temple jusqu'à sa périphérie. L'analyse iconographique qui accompagne chaque description s'organise quant à elle généralement par thèmes présents, mais également par édifice composant l'ensemble du temple dans le cas des grands complexes.

Certains termes d'architecture comportent une majuscule, tels que le Fort ou la Déesse. Ce type d'orthographe est utilisé afin d'individualiser certains éléments. Le Fort Interne est donc considéré comme un « titre » ou un « nom » de structure, au même titre que *tīppañcal* qui, en italique, exprime la catégorie de structure, et avec une majuscule, désigne un Tīppañcal en particulier.

Les termes scientifiques et techniques architecturaux sont uniformément sanskrits et en italique, comme le sont les termes en tamoul. Ces derniers sont utilisés avec parcimonie, notre maîtrise du tamoul n'étant malheureusement pas suffisante pour les intégrer. De même, lorsque deux orthographes sont possibles, on a choisi celle en sanskrit, et la plus communément acceptée. Le « ṉ » et le « ḷ » ne sont pas figurés, sauf pour les explications linguistiques indispensables. Les noms d'Etat figurent dans leur orthographe simplifiée.

C'est également notre connaissance limitée du tamoul, et du tamoul épigraphique qui impose que le catalogue épigraphique de Senji soit avant tout informatif, et ne prétende aucunement à constituer une étude linguistique détaillée de chaque inscription.

En architecture, de nombreuses métonymies sont utilisées pour des raisons de simplicité et de fluidité du propos. Ainsi, on trouvera souvent un chapiteau en *puṣpapotikā*, alors que ce dernier terme désigne seulement le corbeau du chapiteau, mais l'emploi du terme détermine sa caractéristique stylistique.

Abréviations utilisées :

EFEO : Ecole Française d'Extrême Orient

IFP : Institut Français de Pondichéry

AIAS: American Institute of Indian Studies

ASI : *Archaeological Survey of India*

ARE : *Annual Report on Epigraphy*

SII : *South Indian Inscriptions*

EI : *Epigraphia Indica*

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier en tout premier lieu Vincent Lefèvre, conservateur en chef du patrimoine, sous-directeur des collections au service des Musées de France (ministère de la Culture et de la Communication, direction générale du patrimoine), et mon directeur de thèse, pour m'avoir accompagnée et guidée tout au long de cette recherche, et avoir fait preuve d'une patience infinie, d'une disponibilité permanente, et d'une insigne confiance.

Ce travail de recherche n'aurait pas été possible sans le soutien financier de l'UMR 7528 Mondes Iranien et Indien, de l'Ecole Doctorale 268 de l'Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris 3, et de la fondation Pierre Ledoux – Jeunesse Internationale, qui m'ont permis d'effectuer les terrains de thèse nécessaires en Inde dans de bonnes conditions.

Ma reconnaissance s'adresse tout particulièrement à l'initiateur de cette recherche, Jean Deloche, historien et chercheur associé à l'EFEO de Pondichéry, qui a posé les bases de l'étude sur Senji et son Fort, qui est à l'origine de mon intérêt pour cette ville et l'architecture hindoue et qui, malgré l'éloignement, a été d'une attention constante. Les centres de l'EFEO ont d'ailleurs joué un rôle prédominant dans l'élaboration de cette thèse. A ce titre, je remercie chaleureusement le directeur actuel du centre de l'EFEO de Pondichéry, Dominic Goodall, et sa directrice d'alors, Valérie Gillet, qui m'ont tous deux accueillie au sein de leurs équipes et fait bénéficier d'un contexte de travail approprié. Le personnel et les chercheurs de l'EFEO m'ont eux aussi apporté une aide précieuse et un soutien constant, et je souhaite en particulier remercier N. Ramaswamy (« Babu »), qui a partagé avec moi son savoir et sa connaissance de la culture et des traditions tamoules et m'a permis de voyager à ses côtés, ainsi que le professeur V. Vijayanavenugopal, pour avoir participé au travail fastidieux sur les inscriptions de Senji. Il me faut exprimer ma gratitude posthume à G. Ravindran, photographe de l'EFEO, disparu en 2015, qui fut mon tout premier collègue lors mes débuts en Inde, et qui est donc à l'origine de mon premier regard sur le pays. « Ravi » a été, lors des séances de prises de vues pour le catalogue de la collection de l'EFEO, un guide et un soutien. Il était devenu un ami, qui n'aura jamais renoncé à m'apprendre les jours de la semaine en tamoul.

A l'EFEO de Paris, mes remerciements s'adressent tout particulièrement à Charlotte Schmid, directrice d'étude, qui me fait l'honneur de participer à mon jury de thèse et d'accepter la charge de rapporteur de mon travail, et dont l'enseignement durant les

séminaires, les conseils personnels et le soutien, ont contribué à forger mes connaissances en histoire de l'art depuis plus de sept ans. Je forme des vœux pour qu'elle en retrouve des traces dans cette étude.

Appasamy Murugaiyan, enseignant-chercheur à l'EPHE, m'a honorée de sa présence en ayant lui aussi accepté de faire partie de mon jury de thèse, et il m'aurait été impossible d'achever mon étude sans son travail considérable sur l'épigraphie du site, malgré des obligations professionnelles bien plus conséquentes, mais surtout sans son complet engagement et son amical soutien depuis notre première collaboration.

Je remercie Edith Parlier-Renault, professeur à Paris IV, d'avoir également accepté la tâche de rapporteur et de faire partie de mon jury thèse, ainsi qu'Isabelle Ratier, professeur à Paris 3, pour avoir consenti à l'examen et au jugement de ce travail en présidant mon jury de thèse.

Le développement et les conclusions scientifiques exposés dans ce travail ont pu voir le jour grâce à Crispin Branfoot, Georges Michell et John Fritz, professeurs et historiens, qui sont parvenus, lors de discussions passionnées lors d'un après-midi londonien et tout au long d'une correspondance régulière, à assembler les engrenages de la réflexion sur le style de Senji.

Il m'est impossible d'oublier l'aide que j'ai reçue en Inde et le dévouement des personnes rencontrées à Senji. En premier lieu, rien n'aurait été possible sans l'indéfectible collaboration de K.M. Mahalingam de l'ASI, chef de la conservation du Fort de Senji, qui m'a offert une aide précieuse pour l'organisation et la commodité de mes conditions de travail et de déplacement – notamment sur sa Honda Hero. Ma gratitude s'adresse tout autant à L. Thayanithi Balu et à Selvi pour m'avoir accueillie chez elles et fait entrer dans la vie quotidienne tamoule, à Sadhiya et à la famille Abdul Majeet de Senji pour leur amitié, à M. Nellamanitan et M. Tatta pour m'avoir guidée dans les collines et dans les ruines envahies par la végétation, à K.Karuppaiah et S. Gayatri de l'ASI de Chennai, I. Murugan et R. Thangavel, pour l'utilisation gracieuse de leurs photos personnelles.

Les cartes sont l'œuvre patiente et méticuleuse d'Emmanuel Giraudet, cartographe de l'UMR 7528 que je remercie chaleureusement pour son aide et ses conseils.

Je dois également remercier les personnels de la bibliothèque de l'EFEO et de la Maison de l'Asie pour leur collaboration et leur patience, et pour m'avoir initiée aux mystères des ouvrages anciens.

Je remercie enfin toutes les personnes qui ont contribué à l'aboutissement de ces années de recherches, et en particulier Sandrine Rondot pour sa voix sur la Voie et Stéphane Pigeon pour le son du Bruit.

Un *maṇḍapa* est construit sur le cap des Aigrettes. Ses piliers accueillent les portraits du couple royal Sūrya, figure tutélaire, et Amman, océan de compassion, et de leurs filles, Tangei et Akka, soutien et affection. Ce *maṇḍapa* ne résiste au temps que parce que ses piliers sont debout ensemble. Et jamais ne tombent.

INTRODUCTION

Le Tamil Nadu est l'Etat du sud de l'Inde réputé pour dénombrer le plus grand nombre de temple au kilomètre carré. Tant le visiteur que l'historien de l'art sont éblouis par la taille et l'intrigante beauté des complexes religieux, s'étendant parfois à l'échelle de toute une ville, naturellement et historiquement insérés dans le contexte urbain moderne et faisant partie intégrante de la vie quotidienne. Les hautes tours qui marquent leurs entrées permettent de signaler leur présence depuis de grandes distances, et ils accueillent au sein de leurs sanctuaires, dans leurs niches et sur leurs piliers, une multitude de divinités donnant vie au complexe par leurs mouvements et leur dynamisme traduits dans la pierre. Des monuments remontant jusqu'au VIe siècle sont ainsi offerts au regard, dans des lieux historiques bien connus, tel Mahābalipuram, Cidambaram, Tañjāvūr, Śrīraṅgam ou Madurai. C'est à travers l'architecture religieuse que s'exprime le plus concrètement la dévotion indienne, mais si les divinités sont installées dans leurs magnifiques demeures de pierre, elles sont également présentes dans les foyers, dans les villages et dans la nature, à travers les cultes populaires et traditionnels, représentatifs de la culture *drāviḍa* et entretenant des relations profondes avec les culte hindous pan-indiens, à la fois dans leur statuaire et dans leur idéologie.

Le nord de la région accueille Kāñcipuram, l'ancienne capitale de la dynastie Pallava, le grand centre de pèlerinage de Tiruvaṇṇāmalai et ses processions rituelles autour de la colline d'Aṇṇāmalai, le Fort de Vellore et son temple du XVIe siècle, dont la sculpture et la dentelle de pierre font partie des plus appréciées de la période, autant de monuments qui sont connus aussi bien pour leur dimension religieuse que par la valeur artistique de leur architecture et pour leur rôle dans l'histoire de cette partie de l'Etat. Ces spécimen du patrimoine, encore en activité ou désaffectés, bénéficient d'une notoriété qui assure leur popularité.

Ce n'est que beaucoup plus rarement que le site de Senji (ou Gingee) sera spontanément évoqué. On le mentionnera quelquefois comme la destination d'une promenade d'agrément d'une journée afin de profiter de la vue pittoresque des ruines de la forteresse, dignes, selon certains guides et témoignages, « d'un paysage du Seigneur des Anneaux ». L'atmosphère traduit en effet une histoire riche, violente et ancienne, celle de l'ascension et de la chute de rois éphémères, au milieu des collines de granit et des énormes rochers, au

détour desquels se découvre parfois un temple, et entre les murailles de l'impressionnante forteresse. Si le fait est à peu près établi que le Fort s'est développé au XVIe siècle à la période de Vijayanagara, l'un des derniers royaumes hindous du sud de la péninsule indienne, le lieu est surtout réputé pour les hauts faits militaires qui s'y sont déroulés, la succession de défaites et de victoires qu'a connu la ville, l'opposition entre hindous, musulmans, puis anglais et français jusqu'en 1750, et en particulier pour la « Ballade de Rāja Desingh » retraçant l'héroïsme d'un jeune gouverneur Rajput au XVIIIe siècle, devenue une figure mythique de la ville. Le site est donc essentiellement connu pour son histoire militaire. Bien peu reconnaissent en effet Senji comme l'ancienne capitale de l'un des trois royaumes Nāyaka du Tamil Nadu, les « Etats successeurs de Vijayanagara ». Son architecture religieuse reste méconnue, mises à part de sporadiques mentions de ses deux temples les plus réputés, le Veṅkaṭaramaṇa au sein de l'ensemble fortifié, et le Paṭṭābhirāma au sud-est, considérés tous deux comme représentatifs du style du XVIe siècle. Le site comporte en réalité plus d'une quarantaine de structures religieuses, temples, pavillons hypostyles isolés, ruines, appartenant au culte pan-indien – c'est-à-dire développant une mythologie relative aux divinités du brahmanisme communes à toutes les régions de l'Inde –, et autant de structures et de lieux de culte en plein air dédiées aux divinités de village, les *grāmadevatā* et de sites de commémoration associés à un contexte funéraire. Seul un petit nombre d'entre eux est sous protection patrimoniale de l'*Archaeological Survey of India*.

Ce travail de recherche se propose de faire l'inventaire et l'analyse de ce corpus conséquent, d'en étudier la genèse et le contexte afin de le resituer au sein de l'histoire des dynasties du sud de l'Inde, et de reconnaître et définir l'existence d'un « style architectural de Senji ».

1. Une forteresse au Tamil Nadu

La ville actuelle de Senji (Gingee) se situe dans l'Etat du Tamil Nadu (*Carte 1-2*), dans le district de Villupuram (anciennement *South Arcot*), aux coordonnées 12.25°N, 79.42°E, à 64 km au nord de Pondichéry et à 50 km à l'est de Tiruvaṇṇāmalai (*Carte 3*). Elle se trouve dans une zone considérée comme semi-désertique, connaissant une saison des pluies abondante mais courte en octobre, et des températures très élevées en mai. La rivière dite « de

Gingee », également appelée Varāhanadī, entoure la zone par le nord et bifurque au sud. La végétation correspond au climat, et se compose principalement d'épineux et de cactées.

Le trait le plus caractéristique du site est bien entendu sa formation géologique. Assez fréquent dans le nord du Tamil Nadu et sur le plateau de Maisur, le relief mouvementé d'inselbergs de granit et de gneiss a créé une série de collines de hauteur moyenne, culminant à 350 mètres pour les plus hautes et singularisé par sa configuration d'amas de rochers fracturés et disposés en équilibre les uns sur les autres, formant de petites montagnes, due à la désagrégation de la couche de roche tendre qui englobait des éléments plus résistants. A la suite de cette érosion, une plaine se forme, laissant alors apparaître des blocs rocheux de taille parfois impressionnante, qui contribue à l'aspect étrange des collines de Senji. Le gneiss granitique est très abondant en micas noirs et blancs, qui augmentent la résistance de la roche, mais qui accentue également les difficultés des travaux d'extraction et de sculpture.

L'agglomération actuelle de Senji se situe à l'est du groupement de collines qui forment l'ensemble fortifié. La ville est de taille très moyenne, mais son expansion est rapide, et elle se développe sur environ 2 km^2 autour d'un carrefour central formé par la *national highway* 66, qui vient du sud avant de bifurquer à l'est, et par la *state highway* 4 qui rejoint Villupuram au sud. Senji est la tête du *taluk* de la région, qui regroupe de nombreux petits villages dans sa juridiction territoriale sur un rayon d'une vingtaine de kilomètres. La population se compose majoritairement d'hindous, mais comprend 30% de musulmans, proportion directement issue de l'histoire militaire du site.

La ville de Senji est loin d'être un centre urbain et ne possède concrètement que peu d'attrait, si ce n'est la présence des ruines fortifiés à l'ouest. Deux petits villages au nord, Singavaram et Melaccheri faisaient autrefois partie de l'agglomération et en sont aujourd'hui détachés.

Le Fort[1] est généralement perçu comme circonscrit aux trois collines reliées par des murailles, disposées approximativement en triangle, la pointe dirigée vers le nord-est. L'ensemble défensif comprend en réalité six collines, comportant des fortifications historiques.

La forteresse principale se compose de la colline de Kṛṣṇagiri, un petit mont isolé au nord, de Rājagiri, au sud-ouest, culminant à 308 mètre de hauteur, la plus inaccessible par son escarpement et sa hauteur, et de Chandrayandurgam, constituée d'une suite d'éboulis sur une

[1] La description topographique du Fort et de ses installations est étudiée de façon très précise dans la partie topographique de l'étude, Première Partie, Chp. 1, 2, 2.1.

veine rocheuse s'étalant en long selon un axe nord-est – sud-ouest. Au sud des deux dernières éminences se trouve la colline de Kurangudurgam, plus ou moins rattachée par son relief à Rājagiri, mais beaucoup moins haute, et Kusumalai, un peu au sud de Chandrayandurgam, qui ne présente que quelques fortifications. La dernière colline appartenant à cet ensemble se trouve au nord de la forteresse, bordant le village de Melaccheri, appelée colline de Melaccheri ou Melkottai. Ses fortifications sont très anciennes, et n'ont pas été intégrées au système de défenses du XVIe siècle. A l'est de cette colline, et donc au nord de Kṛṣṇagiri, s'élève la petite colline de Singavaram qui accueille le temple de Raṅganātha de Singavaram et qui ne fait pas partie des fortifications. Le Fort historique se compose de trois fortins principaux répartis sur le sommet de chacune des trois collines principales, et d'une longue muraille continue reliant les trois éminences. Le Fort Interne est construit au pied de Rājagiri et les murailles qui le délimitent et qui protègent la zone palatiale sont ouvertes par la Porte de la Victoire à l'est. La zone située entre ces murailles et le rempart périphérique est alors appelée Fort Externe.

La zone géographique choisie pour cette étude se limite au Fort et à la ville actuelle de Senji et aux deux villages de Singavaram et de Melaccheri au nord de la forteresse. Au sud, on considèrera deux quartiers importants mais aujourd'hui insignifiants : le village appelé « ancien village est » ou « ancien *pettai* » accolé à l'est de la muraille, et celui de Narasingarayanpettai. Un village plus au sud du nom de Jayankondan fera également partie de la zone d'étude (*Carte 4*). Enfin, quelques temples alentours seront intégrés en raison de leurs relations historiques ou artistiques avec la période Nāyaka de Senji. Au nord et à l'est de Senji on trouvera les villages et lieux-dits de Kadalur, Devanur, Melsittāmūr, et au sud, le village d'Eṇṇāyiram.

2. Un sujet de recherche, une ombre à lever

Le projet de l'étude des édifices religieux de Senji trouve son origine avec l'historien et chercheur associé Jean Deloche de l'Ecole Française d'Extrême Orient de Pondichéry. Son

ouvrage précurseur sur le Fort[2] et ses aménagements militaires et hydrauliques a contribué à faire reconnaître les qualités défensives de la citadelle de Senji dans le monde scientifique. Il considère cependant ce travail comme une introduction générale à des travaux plus étendus, et en aucun cas une monographie du site, mais plutôt un essai de synthèse à la charnière de l'histoire de l'archéologie et de la géographie humaine. Avec les regrettées chercheuses Françoise L'Hernault et Marie-Louise Reiniche, Jean Deloche nourrissait l'ambition, à partir de cette première étude sur la partie militaire de Senji, de mener une étude globale et complète du site. Le modèle en aurait été la série d'ouvrages consacrés au temple de Śiva Arunācaleśvara de Tiruvaṇṇāmalai[3], comprenant une étude historique, archéologique épigraphique, architecturale et iconographique, ainsi qu'un volume sur la sociologie des fêtes de temples, couvrant ainsi tous les domaines d'étude sur une ville et son temple. On citera également, sur le même principe de monographie approfondie, les volumes sur le temple de Dārāsuram[4].

Ce projet n'a malheureusement pas vu le jour et, hormis le travail de Jean Deloche sur le Fort et les identifications iconographiques de certains reliefs des *gopura* des temples par Françoise L'Hernault, le sujet est encore vierge. Quelques études existent néanmoins sur les temples de Senji, mais elles appartiennent à un contexte plus général sur l'art Vijayanagara-Nāyaka. Les travaux de Crispin Branfoot tendent récemment à considérer l'art architectural de cette dynastie Nāyaka en prenant en compte les deux temples les plus célèbres[5], mais il n'est fait aucunement état des édifices religieux de Senji dans son ouvrage le plus important sur les temples de cette période[6]. De même, l'art des Nāyaka de Senji est intégré à une petite partie des « *successor states* » des recherches générales de George Michell, telles que les études de l'art et l'architecture en Inde du sud de la collection de l'Université de Cambridge[7], et un

---

2 DELOCHE, J.: *Senji (Gingi), ville fortifiée au pays tamoul.* EFEO – Mémoire archéologiques 25. IFP – Publication hors série 1. Ecole Française d'Extrême Orient, Institut Français de Pondichéry. Pondichéry, 2000.

3 DELOCHE, J., L'HERNAULT, F., PICHARD, P.(*et alii*): *Tiruvannamalai, un lieu saint shivaïte du sud de l'Inde.* 5 vols. Ecole Française d'Extrême Orient. Pondichéry, 1989-91.

4 L'HERNAULT, F., DUMARÇAY, J.: *Dārāsuram. Epigraphical study. Etude architecturale. Etude iconographique.* Tome I. Ecole Française d'Extrême Orient. Paris, 1987.

5 BRANFOOT, C.: "Imperial Memory: The Vijayanagara Legacy in the Art of the Tamil Nayakas" In *Krishnadevaraya and his Times*, éd. par Anila Verghese, K R Cama Oriental Institute. Mumbai, 2013, pp. 316-344.

6 BRANFOOT, C.: *Gods on the move. Architecture and ritual in the South Indian temple*. Society for South Asian Studies and British Academy. Londres, 2007.

7 MICHELL, G.: *Architecture and art of Southern India. Vijayanagara and the successor states.* Cambridge University Press. Cambridge, 1995.

travail particulier sur le style palatial de Senji[8]. On notera que l'ouvrage *Encyclopaedia of Indian temple architecture*[9] annonçait un volume particulier sur l'art des Nāyaka au Tamil Nadu et donc traitant des temples de Senji, mais en a annulé la production.

Il restait donc tout un champ de prospection et d'analyse à effectuer, en se basant partiellement sur les travaux préliminaires de nos prédécesseurs afin de compléter une section de l'étude globale du site de Senji qui, nous l'espérons, pourra un jour être achevée par une équipe pluridisciplinaire, comme le souhaitait Jean Deloche.

3. Une étude du paysage religieux de Senji

Comprendre le paysage religieux de Senji nécessite avant tout un recensement des édifices présents sur le site et dans la région d'influence des Nāyaka. Seuls les monuments hindous, et en relation avec le culte hindou, seront ici traités. Nous avons constaté que l'architecture religieuse majoritaire sur le site se développe pendant la période de domination Nāyaka entre le XVe et le XVIIe siècle, et c'est cette période chronologique qui sera au centre de l'étude. Mais l'appréhension de l'étendue et de la diversité du paysage religieux de Senji ne serait complète sans l'étude des cultes locaux et populaires, consacrés aux divinités de village, et de la présence particulière des lieux de commémoration. L'examen détaillé des monuments permettra de procéder à une datation et une chronologie de construction des édifices religieux. Ainsi, nous pourrons tenter de déterminer la place de Senji dans l'art et l'architecture Nāyaka du Tamil Nadu, ses spécificités et ses acteurs.

La présente recherche se divise donc en deux grandes parties. La première partie traite des éléments disponibles pour compléter notre connaissance du site. Son premier chapitre est consacré en premier lieu au catalogue épigraphique considérant les inscriptions éditées et inédites qui se trouvent sur le site, et leur niveau de pertinence pour le propos, puis traitera des sources littéraires et anthropologiques. Le second chapitre retrace la chronologie générale de

---

8 MICHELL, G.: "The courtly architecture at Gingee under the Nayakas" In *South Asian Studies* n°7. British Association for South Asian Studies. Londres pp. 143-160.

9 MICHELL, G., MOORTI, U. S.: *Encyclopaedia of Indian temple architecture.* Vol. I, South India. Part 4 - A, Dravidadesa later phase, c. A.D. 1289-1798. American Institute of Indian studies. New Delhi, 2001.

Senji, de son Fort, et le troisième chapitre se concentre sur l'étude de la généalogie des Nāyaka de Senji, et des problèmes que posent les diverses lacunes.

La seconde partie constitue le cœur du sujet : elle traite de l'analyse architecturale et iconographique pure. Son premier chapitre, précédé de quelques clés de lecture essentielles pour les descriptions qui suivront, introduit une classification des édifices architecturaux que l'on peut rencontrer sur le site et l'étude détaillée de la topographie des lieux à l'époque Nāyaka. Le second chapitre établit un catalogue descriptif détaillé des temples, complété de leur étude iconographique et d'une conclusion partielle pour chacun d'entre eux. Il s'achève par les conclusions générales sur l'architecture, qui développent les théories centrales de cette thèse. Le troisième chapitre de cette partie s'organise sur le même modèle, mais traite uniquement des temples et des lieux de cultes aux divinités féminines locales, auxquels s'ajoutent les lieux de commémoration.

Enfin, la conclusion nous permet de considérer cette étude sous le prisme de la conservation et des considérations patrimoniales dont le site fait l'objet.

PREMIERE PARTIE

UNE HISTOIRE DE SENJI

CHAPITRE PREMIER : LES OUTILS DE LA CONNAISSANCE

1. Catalogue épigraphique

Les informations contenues dans les inscriptions sur pierre ou sur plaques de cuivre figurent parmi les plus précieuses pour les historiens étudiant la civilisation indienne. L'épigraphie permet en effet d'appréhender le contexte historique, religieux et politique d'un site ou d'une époque, mettant au jour des données parfois inaccessibles. Souvent situées sur les bases, les murs et les piliers des édifices religieux, elles font office d'acte notarié lors d'une transaction officielle dont les protagonistes peuvent être variés. Le temple est donc le support privilégié pour pérenniser une donation, d'autant qu'il en est généralement le principal bénéficiaire, mais les inscriptions sur stèle ou sur rocher sont également courantes.

La ville et le Fort de Senji peuvent paraître à juste titre assez dépourvus dans ce domaine. Sur le site stricto sensu, c'est-à-dire sur les monuments situés à l'intérieur des enceintes fortifiées et dans la périphérie urbaine historique, on ne relève qu'un nombre réduit de témoignages inscrits présentant un intérêt et un lien direct avec l'histoire sociale et politique de la capitale Nāyaka, ou avec celle de leur prédécesseurs. Les trois inscriptions les plus importantes en matière de datation et d'identité des souverains, qui ont fait l'objet de traductions et d'analyses éditées dans les volumes d'archéologie, sont gravées sur le sanctuaire principal du temple de Veṅkaṭaramaṇa, mais, ce ne sont pas les seules qu'accueille le complexe. Si d'autres édifices remarquables de Senji, par leur construction et leur rôle dans le paysage religieux, tels que le temple de Paṭṭābhirāman de Narasingarayanpettai ou celui de Raṅganātha de Rājagiri, sont parfois dépourvus de sources de ce type, on peut trouver des fragments d'inscriptions dans des temples d'ampleur plus réduite, qui n'ont encore jamais été répertoriées jusqu'à présent, ou qui n'ont fait l'objet que d'une mention anecdotique.

Nous devons rappeler que les analyses épigraphiques qui vont suivre ont été réalisées à partir de documents et de rapports existants qui ont été établis sur les inscriptions faisant l'objet de publications dans les ouvrages archéologiques. Les inscriptions inédites sont par ailleurs présentées sous la forme d'une étude succincte, préliminaire à un travail de traduction

et d'analyse plus exhaustif et plus abouti qui, nous l'espérons, pourra être ultérieurement entrepris. Cette brève étude des inscriptions non répertoriées a pour objet premier de compléter le catalogue épigraphique du site, afin de mieux appréhender la dimension réelle du corpus, mais ne saurait constituer une analyse complète et définitive du sujet. En raison des conditions d'observation et de relevé in situ, et pour respecter le sujet principal de notre recherche, si toutes les inscriptions ont été considérées, elles n'ont pas toutes pu bénéficier d'une étude détaillée. De surcroît, l'état lacunaire de certaines d'entres elles n'aurait pas permis une telle intention. Elles ne sont donc que mentionnées ici.

La région immédiatement proche de Senji, incluant les villages de Singavaram et Melaccheri, qui appartenait autrefois à l'agglomération capitale, est beaucoup plus fournie en inscriptions, qui permettent d'établir une partie de la chronologie ancienne de cette portion du site. Si une partie des données historiques exploitables se trouve encore *in situ*, un bon nombre des informations concernant Senji doit être recherché dans les textes se rapportant aux temples contemporains et alentours, qui peuvent évoquer le Fort ou ses souverains. Un examen individuel de chacune de ces données et de leurs implications alourdirait conséquemment le développement, et le parti a été pris de ne les évoquer qu'associées aux événements historiques et aux sections temporelles et géographiques auxquelles elles appartiennent, qui seront traités dans la section suivante.

1.1. Les inscriptions du Fort de Senji

Parmi l'épigraphie éditée, les trois inscriptions du sanctuaire principal du temple de Veṅkaṭaramaṇa feront l'objet d'une analyse plus détaillée, en raison de l'importance historique et informative qu'elles revêtent. Elles sont en effet les mieux conservées, et les plus développées pour la période d'intérêt qui nous concerne, et la première d'entre elles fera l'objet d'une attention particulière, au vu de son importance pour la suite du développement. L'épigraphie inédite du site[10], ou seulement traduite sera, comme on l'a précisé plus haut,

[10] Nous rappelons, comme cela a été dit dans l'avant-propos, que les transcriptions et les traductions sont le résultat du travail conjoint des professeurs V. Vijayavenugopal et A. Murugaiyan. Elles ne sont pas définitives étant donné leur examen à partir de photographies et non d'estampages.

mentionnée et discutée dans la mesure du possible, et l'on pourra se reporter aux annexes pour le texte en tamoul ou en télugu, la transcription et la traduction littérale.

A. Inscriptions éditées

a. Inscription du temple de Veṅkaṭaramaṇa, Fort externe

Le temple de Veṅkaṭaramaṇa dans le Fort externe présente en tout sept inscriptions, dont certaines sont très lacunaires et ne comportent que quelques mots. Les trois plus importantes d'un point de vue historique sont situées sur le sanctuaire principal du temple et ont été relevées, traduites et éditées.

1. ARE de 1939-1940 N°219 – Inscription du mur nord du temple de Veṅkaṭaramaṇa (1391)

Situation	*Dynastie*	*Souverain*	*Date*	*Langue*
Mur nord du temple de Veṅkaṭaramaṇa	Vijayanagara	Viruppaṇa Uḍaiyar	Śaka 1313 : 1391	Tamoul

Transcription du texte de l'inscription[11] :

AriyaRāya vipāṭaṉ pāṣaikku tappuvarāya …..

Uṭaiyār Kumāra viruppaṇa Uṭaiyā ……

(samsa)vat 1313 kku mēl cellāniṉṟa piracāpati varuṣak …

ttu tiṅkaṭkiḻmaiyum pañcamiyum perra …….

ttu ciṅkapura nāṭṭu ceñcipparru ciṅkapuramāṉa….

Traduction littérale:

Ariyarāya Vipaṭaṉ celui qui ne manque pas à / celui qui tient ses paroles…

[11] Texte prélevé directement des estampages du Département des Etudes Epigraphiques de l'ASI de Mysore (Karnataka), à nouveau transcrit et traduit à des fins de vérifications par le professeur A. Murugaiyan.

« Uṭayār Kumāra viruppaṇa Uṭaiyā »…
En l'année (prajāpati) courant 1331, le jour de lundi et pañcami ;
Singapuram de la région de Senji de Singapura-nāḍu….

Cette inscription datant de 1391 est considérée comme la plus ancienne du temple. Le texte fragmentaire ne permet pas de tirer de conclusions pertinentes quant à d'éventuelles informations sur le temple, sa construction ou sa maintenance, ni même sur le site. Le titre royal, encore visible, évoque le règne de Viruppaṇa Uḍaiyar, également connu sous le nom de Kumāra Uḍaiyar. On recense une autre occurrence de ce patronyme royal à Singavaram, au nord de Senji, sur le sanctuaire d'Ādi Varāha datant de 1386 (ARE de 1904 n°234). La mention d'Ariyarāya Uḍaiyar fait apparemment référence au souverain Harihara II de la dynastie Sangama, ayant régné dans le dernier quart du XVe siècle[12], également connu sous le nom de Vīra Bukkaṇa Uḍaiyar. Selon l'inscription du sanctuaire d'Ādi Varāha, Virupaṇṇa Kumāra Uḍaiyar serait le fils de Bukkaṇa et était, à l'époque de l'inscription, le *mahāmaṇḍaleśvara*, ou gouverneur en chef, de la région nord du Tamiḷ Nāḍu, sous la souveraineté de son père[13]. Le contenu de l'inscription de 1391 n'étant pas connu, il nous est impossible de savoir s'il s'agissait d'une donation et, le cas échéant, quelle en était la teneur. Il est peu probable que Viruppaṇa Uḍaiyar ait joué un rôle actif dans l'éventuelle transaction, et son nom n'est vraisemblablement évoqué que pour repérer la date de l'accord selon une année de règne, comme c'est généralement le cas. On l'identifie communément avec Vīrūpaksha Ier, frère de Bukka II et Devaraya Ier qui, une fois son accession au trône, règne jusqu'en 1406[14].

La mention des divisions administratives demeure intéressante : à la fin du XIVe siècle, le village (ou la ville) de Singavaram, rencontré de manière plus fréquente sous le nom de *Singapura*, fait partie de *Senji-paṟṟu*, une division territoriale à la signification un peu floue mais qui désignerait une région rurale du *naḍu*, composée d'un petit nombre de villages ou de hameaux[15], et englobée dans *Singapura-nāḍu*, indiquant d'une part que la ville de Senji n'avait pas encore atteint la dimension et l'importance qu'elle a aujourd'hui, au contraire de

---

12 ARE de 1909 n°375.

13 Inscriptions de Tirupanangadu (Cheyyar taluk), ARE de 1906 n°236, 239, 241, 251, (1383 à 1392) et de Eyyil (Senji taluk) ARE de 1906 n°221 (1399-1400).

14 *Cf.* VERGHESE, A.: *Religious traditions at Vijayanagara as revealed through its monuments*. American Institute for Indian Studies. New Delhi, 1995, pp. 2-4.

15 *Cf.* MAHALINGAM, T. V.: *Administration and Social Life under Vijayanagar*. University of Madras. Madras, 1940 pp. 180-181.

Singavaram qui, malgré un éminent rôle religieux, n'est plus de nos jours qu'une très modeste bourgade.

2. ARE de 1904 N°240 – Inscription du mur sud du sanctuaire de Veṅkaṭaramaṇa (1550-51)

Situation	*Dynastie*	*Souverain*	*Date*	*Langue*
Mur sud du temple de Veṅkaṭaramaṇa	Vijayanagara	Sadāśiva	Śaka 1472 : 1550-1551	Tamoul

Cette inscription est la première recensée sur le site de Senji et tend traditionnellement à constituer une donnée de référence pour la datation architecturale des monuments. La retranscription du texte est disponible dans son intégralité dans SII vol. XVII de 1964[16]. La date donnée en ère Śaka correspond à 1550-1551, avec les précisions suivantes : Sādhāraṇa, Mīna, ṣu. Paurṇami, vendredi, Tiruvoṇam, mais qui sont irrégulières.

L'inscription enregistre une série de dons effectués par le roi Sadāśivarāya destinés aux rituels quotidiens et exceptionnels, aux fêtes de temple et aux procession de char, ainsi que des offrandes de nourriture, et d'autres services parmi lesquels des réparations effectuées sur le temple en l'honneur de la divinité Tiruveṅgaḍamudaiyān à Senji de Singapura-vaḷanāḍu, le village nord-ouest de Rājarāja-caturvedimaṅgalam, aussi connu sous le nom de Brahmakśetram Eṇṇāyiram de Panaiyūr-nāḍu, dans le Jayaṇkoṇḍacola-maṇḍalam. Les dons consistent en l'attribution des taxes (*palapaṭṭaḍai* et *śittāyam*) prélevées dans un certain village appartenant au temple *(tiruviḷaiyāṭṭam*), offertes en l'honneur de la divinité de Senji, ainsi que le bénéfice de la taxe du marché hebdomadaire du vendredi, et une suite de dix villages : Ponpaṭṭi, Naraśinganallur et Eṭṭīendal du *śīrmai* de Peruṇkāñci, Daḷavānallūr du *śīrmai* de Senji, Śuṇgarāyanallūr et Katpai du *śīrmai* de Vīravanallūr, Karpaṭṭu, Iṅganāpaṭṭu et Kāṇcipaṭṭu du *śīrmai* de Tiruvadi, Maṅgalapuram sur la berge nord de la rivière Peṇṇai du *śīrmai* de Devanūr, Koṇai du *śīrmai* de Muḍiyarai, Kavarai du *śīrmai* de Vīravanallūr et, pour finir, Nallāvūr du *śīrmai* de Kayappākkam. Les deux derniers villages ont été achetés aux Brahmanes par Śurappa Nāyaka, pour le mérite du roi. Deux villages supplémentaires d'Aṇilāḷviliya-mahādevi du *śīrmai* de Kunrattūr sont octroyés par l'*adappam* Mallapa Nāyaka pour une fête de chasse.

[16] HULTZSCH E. et al. (ed.): *South Indian Inscriptions.* Vol. XVII. Archaeological Survey of India. New Delhi, 1964, pp. 104-105, n°263.

Plusieurs informations importantes ressortent de ce bref exposé. En premier lieu, le texte nous permet de recenser un certain nombre de lieux-dits et leur lien avec un *śīrmai*, ou domaine clairement délimité accordé par l'empereur aux gouverneurs Nāyaka, afin de les comparer avec la géographie actuelle de Senji et d'en mieux comprendre la topographie ancienne. Il faut également noter l'importance du village d'Eṇṇāyiram, connu pour son temple Coḻa dédié à Narasimha, au sud de Senji, qui semble ici administrer une partie assez vaste de la région.

Le don fait intervenir trois acteurs : le roi Sadāśivarāya est le donataire principal des terres, offertes à la divinité et donc à l'institution religieuse de Senji ; le Nāyaka Śurappa lui rend hommage par un don supplémentaire de villages au même temple, affichant ainsi clairement son affiliation à l'empire, puis Mallappa Nāyaka, désigné comme *adappam* (ou « *aṭaippam* »), qui peut signifier littéralement « porteur de bétel[17] », une distinction honorifique, et qui semble être un agent de Śurappa, ou un Nāyaka secondaire. On note également l'importance donnée aux fêtes de temples et aux rituels de procession, ainsi que l'accent porté sur les offrandes de nourriture.

Le temple de Veṅkaṭaramaṇa occupe donc une position de poids dans le culte et dans la politique religieuse des Nāyaka. Il est également intéressant d'apprendre que des réparations ont été effectuées sur le temple, et nous verrons par la suite que, malgré le manque de détails sur l'opération, cette information peut s'avérer cruciale pour établir une chronologie de construction de l'édifice.

3. ARE de 1976-1977 N°226 – Inscription de la base nord du *maṇḍapa* du temple de Veṅkaṭaramaṇa (1573)

Situation	*Dynastie*	*Souverain*	*Date*	*Langue*
Base nord du *maṇḍapa* du temple.	Vijayanagara	Śrīraṅga	Śaka 1495 : 1573	Tamoul

Cette inscription datée du 20 octobre 1573 (Śrīmukha Tulā ba. 10 Pūram), pendant le règne de l'empereur Śrīraṅga, enregistre le don du village de Tarukkanpaṭṭu. C'est cette fois-ci le *sthānattār*, l'assemblée, ou le conseil du temple de Veṅkaṭaramaṇa qui offre des terres en l'honneur du dieu Malikuniyaninra-perumāḷ pour une fête de temple lors de laquelle la

[17] *Cf.* Tamil Lexicon p. 57.

divinité est placée sur un palanquin flottant dans un bassin rituel, ainsi que pour une autre fête d'une semaine du mois de Chittirai (avril-mai), et pour certains services pendant la procession de la divinité. Une fête concernant l'image principale du temple de Veṅkaṭaramaṇa (Veṅkaṭṭarāyar) est également citée, organisée en offrande par le secrétaire (*rāyasam*[18]) Tirumalaiyangar.

La description très succincte de cette inscription comporte de nombreuses zones d'ombres et, sans l'accès au texte d'origine, il est malheureusement impossible d'en tirer des conclusions. Le récipiendaire direct du don est nommé Kalingarāyapiḷḷai Kishṭaṇappar Vaduganāthar, et nous disposons de trop peu d'informations à son sujet. De même, l'inscription évoque un *maṇḍapa* de procession à l' « entrée du *gopura* dans le Fort », et son implantation sur le terrain n'a pas pu être retrouvée, s'il s'agit bien de la forteresse de Senji. On notera néanmoins que l'assemblée en charge de l'institution religieuse occupe ici le premier plan, sans aucune mention des souverains locaux du Fort. L'empereur de Vijayanagara n'est nommé que pour dater l'évènement de la période de son règne. En revanche un second donateur est mentionné, et bien qu'il paraisse un simple personnage officiel, il est suffisamment important pour donner une fête à la divinité en offrande.

b. Inscriptions situées dans le Fort de Senji

4. ARE de 1939-1940 N°218 – Inscription sur rocher, colline de Rājagiri (Xe siècle ?)

Situation	*Dynastie*	*Souverain*	*Date*	*Langue*
Rocher près du magasin de Rājagiri	Inconnue	Inconnu	Inconnue	caractères *nāgarī* et tamoul

L'inscription est très lacunaire, et présente un mélange très inhabituel de caractères d'écriture du nord et du sud de l'Inde, de *nāgarī* et de tamoul, encore non identifiés. Cependant, le texte semble pouvoir être daté des environs du Xe siècle, estimation confortée par la mention du roi Narasimha-nṛpa comme le donateur d'un village. On ne connaît en revanche ni la date précise, ni, si le don était destiné à une institution religieuse, la divinité ou le temple bénéficiaire.

[18] *Cf.* KARASHIMA, N.: *Towards a new formation. South Indian society under Vijayanagar rule*. Oxford University Press. Delhi, 1992.

5. ARE 1976-1977 N°230 – Inscription sur dalle, *Site Museum*, Fort interne[19].

Situation	*Dynastie*	*Souverain*	*Date*	*Langue*
Dalle à terre, *Site Museum*, Fort interne	Inconnue	Inconnu	XVIe siècle	Télugu

L'inscription enregistre l'excavation, à Cemji-paṭṇa, d'un bassin rituel appelé Kṛṣṇasamudrā, et la consécration de la divinité Pamḍramgi Viṭṭhaleśvara, ainsi que les dispositions prises pour l'ablution des divinités du temple de Veṇkaṭeśvara, et d'autres temples. La date étant perdue, les caractères utilisés sont néanmoins identifiés comme appartenant XVIe siècle.

La principale difficulté d'interprétation de cette inscription, outre l'absence de références dynastiques et d'informations temporelles, est de savoir si toutes les données religieuses mentionnées concernent le temple de Veṅkaṭaramaṇa. S'il apparaît explicitement nommé en lien avec les ablutions, il n'est pas certain que la divinité Pamḍramgi Viṭṭhaleśvara (Paṇḍuraṅga-Viṭṭhala ?) ait appartenu à ce temple. Il est en effet possible que le complexe ait contenu une image mobile de procession ou dévolue à un sanctuaire annexe de Viṭṭhala, mais dans ce cas, on aurait attendu l'inscription située sur l'un des sanctuaires du temple. Il faut peut-être voir ici une référence à l'image de Veṇugopāla dans le Fort interne, cette divinité étant supposée, comme Viṭṭhala, être une incarnation de Kṛṣṇa. De même, aucun bassin à Senji ne porte à notre connaissance le nom de Kṛṣṇasamudrā. Le texte atteste à nouveau de l'importance des rituels de procession au XVIe siècle, et on notera également l'utilisation du télugu, au lieu du tamoul.

[19] Les inscriptions n° 227 à 229 de ARE de 1976-1977 sont supposées se situer sur « la base sud du *maṇḍapa* du temple de Śiva » à Senji. Cinq sanctuaires peuvent à ce titre être concernés, et aucun ne possède, selon l'examen effectué sur place, d'inscriptions sur un *maṇḍapa*. De plus, l'état très lacunaire du texte diminuant fortement son intérêt pour la présente analyse, ces trois inscriptions ne seront pas traitées.

6. ARE 1976-77 N°231 – Inscription sur dalle, *Site Museum*, Fort interne (1606)

Situation	*Dynastie*	*Souverain*	*Date*	*Langue*
Dalle à terre, *Site Museum*, Fort interne	Inconnue	Inconnu	Śaka 1528 : 1606	Télugu

L'inscription est incomplète, mais les données calendaires sont encore déchiffrables et indiquent la date de 1606. Elle enregistre un don fait par Nāgama Nāyaka, fils de Tiṭṭama Nāyaka, pour le mérite de Kṛṣṇappa Nāyanayya-vāru, fils de Koṇḍama Nāyanayya-vāru, et petit-fils de Bayyappa Nāyani Kṛṣṇappanāyani-ayya-vāru, avec une mention du Fort de Senji.

Il est intéressant de relever ici une généalogie partielle des souverains de Senji. On peut en déduire qu'au moment de l'inscription, Kṛṣṇappa est au pouvoir dans la région et qu'un Nāyaka subordonné, ou d'une autre branche familiale, vient lui rendre hommage (le suffixe *–vāru* semble être une marque honorifique indiquant ici un statut supérieur). On ne connaît ni la teneur du don ni sa destination directe. A nouveau le télugu est utilisé.

7. ARE 1976-1977 N°232 – Inscription sur dalle, Porte de Vellore, Fort interne.

Situation	*Dynastie*	*Souverain*	*Date*	*Langue*
Dalle à terre, entrée de la Porte de Vellore, Fort interne	Inconnue	Inconnu	Inconnue	Télugu

Cette courte inscription décrit le don d'un bassin rituel ainsi que de terres proches de Ḍājīyāmbālli, comme *sarvamānya* pour le temple de Kāśi Viśvanātha.

Le village n'est pas identifié, et l'on sait seulement que les terres sont destinées à une utilisation réservée à la communauté religieuse du temple (*sarvamāya*). Le temple de Kāśi Viśvanātha est vraisemblablement celui de Tenkāśi, au sud du Tamiḷ Nāḍu, mais on ne peut en être certain sans le texte original. L'utilisation du télugu, le support utilisé, et l'emplacement de cette inscription la rapprochent des deux précédentes et indiquent peut-être un hommage à un temple śivaïte de grande importance au XVIe siècle de la part d'un souverain de Senji.

8. ARE 1905 N°57 – Inscription sur le seuil de la Porte de la Victoire, Fort interne. (1713)

Situation	*Dynastie*	*Souverain*	*Date*	*Langue*
Sur une dalle du seuil de la Porte de Pondichéry	Moghole	Sadat-Ullah Khan	Hijra 1125 : 1713	Persan

Cette inscription rapporte la capture du Fort par Sadat-Ullah Khan et elle est datée de 1713. Elle relate la victoire du Khan sur les armées ennemies grâce à l'appui du Tout Puissant. La date de la bataille a été sagement décidée par Ghulam Ali.

Cette conquête militaire correspond au bref mais héroïque combat survenu entre les armées de Sadat-Ullah Khan, Nawab d'Arcot, et Rāja Desingh, dont la « Ballade » est l'une des légendes les plus connues à Senji. On notera que la date réelle de la bataille est octobre 1714, et que Rāja Desingh n'était pas encore au pouvoir en 1713[20].

B. Inscriptions inédites

(Voir le volume d'ANNEXES, Première Partie : catalogue épigraphique.)

a. Inscription du temple de Veṅkaṭaramaṇa, Fort externe

GV1. Inscription du mur sud du premier *gopura*. **(Fig.GV1)**

L'inscription en tamoul se compose de cinq courtes lignes, gravées à environ deux mètre du sol, sur le mur sud, dans la partie est du passage interne du *gopura* de la première enceinte du temple de Veṅkaṭaramaṇa. Elle mentionne un officiant, nommé Āli Cātanērulakan, qui exprime sa dévotion et sa déférence à la divinité du temple selon une formule établie signifiant « en dévotion perpétuelle » ou « en éternelle dévotion » (« *cēvai* »). Aucune indication de temps, de lieu, ni même une précision quant à la divinité honorée ne figurent. Il semble s'agir là d'une inscription assez tardive, visant à apposer le nom du personnage sur l'édifice religieux. Le terme d' « officiant » peut poser problème, étant donné

[20] *Cf.* SRINIVASACHARI, C. S.: *A History of Gingee and its Rulers.* Annamalai University Press. Annamalai, 1943, p. 429.

que le culte célébré dans le complexe a cessé dès le XVIIe siècle et n'a jamais repris par la suite, alors que les caractères paraissent postérieurs à cette période.

GV2. Inscription sur la base nord-est du premier *gopura* (1970).

L'inscription court sur plusieurs blocs et comporte cinq lignes. Selon la traduction, elle daterait de 1970 et mentionnerai Arikaraputtiran, fils de Aruna Taricari, qui expose sa dévotion selon la formule consacrée « en dévotion perpétuelle ». Cette inscription est la plus moderne retrouve sur le site.

GV3. Inscription sur le sol, contre le seuil ouest du passage interne du premier *gopura*. **(Fig. GV3)**

Cette inscription est fragmentaire et paraît avoir souffert à la fois du passage des fidèles et d'une restauration de cette partie de la structure. Courte et développée sur quatre ligne, avec la fracture du bloc au centre, elle évoque le « fils de Ponai » puis « Appe Nāyaka » (sans que l'on puisse savoir s'il s'agit d'un seul et même nom ou de deux personnes différentes) et à nouveau la notion de « dévotion perpétuelle ».

Cette inscription est accompagnée, sur le seuil et le sol, de plusieurs portions écrites en télugu, ne faisant état que de noms propres, et de gravures représentant des personnages féminins et masculins en adoration.

GVT. Inscriptions télugu.

Dispersées sur le sol du passage du *gopura*, les inscriptions ne sont constituées que de noms personnels très brefs. Certaines lignes plus longues évoqueraient un *śloka* ou un vers en l'honneur de Rāma.

b. Inscriptions du temple de Mahāliṅgeśvara, Fort externe

GgML1. Inscription du jambage interne nord la cella (XVe siècle). **(Fig.GgML1)**

L'inscription se déploie sur quatre lignes mais a été cisaillée par les travaux de nivellement du sol. Malgré ses lacunes, elle mentionne trois informations importantes : la référence à la quinzaine lunaire sombre comme seule indication temporelle, le nom propre « Tāmakkāniyar », mais surtout l'évocation du roi « Śāḷuva Immadi » auquel correspond certainement l'épithète « ce lion ». Le patronyme royal est amputé, et le titre d'Immadi était certainement suivi du nom complet. La dynastie Sāḷuva règne entre 1485 et 1505 et, des trois

souverains, le dernier, Immadi Narasimha (1491-1505), pourrait correspondre au personnage nommé. L'inscription serait alors datable de la toute fin du XVe ou du début du XVIe siècle. On peut peut-être l'associer avec les deux représentations de couples de donateurs en adoration, disposées dans de petites niches sur les jambages intérieurs de l'entrée de la cella.

GgML2. Inscription sur la base sud de la cella. **(Fig. GgML2)**

Les cinq lignes de l'inscription sont très incomplètes, et leur traduction n'en est pas possible. On note néanmoins la possible mention d'un donateur ayant acquis un bien pour en faire une offrande, avec une ratification du don par le terme « *kaiyil* » – dans la main –, et un acteur principal dans la transaction désigné par « Yakkan̲ va Mutaliyan̲ », le dernier terme étant peut-être un nom de caste.

GgML3. Inscription sur le mur nord de la cella. **(Fig.GgML3)**

Il s'agit ici d'un bloc irrégulier, visiblement inclus dans le mur à environ deux mètres au-dessus du sol à la verticale lors d'une réparation. Les termes sont de ce fait isolés et hors contexte. On retiendra seulement la participation de commerçants, la mention d'un éventuel nom propre « Kumāra » et à nouveau l'apparition du terme « *kaiyil* ».désignant vraisemblablement une ratification du don.

GgML4. Inscription de la base nord de la cella. **(Fig.GgML4)**

L'inscription ne comporte que deux lignes, la première étant indéchiffrable. On ne peut que relever l'utilisation d'un terme personnel réfléchi emphatique et l'évocation d'un dieu.

c. Inscription du temple de Kṛṣṇa, colline de Kṛṣṇagiri

L'inscription de deux courtes lignes se situe sur la première marche du porche du temple de Kṛṣṇagiri. On peut la traduire comme suit : « Konerikon Kovintan est en dévotion perpétuelle ». Il n'est pas possible de dater cette inscription, mais on notera l'utilisation du patronyme « Kon », correspondant au clan des premiers occupants ayant aménagé le site, et supposés fondateurs du temple de Kṛṣṇa.

d. Inscription du temple de Bālaraṅganātha, colline de Rājagiri

L'inscription se trouve sur un bloc irrégulier inclus dans le sol du *maṇḍapa* du temple. Elle comporte quatre lignes épousant le contour du bloc, et s'avère impossible à déchiffrer sans estampage.

e. Inscription du rocher de la colline de Kurangudurgam

Cette large inscription sur un pan de colline en pente douce est introduite par une conque et un disque, attributs de Viṣṇu, et par un croissant de lune, traduisant l'expression canonique d'éternité « tant que durent la lune et le soleil ». Le texte télugu est néanmoins indéchiffrable en raison de sa dimension et de son exposition aux intempéries. La colline étant traditionnellement considérée comme aménagée par Muthyālu Nāyaka, il est possible que cette inscription date du XVIe siècle.

1.2. Inscriptions de la ville de Senji et de sa région proche

A. Inscriptions des anciens villages autour de la forteresse[21]

a. Inscription de l'étang de Valukkamparai

L'étang de Valukkamparai se situe au pied sud-ouest de la colline de Rājagiri. L'inscription se trouve sur un rocher à quelques mètres d'un petit sanctuaire dédié à la déesse Pūvatamman[22]. Elle se compose de deux strophes en tamoul à la louange du chef Aragalur Ponparappina Vanakovaraiyan, un feudataire de Kulottunga Coḷa III (1178-1218). La première strophe lacunaire évoque Tannavar Kon un roi Pāṇḍya vaincu par Bana. La seconde

[21] Les trois inscriptions qui suivent ont été recueillies par Jean Deloche et traduites et analysées par L. Thyagarajan, conférencier du *Government Arts College* d'Ariyalur. Elles apparaissent dans les annexes de DELOCHE, J., *Op. cit.* 2000, pp. 241-249.

est la copie d'un texte gravé sur le mur nord de la première enceinte de temple d'Aruṇācaleśvara de Tituvaṇṇāmalai, qui mentionne un souverain honoré et puissant.

b. Inscription de Narasingarayanpettai, au sud-est de la Forteresse

Gravée sur une pierre plate au bord d'un champ, l'inscription se compose de quatre lignes en tamoul et daterait des XVe -XVIe siècles. Elle mentionne un jardin appartenant à un *matha* de Prasadadevar, et précise ses caractéristiques et ses dimensions.

c. Inscription de Kottamaṅgalam, à l'ouest du « Vieux Senji »

L'inscription est gravée sur un affleurement rocheux dans un champ et se compose de dix-neuf lignes. Elle est précisément datée de 1643 et enregistre le don de terres cultivables à Kottamaṅgalam, destiné à pourvoir à la charité, dont les dimensions et les limites sont précisées, consenti par Muttu Venkatappa Nāyaka, fils de Venkatappa Nāyaka. Elle précise en outre que ceux qui feraient obstacle à cette donation seraient alors coupables, s'ils sont hindous, d'avoir tué une vache au bord du Gange et d'avoir tué mille brahmanes ou, s'ils sont musulmans, d'avoir tué mille cochons pour les jeter dans la mosquée.
Cette inscription comporte son équivalent en télugu à quelque distance de la première, sur la paroi d'un bloc lisse près d'un petit temple de Durgā[23]. Sa composition et son contenu sont identiques, mais sa date est postérieure de deux mois. L'inscription tamoule devait dater la rédaction, et l'inscription télugu sa gravure.

[23] La traduction est de Paul Albert.

B. Inscription de Melaccheri, de Singavaram et du rocher des Tīrthaṅkara

a. Inscription du temple de Śikhari Pallaveśvaram, Melaccheri

L'inscription de quatre lignes en sanskrit, gravée sur le pilier[24] sud du *maṇḍapa,* constitue l'intérêt principal du site. Elle nomme le temple – Śrī Śikhari Pallaveśvaram – et mentionne son commanditaire comme étant Chandrāditya, qui ne semble pas être un souverain Pallava mais plutôt un membre de la dynastie Cāḷukya, ce qui soulève nombre de questions sur son identité réelle et sa présence en pays Pallava. Comme le sous-entendaient les déductions concernant le temple excavé de Raṅganātha à Singavaram, le terme de « *Simhapura* », utilisé dans l'inscription de Chandrāditya pour signifier le lieu de consécration de la grotte, fait sans nul doute référence à Singapura-Nadu, nom de la division administrative englobant le Singavaram actuel.

b. Le temple de Raṅganātha et le sanctuaire d'Ādi Varāha de Singavaram

Le corpus épigraphique du temple de Singavaram est riche de renseignements et regroupe dix-huit inscriptions.

La seule inscription située dans la cella, partie la plus ancienne de l'édifice, est paradoxalement, la plus récente[25]. Datée selon sa paléographie du XIVe ou XVe siècle, elle mentionne la réparation du sol (ou du plafond selon certaines lectures) du *maṇḍapa* de la grotte par un personnage portant le titre de *Brahmādarāyaṇ*.

La majorité des traces épigraphiques est gravée sur les murs et sur la base de ce *maṇḍapa.* La plus ancienne[26] d'entre elles ne concerne pas une donation quelconque pour l'acquisition de mérites, mais fait explicitement référence à l'expiation d'un crime sanglant. Datant du règne de Rajendra II, en 1058, elle rapporte des dons de nourriture et de biens sous forme de bétail effectués par un chef local afin de pourvoir à l'entretien des lampes perpétuelles, en contrepartie du pardon de la divinité, et de la communauté, pour avoir battu à mort (ou poignardé) un officier de l'armée.

---

24 ARE de 1916 n°234 et SII vol. XII n°115.

25 ARE de 1904 n°224, ARE de 1934-35 n°93, et SII vol. XVII n°246.

26 ARE de 1904 n°227 et SII vol. XVII n°249.

Trois autres inscriptions, situées sur la base est du *maṇḍapa* et sur l'échiffre gauche de l'escalier menant à la cella, sont respectivement datées de 1100[27] (règne de Kulottunga I), du XIIIe ou XIVe siècle[28] (règne de Maravarman Vīra-Pāṇḍya) et de 1246[29] (règne de Koperuñjiṅga) et décrivent précisément des dons de vaches laitières et de terres cultivables au bénéfice du temple, et destinées –s'agissant de l'inscription Pāṇḍya - à assurer le bien-être du roi.

Le plus grand nombre d'inscriptions est situé sur le sanctuaire d'Ādi Varāha. La base sud du temple porte une inscription datée de 1298[30], du règne du roi Māravaman Kulaśekharadeva, qui fait état de l'attribution de taxes sur certaines terres et plans d'eau du village de Singavaram, afin de financer les fêtes de temple et des réparations, en l'honneur du dieu et pour le mérite du roi.

On compte quatre autres inscriptions à cet endroit. Deux d'entre elles, au nord et à l'ouest, sont datées du XIVe siècle. La première fait part du don d'un village et de services au dieu pour une procession. Elle est datée de 1386, sous le règne du roi Vijayanagar Viruppaṇa Uḍaiyar, fils de Bokkaṇa Uḍaiyar[31], et elle mentionne un signataire à la fin du texte. La seconde[32], à l'ouest, dont la date n'est plus lisible, révèle la même structure syntaxique et fait également état d'un signataire pourvu des mêmes titres, la situant donc à la même période, soit à la fin du XIVe siècle.

La base comporte également deux autres inscriptions, bien plus tardives. L'une, au sud, réalisée en 1457[33], assigne un particulier et une famille à l'entretien et à la surveillance des lampes perpétuelles sous le règne de Mallikarjuna Mahārāya, et l'autre, au nord, est dans tel état lacunaire que seuls les titres du roi Sadaśivarāya de Vijayanagar et la date de 1562[34] restent encore lisibles. Le mur est du sanctuaire présente lui aussi des textes, gravés de chaque côté de la porte d'entrée, datées du XVe siècle, de 1432 et 1445[35], qui identifient tous deux des

---

27 ARE de 1904 n°225 et SII vol. XVII n°247.

28 ARE de 1904 n°226 et SII vol. XVII n°248.

29 ARE de 1904 n°228, SII vol. XVII n°250 renvoyant au texte de SII vol. XII n°139.

30 ARE de 1904 n°231 et SII vol. XVII n°253.

31 ARE de 1904 n°234 et SII vol. XVII n°256. Comme on l'a vu, Viruppaṇa Uḍaiyar peut être assimilé à Vīrupaksha Ier, fils de Harihara II de la dynastie Sangama.

32 ARE de 1904 n°233 et SII vol. XVII n°255.

33 ARE de 1904 n°232 et SII vol. XVII n°254.

34 ARE de 1904 n°235 et SII vol. XVII n°258.

35 Respectivement ARE de 1904 n°229 et SII vol. XVII n°251, et ARE de 1904 n°230 et SII vol. XVII n°252.

noms de particuliers originaires de Senji, mandatés pour assurer le service rituel des lampes sacrées.

Les trois dernières inscriptions du corpus ne sont pas situées dans le complexe édifié sur la colline, mais au pied de l'escalier qui y mène, et dans le village qui borde la route. Ainsi, une plaque retrouvée sous le *maṇḍapa* de balancement comporterait un texte gravé en télugu, non lisible, mais semblant relever de la sphère privée[36]. De même, on trouve sur deux rochers au pied de la colline des gravures en caractères du Xe siècle[37] qui mentionnent la fondation d'un village pour assurer la continuité des offrandes et de l'entretien de lampes perpétuelles dans le temple. Enfin, un rocher gravé au bord d'un étang[38], non loin du le village, enregistre le « don de terres pour les jardins du temple de Singavaram ».

c. Inscription du rocher des Tīrthaṅkara

Deux inscriptions sont situées à mi-hauteur de la colline, sur une large plateforme de granit à ciel ouvert. La première inscription, très courte et écrite en caractères du Xe siècle[39], enregistre le jeûne à mort effectué ici pendant trente jours par un moine nommé Iḷaiya-Bhaṭārar. La seconde traite du même sujet, mais elle est gravée en *vatteḷḷuṭṭū*, remontant ainsi au Ve siècle[40]. Cette dernière inscription de quatre lignes raconte que le moine Chandiranaṇḍi Āṣiriyar est mort sur cette colline après cinquante-sept jours de jeûne. Ce rite appelée *niṣidhi*, le terme désignant le suicide par *sallekhana* – le jeûne – était généralement pratiqué dans des lieux retirés comme ceux décrits auparavant, tels que des grottes isolées.

---

36 ARE de 1904 n°236.

37 ARE de 1904 n°237.

38 ARE de 1919 n°7 (Annexes C). Notons le terme Singavaram est employé à la place de son équivalent plus ancien *Singapuranadu*, signalant une date probablement assez récente.

39 ARE de 1904 n°238 et SII vol. XVII n°261.

40 ARE de 1904 n°239 et SII vol. XVII n°262.

1.3. Analyse de l'épigraphie

Malgré le nombre, d'inscriptions répertoriées à Senji, dans le Fort et dans les environs immédiats, qui pourrait paraître conséquent, il s'avère vite évident que peu d'entre elles sont exploitables à des fins historiques.

L'inscription du temple de Veṅkaṭaramaṇa de 1391 se révèle être au cœur de la problématique de la datation par le style. Son exploitation est, dans cette étude, à la fois essentielle et très délicate : les deux inscriptions du sanctuaire principal (de 1550 et 1572) sont aisément identifiables et leur emplacement respectif ne fait aucun doute sur son authenticité. Cependant, l'inscription de 1391 est, dans les rapports, très vaguement localisée et, sans la référence à son existence dans ces comptes rendus, il serait impossible de la découvrir sur place. Par ailleurs, et d'un point de vue plus théorique, si les deux textes du XVIe siècle sont explicitement mentionnés dans la littérature secondaire, et généralement retenus à juste titre pour la datation de l'édifice, l'inscription du XIVe siècle est totalement absente des travaux scientifiques postérieurs à 1939 (date de sa découverte), qui concernent Senji ou le contexte Nāyaka au Tamiḷ Nāḍu. S'il est difficile de soupçonner un « oubli », dans ce type de cas, plusieurs facteurs peuvent être à l'origine de ce silence.

Il faut en premier lieu s'interroger sur l'authenticité de cette inscription. L'usage de faux est relativement rare dans ce contexte, et les reproductions d'un corpus épigraphique à une époque plus tardive que sa gravure d'origine et dans un lieu différent, si elles apparaissent comme une pratique occasionnelle sous les Coḷa au XIe siècle, s'obligent cependant à mentionner explicitement l'existence du texte original et les circonstances de sa copie. Par ailleurs, le souverain mentionné dans le texte est attesté à d'autres reprises à la même date et dans le même contexte épigraphique, notamment à Singavaram, sur le temple d'Ādi Varāha. Il est dans ces conditions peu probable qu'il s'agisse ici d'une contrefaçon.

Le problème peut d'autre part provenir du support : il n'est pas rare que, répondant à un souci de légitimation et une volonté de les inscrire dans un passé local plus antique, des édifices soient présentés comme plus ancien qu'ils ne le sont en réalité. Si un sanctuaire du XIVe siècle existait primitivement à cet endroit, il ne faut pas écarter la possibilité qu'il soit tombé en ruine ou démoli, puis reconstruit, et que le support de l'épigraphe, retrouvé intact, aurait alors été réinséré dans l'ouvrage rebâti.

Cette inscription peut également avoir été déplacée depuis un autre temple et intégrée à celui de Veṅkaṭaramaṇa, en particulier à l'occasion des « réparations » mentionnées au milieu du siècle. De la même manière, il est aussi possible qu'elle ait été détruite ou dégradée entre le moment de sa découverte (1939) et l'apparition de la littérature secondaire au sujet du temple. S'il l'on considère l'épigraphie comme un outil de datation - dont nous verrons dans les sections suivantes toutes les difficultés d'exploitation dans le contexte de Senji - et de compréhension de son style architectural, l'existence d'une inscription du XIVe siècle peut remettre certaines affirmations en cause, comme la datation du temple de Veṅkaṭaramaṇa, fixée au milieu du XIVe siècle par certains auteurs[41]. Si, comme nous le verrons par la suite, sa présence n'invalide pas radicalement une théorie chronologique bien établie, celle-ci ne contribue pas moins à en nuancer le caractère définitif et incite à explorer de nouvelles possibilités. Toutes ces hypothèses ne demeurent malheureusement que pures spéculations en l'état, et n'expliquent pas pourquoi la communauté scientifique a omis de prendre en compte ce détail dans l'étude du site[42].

De manière plus générale, on peut dégager quelques tendances de l'épigraphie relevée sur le site de Senji. Le contenu des inscriptions aide à mieux en dessiner la chronologie. Le site a visiblement accueilli une communauté jaïne conséquente et on apprend, à travers les inscriptions de Singavaram, que le temple de Raṅganātha a très tôt constitué le centre sacré de la ville en développement, et qu'elle était déjà militarisée au XIe siècle (ARE de 1904 n°227). La domination Coḷa, puis Pāṇḍya sont également attestées, et on dispose de quelques précisions sur les derniers membres de la lignée des Nāyaka de Senji. Le temple de Veṅkaṭaramaṇa bénéficiait visiblement, à l'époque de leur règne, d'un rayonnement important au sein de la forteresse.

Les acteurs de ce corpus épigraphique sont variés : les souverains de Senji font quelques apparitions en tant que gouverneurs placés sous l'autorité de l'empereur, et on retrouve fréquemment la notion d'un don « pour le mérite du roi », affirmant par là une certaine allégeance. Ce sont sans surprise les derniers membres de la lignée des Nāyaka de Senji qui sont les plus présents, notamment la figure plus connue de Muttu Kṛṣṇappa Nāyaka

---

41 *Cf.* MICHELL, G.: *Late Temple Architecture of India, 15th to 19th Centuries: Continuities, Revivals, Appropriations, and Innovations.* Oxford University Press. Oxford, 2015. L'auteur omet également de prendre en compte l'inscription de 1550.

42 La réponse à cette question demande une enquête de terrain spécialisée plus approfondie, et une seconde vérification sur place et dans les rapports archéologiques.

ayant régné à la fin du XVIe siècle et au début du XVIIe siècle, ses prédécesseurs n'apparaissant qu'occasionnellement, mais de nombreuses zones d'ombre demeurent encore.

Dans leur grande majorité, les sujets des inscriptions portent sur des donations en terres ou en nature, telles que des offrandes de nourriture, afin d'assurer un service religieux dans un temple ou le bon déroulement des cérémonies et des processions rituelles. On peut en relever l'importance, avec par exemple le nombre de fêtes de temple énumérées dans l'inscription de 1550 de Senji. On rencontre également des sujets radicalement différents, qui relèvent plus de la sphère privée et locale, et on recense une pratique qui s'apparenterait au graffiti, et qui consiste à apposer son nom sur les murs ou les piliers d'un sanctuaire.

On notera également l'utilisation étendue du télugu, à la fois pour des inscriptions mineures et pour des actes royaux impliquant directement les Nāyaka, démontrant le maintien d'usages régionaux par des gouverneurs de Vijayanagara originaires des régions d'Andhra Pradesh.

2. Les sources littéraires et anthropologiques

Le Fort et la ville de Senji sont des acteurs importants de l'histoire du Tamil Nadu, en particulier lors de l'avènement de l'Empire de Vijayanagara, pour leur rôle militaire et défensif. Traditionnellement considéré comme l'un des premiers bastions de protection contre les invasions méridionales, mais également comme passage imprenable vers les régions sud de l'empire et ses grands centres de pèlerinages, Senji, malgré sa taille et sa courte apogée, dégage une aura héroïque et glorieuse. Il est intéressant de se référer à l'aspect du site qui a été retenu dans les sources anciennes et contemporaines, et si ces informations peuvent contribuer à reconstituer l'histoire si mouvementée et parfois mystérieuse des lieux. Les indices du rôle politique et militaire de Senji sont disséminés à travers tous types de littérature et de témoignages, constituant généralement un point de détail historique ou un sujet annexe en rapport avec le propos central. On se propose ici de mentionner les principales sources qui ont permis de mettre en lumière son histoire et d'en comprendre le paysage religieux.

2.1. La littérature épique et poétique

A. Le *Madhurāvijayam* de Gaṅgādevī

L'un des évènements le plus important après la fondation de l'empire de Vijayanagara vers 1336, est constitué par la libération du sud du sous-continent, et notamment de la ville de Madurai de la domination du sultanat indépendant de Ma'bar, sous le règne de Bukka Ier. Le héros de cette campagne militaire est Kumāra Kampaṇa le fils du souverain, et général en chef de ses armées. Ses exploits militaires et sa traversée depuis la capitale impériale jusqu'à la ville de Madurai sont relatés dans un poème sanskrit élogieux rédigé par son épouse, la princesse Gaṅgādevī.

Le texte est en vers et porte également le nom de *Kamparācaryacaritiram* et fait partie des sources fondamentales sur l'histoire de l'empire[43]. L'action se situe au XIVe siècle et, si le site de Senji n'est pas mentionné, Gaṅgādevī donne cependant d'intéressants renseignements sur les royaumes et les chefs qui peuplaient le Toṇḍaimaṇḍalam avant l'établissement des Nāyaka à Senji. On apprend en effet, dans des termes épiques et poétiques, la défaite du chef de la dynastie Sāmbhuvarāyar de Padaiviḍu, face au général, et l'influence de ce petit royaume dans le nord du Tamil Nadu.

Le récit présente également une description détaillée et vivante de cette partie du Sud de l'Inde, à travers un pays désolé par la famine et les destructions après le passage des armées de Malik Kafur en 1311 et la prise de la cité de la déesse Mīnākṣī par le sultanat Ma'bar. On dispose alors d'une idée assez précise des conséquences du Jihad instauré par les musulmans à travers le pays tamoul et plus particulièrement ses effets sur l'architecture. Gaṅgādevi relate l'état désolé des temples hindous, et l'abandon forcé de leur culte, tombant en ruine, envahis par la végétation, et vides de toute présence divine.

La poétesse évoque le personnage de Gopanārya, un général brahmane de Kumāra Kampaṇa. Présenté comme sage et fin stratège il porte le titre de gouverneur de Senji et a la

---

43 Voir à ce sujet HARIHARA SASTRI, G. ET SRINIVASA SASTRI V. (ed.) : *Madhura Vijaya, an Historical Kavya by Gangadevi*. Trivandrum 1916.

charge du bon fonctionnement du Fort dans les années 1370, mais il est surtout connu pour avoir reçu en songe un message de Viṣṇu sous sa forme de Raṅganātha, lui intimant de restaurer son culte dans le temple de Śrīraṅgam. Gopanārya procède donc au transfert des images sacrées de la divinité, accueillies en exil à Tirupati, en passant par le temple de Srirangam à Senji, où il dépose les statues afin d'éliminer les armées ennemies et ouvrir un passage vers le sud en toute sécurité pour le dieu.

B. Les *Raghunāthanāyakābhyudayamu*

Raghunātha Nāyaka est le plus emblématiques des souverains de la lignée de Tañjāvūr et il règne de 1612 à 1634. Après sa mort, son fils et successeur sur le trône, Vijayarāghava Nāyaka (1634-1673) rédige un long poème en télugu sur la vie de cour de son père, dont le titre pourrait se traduire comme « Un jour dans la vie de Raghunātha ». Le type de littérature poétique appelé *abhyudamyamu* est très populaire auprès des Nāyaka de Tañjāvūr et relate une journée supposée typique dans la vie du souverain, décrivant ses tâches quotidiennes, sa gestion du royaume, mais également ses plaisirs et ses conquêtes amoureuses. Le récit révèle une volonté de présenter la journée du roi sous une vision extrêmement ritualisée et comparable à la progression d'une image sacrée à travers les cérémonies quotidiennes dans le temple[44].

L'auteur procède donc à une fresque colorée de la vie à Tañjāvūr au XVIIe siècle, décrit les évènements politiques et militaires de cette période, et mentionne donc, quoi qu'incidemment, la présence de Muttu Kṛṣṇappa de Senji, son contemporain, et les relations qu'ils entretiennent à cette époque.

On citera également dans le même style littéraire, un second *Raghunāthanāyakābhyudayamu*, écrit cette fois en sanskrit par la poétesse Rāmabhadrāmbā qui vivait à la cour du roi. Elle se réfère également aux liens qui existent entre le souverain et le Nāyaka de Senji, et notamment au fait que Muttu Kṛṣṇappa Nāyaka bénéficia de l'intercession de Raghunātha pour être libéré des geôles de l'empereur Veṅkaṭa Ier.[45]

---

44 *Cf.* RAO, V. N., SHULMAN, D., SUBRAHMANYAM, S.: *Symbols of substance: court and state in Nāyaka Period Tamilnadu*. Oxford University Press. Delhi, 1992, p. 57-59.

45 *Cf.* SRINIVASACHARI, C. S.: *A History of Gingee and its Rulers.* Annamalai University Press. Annamalai, 1943, pp. 76-77.

Ces travaux littéraires ne sont pas isolés et on en trouve une multitude dans les cours des souverains de l'époque ; cependant, étant majoritairement datés de la toute fin du XVIe siècle et du XVIIe siècle, ils ne concernent qu'une portion réduite de la période de domination des Nāyaka à Senji, et les personnalités et évènements antérieurs ne sont donc pas traités.

C. La *Viśvaguṇādarśacampū* de Veṅkaṭādhvarin

Le titre du poème sanskrit *Viśvaguṇādarśacampū* se traduit par « Miroir de toutes les qualités ». Son auteur est un brahmane Śrī-vaiṣṇava, tamoul orthodoxe du XIVe siècle, probablement originaire de la région de Kāñci, et il imagine dans son récit le voyage de deux *gandharva* à travers le sud de l'Inde et en particulier au Tamil Nadu. Les musiciens célestes quittent le ciel d'Indra pour observer depuis le ciel les cités et la population que les compose, traversant la péninsule d'ouest en est depuis Udupi jusqu'à Tirupati, puis descendent plein sud en passant par Senji, Śṛīraṅgam, Setu, jusqu'à Alvatirunagiri, entre autres villes.

Les deux protagonistes devisent sur leurs observations, et leur dialogue est alimenté par leur deux personnalités radicalement opposées : Viśvāvasu est un optimiste bienveillant et innocent, ne décelant que le bon dans ce qu'il voit, au contraire de Kṛśānu, pessimiste insensible et désabusé. Le poème est donc composé d'une alternance de commentaires, entre vifs réquisitoires et éloges sur des sujets variés. Ce type de construction permet à l'auteur une satire de la société contemporaine et une analyse des mentalités de l'époque. On relève, selon les thèmes développés, l'expression d'un régionalisme apparent – les régions d'Andhra Pradesh, du Maharastra et du Karnataka sont largement privilégiées –, et une profonde connaissance des élites guerrières d'origine télugu, qui suppose que l'auteur ait été familier des Nāyaka des régions nord du Tamil Nadu, et plus particulièrement de la cour de Senji[46]. Les *gandharva* produisent d'ailleurs une description de la ville et des hommes qui la peuplent, insistant sur les notions d'héroïsme, l'idéologie de la jeunesse, marquée par une atmosphère érotique et sensuelle, comparant la mort du héros à une expérience amoureuse, mais également sur le sang et la violence qui imprègnent les lieux, le stupre et la luxure des guerriers Nāyaka, leur amour démesuré pour la nourriture et les femmes…

[46] *Cf.* RAO, V. N., SHULMAN, D., SUBRAHMANYAM, S. *Op. cit.* 1992, pp. 7-12.

Si ce type de poème ne nous apporte que peu d'indications sur l'aspect physique de la ville et du Fort, ou une idée de son histoire, il est intéressant de s'y référer afin de mieux comprendre la mentalité de ses dirigeants, et de cette partie de la population venue des régions nord et d'Andhra Pradesh, qui conserve un pan de sa culture d'origine lors de son arrivée dans le pays tamoul et sa prise de fonction en tant que réserve armée de l'empire.

2.2. Les témoignages étrangers

A partir de la fin du XVIe siècle, les relations entre le nord du pays tamoul et les voyageurs étrangers s'intensifie. C'est en effet à cette période que la ville de Senji, alors encore à son apogée militaire et culturelle, reçoit la visite d'Européens, de passage pour une durée plus ou moins longue dans la capitale.

Le père jésuite Nicolau Pimenta, d'origine portugaise, est envoyé par le superieur général de la Société de Jésus Claudius Aquaviva pour visiter les missions indiennes[47]. D'abord accueilli à Tañjāvūr, Pimenta fait une halte au temple de Cidambaram où il assiste à la supervision des travaux du sanctuaire de Govindarāja par Muttu Kṛṣṇappa Nāyaka. Sachant que se trouve une mission jésuite dans les environ de Senji, il décide d'aller rendre hommage au souverain qui lui avait demandé de venir construire une église pour la population chrétienne de la nouvelle cité qu'il est en train de fonder à Kṛṣṇappatnam (aujourd'hui connue sous le nom de Porto Novo, sur la côte). Lorsque Pimenta arrive à Senji en 1597, il est émerveillé par la taille et la densité de la ville qu'il compare à Lisbonne et dont il dit qu'elle est la plus grande ville fortifiée d'Inde. Il s'étend d'ailleurs essentiellement sur les parties défensives, les démonstrations de pouvoir et les manœuvres militaires opérées par le souverain. Il éclaire également quelques points de l'histoire tourmentée du Nāyaka, et délaisse complètement, dans sont rapport, l'architecture religieuse pour se concentrer par exemple sur la description du palais.

[47] Pour un rapport des écrits de N. Pimenta, voir Purchas S. : *Purchas and his Pilgrims*. Vol. X, ch. VII, Glasgow 1905, pp. 205-222.

Les lettres du père jésuite sont les plus réputées concernant l'histoire du XIVe - XIVe siècle de cette partie du pays tamoul, et si elles ont permis, notamment, de disposer d'une idée très fidèle du système défensif et des murailles, elles demeurent assez sélectives dans leurs descriptions.

Le témoignage le plus évocateur sur la ville est le rapport du Hollandais Samuel Kindt, représentant de la Compagnie Hollandaise des Indes Orientales. Ici aussi, la ville de Senji, fief de Muttu Kṛṣṇappa Nāyaka, qu'il visite en 1614-1615 est comparée à une capitale européenne, Amsterdam dans ce cas. Cependant, il concentre lui aussi son attention sur l'ouvrage défensif et s'attache à détailler précisément la configuration des fortifications entre et au sommet des collines, et évoque le centre palatial entouré de jardins et protégés par des cannons[48].

Il existe quelques autres exemples de ce type de relation sur la ville de Senji, comme par exemple le rapport du père jésuite Proenza, qui visite la région en 1659 et témoigne de l'état désastreux de la forteresse après sa prise par les forces Bijāpuri, en soulignant les actes de pillage auxquels se livrent les soldats musulmans dans le royaume Nāyaka, qu'il considère sinon comme le plus puissant mais du moins le plus riche[49]. Cette description de la destruction partielle de la capitale et de sa rapide dégradation pendant le règne des envahisseurs est reprise par André Freire, de la mission jésuite de Madurai en 1666, puis en 1678, décrivant les ruines que laissent derrière eux les musulmans et l'aggravation de la situation sous les Marathes, conduisant à une famine et à de nouveaux sacs.

Les périodes suivantes sont abondamment décrites dans les correspondances militaires des officiers français en poste à Senji et à Pondichery, comme les écrits de François Martin, (vers 1678) alors gouverneur de Pondichéry, ou de Dupleix (1750-1754), gouverneur général des établissements français en Inde, qui fournissent un grand nombre de cartes d'époque permettant de reconstituer certaines phases de construction du Fort, documents aujourd'hui disparus.

De manière générale, les témoignages européens constituent la source principale utilisée par les historiens pour l'étude des dernières années de la lignée des Nāyaka de Senji et des périodes suivant la chute de la capitale. La correspondance jésuite s'attache d'abord à décrire les us et coutumes des autochtones à des fins d'analyse pour servir les objectifs de conversion et de propagation de la « vraie foi » dans le pays tamoul, et délaisse souvent le

---

48 *Cf.* HILTEBEITEL, A.: *The cult of Draupadī.1. Mythologies: from Gingee to Kurukṣetra.* Motilal Banarsidas Publishers. Delhi, 1991, p. 22.

49 *Cf.* DELOCHE, J.,*Op. cit.* 2000, pp. 23-27.

paysage religieux en tant que tel. Si les idoles et les pratiques rituelles qui leur sont liées sont évoquées, l'architecture n'est que vaguement considérée, et celle de Senji n'a apparemment retenue l'attention d'aucun des missionnaires présents avant l'abandon progressif des temples.

2.3. Le *Karṇāṭaka rājākkaḷ cavistāra carittiram* de Nārāyaṇan Piḷḷai

Dans les recherches et les travaux actuels, l'histoire du Fort et de la ville de Senji est, avant tout tirée d'une chronique intitulée le *Karṇāṭaka rājākkaḷ cavistāra carittiram,* soit « l'Histoire des souverains du Carnatic », rédigée au début du XVIIIe siècle par Nārāyaṇan Piḷḷai, originaire de la région. Ce texte est le seul à présenter une chronologie des souverains et des évènements antérieurs au XVIe siècle, si bien que les informations qui y sont présentées font aujourd'hui partie des assertions historiques établies, et il est non seulement cité comme unique source, mais rarement remis en cause.

Le contexte de la création du *Karṇāṭaka rājākkaḷ cavistāra carittiram* se situe à l'époque ou Sir William Bentick est gouverneur de Madras et que le colonel William MacLeod occupe la position de Commissaire d'Arcot. C'est à la demande ce dernier, à des fins de connaissances historiques et culturelles sur la région, que le colonel Colin Mackenzie, alors inspecteur à Mysore, entreprend un voyage à travers toutes les villes importantes et influentes du sud de l'Inde[50]. Il semble débuter son périple en vers 1800, recueillant un grand nombre de manuscrits et de rédactions de faits locaux, mais également – et principalement – beaucoup de légendes et de mythes liés aux sites sacrés tels que les *sthālapurāṇa* des temples. Pour ce faire, il est accompagné par des assistants locaux qui assurent les traductions et les recherches. L'un d'entre eux est un secrétaire local d'origine tamoule dénommé Nārāyaṇan Piḷḷai. L'homme s'emploie à traduire les documents et les témoignages et va les compiler pour créer une chronique sur la succession des rois du sud de l'Inde, en particulier du pays tamoul car il est originaire de la ville de Senji. Fils de Kalaha Rāma Raṅga Piḷḷai, un prétendu descendant des premiers occupants du site, il se présente comme le plus à même de connaître

[50] *Cf.* DIAGOU, G.: *Histoire détaillée des souverains du Carnatic par Narayanampoullé*. Traduction française annotée. Société de l'Histoire de l'Inde Française. Pondichéry, 1939, p. 1-10.

l'histoire de Senji et de sa région. L'œuvre est écrite entre 1802 et 1803, intégralement en tamoul, dans un style qui sera qualifié par William Taylor, dans sa description des manuscrits de Mackenzie[51], comme un « tamoul de bazar », à l'expression assez grossière, teintée de termes administratifs dérivés d'autres langues, et démontrant selon lui que l'auteur ne semble pas être un natif du pays tamoul de noble descendance comme il le soutient.

La chronique semble en effet être composée de plusieurs parties indépendantes, au style parfois différent, faisant naître quelques doutes quant à la paternité totale de l'œuvre revendiquée par Nārāyaṇan Piḷḷai. Le *Karṇāṭaka rājākkaḷ cavistāra carittiram* et les plus de trois milles manuscrits et inscriptions qui forment la collection de Colin Mackenzie sont achetés par le Marquis de Hastings en 1822, à la mort du colonel, et sont aujourd'hui répartis entre l'Inde et l'Angleterre. Le manuscrit de Nārāyaṇan Pillai se trouve dans la partie de la collection conservée à la Government Oriental Manuscript Library de Chennai. Il a fait l'objet d'une traduction française annotée par G. Diagou en 1939[52], à partir d'une copie du manuscrit découverte en 1937 dans les archives d'Armand Gallois de Montbrun, puis d'une édition à partir du texte tamoul de Chennai par Ramachandra Dikshitar V. R. en 1952[53]. S. C. Srinivasachari[54] rédige en 1943 une histoire de Senji et de ses souverains dans laquelle il confronte le manuscrit de Piḷḷai aux sources épigraphiques et historiques afin de retracer l'histoire du Fort de sa fondation jusqu'à sa chute et son abandon définitif.

Le rapport sur les rois de Senji et de sa région se trouve dans la huitième section de la chronique et traite du « bas Carnatic ». Son apport est inestimable, considérant la rareté des sources directement liées au site à cette période, surtout pour la période ancienne, mais, bien qu'il constitue souvent la base des travaux sur l'histoire de Senji, l'intégralité des auteurs s'accorde à souligner la nécessité d'une utilisation extrêmement prudente. En effet, les circonstances de la compilation de ces éléments historiques est mystérieuse, et il est du reste évident qu'à la lecture, la généalogie des souverains s'appuie en grande partie sur des mythes de fondation. On n'exclue pas non plus une réorientation des sources pour faire l'éloge des ancêtres présumés de l'auteur. Les dates données en années Fasli, du système musulman, et le mélange constant de faits historiques et de légendes locales induisent une chronologie imprécise et parfois erronée. Il demeure cependant intéressant d'effectuer un travail de

---

51 *Cf.* TAYLOR, W.: *A catalogue raisonné of Oriental manuscripts.* Vol. 3. Government Oriental Manuscripts Library. Madras, 1862.

52 *Cf.* DIAGOU, G.,*Op. cit.* 1939.

53 *Cf.*NARAYANAN PILLAI : *Karṇāṭaka rājākkaḷ cavistāra carittiram* éd. par Ramachandra Dikshita V. R., Madras, 1959.

54 *Cf.* SRINIVASACHARI, C. S.: *Op. cit*, 1943.

comparaison notamment en ce qui concerne l'architecture du site. C'est d'ailleurs essentiellement de cette façon qu'il est utilisé dans l'ouvrage sur le Fort de Senji de Jean Deloche, et c'est également de cette manière qu'il sera cité dans cette étude.

2.4. Les traditions et la mémoire locales

A. La ballade de Rāja Desingh

Lorsque le nom de Senji est évoqué, plutôt que celui de la forteresse et sa destinée glorieuse mais passagère, la première légende qui vient à l'esprit des habitants est la Ballade de Rāja Desingh[55].

Lorsque le général moghol Zulfiqar Khan prend possession du Fort en 1698, Sadat-Ullah Khan devient Nawab d'Arcot et administre la région qui ceinture Senji. Sarup Singh, général d'origine rajput, est à la tête (*killedar*) de la Forteresse depuis 1700 et profite des troubles que rencontre l'empereur Bahadur Shah face aux Marathes et aux Rajput pour éviter de payer le lourd tribut annuel. Malgré les rappels du centre impérial, il persévère dans son attitude contestataire mais, lorsqu'il apprend les mesures prises à son encontre pour lui faire payer son dû, il tombe gravement malade et meurt peut après. Son jeune fils, Rāja Desinhg, alors en campagne dans le nord, retourne à Senji à l'annonce de la nouvelle de la maladie de son père, se procure sur le chemin un cheval légendaire que lui seul peut dompter – un thème fréquent dans les légendes héroïques –, mais arrive trop tard à la forteresse. Il prend la fonction de *killedar* aussitôt après avoir conduit la cérémonie funéraire. Un officier de Sadat-Ullah Khan se rend alors aux portes du Fort pour informer le nouveau Rāja des dettes des son père et de l'intention du pouvoir de nommer un autre représentant à la tête de la cité. Impétueux et fier, le jeune Rāja menace les autorités de riposter militairement s'ils insistent à nouveau, et continue de refuser tout paiement de taxe. Sadat-Ullah Khan se résout donc à envoyer son armée pour encercler Senji et soumettre le jeune rebelle. Il obtient l'aide de la plupart des autres *killedari* de la région, si bien que les forces de Rāja Desingh se retrouvent

[55] *Cf.* CANMUKACUNTARAM C. (ed.) : *Tecinkurājān Katai*. Madras 1884.

vite insuffisantes. Avant la bataille décisive, le prince consulte sa divinité tutélaire, Viṣṇu Raṅganātha, dans le temple de Singavaram, auquel il accède sans encombre par un souterrain qui, selon la légende, relierait les deux endroits, mais le dieu couché détourne la face devant la demande de bénédiction du prince. Toutes ces circonstances, et en particulier ce dernier signe de très mauvais augure, auraient dû convaincre Rāja Desingh d'abandonner sa folle entreprise, mais il souhaite venger la mort de son père et ainsi sauver son honneur et sa fierté. Après nombre de péripéties et des actes héroïques de la part de ses alliés, il est tué sur le champ de bataille avant la fin de la première journée de combat. Le Nawab porte son corps à l'intérieur de la Forteresse pour qu'il soit incinéré avec tous les honneurs, et ne parvient pas à dissuader la jeune épouse du prince qui a décidé de se faire *satī* et qui monte sur le bûcher funéraire de son mari.

Le fait historique devient progressivement une ballade folklorique et traditionnelle, chantée pour célébrer le courage et la détermination du jeune roi. S. Subrahmanyam[56] procède à une analyse très intéressante du contexte historique et des variations dans la narration, étudiant la transition d'un gouverneur Rajput d'une citée fortifiée déclinante pris par un déchaînement de violence qu'il a lui-même provoqué vers un héros populaire réunissant toutes les qualités du souverain idéal et dont les aventures tendent parfois à souligner la rivalité entre hindous et musulmans.

L'intérêt de cette ballade, lorsqu'elle peut être appuyée par des éléments historiques, réside dans les informations concernant la topographie et l'emplacement des différents villages, ainsi que leur importance. On apprend par exemple ici que Melaccheri était considéré comme faisant partie du « petit Senji », et que s'y trouvait un terrain de crémation (où aurait été brûlé le corps de Sarup Singh).

C. Le Chant de Draupadī

Le culte de Draupadī, ou Draupadīamman, est un élément essentiel du contexte cultuel à Senji et il est amplement développé dans l'analyse architecturale consacrée au culte des

[56] *Cf.* SUBRAHMANYAM, S.: "Friday's Child: Or how Tej Singh became Tecinkuraja" In *The Indian Economic and Social History Review* Vol. 36, 1. SAGE New Delhi, Thousand Oaks. London, 1999, pp. 69-113.

divinités féminines et de village[57]. Nous ne ferons ici que le mentionner. L'héroïne du *Mahābhārata* est effectivement au coeur d'un chant dramatique, qui est joué comme un *terukkūttu,* un « drame de rue », lors de la fête de la divinité. Son temple principal se trouve à Melaccheri, d'où la version locale de cette partie de l'épopée semble s'être développée au XIVe siècle.

Le chant se compose de dix-huit vers et a été retranscrit et étudié par A. Hiltebeitel[58] dans sa série d'ouvrages consacrés à la « Dame de Senji ». Nous verrons que le texte de ce drame chanté et l'histoire du culte de Draupadīamman dessinent des connexions entre les différents lieux de cultes aux divinités féminines et donne plusieurs indications sur le groupe des Sept Sœurs, au sein de la forteresse et en dehors des murailles.

D. Les témoignages oraux et la mémoire locale

S'il est un type de source dont l'utilisation est complexe, c'est celui de la tradition orale et de la mémoire des habitants d'une cité. Le mélange de légendes et de souvenirs historiques transmis depuis des générations, et parfois la déformation des éléments due à la personnalité de l'interlocuteur, sont inévitables, mais les informations contenues dans ce type de discours ne doivent pas être écartées car elles contiennent parfois des données importantes telle que la localisation précise de certains bâtiments, leur utilisation selon les différentes époques, et une explication de la toponymie qu'il est parfois impossible de trouver dans les rapports historique ou dansl'épigraphie.

Il n'est donc pas rare d'être interpellé par des habitants se prenant d'intérêt pour des recherches menées sur leur patrimoine, sur l'existence d'une pièce archéologique ou d'une inscription abandonnée dans un champ, sur l'emplacement d'un temple aujourd'hui en ruine, ou sur les délimitations d'un quartier ancien de la ville.

---

57 Voir *supra* Partie II, Chp. 3.

58 *Cf.* HILTEBEITEL, A.: *The cult of Draupadi.1. Mythologies: from Gingee to Kuruksetra.* Motilal Banarsidas Publishers. Delhi, 1991.

SECOND CHAPITRE : CHRONOLOGIE DU FORT ET DE LA CITE DE SENJI

1. Période ancienne et médiévale : des légendes mythiques au XVe siècle

1.1 L'origine du nom de Senji et les légendes de sa création

On recense à peu près autant de formes de ce toponyme que d'occupants qui se sont succedés dans la Forteresse et dans ses environs.

La transcription du terme peut être différente : *Gingee* est la forme officielle utilisée de nos jours lorsqu'elle est écrite en alphabet latin, mais on rencontre les formes anciennes de *Gengi, Gingi, Gingy*, voire *Jiñji* (dans des ouvrages modernes et spécialisés par exemple), ainsi que les formes anglo-saxonnes *Ceñci, Chengi, ou Chengy*. Selon Jean Deloche, *Senji* est la transcription qui se rapproche le plus de la phonétique du terme.

L'origine de ce toponyme est variée et discutée. Le mot pourrait dériver du sanskrit *sañjīvī,* qui, dans un épisode du *Rāmāyaṇa,* désignerait une plante ramenée par le singe Hanumān, en même temps que la montagne sur laquelle elle poussait, pour soigner Rāma et son frère, blessés au combat. Le sanskrit donne également le composé *saṃ-ji*, combinant *sam-*, « parfaitement, complètement » et *-ji,* « vaincre, conquérir », insistant probablement sur la vocation militaire et défensive présidant sa fondation. Une dernière forme sanskrite pourrait être *śṛṇgin*, signifiant « qui a des cornes ou des pics », décrivant plus ou moins une montagne ou une éminence parsemée de pics ou de chicots, comme se présente le relief si particulier de Senji. Selon le Tamil Lexicon, (p. 1582), le terme se traduit simplement comme une déformation tamoule du sanskrit *śṛṇgin* et se réfère à la forteresse.

De chacune de ces origines possibles il ressort une idée de force et de défense, de résistance et d'énergie, même dans l'évocation de la panacée guérisseuse et sa relation avec le singe Hanumān, lui-même symbole de courage et d'héroïsme pendant le combat.

C'est également dans les légendes de fondation qu'il faut rechercher l'origine de l'appellation de Senji. La première d'entre elles est issue de la tradition orale, et joue un rôle fondamental dans le culte des divinités féminines pratiqué sur le site et dans la région. Ses implications dans les lieux de culte de Senji sont expliquées dans le chapitre qui leur est entièrement consacré, mais nous l'exposerons ici dans sa forme narrative.

Cette légende raconte que, lors d'une de leur traversée des collines, sept sœurs, jeunes filles pures et belles, vivant à Senji, sont attaquées par une troupe de bandits qui menace leur chasteté. Ne pouvant supporter cet affront, les sœurs s'enfuient jusqu'à la plus haute colline du site, Rājagiri, et se jettent dans le vide depuis son sommet. L'une d'entre elles, supposée incarner la pureté, et connue aujourd'hui sous le nom de Kamalakaṇṇiamman, s'appelait alors Senjiamman dans la tradition, et aurait donc donné son nom au site en souvenir de son sacrifice. On retrouve cette correspondance avec les formes anciennes du nom de la colline de Rājagiri, autrefois appelée Kamalagiri – en raison de la présence du temple de la déesse Kamalakaṇṇiamman situé sur le plateau à mi-hauteur – et avec les premières installations qui se développèrent aux alentours, qui prirent successivement les noms de Senjiamman-Kottai, puis Senji-Kottai, et enfin plus simplement Senji.

Une seconde légende, relatée cette fois dans la chronique de Nārāyaṇan Piḷḷai, se déroule plus tardivement et relate l'aventure d'un roi de Kāñcipuram nommé Naṅtacoḷa Rāja, qui constatait régulièrement les ravages de son magnifique jardin par les sangliers. Les ayant surpris et mis en fuite, il se lance à la poursuite du plus gros d'entre eux, qu'il pourchasse jour et nuit jusqu' aux berges d'une rivière menant aux collines de Senji. Après avoir traversé le cours d'eau, l'infatigable sanglier pénètre dans une grotte à flanc de colline et révèle au roi sa véritable nature d'avatar de Viṣṇu. Il ordonne alors au souverain, empli d'une pieuse crainte, de fonder à cet endroit un temple en son honneur. Une autre version de ce mythe[59] identifie le roi comme Tubāki Kṛṣṇappa Nāyaka, le supposé fondateur de la lignée des Nāyaka de Senji. Le souverain, cherchant les moyens de fonder un temple digne de sa divinité tutélaire, se rend, sur les conseils de Viṣṇu, dans les collines pour y rencontrer l'ascète possédant l'arbre aux feuilles d'or. Il prend possession de cette source de richesse illimitée après avoir tendu un

[59] *Cf.* SRINIVASACHARI, C. S., *Op. cit.* pp. 25-26.

piège à l'ascète, qui avait lui-même le projet de le tuer, et fait entreprendre la construction du temple puis bâtir ensuite le Fort de Senji.

On mentionnera également certaines théories sur la déformation de *Cinkapuram* ou *Singapuram* pour parvenir à *Ginga, Jinjga* et Gingee, qui sont parfois mentionnées[60], et qui s'appuient sur la propagation du nom du temple de Singavaram, consécutive au prestige de cet édifice représentant le cœur sacré de la future agglomération.

Enfin, une troisième légende, apparentée à la seconde par le thème du sanglier, évoque le démon de la forêt de Senji, portant le nom d'Aciloman ou Ceñci-Aciloman, qui régnait sur une ville bâtie sur le sommet de la montagne de Varāha, sur la berge ouest de la rivière Varāhanadī. La montagne aurait alors reçu le toponyme de Ceñcimalai, et la ville le nom de Ceñcinakaram.

1.2. La période Pallava

La région proche de Senji est connue pour abriter d'importants témoignages de l'art Pallava, et la présence de cette dynastie se manifeste à travers l'épigraphie de ses édifices religieux. Le site de Singavaram, au nord de Senji en est un parfait exemple, en accueillant, sous le règne de Simhaviṣṇu (663-668, le temple de Raṅganātha, dans une grotte sculptée. A Melaccheri, le temple excavé de Śrī Śikhari Pallaveśvaram comporte une inscription sur pilier[61] qui mentionne son commanditaire comme étant Chandrāditya, qui ne semble pas être un souverain Pallava mais plutôt de la dynastie Cāḷukya, ce qui soulève par ailleurs nombre de questions sur son identité réelle et sa présence dans le royaume Pallava. On citera également le grand relief de Toṇḍur, au nord de la ville, qui représente Raṅganātha, et qu'une inscription très lacunaire attribue à un Pallava portant le nom de Vijaya-Śiyaparumar[62].

Les sites de Maṇḍagapaṭṭu, au sud de Senji, réalisés par Mahendravarman Ier, et la grotte sculptée de Daḷavāṇur, également à une quinzaine de kilomètres de la ville, sont caractéristiques du VIIe siècle et démontrent que le groupe des collines de Senji, s'il n'était

60 *Cf.* SRINIVASACHARI, C. S., *Op. cit.* p. 25.
61 ARE de 1916 n°234 et SII vol. XII n°115.
62 ARE de 1916 n°281.

pas encore fortifié, accueillait déjà un centre religieux important, et que la région était sous la domination des Pallava installés à Mahābalipuram.

1.3. La période Coḷa et le clan des bergers Kon

En matière d'épigraphie et d'architecture religieuse, la période de domination Coḷa est assez bien documentée. On trouve en effet de nombreux sanctuaires patronnés par des souverains Coḷa, notamment le temple dédié à Narasimha, à Eṇṇāyiram, qui comporte une longue inscription[63] se référant à Rājendra Coḷa Ier.

La ville, et surtout la division administrative de Singapuranāḍu, sont mentionnées dans une inscription du temple de Silaiyamman de Nergunam[64] datant du règne d'Āditya Ier.

Le temple de Melśevur contient une riche épigraphie de cette période apposée sur le sanctuaire de Vṛṣabhapurīśvara. La plus ancienne[65] des inscriptions date de 898, sous le règne d'Āditya Ier, et les autres se distribuent du règne de Parāntaka Ier (928) à celui de Kulottuṅga III (1191)[66]. Les temples et les rochers sculptés d'Eyyil, de Vīraṇāmur, et de Devaṇur, sont d'autres exemples dans la région qui confirment l'appartenance de Senji au royaume Coḷa, qui contrôlait la province du Jayankondacoḷamaṇḍalam, incluant la région de la rivière Palar.

La période qui recouvre le déclin de l'empire Coḷa et les troubles qu'il rencontre à la fois avec les Pāṇḍya et les Hoysaḷa demeure assez obscure. On situe généralement l'édification des premières fortifications entre les collines à cette époque de turbulences politiques qui voit donc de nombreuses interventions armées. On citera néanmoins les inscriptions datées de règnes de roi Paṇḍya du temple de Singavaram, présentées *infra*.

La seule source existante sur cette période, qui n'est renseignée par aucune épigraphie, reste la chronique de Nārāyaṇan Piḷḷai. Selon l'auteur[67], on daterait de 1200 la fondation de la

---

63 Voir à ce sujet SUBRAMANIAM, T.S.: « 1000 years old Tamil inscription found », in *The Hindu*, Online edition of India's National Newspaper, 7 Novembre 2003.

64 ARE de 1908 N°86.

65 ARE de 1904 n°218.

66 ARE de 1904 respectivement n°217 et n° 223.

67 *Cf.* SRINIVASACHARI, C. S., *Op. cit.* p. 31-33.

toute première forteresse comme fief royal par le berger Ānanta Kon. L'histoire légendaire de la création de la ville, que l'on a déjà exposée, s'inspire, ou tout du moins présente de nombreuses similarités avec celle du berger. Ānanda Kon appartient en effet à un clan d'éleveurs par tradition. Alors qu'il fait paître son troupeau dans les collines, il se perd et trouve accidentellement un trésor caché dans une grotte, évènement rappelant l'histoire de l'ascète. L'homme prend alors la tête d'un petit groupe armé et défait successivement les petits princes locaux, notamment à Devaṇur, Jayankondan et Melaccheri. Il semble d'ailleurs que la colline de Melkottai, également nommée colline de Melaccheri, ait accueilli les tous premiers éléments défensifs du site, dont il ne reste cependant presque rien aujourd'hui, sinon quelques portions de murailles. Ānanda Kon construit ensuite le fort au sommet de Kamalagiri, qu'il rebaptise Ānandagiri. On rapporte qu'il fortifie également quelques collines de Padaiviḍu, mais on ne dispose d'aucun moyen d'authentifier cette information en raison de la disparition des édifices anciens de la ville.

A cette époque, la citadelle est donc vraisemblablement constituée du fort de Rājagiri qui comporte sept murs, et du fort de Chandrayandurgam, les deux ouvrages étant reliés par une muraille passant au nord est de Kurangudurgam. L'existence de quelques aménagements défensifs sur Kṛṣṇagiri est très probable, et le Fort Interne était certainement déjà tracé[68].

Kṛṣṇa Kon succède à Ānanda Kon vers 1240, qui contribue à perfectionner les aménagements défensifs, notamment sur la colline de Kṛṣṇagiri ainsi nommée en son honneur. Les deux princes qui prennent sa succession, Koneri Kon et Govinda Kon, sont à l'origine de la création des escaliers au flanc de cette même colline, et seraient peut-être les fondateurs du temple de Kṛṣṇa, construit au sommet, comme l'indiquerait l'inscription examinée *infra*. Il semble que la dynastie s'éteigne au tout début du XIVe siècle avec Puliya Kon qui est détrôné par une chef du clan des Kurumbar nommé Kobilingam. Ce dernier pourrait, selon S.C. Srnivasachari, être rattaché à Kopperunjinga, un feudataire des Coḷa, responsable de la construction du fort de briques de Senthamangalam, près de Tirukoyilur. Mais, même dans ce cas, on ne dispose d'aucune information concernant Senji sous son règne.

68 DELOCHE, J., *Op. cit.* 2000, p. 32.

2. La domination de l'empire de Vijayanagara

Il convient de rappeler que le sujet de l'émergence et de l'évolution de l'empire de Vijayanagara a fait l'objet de recherches approfondies et presque exhaustives, et qu'il serait inutile d'alourdir ici le propos en détaillant son histoire. Nous nous contenterons d'un bref rappel chronologique afin de pouvoir situer la dynastie Nāyaka de Senji dans son contexte politique et religieux. Cette dynastie constitue par ailleurs le thème du chapitre suivant, et nous procèderont de ce fait à une ellipse de cette période, pour poursuivre l'histoire de Senji jusqu'à sa chute et son abandon complet au XVIIIe siècle, avant de nous consacrer complètement à la lignée de Senji.

Dès la fin du XIIIe siècle, les sultanats de Delhi apparaissent sur la scène politique déjà troublée de la fin de l'empire Coḷa. Ils entament leur progression à travers le sud de la péninsule indienne, où les dynasties Hoysaḷa du Karnataka sud et Paṇḍya du sud tamoul s'affrontent pour la domination du Tamil Nadu. Le pouvoir Kakatiya d'Andhra Pradesh est le premier à succomber en 1323, et ne rencontrant aucune résistance, les armées musulmanes, ne laissant derrière elles qu'un paysage de désolation et de destruction, se fraient un chemin vers Madurai où le sultanat Ma'bar (ou sultanat de Madurai) est alors installé. La ville et le temple de Śrīraṅgam sont pillés en 1328, et l'image de Raṅganātha est mise en sûreté à Tirupati. C'est en 1336 qu'est fondée au Karnataka la « Cité de la Victoire », Vijayanagara, par deux frères, Harihara et Bukka. Le premier est consacré empereur et débute ainsi la lignée des Sangama.

A la même période, les rois Gajapati du Kalinga descendent également vers le sud, jusque dans le nord du Tamil Nadu et forcent une partie des Hoysaḷa à se réfugier dans la région de Senji[69]. Il semblerait que la forteresse soit à cette époque sous le contrôle du roi Veḷāḷa Rāya, qui aurait accepté en mariage la fille de Ballāla III, souverain Hoysaḷa. Sur ce point, la chronique des souverains du Carnatic semble confondre le roi Hoysaḷa, connu pour ses additions au temple de Tiruvaṇṇāmalai, et le personnage qui règne sur Senji, dans la mesure où Velāḷa est peut être une déformation de Ballāla. On connaît néanmoins un dirigeant du nom de Vallappa Daṇḍa Nāyaka, qui était probablement un *mahāmaṇḍaleśvara*, ou

[69] *Cf.* HILTEBEITEL, A., *Op. cit.* 1991 p. 450-454.

gouverneur de région, sous le règne de Harihara Ier. Il s'agirait donc peut-être du souverain de Senji dans les années 1330-1340[70].

Quoi qu'il en soit, à la disparition du dernier Hoysaḷa en 1344, une nouvelle menace fait son apparition avec l'émergence des sultanats bāhmanī du Deccan. A cette époque, le petit royaume de Padaiviḍu étend sa domination jusque dans l'ancien district du *South Arcot*. Un souverain Sāmbhuvarāyar semble alors contrôler Senji, sans y être établi – ses principales places fortes étant à Padaiviḍu et Arni –, et il est le dernier chef à avoir régné sur cette zone avant l'arrivée de la domination de l'empire de Vijayanagara.

Kumāra Kampaṇa, fils de Bukka I[er,] qui succède à son frère sur le trône, est envoyé au Tamil Nadu en qualité de général des armées afin d'en sécuriser les frontières et de contraindre à l'obéissance les chefs locaux qui semblent encore s'opposer à l'autorité impériale qui s'installe. En effet, sous le règne de Harihara, puis celui de son frère Bukka, le royaume atteint rapidement des proportions impressionnantes, accumulant les victoires et repoussants les envahisseurs. Forts de cette nouvelle légitimité de rois hindous soumettant les musulmans, les souverains cherchent à unifier leur territoire. C'est pour cette raison que Kumāra Kampaṇa marche sur la région de Padaiviḍu et de Senji afin de défaire les Sāmbhuvarāyar. Ses conquêtes, depuis le nord du Tamil Nadu jusqu'à Madurai libérée en 1378, sont contées, comme on a pu le voir, dans un long poème sanskrit composé par son épouse Gaṅgādevī. En 1366, après avoir éliminé le roi Sāmbhuvarāyar, Kampaṇa nomme Gopanārya, son conseiller brahmane, à la tête de la forteresse de Senji, et c'est ce dernier qui ira récupérer les images sacrée de Raṅganātha à Tirupati pour les réinstaller à leur emplacement d'origine dans le temple libéré de Śrīraṅgam, et durant le transfert desquelles il organisera leur halte temporaire au temple de Singavaram au nord de Senji.

On se réfère généralement à l'inscription du don d'Ālāmpūṇḍi[71], gravée sur une unique plaque de cuivre datant de 1383 et conservée dans le village du même nom, à deux kilomètres à l'ouest de Senji, pour qualifier l'importance de la forteresse à cette période. La donation est effectuée par un certain Virūpākṣa, qui offre le village d'Ālāmpūṇḍi exempt de taxes à des brahmanes de divers *gotra*. Le texte énumère une partie des souverains de la dynastie Sangama, mais surtout il énonce clairement que le village, appartenant au district de *Cheñchi* dans le pays appelé *Chimkapura* a déjà fait l'objet d'une donation de la part de son frère, le roi Harihara II (1377-1404). Il et donc établi, malgré les incohérences chronologiques

---

70 *Cf.* SRINIVASACHARI, S., *Op. cit.* 1943, p. 44.

71 EI. Vol. III 1894-95, n°32.

du texte, que la ville de Senji était alors identifiée comme une province de l'empire de Vijayanagara.

C'est à la même période que l'on voit apparaître le titre de *mahamaṇḍaleśvara* dans le contexte de l'organisation territoriale Vijayanagara[72]. Les titulaires de ce titre exercent les fonctions de gouverneurs de région et appartiennent à la famille royale. Cette condition d'apparentement tend à disparaître sous Devarāya II dans le second quart du XVe siècle, car l'empire s'agrandit et les membres de la famille de ne suffisent plus à pourvoir les postes. Ainsi, à la toute fin XIVe siècle, Viruppaṇa Uḍaiyar devient le *mahāmaṇḍaleśvara* du Toṇḍaimaṇḍalam, comme nous avons pu le constater avec l'étude épigraphique. Il est secondé par deux officiers appelés *daṇḍanāyaka* et jouit d'une relative autonomie dans le gouvernement de sa province.

Le règne de Kṛṣṇadevarāya de la famille des Tuḷuva débute en 1509, après le léger déclin de l'empire sous les règnes de Mallikarjuna et Virūpākṣa II, puis l'usurpation du trône par Vīra Narasimha. Il est considéré à juste titre comme l'un des plus grands souverains des quatre dynasties de Vijayanagara, et le sud de l'Inde connaît un mouvement de centralisation important accompagné d'un développement cultuel et architectural significatif. Afin de renforcer encore sa mainmise sur les provinces éloignées, l'empereur conduit lui-même une campagne militaire dans le pays tamoul. Il est accompagné par quatre généraux d'armées, entre lesquels il répartit le territoire provincial et délègue ainsi le contrôle des régions périphériques de l'empire. Vaiyappa Nāyaka, général en chef est, dans cette campagne, secondé par Tubāki Kṛṣṇappa, Vijayarāghava Nāyaka et Veṅkaṭapa Nāyaka[73].

Nous verrons dans le chapitre suivant que cet évènement, dont la date est indéterminée, peut être considéré comme le point de départ de la lignée des Nāyaka de Senji, qui durera jusqu'en 1649. Les trois autres lignées, celle de Madurai et de Tañjāvūr au Tamil Nadu et celle de Keladi-Ikkeri à l'ouest du Karnataka seront reconnues pour leur puissance et la longue durée de leur domination.

---

72 *Cf.* KRISHNASWAMI, A.: *The Tamil country under Vijayanagara*. Annamalai University Historical Series N°20. Annamalainagar,1964, p. 161.

73 *Cf.* KRISHNASWAMI, A. *Op. cit.* 1964, p. 246 et SRINIVASACHARI, C. S., *Op. cit.*1943, pp. 72-73.

3. Du XVIIe au XIXe siècle : l'histoire troublée de Senji

3.1. Les gouverneurs de Bijāpur (1649-1677)

Nous reprenons le cours de l'histoire avec l'arrivée au pouvoir de Śrīraṅga III de la dynastie des Āravīḍu en 1642, qui fait face à la pression des sultans de Bijāpur et de Golkonda. Il tente de recourir à l'aide des premiers pour vaincre les seconds, mais se heurte aux tentatives de sécession de la part des Nāyaka de Madurai. Lorsque les Nāyaka de Tañjāvūr se rallient à l'empereur, Tirumala de Madurai négocie l'aide des deux sultanats Bahmanī, et Vellore, la capitale impériale de Śrīraṅga III, se trouve alors encerclée. L'empereur s'enfuit, et les Bijāpuri proposent aux Nāyaka une alliance qu'ils trahiront ensuite, trahison qui leur permettra, avec l'aide des armées de Golkonda, de s'emparer du Fort de Senji. Malgré une nouvelle coalition avec l'ennemi pour sauver Senji, le Nāyaka de Madurai ne parvient pas à ses fins et se retrouve à nouveau menacé par ses supposés alliées : les sultans de Bijāpur se retournent une fois de plus contre lui, affermissent leur prise sur Senji, mettant fin à la domination Nāyaka sur la région en 1649.

De tous ces retournements de situations, ces trahisons et ces défaites, on retiendra surtout l'affaiblissement de la lignée de Senji jusqu'à sa disparition. L'occupation Bijāpuri dure une trentaine d'années durant lesquelles le système défensif de la forteresse sera modifié, mais dont on retiendra surtout les dégradations subies par les édifices urbains et les monuments religieux car, si la cité porte la trace des combats, elle est surtout victime de l'organisation d'une mise à sac systématique de la région.

3.2. La domination Marathe (1677-1698)

Senji dispose à nouveau d'une force militaire, son système de défense a bénéficié des améliorations Bijāpuri et les échanges avec les commerçants, représentants et militaires anglais deviennent plus répandus. Śīvajī, un ambitieux officier d'origine marathe, est alors au

service des sultans de Bijāpur. Il prend rapidement son indépendance, recrute une armée impressionnante et, avec le soutien de Golkonda, marche sur la forteresse.

Sa conquête du Fort en 1677 est restée célèbre car il parvient à reprendre Senji des mains des occupants musulmans à l'aide d'un subterfuge. En effet, il informe le gouverneur de Senji, Amber Khan, qu'il vient signer un traité avec lui, mandaté par les sultans de Bijāpur et de Golkonda, et convenir d'une alliance, trompant ainsi le gouverneur musulman sans méfiance, qui le laissera pénétrer dans la forteresse. D'autres sources, comme le témoignage du père jésuite Freire[74], nous apprennent cependant que la ville aurait été prise par trahison du gouverneur de Senji, acheté par le Marathe pour lui ouvrir les portes et lui livrer la place.

Une fois le gouverneur déchu et la garnison maîtrisée, Śīvajī aposte ses plus fidèles officiers et entreprend une campagne d'amélioration des ouvrages militaires, en plus de l'entretien régulier et des réparations. De nouvelles enceintes sont créées pour relier certaines sections datant de l'époque Nāyaka et les murailles au sommet des collines. Il n'est en revanche pas fait état d'une quelconque restauration de temple.

Śīvajī meurt en 1680 et son fils Sambhājī lui succède à la tête des armées, alors qu'il désigne son beau- frère pour gouverner le Fort. Les échanges commerciaux avec les Anglais sont fructueux à cette époque, mais la menace de l'avancée des armées mogholes se précise déjà. Bangalore, au Karnataka est investie par Aurangzeb en 1687 et, très rapidement, le Tamil Nadu est envahi. Sambhājī et son beau-frère perdent tous deux la vie en tentant de défendre la forteresse. C'est alors le frère de Sambhājī, couronné roi au Maharastra en 1689, qui prend la tête de Senji avec l'ambition d'en faire un bastion de forces marathes contre les armées mogholes. Zulfiqar Khan, général d'Aurangzeb marche alors sur la ville et entreprend son siège.

3.3. Les Moghols et les gouverneurs Rajput

Zulfiqar Khan engage donc en 1691 un siège qui durera sept ans. La puissante artillerie qu'il utilise, mise en batterie sur les bordures de la colline de Chandrayandurgam, contribue certainement à la destruction de certains édifices à l'intérieur des murailles, et notamment du temple de Veṅkaṭaramaṇa.

[74] *Cf.* SRINIVASACHARI, C. S., *Op. cit.*1943, pp. 214-216.

Lorsque la ville tombe aux mains du général, en 1700, il place à sa tête le Rajput Sarup Singh, père de Rāja Desingh, dont on connaît aujourd'hui la destinée grâce à la ballade composée en son honneur.

3.4. L'alternance des pouvoirs et la période coloniale

L'histoire de Senji à partir du XVIIIe siècle mériterait un ouvrage intégral, tant elle comporte de récits de batailles, de victoires, de défaites, et de stratégie militaire.

Les français installés à Pondichéry depuis 1674 sont régulièrement confrontés aux forces anglaises qui ont conclu de nombreuses alliances avec les musulmans. Les anglais s'installent progressivement autour de Senji sans pouvoir s'approprier le Fort. Le conflit franco-anglais fait donc rage et se manifeste par pouvoirs locaux interposés.

En 1750, Charles Joseph de Bussy investit la forteresse de nuit et y installe un contingent de forces françaises de façon durable. Son exploit est renommé localement et Bussy restera longtemps dans les mémoires pour ce haut fait. Mais, entre cette date et 1761, la cité est régulièrement reprise par l'un et l'autre camp, appuyés par différentes troupes musulmanes. En 1761, Pondichéry tombe sous les attaques de Sir Eyre Coote, et Senji est prise par Stephen Smith. La citadelle retrouve à nouveau un intérêt politique et stratégique lorsque Hyder Ali envahit le Carnatic, se retournant contre les Anglais auxquels il devait s'allier, et il occupe la forteresse pour une très courte durée. Les armées anglaises la reprennent et l'occuperont officiellement jusqu'à la fin de leur hégémonie en Inde, mais le site est en réalité très rapidement abandonné.

Outre les différents récits de batailles et de siège, on retiendra de cette période l'apparition et la croissance de l'insalubrité qui va s'installer à Senji. Le site subissant des combats successifs, il n'est occupé que ponctuellement et pour des durées relativement courtes, au gré de l'issue des affrontements. Une fois les Anglais fermement établis dans la région, l'entretien du Fort ne devient plus une nécessité, et encore moins une priorité. Faute de travaux réguliers d'assainissement, Senji devient rapidement un foyer de contamination par les fièvres, dont les soldats sont les premières victimes. A la fin du XIXe siècle, Senji est alors décrite comme un lieu malsain, fréquenté uniquement par les bêtes sauvages et les bandits. La glorieuse citée est devenue une carrière à ciel ouvert où sont prélevés parmi les ruines des

fragments de granit artistiquement taillés. Il faut attendre le cyclone dévastateur de 1916 pour que la communauté locale et l'administration prennent conscience de l'importance de ce patrimoine historique.

TROISIEME CHAPITRE : LA LIGNEE DES NAYAKA DE SENJI

1. Les Nāyaka : origine et identité

1.1. Etymologie du terme *nāyaka*

Si les Nāyaka sont aujourd'hui bien connus comme fondateurs des dynasties du même nom, l'origine du terme *nāyaka* n'est pas sans fluctuer.

Le sanskrit attribue au terme des acceptions multiples mais homogènes, qui dérivent directement du sens premier : « qui guide, qui conduit ». L'épithète de *nāyaka* est alors appliquée pour désigner un chef, un dirigeant, un meneur, un général d'armée, mais aussi un souverain.

Il existe également une signification se rapportant à un caractère exceptionnel – *nāyaka* pouvant aussi signifier « héros », ou qualifier tout exemple d'acte noble ou chevaleresque – et à une idée de domination et de centralisation. Dans le même esprit, il peut prendre parfois le sens de « joyau ». On l'emploie d'ailleurs de manière métaphorique pour désigner la pièce maîtresse d'un collier.

Le terme se réfère ainsi à une notion générale de commandement mais aussi de paradigme, le mot *nāyaka* étant associé au nom de celui qui devient l'exemple type, et qui doit être suivi. C'est à partir de ce qualificatif que se développe le titre qui apparaît dans l'environnement administratif du XVe siècle et qui désigne plus généralement un chef à la tête d'un contingent armé.

1.2. Origine des futurs rois du Tamil Nadu

Le contexte politique et historique, depuis l'avènement de l'empire de Vijayanagara dans les années 1330, se caractérise par un développement rapide et brutal de la militarisation du pays. Le XVe siècle est en effet une période agitée par des conflits armés, intermittents mais réguliers, à la fois contre les sultanats du Deccan sur la frontière nord et à l'intérieur de l'empire. Les armées de Vijayanagar bénéficient en peu de temps des apports techniques et des innovations militaires d'origine islamique, tels que l'utilisation de la cavalerie sur les champs de bataille. De même, on constate une diffusion notable de l'emploi des armes à feu, tant dans l'infanterie que par la création de l'artillerie, comme le montrent les nombreux vestiges des premiers types de canons de cette période. C'est donc en toute logique que des places fortes voient le jour, positionnées sur des points stratégiques frontaliers ou contrôlant un passage entre plusieurs grands axes de communication. Des fortifications sont aménagées autour d'agglomérations importantes déjà dotées d'édifices religieux et constituant parfois des centres de pèlerinages réputés, tels que Madurai et Tirucirāppaḷḷi, et Vellore et Senji dans le nord. Les échanges commerciaux s'intensifient par suite de l'arrivée en nombre croissant d'Européens sur le sol indien, missionnaires, officiers et agents commerciaux, qui développent notamment l'approvisionnement en matériel militaire et en chevaux, ces derniers importés du Golfe Persique.

Cet accroissement des échanges s'accompagne de mouvements migratoires importants depuis le nord du Tamil Nadu, et en particulier de la région du Kongu Nadu, dans le nord-ouest de cette région. Aux environs du milieu du XVe siècle, une population de culture et de langue télugu, composée pour la plus grande partie d'agriculteurs, mais également constituée de membres de castes marchandes comme les Balija, ou de groupes armés, se déplace vers le sud, occupant progressivement certaines régions du pays tamoul jusqu'aux environs de Tirūnelvelī[75]. Généralement qualifiés de *vaḍuga*, signifiant « nordique, habitant des régions nord », ils semblent avoir évité les zones les plus densément peuplées du Tamil Nadu – notamment à cause de la difficulté de s'insérer dans des structures sociales tamoules préexistantes –, s'installant de préférence dans les périphéries des grandes villes et

[75] *Cf.* SUBRAHMANYAM, S.: *The political economy of commerce southern India, 1500-1650*. Cambridge University Press. Cambridge, 1990, pp. 16-19.

développant ainsi l'agriculture dite sèche[76]. On considère souvent que ce sont les pressions des sultanats Bahmanī aux frontières septentrionales de l'empire qui provoquent cette fuite des *vaḍuga* vers sud et, bien que cet argument ne soit pas incorrect, il doit être nuancé, afin de ne pas accentuer outre mesure la notion d'opposition entre les musulmans envahisseurs et les libérateurs hindous, un concept souvent utilisé à l'excès par des historiens pour justifier les évènements de cette période.

Les bandes armées plus ou moins importantes qui participent à cette migration depuis l'aire culturelle télugu vont jouer un rôle essentiel dans l'organisation de la défense du sud de l'empire, car ils constituent une élite guerrière qui n'existait pas jusqu'alors, et de là, vont modifier profondément l'organisation sociale tamoule. C'est à ces groupes, souvent qualifiés de mercenaires, que les souverains vont confier la tâche de protéger le territoire et d'assurer l'autorité de l'empereur, et leur situation va fortement évoluer au cours des XVIe et XVIIe siècles[77].

Si l'étymologie du terme *nāyaka* donne une idée assez claire de sa signification générale, et confirme que l'épithète est d'abord utilisée comme un titre avant d'être un nom dynastique, il faut retracer ses occurrences dans le contexte historique. Il semble que les premières apparitions du terme se manifestent dans des inscriptions Kākatīya d'Andhra Pradesh de la seconde moitié du XIIIe siècle. Elles indiquent que le terme se réfère à des catégories de chefs guerriers, qu'il est utilisé bien avant l'installation des souverains de Vijayanagara, et qu'il compose l'expression *nāyamkāra*, dont l'équivalent tamoul *nāyakattanam* se retrouvera dans l'épigraphie du XVIe siècle. Basé à Warangal, l'Etat Kākatīya est fondé sur un système essentiellement militarisé, dominé par les « agriculteurs-guerriers » Reḍḍi et Velama, dont les chefs portaient le titre de *nāyaka*[78]. Au Tamil Nadu, on remarque la présence de ce terme dès le XIVe siècle, dans des inscriptions de Kūmara Kaṃpana, dans lesquelles il est rapporté que le général récompense des chefs de troupes armées télugu et kannadiga par des dons de terres[79] appelés *amaranāyaka*, *amaranāyamkāra*, ou *nāyakattanam*.

L'étude de l'épigraphie qui consigne ce type de transaction – qui formera la base de la relation entre les souverains de Vijayanagara et les Nāyaka – permet de comprendre que les

---

76 Agriculture qui ne nécessite qu'une irrigation très réduite en raison de labours très profonds et adaptée aux régions semi-désertiques.

77 *Cf.* BRANFOOT, C.: *Gods on the move. Architecture and ritual in the South Indian temple*. Society for South Asian Studies and British Academy. Londres, 2007 (a), p. 10.

78 *Cf.* RAO, V. N., SHULMAN, D., SUBRAHMANYAM, S. *Op. cit.* 1992, pp. 36-37.

79 ARE de 1913 n°511.

récipiendaires sont considérés comme des agents de l'empire, sous l'autorité de deux catégories hiérarchiquement supérieures, les *mahamaṇḍaleśvara* et leurs subordonnés, les *adhikari*. Les premiers sont, comme on a pu le voir, l'équivalent de vice-rois d'une vaste région, et les seconds des administrateurs directs. Vers les années 1430, la gestion catastrophique de certaines provinces de l'empire par les *adhikari* – qui accablent la population locale de lourdes taxes et s'approprient des terres sans justification – provoque une révolte paysanne des agriculteurs et des artisans contre les propriétaires terriens et les administrateurs peu scrupuleux, jacquerie documentée par les inscriptions[80]. Dans celles-ci, on constate que la position des *nāyaka* évolue, avec leur participation à des actes de rémission de taxes qui s'étaient multipliées, et de restitution des terres injustement accaparées. Ils semblent alors modifier leur stratégie d'administration des territoires qui leur sont alloués par l'empereur, et se présentent progressivement comme des défenseurs de la culture locale, et notamment des temples et de leurs divinités, plutôt que comme des oppresseurs étrangers. Ce processus se développer dans la seconde moitié du XVe siècle.

2. Les Nāyaka de la lignée de Senji

Parmi les trois royaumes Nāyaka du Tamil Nadu présents au XVIe siècle, la lignée dynastique de Senji est celle qui comporte le plus de zones d'ombres. Si une multitude de noms sont effectivement répertoriés, il reste très difficile de les reclasser chronologiquement, difficulté surenchérie par l'emploi de patronymes souvent partagés par plusieurs souverains, et par l'usage de nombreux surnoms homonymes, qui attribuent aux rois un nom épigraphique et un nom dynastique différents.

[80] *Cf.* KARASHIMA, N.: "Nayaka rules in the Tamil Country during the Vijayanagara period" In *Journal of the Japanese association for South Asian studies*, n° 1. Tokyo, 1989, p. 60-63, et voir les inscriptions de Tevur: SII. vol.XVII n°562.

2.1. Les fondateurs et les débuts dynastiques

Nous avons vu que, dès la fin du XVe siècle, les Nāyaka – ou tout du moins des chefs portant le titre de *nāyaka* – sont donc déjà présents sur le territoire et occupent des fonctions bien précises. Cette période reste cependant très confuse. Il semble que des Nāyaka se soient succédés à la tête de la région, sous l'autorité des derniers empereurs Sāḷuva, sans pour autant avoir de lien de filiation entre eux. Ce n'est qu'au début du siècle suivant que la succession des Nāyaka devient héréditaire, inscrivant durablement la lignée dans un territoire.

La chronique de Nārāyaṇan Piḷḷai situe l'arrivée des premiers Nāyaka dans la région de Senji dès les années 1510, à l'occasion de l'expédition organisée par le roi Kṛṣṇadevarāya dans le pays tamoul pour y renforcer son autorité, soumettre des chefs locaux récalcitrants et fixer les montants des tributs que les gouverneurs devront remettre au souverain. Le roi est accompagné de son général Vaiyappa Nāyaka et de trois autres officiers Nāyaka : Vijayarāghava Nāyaka, Veṅkaṭapa Nāyaka et Tubāki Kṛṣṇappa Nāyaka. Il distribue alors l'intégralité du territoire tamoul à ses trois nouveaux gouverneurs. Vijayarāghava reçoit la région de la Kaveri, où il sera basé à Tañjāvūr, Veṅkaṭa gouverne la région de Madurai, et Tubāki obtient le Toṇḍaimaṇḍalam où il installe sa capitale à Senji. C'est donc ce dernier qui fondera la lignée de Senji selon la chronique tamoule. Cependant, l'historien C.S. Srinivasachari indique que Vaiyappa confie Senji à son second Tubāki Kṛṣṇappa après y avoir régné. Il s'agit donc de distinguer qui est le véritable fondateur de la lignée. Pour ce faire, A. Krishnaswami effectue une comparaison de plusieurs listes, l'une d'origine épigraphique et les autres retrouvées dans la littérature ancienne, afin de dresser une chronologie vraisemblable des rois successifs, dont on se propose de donner ici un bref aperçu.

L'inscription de Tirupparankundram, dans le temple de Murugan[81], datant de 1671, est la seule à rapporter une généalogie des souverains de Senji, qu'elle présente selon la liste suivante : Vaiyappa ; Pedda Kṛṣṇappa ; Koṇḍama ; Muttu Kṛṣṇappa ; Kūmara Veṅkaṭappa ; Muttu Veṅkaṭappa ; Senji Varadappa (donateur) ; Rāmabhadra.

Elle fait également remonter les ancêtres de cette lignée à douze générations, commençant par un certain Ekoji, originaire de Manināgapuram. Mais cette liste ne fait pas apparaître le Śurappa Nāyaka qui gouverne Senji en 1550.

[81] ARE de 1917 n°860 et 861.

L'épigraphie nous donne de nombreuses occurrences de Vaiyappa Nāyaka « du royaume de Senji » au service de l'empereur, notamment lorsqu'il rend mérite au roi Kṛṣṇadevarāya en 1526 dans l'inscription d'Atti (Chingleput)[82]. Il apparaît également dans l'inscription de Jambai en 1530[83] où il effectue une donation pour le mérite d'Achutarāya de Vijayanagara A travers ces sources, on apprend qu'il a pour subordonné Bommu Nāyaka de Vellore, qu'il est reconnu comme le *mahānāyakanra* de l'empereur, et qu'il semble régner jusqu'en 1541[84].

Son successeur porte plusieurs noms en fonction des sources, tel que Pedda, ou Potta Potala, mais le manuscrit de la collection Mackenzie le nomme Tubāki Kṛṣṇappa, voire seulement Kṛṣṇappa. Son identité véritable reste difficile à déterminer, dans la mesure où ces deux derniers patronymes sont souvent utilisés comme épithètes. C'est cependant à ce souverain que Nārāyaṇan Pillai attribue l'ensemble des constructions défensives et des édifices religieux qu'il consigne.

Une quinzaine d'inscriptions cite ensuite Śurappa Nāyaka et Kṛṣṇappa Nāyaka pour la même période chronologique, entre 1547 et 1575[85], indiquant un règne simultané. L'inscription de Sembedu, près de Senji, mentionne Śurappa et Vaiyappa comme deux frères et fils de Pottu Nāyaka.

Selon N. Karashima, Śurappa – dont un autre nom serait Tubāki Kṛṣṇappa – serait le successeur direct de son frère Vaiyappa, fondateur de la lignée en 1526, alors que pour A. Krishnaswami, Śurappa serait le demi-frère d'un Kṛṣṇappa (qui est généralement désigné par Kṛṣṇappa Ier pour le différencier de Muttu Kṛṣṇappa) peut-être encore trop jeune pour régner, et le fils de Pottu Nāyaka qui aurait eu deux épouses[86]. Il devient difficile de poursuivre plus loin les essais d'inventaire chronologique malgré le nombre de sources disponibles, qui ne permettent pas non plus de déterminer avec précision l'attribution à chacun de ces souverains des interventions au sein du Fort et de son architecture. Nous verrons qu'en effet, il est complexe d'associer un roi avec une période de construction, aussi bien pour le système défensif que pour l'architecture religieuse.

Le problème reste entier quant à l'identité de Muthyālu Nāyaka. Le supposé fondateur du temple de Veṅkaṭaramaṇa, de Kodāṇḍarāma et des éléments fortifiés de la colline de

---

82 ARE de 1912 n°299.

83 ARE de 1906 n°106.

84 *Cf.* KRISHNASWAMI, A., *Op. cit.* 1964, pp. 248-250.

85 ARE de 1919 n°15.

86 *Cf.* KARASHIMA, N.: *A concordance of Nayaka. The Vijayanagar inscriptions in South India*. Oxford University Press. Delhi, 2002, p.45 et KRISHNASWAMI, A., *Op. cit.* 1964, p. 254.

Kurangudurgam, cité uniquement dans la chronique de Piḷḷai, n'apparaît dans aucune des généalogies connues. De ce fait, les recherches postérieures sur Senji se reposant uniquement sur ces sources et sur l'inscription de 1550 ont situé son règne entre 1540 et 1550, affirmation qui ne peut malheureusement pas être prouvée. Il est cependant étonnant que, s'il reste vague, voire muet, sur la majorité des Nāyaka de Senji, Piḷḷai s'attache au contraire à détailler avec précision les édifices construits sous le règne de ce roi, ce qui incite Jean Deloche à conclure que Muthyālu Nāyaka n'est autre que Muttu Kṛṣṇappa Nāyaka, également appelé Kṛṣṇappa II, le plus connu des souverains de la lignée, que rencontre le père Pimenta en 1597[87]. C'est néanmoins faire ainsi abstraction de l'inscription de 1550 du temple de Veṅkaṭaramaṇa, et peut-être de celle de 1391. Mais nous verrons, avec l'analyse architecturale, qu'il faut éventuellement envisager pour ce temple une fondation plus ancienne, complétée par des améliorations réalisées par Muttu Kṛṣṇappa à la fin du XVIe siècle.

2.2. Senji après Talikota : des gouverneurs aux rois

Après la bataille de Talikota en 1565, qui affaiblit considérablement l'empire de Vijayanagara et oblige la dynastie des Āravīḍu à déplacer la capitale à Penukoṇḍa, Chandragiri, puis Vellore, le Tamil Nadu revêt une importance nouvelle pour le royaume. Le contrôle des souverains depuis des cités désormais toutes proches du pays tamoul devient bien plus effectif qu'auparavant. La région représente également un atout militaire et une réserve majeure de ressources depuis la perte des territoires au nord et au Karnataka. Cette réduction d'autonomie, alors que les premiers Nāyaka du nord du Tamil Nadu semblaient jusqu'ici jouir d'une grande liberté dans la gestion de leur province, amorce, ou accentue, une plus forte contestation de l'autorité impériale et attise d'explicites velléités d'indépendance. Il est intéressant de distinguer de quelle façon ces nouvelles ambitions se traduisent chez les Nāyaka de Senji.

On retrouve dans les inscriptions Śurappa Nāyaka au service de l'empereur Rāmarāya, puis Kṛṣṇappa Nāyaka Ier,^ qui, en 1570, apparaît recevoir des terre de la part de son suzerain en

87 *Cf.* DELOCHE, J., *Op. cit.* 2000, pp.46-47.

compensation de sa participation à une bataille[88], qui serait peut-être celle de Talikota. Il est reconnu en 1573 comme l'agent *nāyaka* de Ṣrīraṅga Ier contrôlant Senji, Padaiviḍu et Tiruvaṇṇamalai[89].

Son successeur est, toujours selon les sources épigraphiques, Vaiyappa Kṛṣṇappa Koṇḍama Nāyaka, plus communément appelé Koṇḍama Nāyaka. On remarque ici l'ajout de patronymes héréditaires, à présent très marqué. Contesté par les historiens de la période, qui l' écartent généralement de la généalogie, il est cependant nommé dans une douzaine d'inscriptions entre 1580 et 1597, qui mentionnent systématiquement le nom de son père et de ses ancêtres et le fait que ses dons sont effectués en reconnaissant l'autorité de l'empereur Veṅkaṭa Ier, ou qu'il est reconnu comme son subordonné.

Jusqu'à présent, et de manière générale, il faut reconnaître que l'allégeance du Nāyaka envers l'empereur reste encore bien affirmée, tout du moins dans l'épigraphie. Par ailleurs, l'épigraphie ne relève pratiquement aucune initiative de construction à l'intérieur du Fort ou dans les temples, mises à part les quelques inscriptions sur le site même.

La fin du XVIe siècle est caractérisée par une diminution drastique du nombre d'inscriptions concernant les Nāyaka, mais c'est paradoxalement la période la mieux documentée sur la personnalité des souverains de Senji. Le protagoniste de cette transition entre le XVIe et le XVIIe siècle est Muttu Kṛṣṇappa Nāyaka.

Il est impossible de déterminer, comme le laissent entendre les témoignages étrangers, si ce personnage est responsable de l'évolution considérable de la forteresse à cette époque. Les aménagements majeurs concernent d'abord la rénovation des anciennes structures, puis la fortification définitive de Kṛṣṇagiri et la construction du Fort Interne entourant le centre palatial, composé de deux tours étagées et d'une vaste salle de trône, entourée de jardin au pied de Rājagiri. Le fort de Chandrayandurgam est complété par celui de son deuxième sommet, Sakkilidurgam, et les collines de Kusumalai et Kurangudurgam sont également fortifiées. L'ajout le plus important reste cependant la construction des deux murailles est et ouest joignant à Kṛṣṇagiri le Fort Interne d'une part et la pointe de Chandrayandurgam d'une autre.

---

88 ARE de 1934 n° 49.

89 ARE de 1940 n°273.

3. Muttu Kṛṣṇappa Nāyaka et la fin du Royaume de Senji

3.1. Le contexte administratif au XVIe siècle

Dans la seconde moitié du XVIe siècle, on constate une forme de gouvernement caractéristique de l'ère Vijayanagara-Nāyaka, fondée sur l'allégeance de « gouverneurs » ou « vice-rois » Nāyaka envers l'empereur. Cette relation est souvent qualifiée de féodale, mais cette notion doit cependant être considérée avec prudence, comme le rappellent B. Stein et S. Subrahmanyam : la relation hiérarchique entre Nāyaka et empereurs, le contrat de nature militaire qui les lie, et le tribut imposé, pourraient éventuellement s'assimiler aux liens entre vassal et suzerain, mais le seul fait que les Nāyaka évoquent le nom de l'empereur pour légitimer leur propre pouvoir, s'il démontre une reconnaissance– parfois de façade – de l'autorité, ne suffit pas à prouver leur situation de « feudataires »[90]. Il est préférable de les considérer comme simplement tributaires, bien que ce terme ne traduise pas toutes les subtilités de leurs rapports avec l'empereur.

La légitimité du règne des Nāyaka ne relève pourtant que de l'empereur, comme le traduisent les inscriptions. Ils dépendent directement de ce dernier car c'est de l'autorité impériale qu'ils reçoivent les *nāyakattanam*, les territoires qui leurs sont assignés. Ils sont, comme on l'a vu, affectés à l'administration d'une région et chargés de maintenir un contingent armé à disposition de l'empire, et de transmette au pouvoir central ou provincial supérieur la moitié des revenus que génère le domaine qu'ils occupent. Ils sont cependant souvent qualifiés de « petits rois » pour traduire une certaine autonomie de leur propre gouvernement, justifiée par la distance entre le centre royal et les provinces. Les Nāyaka peuvent par ailleurs disposer de subordonnés, ou Nāyaka secondaires, auxquels ils confient une partie de leur territoire, alors considéré comme un *nāyakattanam*, reproduisant ainsi le

[90] *Cf.* STEIN, B.: *Peasant state and society in medieval South India*. Oxford University Press. New Delhi, 1999, pp. 372-376 et SUBRAHMANYAM, S.: *The political economy of commerce southern India, 1500-1650*. Cambridge University Press. Cambridge, 1990, pp. 40-42.

système d'autorité impériale, et leur permettant de mieux affermir leur pouvoir sur la région qu'ils gouvernent[91].

3.2. Muttu Kṛṣṇappa Nāyaka et ses successeurs

C'est dans ce contexte que Muttu Kṛṣṇappa Nāyaka succède à Koṇḍama Nāyaka en 1597 à la tête de Senji. Nous avons pu constater qu'il fait l'objet de nombreux témoignages européens à la fin du siècle et, qu'à travers ces écrits, on dispose d'informations détaillées sur l'organisation de la ville et de la forteresse de Senji à cette période.

La personnalité de ce Nāyaka contraste fortement avec celle de ses prédécesseurs, connus uniquement par l'épigraphie. Il est essentiellement réputé pour être le premier à manifester des signes de rébellion envers l'empereur. La description du Fort établie par Pimenta, qui rencontre Muttu Kṛṣṇappa Nāyaka à Cidambaram juste après son couronnement, révèle une installation militaire d'excellente condition, un faste de la vie de la cour, et une vaste cité qui s'étend autour de la forteresse et du centre sacré de Singavaram.

La conquête de Vellore par Veṅkaṭa Ier en 1604[92] semble être l'évènement déclencheur d'une forte opposition entre le Nāyaka et le pouvoir impérial. Muttu Kṛṣṇappa se porte au secours de son subordonné Liṅgama Nāyaka de Vellore, qui voit son domaine menacé par les forces de l'empereur. Selon A. Krisnaswamy, ce dernier, installé à Chandragiri près de Tirupati, souhaite se rapprocher géographiquement des royaumes Nāyaka afin d'une part de mieux les contrôler, et de l'autre de saper leur puissance régionale pour rétablir le pouvoir impérial dans son autorité d'origine. Les deux Nāyaka sont vaincus et Liṅgama est fait prisonnier, alors que l'empereur s'empare de Vellore et menace plus sérieusement l'autonomie de Senji. Muttu Kṛṣṇappa interrompt l'envoi de son tribut annuel au centre impérial. Il est alors fait prisonnier, mais libéré sur l'intervention de Raghunātha de Tañjāvūr. Sa défaite est cependant consommée, considérant la rançon qu'il doit payer pour être réinstallé à la tête de la forteresse de Senji.

---

91 *Cf.* KARASHIMA, N.: "Nayaka rules in the Tamil Country during the Vijayanagara period" In *Journal of the Japanese association for South Asian studies*, n° 1. Tokyo, 1989, pp. 65-67.

92 *Cf.* KRISHNASWAMI, A., *Op. cit.* 1964, p. 282-290.

Pendant la guerre civile (1616-1630), le Nāyaka de Senji soutient Jaggarāya, frère de l'empereur Veṅkaṭa, qui souhaitait installer son neveu sur le trône, alors que l'empereur avait désigné Ṣrīraṅga II, le fils de son autre frère, pour lui succéder. Ce conflit de succession provoque la guerre civile qui s'achèvera par la bataille de Toppur en 1616, ou Jaggarāya est tué et où ses partisans de Senji et de Madurai doivent s'enfuir devant la loyauté indéfectible du Nāyaka de Tañjāvūr qui soutient le nouvel empereur. Ce dernier meurt rapidement et Rāmadevarāya lui succède, qui règnera jusqu'en 1630 sur un empire fortement affaibli et n'inspirant plus désormais ni crainte ni respect de la part des Nāyaka. L'empire devient l'équivalent d'un royaume régional au même titre que celui des Nāyaka auparavant. Ces faiblesses sont exploitées par les sultanats de Bijāpur et de Golkonda, mais également par les commerçants étrangers, anglais et hollandais qui souhaitent installer des fabriques et des établissements commerciaux le long de la côte, afin de mieux pénétrer à l'intérieur des terres.

Muttu Veṅkaṭappa Nāyaka, petit fils de Muttu Kṛṣṇappa Nāyaka, dirige la forteresse sous le règne de l'empereur Veṅkaṭa II (1630-1642)[93], où s'établit une entente cordiale entre les royaumes. Selon la chronique de Nārāyaṇan Piḷḷai, les successeurs du Nāyaka de Senji, Varappa et Appa Nāyaka, se révèlent cependant faibles et incompétents, laissant ainsi les sultans de Bijāpur prendre possession de la région en 1649.

3.3 Les Nāyaka et l'institution religieuse

Le père Jésuite Pimenta nous livre dans sa correspondance des traits de la personnalité de Muttu Kṛṣṇappa de Senji qui marqueront son gouvernement d'une période très prospère et d'une importante dévotion.

En effet, il semble que le Nāyaka ait été commanditaire de la restauration du sanctuaire de Govindarāja du temple de Cidambaram, et qu'il ait à cette occasion résisté aux prêtres śivaïtes qui tentaient de l'en empêcher et, pour ce faire, commençaient à se suicider en se jetant du toit du *gopura* principal en signe de protestation.

Le souverain est également à l'origine de la fondation d'une cité, Kṛṣṇappattinam, correspondant à l'actuel Porto Novo, dans laquelle il prône la tolérance et, à ce titre, demande

[93] RAO, V. N., SHULMAN, D., SUBRAHMANYAM, S. *Op. cit.* 1992, p. 230.

au jésuite de venir y fonder une église. Sa relation avec l'architecture de Senji n'est pas clairement déterminée. Bien que fervent défenseur du Śrī-vaiṣṇavisme l'épigraphie et les sources historiques ne permettent pas d'établir un lien direct entre le roi et la fondation de temples ou leur restauration. Si on ajoute à cela, comme la seconde partie de cette étude l'expliquera, une datation stylistique très complexe, il devient presque impossible de relier le souverain à une période de construction.

En raison du manque de sources, l'établissement d'une telle relation est difficilement envisageable pour ce qui concerne Muttu Kṛṣṇappa Nāyaka comme pour ses prédécesseurs, mais l'une des caractéristiques majeures de cette période se traduit, comme on le verra dans l'exposé sur l'architecture religieuse, par l'association marquée du roi au temple[94]. L'épigraphie montre de manière générale que les Nāyaka de la seconde moitié du XVIe siècle semblent s'imposer comme protecteurs de l'institution religieuse. Ils soutiennent les divinités locales, assument certaines fonctions au sein de l'institution religieuse, telles que gardien du trésor, administrateur, membre du conseil. Cette position leur procure d'une part un apport financier considérable, qui permet de soutenir leur gouvernement provincial qui se détachera progressivement de l'autorité impériale, et elle accroît d'autre part une forme d'authenticité de leur pouvoir, l'incorporant plus durablement dans la culture de la région qu'ils gouvernent, sans oublier bien entendu l'exploitation appropriée de la question idéologique, héritée de l'empire, concernant la restauration et la protection de *dharma* hindou face à l'Islam. Au regard des données concernant l'ensemble des royaumes Nāyaka de cette période, la correspondance est frappante entre le rythme de l'activité architecturale, le nombre de fondations de temples et de restaurations de sanctuaires anciens et le mouvement des Nāyaka vers une plus grande indépendance, et elle s'affirme plus particulièrement lors de la période entre 1560 et la guerre civile (1616-1630), où les Nāyaka s'opposent aux souverains Āravīḍu[95]. Les périodes de calme et de stabilité politiques ne conditionnent pas nécessairement l'intensité de la production artistique et architecturale. Malgré ses conflits constants et sa compétition politique acharnée, la période Nāyaka doit être appréhendée comme une ère de mouvement, d'innovation architecturale et de rapide croissance culturelle.

---

94 *Cf.* KARASHIMA, N. *Op. cit.* 1989, p.66.

95 *Cf.* STEIN, B. *Op. cit.* 1999, pp. 456-461

Au terme de cet aperçu sur les outils de la connaissance de Senji, nous avons pu constater la complexité inhérente à l'étude de l'histoire du site et de ses occupants. Si l'épigraphie ne constitue une base solide ni dans la quantité des éléments ni dans la carté du contenu, les inscriptions qui sont présentes sur le site soulèvent, comme c'est le cas de l'inscription de 1391, plus de questions qu'elles ne contribuent à éclairer la chronologie. L'Histoire de Senji est donc essentiellement basée sur une chronique du XIXe siècle, qui donne en effet une multitude de renseignements mais qui interdit malheureusement toute conclusion définitive, en raison de l'impossibilité de vérification de certaines assertions de l'auteur, notamment pour les époques anciennes, antérieures au XIVe siècle.

Le contexte historique de la période de domination Nāyaka est relativement bien connu, au Tamil Nadu et dans le reste de l'empire de Vijayanagara, mais la lignée de Senji comporte un trop grand nombre de zones d'ombre pour pouvoir établir une généalogie claire et ainsi pouvoir, conjointement avec l'étude stylistique et iconographique des édifices religieux, attribuer un souverain à un édifice ou à une période de construction. Nous verrons que cette tâche se révèle complexe. Il existe jusqu'à présent cinq versions de la succession des Nāyaka de Senji à partir du présumé fondateur Vaiyappa Nāyaka dont le règne semble débuter dans les années 1525-1530, et qui s'achève avec la figure emblématique de Muttu Kṛṣṇappa Nāyaka – suivi de deux autres rois à l'importance mineure – qui règne à partir de 1597 jusque dans les années 1620. Les souverains documentés et plus ou moins communs à ces versions sont Vaiyappa, Śurappa au milieu du XVIe siècle et peut être Kṛṣṇappa Ier son frère dans la seconde moitié du XVIe siècle, Koṇḍama dans le dernier quart du XVIe siècle, et enfin Muttu Kṛṣṇappa Nāyaka. Les noms de Tubāki et Muthyālu reste jusqu'à présent indéterminés.

Le contexte militaire et les incessants conflits armés qui caractérisent l'histoire de Senji ont eu des répercussions directes à la fois sur l'état de conservation du Fort, mais également sur la mentalité des souverains et leur relation avec l'activité de construction dans leur capitale. Il faut donc à présent s'intéresser à la manière dont les différentes spécificités se traduisent dans son paysage religieux.

SECONDE PARTIE

LES EDIFICES RELIGIEUX DE SENJI

CHAPITRE PREMIER : UNE CLASSIFICATION DES EDIFICES.

1. Nature des structures rencontrées

La première partie de cette étude sur le site de Senji a permis d'esquisser la genèse et le développement de la ville fortifiée et de ses abords, dans ses fonctions de capitale dynastique et de rempart contre les envahisseurs, en s'appuyant sur une analyse des données historiques et épigraphiques disponibles, et ce malgré l'obscurité de certaines périodes de son histoire

La ville dans la culture indienne, son centre urbain, religieux ou royal, ses implications dans la politique et l'histoire contemporaine de son époque, doivent être interprétés comme une entité vivante et évolutive. Les éléments morphologiques et fonctionnels qui la constituent résultent directement de la pensée et des idées des époques successives qu'elle a traversées, aussi bien pour ce qui relève à la fois de l'expression du pouvoir et du mode de gouvernement, que pour ce qui concerne les aspects cultuels et religieux. Il serait donc insuffisant de s'appuyer uniquement sur des sources textuelles et orales lorsqu'il s'agit de déterminer la nature globale et la formation d'un site, au risque d'aboutir à des conclusions fragmentaires, voire spécieuses.

Senji, son Fort, sa cité et son organisation, ont joué un rôle essentiel dans l'histoire du Tamil Nadu des XVe-XVIIIe siècles, quand bien même, comme on a pu le voir, son rayonnement politique et religieux n'a pas toujours été des plus intenses, relativement à d'autres cités fondées au même moment et pour les mêmes fonctions. Ne jouissant pas d'une renommée comparable à celle des capitales des dynasties Nāyaka à Tañjāvūr et Madurai, qui lui étaient contemporaines, et dont les temples principaux sont aujourd'hui parmi les plus célèbres, la notoriété de Senji procède d'abord de sa contribution à l'art de la construction défensive, et son architecture religieuse n'est que rarement mentionnée. Les temples édifiés à Senji, à l'intérieur et à l'extérieur des murailles, ainsi que tous les sites dédiés à une pratique cultuelle et les lieux de commémoration, forment pourtant un ensemble cohérent qui participe à la compréhension de l'histoire de la ville.

Afin que l'étude de ces éléments soit la plus accessible et la plus intelligible possible, il est essentiel de s'arrêter un moment sur les différentes structures qui pourront être rencontrées au cours de l'exploration du paysage religieux du site. Il ne s'agit pas de retracer ici l'évolution de plusieurs siècles de tradition architecturale en Inde du sud, car ce thème très général ne constitue pas le propos, mais il reste néanmoins utile de présenter une classification des types d'éléments construits tels qu'ils apparaissent à Senji, et d'en donner les caractéristiques principales, pour pouvoir s'y référer. De même, ce chapitre n'a pas pour intention d'étudier en détail l'origine de la présence de ces structures : ce point sera développé dans le second chapitre lors de l'examen exhaustif de chacun des temples et des lieux de culte de Senji.

Cette introduction à l'analyse détaillée de l'architecture religieuse du site – qui comprend également une brève étude de la topographie des lieux et de la répartition de chaque type d'architecture sur le territoire concerné – sera présentée selon la chronologie de l'évolution historique des espaces de cultes en Inde du Sud, depuis la divinisation de la nature et des éléments naturels jusqu'à l'apparition d'édifices construits en pierre. Précisons cependant que le second chapitre sera développé dans le sens inverse, en raison de la présence prépondérante des édifices construits en pierre et en brique par rapport aux sites naturels divinisés, et qui constituent les témoignages les plus caractéristiques d'un style architectural lié à la plus importante période d'occupation du site.

1.1 Lieux de culte sans structure pérenne

A. La divinisation de l'élément naturel

Les substrats du sentiment religieux et de la pratique qui l'accompagne peuvent prendre des formes très variées dans la culture indienne. Bien avant les temples que l'on connaît aujourd'hui, dressés vers le ciel et couvrant des hectares de terrain, et les textes normatifs qui régissent leur édification et leur tropologie, la présence divine – ou celle des forces surnaturelles à l'origine de la création des entités divines – s'incarnait primitivement

dans les éléments naturels présents dans l'environnement, et une importance majeure était attribuée au lieu dans lequel elle se manifestait ainsi. Sur ce thème, qui sera plus amplement développé dans la section qui lui est consacrée[96], il convient de dire ici quelques mots.

En Inde du Sud, comme dans le reste du sous-continent, les premières populations portèrent une grande attention aux forces qui dominaient leur existence quotidienne. Les premiers objets de vénération se trouvaient donc dans les forêts, les plaines et les reliefs, et aux abords des habitations. Ainsi, les points d'eau, les rochers et les arbres furent investis d'un caractère symbolique et divin auquel il fallait rendre hommage. Ces croyances sont incrustées au plus profond de la pensée indienne et demeurent toujours vivaces. Encore aujourd'hui, il n'est pas rare de constater que, malgré l'essor de l'architecture religieuse qu'a connu le Sud de l'Inde, et les « cités-temples » aux édifices de pierre gigantesques qui se sont développées, ces constructions ont parfois moins d'importance pour le fidèle que le site en lui-même. Les poèmes des Āḻvār viṣṇuïtes et des Nāyaṉar śivaïtes (VIe-IXe siècles) identifient de nombreuses demeures de Viṣṇu et Śiva dans le pays tamoul, les situant dans les plaines, les champs, les versants de collines boisées, les forêts et les villes prospères. Dans cette littérature, les seules mentions de bâtiments construits sont relatives au domaine profane (palais et portes monumentales de cité).

Si de nombreuses villes indiennes partagent le même type de géographie, la morphologie particulière du site de Senji lui confère des atouts privilégiés pour le développement et le maintien des anciennes traditions relevant du panthéisme.
Sa singularité première consiste dans la présence de très nombreuses collines de granit, dont l'aspect impressionnant a inévitablement suggéré et nourri l'origine divine de leur formation.
En effet, toute montagne, ou éminence d'une hauteur suffisante, matérialise l'incarnation du mont Meru, axe du monde, qui est en général associé à la demeure des dieux, tel le Kailāsanātha où réside le couple de Śiva et Pārvatī.

Cette symbolique est accentuée par la présence d'une végétation abondante, avec de nombreux arbres, dont les essences sont les symboles par excellence de la croissance, du développement et de la fertilité. L'arbre, image du monde naturel, sauvage et non civilisé, est également intimement lié aux lieux de renoncement et d'ascèse : c'est sous un *ficus religiosa* que le Buddha Gautama a accédé à l'Eveil dans la tradition bouddhique. Chaque temple ancien ou moderne possède d'ailleurs dans son enceinte un arbre sacré, le *sthālavṛkṣa*, qui est souvent à l'origine de la sacralisation de l'espace sur lequel la structure est édifiée.

---

96 Voir *supra*, Chp. 3.

De même, le site est largement pourvu de bassins, naturels ou aménagés, puits, étangs, sources, qui sont autant de manifestations de la présence de l'eau, révérée par les habitants en raison de son rôle vital pour la survie des populations, dans une contrée qui subit de fortes sècheresses et des mois d'intenses moussons. Par ailleurs, les cours d'eau, porteurs de vie, sont investis d'un pouvoir purificateur qui lave les fidèles de leurs souillures et les prépare à la rencontre avec le divin. A titre indicatif, et bien que l'on ne recense aucun exemple de ce type à Senji, on peut également mentionner la vénération des termitières géantes, formant des cônes de terre de la taille d'un homme, souvent considérées comme la manifestation naturelle du *liṅga* de Śiva.

Si l'environnement arboré de Senji n'est pas exceptionnel, et si on trouve dans de multiples autres sites, tant à proximité des temples qu'au beau milieu de la forêt, des arbres associés à des lieux de culte ou de commémoration, c'est ici la présence conjointe du nombre important de sources entre les blocs de granit et d'étangs naturels nichés au creux des roches, qui constitue un ensemble propice à nourrir la croyance de la population, et qui fait même référence dans les légendes de fondation de la ville. La rivière principale du site, la Sankaraparanī, ou Varāhanadī, bénéficie d'ailleurs à ce titre d'une position de premier plan dans ces récits.

Les manifestations physiques de ce processus de divinisation de l'élément naturel s'expriment par des décorations rituelles autour des troncs des arbres, par la peinture de symboles prophylactiques ou conjuratoires sur les rochers et les parois des collines, ainsi qu'à l'entrée des sources et des cavernes qui les abritent. Mais les marques d'adoration sont le plus souvent immatérielles : les montagnes, les sources et les arbres sacrés sont intégrés aux mythes et aux légendes liés à un lieu ou à une divinité plus tardive.

Il est également fréquent de rencontrer, déposés aux abords des étangs et des bassins, entre les racines des troncs et aux pieds des collines ou de hauts rochers, des pierres brutes ou des représentations sculptées. En effet, nombre d'animaux se voient également dotés de pouvoirs divins et font l'objet de vénération. Les cobras et autres serpents[97] font partie des plus populaires et sont traditionnellement rattachés à l'élément aquatique, à la croissance végétale, et aux principes de fertilité et de stérilité. Les stèles sculptées qui les représentent sont placées aux pieds des troncs, à proximité d'un temple ou en pleine nature.

[97] Voir le chapitre 3 de la seconde partie dont une section est entièrement dédiée à ce sujet.

B. Les pierres sacrées et stèles commémoratives

La catégorie des « pierres sacrées » regroupe les objets de cultes dérivant directement du milieu naturel, mais représentant une force ou une entité divine bien spécifique. Elles se présentent généralement sous la forme de fragments de granit affectant naturellement une forme pyramidale, ou bien l'apparence approximative d'une stèle, plus large à la base qu'au sommet. Mais ces caractéristiques ne sont pas strictement indispensables : on rencontre fréquemment de simples morceaux de roches et des pierres brutes aux formes aléatoires qui portent eux aussi des marques de dévotion régulière. En revanche, leur disposition peut revêtir une certaine importance, comme les alignements de sept éléments dans les cas du culte des Sept Sœurs ou des Sept Mères, ou bien s'organisant selon un schéma présentant une pierre principale flanquée de deux représentations d'assesseurs et parfois d'une pierre « gardienne » à l'avant.

Ces pierres sont associés à un lieu précis, et donc à un élément naturel important : un arbre, une éminence ou un point d'eau. Elles représentent des divinités se rapportant aux mêmes thèmes précédemment développés dans les cas des forces naturelles.
Lorsque ces fragments minéraux sont sculptés, il s'agit, comme on a pu le voir, de stèles figurant des *nāga*, des motifs śivaïtes, ou encore des représentations de divinités locales et protectrices du territoire et des villages.

Un autre groupe concerne les stèles commémoratives, célébrant les défunts ayant accédé au rang de héros ou de femmes exemplaires et vertueuses, et qui ont été divinisés. Elles sont sculptées de reliefs figurés ou symboliques. Alors que les plus anciennes datent de la fin de la dynastie Coḷa, les pierres commémoratives présentes à Senji sont relativement récentes, et semblent avoir été réalisées pendant la plus grande période d'activité du Fort, durant le règne Nāyaka.

Ces différentes formes de culte et leurs supports, du plus primitif au plus élaboré, sont installés en extérieur et ne comportent pas de structures construites. L'essence de leur intime relation avec l'environnement et le monde sauvage n'en justifie pas la nécessité. On peut rappeler que les premières traditions védiques ne disposaient pas non plus d'ouvrages édifiés pour accueillir des objets ou des images : le rituel et les sacrifices aux dieux constituaient l'essentiel du culte et, s'ils étaient pratiqués sur un site choisi avec soin et répondant à des règles précises, le lieu, généralement en plein air, n'était pas toujours immuable.

Ces rapprochements tendent à montrer qu'il s'agit donc de pratiques relativement anciennes, dont l'évolution historique témoignera d'une transformation des concepts religieux sur la représentation de la demeure du dieu et de son incarnation sur terre.

1.2. Lieux saints excavés

L'apparition des structures construites destinées aux activités religieuses et cultuelles est relativement difficile à dater : une longue tradition d'édifices en bois et en terre, aujourd'hui impossible à étudier en raison de leur caractère éphémère et de leur faible résistance aux conditions climatiques, est tout de même signalée dans les représentations sculptées plus tardives, et dans la peinture. Cette impermanence du bois a probablement entraîné une évolution rapide vers des techniques de construction utilisant la pierre, mais se référant au même vocabulaire stylistique. Ainsi, c'est par les premiers témoignages de temples excavés, sculptés, puis bâtis en pierre, que l'architecture organique nous est aujourd'hui connue : nombre des modèles de temple hindous traditionnels en dérivent, et ces analogies sont particulièrement flagrantes pour ce qui concerne les toitures, les fenêtres, les niches et les premiers édicules, qui s'inspirent notamment des formes en fer à cheval ou des voûtes en berceau. Les sanctuaires bouddhiques de l'Inde de l'ouest des premiers siècles avant notre ère sont souvent entièrement excavés et leurs intérieurs illustrent ostensiblement cette imitation. Des poutres et des charpentes de plafonds voûtés, des linteaux et des encadrements de portes sont sculptés dans la pierre, reproduisant directement des techniques propres à des matériaux plus légers et flexibles.

La caverne fait partie des symboles récurrents de l'hindouisme, faisant office aussi bien de lieu de retraite que de résidence occasionnelle des dieux, de par son intrication avec la montagne. Les temples excavés apparaissent vers les IIIe - IIe siècles avant notre ère, avec des cavernes naturelles et des grottes partiellement artificielles à flanc de montagne et de colline, et dans les parois des falaises. Les cavernes relèvent souvent des cultes bouddhiques et jaïns, notamment en raison du caractère monastique de ces deux religions et, dans le cas de la tradition jaïne, du besoin de se retirer du monde et de mener une vie d'austérité. Parmi les plus beaux exemples de ce type d'architecture, on peut citer la ville côtière de Mahābalipuram

et sa multitude de temples excavés et abondamment sculptés, réalisés sous le patronage de la dynastie Pallava.

C'est également de cette époque (VIe -VIIe siècle) que datent les principaux temples excavés de la région de Senji. La grotte de Maṇḍagapaṭṭu, situé à moins de vingt kilomètres au sud de Senji, est considérée comme l'un des tous premiers – sinon le premier – exemples de ce type d'architecture, généralement attribué au Pallava Mahendravarman Ier. La grotte, appelée temple de la Trimūrti, est célèbre pour l'inscription de ce roi souverain mentionnant la réalisation, sous son autorité, d'un édifice en pierre (qui ne soit pas en bois ou en brique) et sans mortier, et la formulation bien particulière utilisée dans le texte épigraphique a été interprétée comme une volonte de singulariser l'originalité et le caractère inédit de ce procédé de construction[98]. La grotte śivaïte sculptée de Daḷavāṇur, située à une quinzaine de kilomètres au sud de la ville de Senji, est également caractéristique du début du VIIe siècle et présente un style similaire à celui de Maṇḍagapaṭṭu.

Plus proche du site qui nous concerne, des exemples significatifs de l'architecture excavée de cette période peuvent être observés au sanctuaire viṣṇuïte de Raṅganātha à Singavaram et au temple śivaïte de Parakeśarivarman à Melaccheri, qui témoignent de la présence incontestable du pouvoir Pallava dans cette région. Tout comme à Maṇḍagapaṭṭu et à Daḷavāṇur, ainsi que dans la majorité des temples excavés de la période Pallava, les structures présentent une ou plusieurs cellas, profondément creusées dans la paroi de la montagne, précédées d'un vestibule faisant office de *maṇḍapa*, et une façade scandée par une série de piliers. Ces derniers éléments sont tripartites, avec un bloc central de section octogonale disposé entre deux blocs de section carrée, et des chapiteaux à encorbellement en biseau ou en quart de rond.

A l'intérieur du Fort, la dénomination de « temple semi-excavé » du Mahāliṅgeśvara, sous la colline de Kuttarisimalai, s'explique par ses nombreuses dissemblances avec les grottes sculptées Pallava. Alors que ces dernières sont entièrement et directement aménagées dans la roche de la colline, il semble que le Mahāliṅgeśvara n'ait eu d'effectivement excavé que le sol de son large *liṅga*. En effet, le temple est constitué d'une cella carrée construite de toutes pièces autour de l'image principale de culte et sous les deux pans obliques de la grotte naturelle de Kuttarisimalai. Le toit en dalles de granit prend appui sur les parois de la colline, soutenu par des piliers monolithiques mais indépendants de la masse rocheuse. L'aspect de caverne aménagée a souvent induit les historiens à considérer ce temple comme l'un des plus

98 *Cf.* ARE de 1905 n°56, EI vol XVII p. 17.

anciens du site[99], fait qui ne s'avère pas intégralement faux compte tenu de la présence du *liṅga* de Śiva directement sculpté dans la roche, dont la datation peut être bien antérieure au reste de la structure, mais les constructions qui le complètent sont indéniablement postérieures à la période Pallava.

L'étape suivante dans la logique évolution de l'architecture de cette partie de l'Inde s'observe à nouveau sur les cinq *ratha* de Mahābalipuram, qui sont des édifices monolithiques, véritables sculptures monumentales taillées entièrement dans une veine de granit, et présentant, sous la forme de cinq temples, un catalogue chronologique des styles architecturaux du sud de l'Inde jusqu'à l'époque de Narasimhavarman Ier (seconde moitié du VIIe siècle). L'examen de ces sanctuaires, pour certains inachevés, permet de souligner certains aspects fondamentaux de l'art architectural tamoul, notamment la grande importance de la sculpture – dans son acception la plus large – et le maintien d'un style de construction basé presque uniquement sur l'utilisation de plans verticaux et horizontaux. On assiste également à l'apparition de caractéristiques qui deviendront communes et récurrentes dans les styles de construction ultérieurs, telles que le rythme et l'alternance des éléments décoratifs et des pilastre sur les façades et les couvertures, les corniches *kapota* ornées de *nāsī*, reprenant la forme du fer à cheval, que l'on retrouve également sur les toitures en berceau des réductions d'architecture figurées sur le *vimāna* par étages décroissants[100], et également les nombreuses moulures décoratives, répétant à chaque fois un élément du corps principal, qui seront démultipliées par la suite.

Dans les cas des structures excavées ou semi-excavées de Senji et de ses environs, on constate que la majorité des sanctuaires a subi des modifications importantes, avec l'ajout de *maṇḍapa* à piliers et de cellas annexes en pierre, construites hors du flanc des collines. Ces compléments sont consécutifs à la volonté des dynasties plus tardives de souligner l'importance rituelle reconnue à ces temples en les embellissant de constructions nouvelles, édifiées suivant les principes stylistiques et artistiques de l'époque.

---

99 Comme on le verra par la suite, il n'est pas exclu que le site – notamment la partie la plus profonde de la « grotte » naturelle – ait servi pour la pratique d'un culte depuis les toutes premières installations humaines à Senji, mais dont aucune trace archéologique n'a été retrouvée.

100 C'est le cas pour les *ratha* de Dharmarāja et d'Arjuna : les réductions d'architecture, les niches et les pilastres s'organisent au-dessus de la corniche en étages de taille décroissante, et l'ensemble est couronné par un motif sommital, le *stupī.* Les *ratha* de Bhīma et Nakula-Sahadeva présentent une longue toiture en berceau, alors que le *ratha* de Draupadī imite un petit toit à pans coupés en matière végétale, de paille ou de chaume.

1.3. L'architecture religieuse construite

Comme nous l'avons précisé plus haut, le présent chapitre n'a pas pour ambition de détailler la chronologie de l'évolution architecturale des temples de l'Inde du Sud depuis les innovations Pallava, sujet qui bénéficie déjà d'une très abondante littérature, mais il convient néanmoins d'en mentionner quelques étapes afin de pouvoir par la suite situer les structures des XVIe - XVIIe siècle qui constituent le cœur de ce développement.

Les premiers balbutiements d'élaboration d'un lieu de culte « fermé » veulent matérialiser le concept de la présence du dieu dans le monde des hommes, et du contact entre la divinité et le fidèle. Le temple, tel qu'on le connaît depuis l'architecture éphémère et non pérenne, représente donc la demeure du dieu, et c'est précisément à cet endroit qu'il fait – où qu'il a fait, comme on pourra le constater avec les sanctuaires construits sur des emplacements sacrés et dans des lieux témoins de miracles – son apparition. La communication entre les divinités et le monde profane s'exprime par le biais de cérémonies et de rituels, mais également d'idées philosophiques et de concepts plus ésotériques, pour lesquels le cadre architectural fait fonction de lieu de transcendance. Le fidèle peut ainsi passer de l'illusoire et de l'impureté à la connaissance et à la vérité, états essentiels lui permettant d'accueillir la présence divine en son être. Les activités liturgiques ont, à travers les âges, physiquement façonné le sanctuaire, tant dans son aspect structurel que dans son décor et ses représentations sculptées du panthéon.

En effet, le principal dessein de la pensée religieuse hindoue est la délivrance définitive du cycle des renaissances dans le monde des hommes, et cette quête est symbolisée par le temple – l'agencement de ses structures et les matériaux utilisés pour sa construction – qui favorise l'effacement des frontières entre l'humain et le divin. Chaque élément constitutif du bâtiment et chaque forme esthétique possèdent alors une fonction anagogique et une raison d'être bien précises. L'importance porte avant tout sur le parallèle entre le sanctuaire et le corps de la divinité associé à la représentation de l'univers – deux principes qui, en fin de compte,

s'interpénètrent dans la conception hindoue du cosmos[101]. Une telle identification s'atteint par la forme et le sens symbolique qui sont attribués à des composants architecturaux considérés comme fondamentaux dans le temple, d'où l'omniprésence des représentations de la montagne, de la grotte et de l'axe de monde.

A. Les traités techniques d'architecture

En théorie, bien peu de choses sont laissées au hasard dans l'installation et l'organisation du lieu de culte. Il convient d'ailleurs, à ce moment du propos, d'évoquer brièvement le sujet controversé de la littérature en relation avec l'architecture, et notamment la littérature normative.

Les règles qui régissent la construction des édifices (ou plus simplement « *vāstu* » : la science du bâtiment) et l'interprétation des formes architecturales selon des concepts philosophiques et religieux, sont évoqués dans de nombreux textes contemporains des premiers édifices. Les plus anciennes mentions se retrouvent dans les Epopées, les *Purāṇa*, et certains *Āgama*. Il ne s'agit encore ici que d'évocations, et il faut attendre plusieurs siècles[102] pour voir l'apparition de traités techniques entièrement consacrés aux règles de production artistique et artisanale, dont une grande partie est dédiée à l'architecture en général (profane, religieuse et militaire). Appelés *Śilpaśāstra*, ou plus généralement *Vāstuśāstra*, ces textes concernent aussi bien le choix du site d'implantation, l'architecture, les matériaux et leur mise en place, la sculpture des pierres et les images de bronze, les techniques de fonte, de décoration, etc, que les rituels d'installation. Ils attachent également une grande importance aux systèmes de mesure des bâtiments et des représentations divines. Les *Śilpaśāstra* et leurs équivalents se divisent en deux grandes catégories, traitant séparément des traditions du Nord

---

101 *Cf.* MICHELL, G.: *The Hindu temple. An introduction to its meaning and forms.* Chicago University Press. Chicago,1988, pp. 61-73.

102 La *Bṛhadsamhitā*, traité d'astrologie de Varāhamihira, dans lequel quelques chapitres sont consacrés à la construction, aux temples et au choix de leur implantation, aux images divines et à leur installation, est généralement daté du VIe siècle. Il ne s'agit pas d'un traité technique faisant partie des *Śilpaśāstra*, mais c'est l'un des rares textes à disposer d'une datation sûre et il est donc considéré comme l'un des premiers exemples de littérature normative qui évoque l'art de l'architecture. Voir à ce sujet LEFEVRE, V.: *Commanditaires et artistes en Inde du Sud. Des Pallava aux Nāyak (VIe - XVIIIe siècle).* Presses Sorbonne Nouvelles. Paris, 2006 pp. 72-76.

(*nāgara*) et du Sud (*drāviḍa*)[103]. Les classifications édictées dans ces textes induisent ainsi un traitement différent des édifices selon leur tradition stylistique. Cette variation se reconnaît principalement dans la forme de base de leur plan, déterminant le profil général du *vimāna* et de sa superstructure : les temples de catégorie *nāgara* sont coiffés d'une tour à l'allure curviligne, couronnée d'un *āmalaka*, motif sommital en forme de coussin côtelé aplati rappelant le fruit du même nom, alors que les temples de tradition *drāviḍa* présentent une toiture pyramidale, dont les degrés sont formés par des réductions d'éléments architecturaux, et terminée par un *śikhara*, motif sommital de section carrée ou octogonale. Pourtant, bien que leur langage stylistique soit différent, les deux types procèdent du même processus d'élaboration : ils sont tous deux basés sur l'assemblage d'édicules – miniaturisations d'édifices ou de formes architecturales – qui sont alors multipliés, empilés, déstructurés, étalés et fusionnés[104]. Des grappes de ces édicules forment ainsi de nouveaux modules qui sont ajoutés à la structure de base. Cette méthode permet, entre autres, à certains temples d'évoluer d'un plan au sol de *garbhagṛha* carré vers une organisation spatiale presque étoilée, voire circulaire, tant ils ont subi d'additions et de projections d'édicules sur leur pourtour. Notons d'ailleurs qu'il est difficile de différencier la sculpture décorative des parois de celle des édicules et des miniaturisations, qui composent ensemble les murs. On relève au demeurant que cette distinction n'est pas signalée dans les traités techniques, ni d'ailleurs dans les pratiques concrètes de construction.

En ce qui concerne leur datation, ces œuvres supposées être « révélées » - c'est-à-dire directement inspirées par une entité divine à leurs auteurs – sont donc difficiles à situer dans le temps, bien que certains indices permettent parfois une datation approximative. Cependant, un examen plus attentif du contenu des textes révèle qu'il s'agit essentiellement de principes théoriques et non d'un traité sur les techniques de la construction architecturale compilant le savoir-faire des artisans et des bâtisseurs, savoir-faire complété et enrichi par l'observation des réalisations anciennes Ce type de connaissances se transmettait vraisemblablement par oral d'une génération à un autre au sein d'une même lignée ou corporation « d'architectes », qui n'éprouvaient visiblement pas le besoin de consigner et de propager leur expérience par

---

[103] Voir à ce sujet HARDY, A.: *The temple architecture of India.* John Wiley and Sons Ltd. Chichester, 2007. Néanmoins, ces deux termes sont souvent sujets à débat et sont parfois considérés comme des simplifications erronées (*Cf.* DAGENS, B.: "Trois études récentes sur le temple indien" In *Arts asiatiques*, vol. 43, N°1. Ecole Française d'Extrême Orient. Paris, 1988, p 161. Voir également son compte rendu de l'ouvrage précédemment cité d'Adam Hardy dans le volume 63 d'*Arts asiatiques* 2008 - p 169.)

[104] *Ibid.* (Thèse générale développée par Adam Hardy dans son ouvrage.)

écrit. En effet, si les principes de base sur l'organisation générale du temple et les recommandations quant à son emplacement, sa situation et la symbolique de ses éléments sont respectés, il n'existe que très rarement de correspondances exactes entre les normes précises décrites dans les *Śilpaśāstra* et les témoignages architecturaux que l'on observe aujourd'hui.
De fait, il faut considérer ces textes moins comme des traités pour l'érection des temples – au vu de la quasi-absence, très paradoxale, de la description de procédés concrets et pratiques de construction – que comme une collection de règles normatives basées sur la description de temples déjà construits, en substance, une traduction théologique du recueil de données observées sur des productions architecturales déjà existantes. Certains textes supposés très anciens « décrivent » par exemple des formes de toitures ou de tours d'entrée qui n'apparaissent que vers les XIe ou XIIe siècles. D'autres ont été augmentés de vers sanskrits afin de créer de nouvelles normes et ainsi « régulariser » des édifices construits selon les courants stylistiques qui se développaient dans la région à cette époque[105], traduisant clairement une élaboration progressive du corpus normatif. Quoi qu'il en soit, pour encore un grand nombre d'entre eux, la question d'une influence du texte sur l'architecture, ou de l'architecture sur le texte, demeure ouverte.

Parmi les traités canoniques d'Inde du Sud, on peut rappeler les plus célèbres. Le plus imposant est le *Mayamata*[106], généralement daté entre le IXe et le XIIe siècle: qualifié de « traité des habitations » ; certains de ses chapitres sont retranscrits in extenso dans des ouvrages plus tardifs, et ses règles de construction et de planification urbaine concordent avec les normes qui ont présidé à la constitution des villes et des édifices du Kerala et du Tamil Nadu. Le *Mānasollāsa*, quant à lui, n'est pas un traité technique, mais un ouvrage de cour, attribué au roi Cāḷukya de Kālyani, Someśvara, et sa rédaction est donc située au XIIe siècle. Il porte sur un large éventail de sujets, comme les plaisirs princiers, les jeux, la mode et les arts. Enfin, le *Mānasāra*, vraisemblablement rédigé à la fin de la période Coḷa voire un peu plus tard, aborde les questions de plans des temples, d'iconographie et d'iconométrie, et compile visiblement des données déjà bien établies.

---

105 *Cf.* ORR, L. C.:"Temple: Form and Function" In *Brill's Encyclopedia of Hinduism vol. II: Sacred Texts, Ritual Traditions, Arts, Concepts*, éd. par Knut A. Jacobsen, Helene Basu, Angelika Malinar, Vasudha Narayanan. Brill. Leiden, 2010, pp 500-501.

106 *Cf.* DAGENS, B.: *Mayamata*. Traité sanskrit d'architecture, édition critique, traduction et notes. Première partie. Institut Français d'Indologie. Pondichéry, 1970

B. Quelques notions fondamentales

Comme suggéré et explicité par Stella Kramrisch[107] dans son ouvrage très complet sur le temple hindou à travers la littérature normative, l'acte de construire une demeure pour que la divinité s'incarne dans l'image de culte qu'elle accueille, et pour qu'elle prolonge son séjour dans le monde des vivants, est regardé comme un acte sacrificiel, assurant au commanditaire les mérites nécessaires pour rompre son cycle de réincarnations. Bien qu'il vient d'être précisé que les normes textuelles ne sont pas toujours à l'origine des formes architecturales, certains éléments décrits dans les traités sont considérés comme fondamentaux et forment le cœur de toute structure religieuse hindoue. La pièce la plus sacrée et la plus essentielle est le *garbhagṛha*, la chambre sainte symbolisant le giron matriciel créateur et reproduisant l'aspect clos, sombre et secret de la caverne. Il accueille la *mūrti* (dans ce cas, la *mūlamūrti*, une image fixe du dieu) et les oblations et sacrifices qui lui sont offerts pas les brahmanes. Le *garbhagṛha*, est magnifié par une superstructure s'élevant vers le ciel tel l'axe du monde, et se situe au centre du chemin de circumambulation rituelle pratiqué dans le sens horaire par les fidèles. Le temple s'organise ensuite logiquement à partir de ce point dénommé *vimāna* (la combinaison du *garbhagṛha* et de sa superstructure en élévation, disposés sur une base ou une plate-forme), suivant les directions cardinales et la course des corps célestes, et ses éléments ainsi associés constituent les différentes étapes à traverser pour purifier son âme et atteindre enfin le saint des saints. L'ensemble est également perçu, selon les divers *maṇḍala* et les diagrammes détaillant le plan du sanctuaire[108], comme le corps de l'Homme Cosmique (ou l'Etre Universel : *mahāpuruśa*). Le ou les halls (*maṇḍapa*) ont pour fonction de recevoir les pèlerins et les fidèles en prière. Leur nombre, leur taille et leur emploi varieront de manière exponentielle avec le temps et les nouveaux besoins de l'institution religieuse. Le sanctuaire et sa précieuse image sont enclos dans un périmètre délimité lors du choix du site, formant une enceinte sacrée pouvant être matérialisée par un mur (*prākāra*) et augmentée au fil des siècles. Enfin, les bassins (*tīrtha*, ou *kulam* en tamoul) et les étangs sont indispensables à la purification des dévots comme au bain des

---

107 *Cf.* KRAMRISCH, S.: *The Hindu temple*. Vol. 1. Motilal Baarsidass. Delhi, 1976 [Calcutta, 1946].

108 On en trouve dans la majeure partie des textes normatifs et surtout dans la *Bṛhatsamhitā*, la plus ancienne source d'information sur la construction des temples, où des correspondances sont établies avec l'astrologie, l'astronomie et la cosmologie.

images divines lors des processions. Ils sont supposés rappeler les rivières sacrées vers lesquelles conduisent les pèlerinages.

Ces principales composantes sont communes à la majorité des temples d'Inde du Sud, à quelques rares exceptions près. Malgré le grand nombre de prescriptions concernant leur plan, leur forme, leur taille et les images iconographiques secondaires qui les habitent, – et le manque apparent de liberté laissé au constructeur –, chacun des éléments du temple se décline en réalité selon une grande variété de styles et de motifs. Ces derniers peuvent être influencés par une série de facteurs internes et externes : la nature du commanditaire, son statut et ses volontés, la politique religieuse et l'administration propre du temple, l'impact du courant artistique du moment favorisé par la dynastie régnante, les savoir faire maîtrisés par les artisans recrutés, voire la situation géographique.

Si nous avons également pu constater qu'il n'existait vraisemblablement pas de guide concret de construction architecturale parmi la littérature normative, deux notions importantes doivent cependant être retenues à ce sujet lorsque l'on évoque les débuts de l'architecture construite en Inde du sud.

La première concerne l'importance de la sculpture comme partie intégrante du procédé de construction et comme principal langage visuel. Les *ratha* de Mahābalipuram, tout comme le célèbre temple du Kailāsanātha d'Ellora au Maharastra, ont montré que le sanctuaire était considéré comme un ensemble cohérent et indivisible, élaboré selon une technique uniforme, tant pour dégager des espaces dans la roche que pour faire figurer les images divines en relief dans les niches, ou pour élever une superstructure en forme de tour. Dès les premiers témoignages d'architecture construite, comme nous l'évoquerons bientôt, il apparaît que le temple demeure encore un volume homogène d'un seul tenant, un « amas » de pierres de tailles différentes disposées selon la forme générale voulue, qu'il reste à sculpter pour lui apporter ses détails et ses ornements. Cette pratique perdurera encore longtemps avant l'apparition d'édifices en matériaux mixtes, faisant intervenir des pierres de différente nature, la brique et le stuc.

La seconde notion d'importance est celle qui fonde la mise en œuvre de la première : l'architecture religieuse construite de l'Inde du Sud est caractérisée par un système orthogonal qui se développe aussi bien dans les trois dimensions – pour l'implantation et l'élévation des ouvrages –, que dans le procédé constructif des bâtiments eux-mêmes. Les temples s'organisent en effet horizontalement, au niveau du plan, et verticalement, atteignant des sommets avec leurs tours d'entrée et leurs *vimāna*. Mais ils sont aussi édifiés selon un

système dit « à poutres et linteaux »[109], au contraire d'une architecture à arches qui, elle, apparaît au plus tôt au XVe siècle, issue des traditions musulmanes du nord. La stabilité de l'ensemble est assurée par l'agencement des éléments verticaux, tels que piliers, colonnes et pilastres, avec les poutres et les linteaux horizontaux de poids équivalent, permettant de disposer de larges volumes libres sous des plafonds plats. Chaque impression de courbure et de diagonale dans la structure est suggérée à la fois par l'utilisation des techniques d'encorbellement – notamment au niveau des chapiteaux de piliers qui se projettent de plus en plus loin sous la poutre jusqu'à créer une illusion d'arche – et par la superposition d'éléments horizontaux de taille décroissante. C'est le cas par exemple pour les superstructures en pyramide, dont les degrés s'estompent à mesure que leur nombre augmente, et pour certains plafonds de cellas pour lesquels les caissons carrés se chevauchent avec un mouvement de rotation alternatif de 45° les uns par rapport aux autres, donnant ainsi l'illusion d'une voûte de dôme.

On trouve bien sûr des exemples d'arches et d'arcades dans l'architecture religieuse du sud, mais le système arqué n'est en aucun cas structurel avant l'arrivée du style indo-islamique, comme le prouve l'absence notable de ses composants essentiels comme les voussoirs et les clés de voûte. Ainsi, comme on a pu le constater, certains arcs sont obtenus grâce aux encorbellements des piliers, et d'autres sont simplement décoratifs, sculptés au-dessus des niches extérieures dans une pierre faisant fonction de linteau.

Ce système de construction à poutres et linteaux fait partie des plus anciennes techniques d'édification et, malgré l'apparition de procédés souvent jugés plus élaborés et offrant une plus grande légèreté à l'édifice, le choix des constructeurs indiens privilégie clairement le massif et le solide. Cette prédominance a parfois conduit les historiens à y déceler une forme de conservatisme, trait bien caractéristique de l'architecture de l'Inde du sud, comme nous aurons l'occasion de le voir en examinant le style des temples de Senji.

D'un point de vue archéologique, la transition entre une architecture religieuse excavée et la construction de temples « hors sol » en pierre est généralement datée du règne du Pallava Rājasimha (aussi connu sous le nom de Narasimhavaram II) dans la première moitié du VIIIe siècle. Ce souverain est à l'origine de l'édification du Temple du Rivage, à quelque distance des cinq *ratha* monolithiques de Mahābalipuram, et ce sanctuaire est considéré comme le prototype des structures construites intégralement en pierre. Il est de peu

[109] La langue anglaise utilise pour traduire ce procédé le terme de « *trabeated system* », emprunté au latin *trabs, trabes* désignant les poutres verticales.

postérieur au temple de Meguti édifié par le Cālukya Pulakeśin II dans le premier tiers du VIIe siècle à Aihole, au Karnataka. Le temple du Rivage, célèbre pour ses trois cellas et la représentation d'un Viṣṇu couché, autrefois caressé par les vagues, s'inscrit directement dans le style présenté par les *ratha* les plus récents. Il introduit un déambulatoire autour du sanctuaire principal et attribue une importance certaine à l'entrée principale. Ces caractéristiques architecturales ont été également reprises lors de l'érection du temple śivaïte de Kailāsanātha à Kāñcipuram, qui présente une savante combinaison de grès et de granit (ce dernier étant généralement utilisé pour des zones plus exposées à l'érosion - sols et emmarchements), et où l'enceinte extérieure, protégeant le sanctuaire principal, s'impose avec plus d'affirmation. Si le Kailāsanātha est reconnu comme le chef d'œuvre de Rājasimha, qui ne verra pas son achèvement, le temple viṣṇuïte de Vaikuntha Perumāḷ, construit quelques décennies plus tard, exprime quant à lui la maturité des nouvelles techniques architecturales Pallava au Tamil Nadu : le hall à piliers, qui sera par la suite démultiplié sous forme de nombreux *maṇḍapa* aux fonctions diverses, jouxte un *garbhagṛha* de plan carré et son chemin de déambulation. Les traits remarquables du style « dravidien » poursuivent à Kāñcipuram leur évolution vers une complexité croissante d'éléments individuels et de leurs combinaisons.

La contribution de la dynastie Coḷa dans les apports stylistiques et structurels à l'architecture religieuse peut difficilement être sous-estimée. Du IXe siècle au XIIe siècle, les souverains régnant sur une grande partie de l'Inde du Sud initient des grands projets de construction, et les temples de cette période, en exprimant une nouvelle manière d'imposer un pouvoir, attestent d'une concentration considérable de richesses et confirment la constitution et le développement d'un véritable canon artistique. Outre les grands programmes dynastiques, les rois successifs engagent et poursuivent une politique de reconstruction et de transformation des structures religieuses de briques préexistant sur leur territoire en bâtiments de pierre pérennes, tout en conservant notamment les inscriptions lapidaires ou en les recopiant sur les bases des nouvelles constructions[110]. Les exemples les plus marquants de ce nouveau monumentalisme sont assurément les temples dynastiques qui ont fait la gloire des Coḷa et de l'Inde du Sud, tels que les temples de Rājarājeśvara de Tañjāvūr (plus connu sous le nom de Bṛhadīśvara) commencé par Rājarāja Ier et achevé durant le premier quart du XIe siècle, et de Gongaikondacoḷapuram, non loin du précédent, édifié par Rajendra Ier, fils de Rājarāja Ier, ainsi que l'Airāvateśvara de Dārāsuram, et le Kampaheśvara de Tribhūvanam,

[110] Voir à ce sujet BALASUBRAHMANYAM, S. R. : *Early Chola Art. Part One*. Asia Publishing House. Bombay,1966, p. 256.

datant tous deux du XIIe siècle. Ces édifices se démarquent des anciennes structures directement héritées des Pallava par l'accentuation verticale du *vimāna*, qui atteint alors des hauteurs encore inégalées malgré une réalisation intégrale en pierre et un poids considérable, et qui se parent d'un foisonnement de sculptures divines et de motifs propres à la dynastie. On assiste, au travers de ces constructions, à l'apparition embryonnaire de la porte d'entrée monumentalisée, que l'on connaît aujourd'hui comme le *gopura*.

La dynastie Coḷa est l'une des dernières à véritablement innover, tant dans la nature des structures qui composent le temple que dans leur style, avant que ce mouvement soit interrompu par les troubles des XIVe - XVe siècles, la destruction systématique d'un grand nombre d'édifices au Tamil Nadu par les armées des sultanats de Delhi, et la période d'incertitude politique qui précède l'arrivée de la dynastie Vijayanagar. La dynastie Pāṇḍya basée à Madurai, dont la contribution architecturale demeure importante, a toutefois longtemps été éclipsée par les Coḷa et, durant le déclin de ces derniers, a dû lutter pour le pouvoir au Tamil Nadu contre les Hoysaḷa de l'ouest du Karnataka. L'architecture religieuse de la période Pāṇḍya reprend globalement les codes établis jusqu'ici, à l'exception de l'inversion d'un de ses principes. En effet, alors que le *gopura* d'entrée devient un trait caractéristique des temples du sud sous le règne des Pāṇḍya au XIIe siècle, le *vimāna* et sa superstructure des temples d'Etat, exaltés sous les Coḷa, tend à perdre de son importance[111]. Ce sont alors les entrées du temple qui sont agrandies et rehaussées de tours, tandis que le marqueur visuel du saint des saints retrouve une taille réduite. Ces tours monumentales sont réalisées selon le même principe de conception que les *vimāna,* en présentant une succession de faux étages décroissant ornés de miniaturisations d'architectures, et font alors office de point de repère d'un lieu saint dans le paysage.

Avec l'apparition de l'empire de Vijayanagara qui assoit son hégémonie, et la montée en puissance des souverains Nāyaka au Tamil Nadu, l'évolution stylistique et structurelle de l'architecture religieuse adopte une règle simple, que l'on retrouve généralement appliquée à chacune des étapes de son développement et qui s'étend à tout le sous-continent : il s'agit de l'expansion. D'un point de vue très général, on pourrait considérer que l'évolution des principes de la construction des édifices sacrés en Inde se base alors sur l'élargissement, à toutes les échelles et dans les trois dimensions, de chacun de ses éléments constitutifs: la hauteur des tours, l'espace des *maṇḍapa*, le nombre et la largeur de leur piliers, leur

[111] Il s'agit ici essentiellement de la hauteur et de l'aspect massif de la tour située au-dessus de la cella. Son caractère sacré n'en est pas moins conservé et on voit encore beaucoup de couvertures simples et basses mais dorées à la feuille, comme c'est le cas par exemple à Cidambaram.

diversification croissante, l'étalement du plan au sol, la multiplication des enceintes et des structures… Comme nous pourrons le constater, ce phénomène transparaît également dans le domaine stylistique avec la reproduction et la répétition continuelle de modules ou d'édicules, et de motifs décoratifs. Ce gigantisme va souvent de pair avec la nature et les ambitions des commanditaires, et apparaît indissociable du contexte politique et social.

C. Les structures construites de Senji

Avec ces informations générales sur la nature des structures composant un temple hindou au Tamil Nadu, nous disposons à présent des clés principales de compréhension pour décrypter un site comme celui de Senji.

a. Les techniques de construction observable à Senji

Les temples construits de Senji sont de loin les plus nombreux, comparés aux exemplaires d'architecture excavée et aux lieux de culte sans structure pérenne qui existent sur le site. Ils appartiennent, pour la grande majorité d'entre eux, à la période de domination Nāyaka et présentent donc – à première vue – des caractéristiques architecturales que l'on peut situer entre le XVe et le XVIIe siècle. L'observation attentive des monuments et de leur environnement immédiat donne quelques indices sur les méthodes de construction utilisées. Il n'est pas difficile de constater que c'est la situation géographique du site qui a fortement influencé le choix de sa destination d'origine, et ses caractéristiques morphologiques celui du système constructif. Les collines de granit au centre desquelles la forteresse à été édifiée, en plus de fournir des défenses naturelles, fournissent directement le matériau de construction des ouvrages militaires, et permettent d'éviter les inconvénients liés à l'extraction en carrière, notamment le transport des pierres équarries et le surcoût de main d'œuvre. La formation géologique particulière des blocs en facilite le débitage. Il est d'ailleurs très fréquent d'apercevoir, au détour des sentiers, immédiatement à proximité des temples ou le long des murailles à flanc de colline, les restes des roches mères d'où ont été dégagées les pierres destinées à la taille. Ces grands blocs présentent alors une face plane, presque lisse, correspondant au front de taille, et leur arête principale est crénelée. De même, certains

rochers comportent encore un alignement de petits trous de forme carrée, indiquant un travail inachevé. En effet, ces cavités dans la pierre, pour étranges qu'elles soient, correspondent aux traces laissées par l'utilisation du procédé d'extraction selon la méthode des coins de bois[112]. Cette technique est généralement utilisée pour le granit et permet, dans le cas de Senji, d'exploiter les fragilités structurelles résultant du veinage de la roche : le volume désiré est délimité par l'ouvrier qui taille au pic ou au biseau une série d'encoches alignées. Des coins de bois, prismatiques ou triangulaires, sont ensuite enfoncés à la masse dans les encoches et ils sont régulièrement imbibés d'eau. Après un délai variable (mais d'un minimum de trente-six heures), le bois a suffisamment gonflé pour provoquer la séparation du fragment d'avec son bloc d'origine selon un plan de coupe net et régulier. L'élément est ensuite remis au tailleur qui lui donnera sa forme définitive pour le montage. Il est possible que les équarisseurs de Senji aient par la suite employé des coins de métal, plus longs et plus résistants, enfoncés à force jusqu'à ce que le bloc se brise, mais les encoches relevées semblent relativement trop peu profondes pour correspondre à un tel procédé.

Tout comme l'architecture militaire du XVIe siècle, dont Senji pourrait presque constituer un catalogue raisonné des différentes techniques défensives, l'architecture religieuse utilise sans surprise le procédé de construction à poutres et linteaux. Cet agencement uniquement vertical et horizontal permet un assemblage à joints vifs des parois verticales. Les pierres de taille, parfois relativement massives, sont donc précisément détourées et sculptées dans le fragment débité de la roche mère. Les arêtes de chaque pierre taillée correspondent exactement à celles du bloc qui la recevra dans l'appareillage, rendant ainsi l'utilisation de joint totalement inutile. Les étapes du montage sont donc intimement dépendantes les unes des autres, limitant une production en masse et imposant une grande précision. Nous avons évoqué *supra* l'importance de la sculpture comme partie intrinsèque du processus d'élaboration de l'édifice. En effet, le bâtiment est monté sur un dallage, depuis sa base jusqu'à sa couverture principale. Selon leur future position, les pierres sont taillées en réservant un surplus de matière pour pouvoir être sculptées directement. Ainsi, l'ensemble du décor, les moulures de la base, l'ornementation du niveau des *pada*, les murs extérieurs, composés de niches, pilastres et corniches, sont réalisés après l'appareillage général du bâtiment, pratiquement sans ajout aucun. En ce qui concerne les halls à piliers, le processus est identique : le *maṇḍapa* est construit en disposant debout de hauts fragments bruts (dont

---

112 *Cf.* DUMARÇAY, J.: "La stéréotomie dans l'Asie Méridionale du VIIIe siècle au XIVe siècle." In *Bulletin de l'Ecole d'Extrême Orient*, Vol. 63 N°1. Paris, 1976, p. 401.

certains sont encore visibles dans de nombreux cas sur tout le site), soutenant des poutres et supportant les dalles régulières ou rayonnantes du plafond. Le sculpteur vient ensuite parachever l'œuvre générale en détaillant les piliers d'une base avec des sections régulières et des représentations figurées. Les rares informations dont on dispose à ce jour sur le travail des artisans et la répartition des tâches lors de l'édification d'une structure religieuse ne nous permettent pas de conclure quant à l'existence éventuelle d'une spécialisation des interventions répartie entre l'ornementation purement architecturale et la réalisation du programme iconographique. La question de cette séparation, qui semble souvent probable au regard de la facture des œuvres examinées, trouvera quelques éléments de réponse dans l'étude stylistique des bâtiments.

Malgré la stabilité assurée par les méthodes de constructions précédemment décrites, l'exploit du temple de Rājarājeśvara de Tañjāvūr – dont le *vimāna* de pierre atteint 66 mètres de haut et supporte un *śikhara* (motif sommital) constitué d'un bloc monolithique de près de 80 tonnes -, n'est pas réitéré sous les Nāyaka et sous la domination Vijayanagara. Ces derniers réservent d'abord leur attention au *rāyagopura* des temples qu'ils fondent, ou qu'ils rénovent, qui devient peu à peu l'élément dominant des structures composant le plan général. Cette ambition de gigantisme force les constructeurs à des concessions techniques afin de préserver la durabilité et la stabilité de l'ensemble, certaines des tours d'entrées s'élevant à presque 75 mètres de haut. La base du *gopura*, de plan rectangulaire et percée d'un passage au centre, est montée intégralement en pierres de taille et selon les mêmes principes d'assemblage que le corps principal du sanctuaire. Cependant, la superstructure est, elle, constituée de briques, afin d'alléger le poids total reposant sur la base. Jointoyée au mortier, une première ébauche de la forme générale – édicules, fausses niches, pilastres, et figures en reliefs – est réalisée, et certains volumes sont complétés par un agglomérat de fragments de briques, liés au mortier. L'intégralité est ensuite recouverte de plusieurs couches de stuc qui sera ultérieurement sculpté pour réaliser le foisonnement décoratif que l'on observe sur les différents étages du *gopura*. Il en est de même pour les superstructures de chacun des éléments qui constituent le temple : sanctuaires principaux et annexes, dais, *maṇḍapa* indépendants… Les toitures plates appliquent la même technique d'assemblage : le plafond est constitué de dalles de granit reposant sur les poutres porteuses, parfois ornées de médaillons pendants sculptés ou de caissons, et recouvertes d'un lit de briques et d'une épaisseur de mortier afin d'assurer une relative étanchéité au toit. Ces parties sont les plus sujettes à l'érosion et les plus fragiles. Elles sont donc très régulièrement restaurées ou reconstruites et doivent, pour cette raison, être souvent examinées séparémént pour définir la datation de l'ensemble de l'édifice.

L'utilisation du granit et son assemblage à joints vifs exaltent la beauté et la puissance des monuments de Senji, mais néanmoins ce dispositif n'est pas toujours uniformément exploité. L'émergence progressive de l'emploi extensif de la brique et du mortier permet de situer la période de construction d'un édifice – ou sa rénovation et ses additions – légèrement au-delà de l'âge d'or des Nāyaka de Senji, donc au XVIIe siècle. L'adoption de cette technique va notamment de pair avec l'apparition de l'architecture musulmane et indo-islamique, qui préfère la légèreté et la souplesse d'appareillage des briques pour réaliser les arcs en accolade et les dômes des mosquées et des dargahs. Il n'est pas rare de voir, comme c'est le cas dand les temples de Kṛṣna et de Raṅganātha au sommet de la colline de Kṛṣṇagiri, des parois de *garbhagṛha* agrémentées de fins murs des briques et dont les décors architecturaux apparaissent sculptés dans le stuc et l'enduit, faisant disparaitre alors le granit d'origine, quand il n'a pas été complètement remplacé.

Il faut signaler que les joints que l'on distingue parfois entre les pierres des plus beaux temples de Senji sont dus aux restaurations de l'ASI ou du gouvernement du Tamil Nadu. Cependant, l'usage du joint au mortier n'a pas toujours été limité aux superstructures et aux additions tardives. A ce titre, trois structures partiellement lacunaires permettent une analyse de la composition des murs principaux des sanctuaires. Il s'agit du temple de Śiva sur la colline de Kuttarisidurgam, dans le Fort Externe, et des temples de Paṭṭābhirāma et de Sītārāma respectivement à Narasingarayanpettai et Jayankondan. Le premier temple a vu son intégrité structurelle fragilisée par l'érosion du sommet de la colline, et son *maṇḍapa* fermé présente une grande fissure au niveau de la porte d'entrée, dont l'un des jambages a disparu, dévoilant l'intérieur de l'épaisseur de la paroi. Quant aux deux autres temples, le *maṇḍapa* de leur sanctuaire principal n'existe plus, et le point de jointure entre ce dernier et l'*antarāla* laisse le mur éventré et à découvert. Du fait de ces dislocations, on peut alors découvrir, non pas un grand appareillage à joins vifs (les murs font généralement jusqu'à soixante centimètres d'épaisseur), mais un mur en parement et blocage. Un agrégat mélangé de pierraille et de fragments de briques, ou bien un assemblage de deux épaisseurs de briquettes, est noyé dans un mortier compact entre deux parements de pierre de taille en granit. Cette technique permet l'augmentation de l'épaisseur du mur, d'où une plus grande adaptabilité aux mouvements de pression et aux descentes de charge, et l'économie de la taille d'un très large bloc. Mais il n'est pas toujours possible de repérer cette méthode et de répertorier de manière exhaustive la fréquence d'utilisation de ce procédé : dans les trois exemples évoqués, des destructions accidentelles du parement livrent un écorché de la composition des murs, mais ce type d'incident n'est pas survenu dans le temple de Veṅkaṭaramaṇa, qui aurait permis de

découvrir la composition de ses murs. Les restaurations, assez fines pour certaines, ne laissent pas non plus transparaître une telle technique et, même dans les zones incomplètes, il semble que les parois soient uniquement constituées de blocs de pierre. Il est également hasardeux d'exploiter l'utilisation de cette technique comme un indice de datation incontestable: les constructions du Veṅkaṭaramaṇa et du Paṭṭābhirāma sont d'époques assez rapprochées au XVIe siècle, elles présentent par ailleurs une grande similitude structurelle et procèdent des mêmes ambitions dynastiques. Que faut-il alors déduire de ces deux méthodes d'appareillages différentes ? Cette question demeure malheureusement en suspens dans le cas de Senji.

Il existe sur le site et dans ses environs de nombreuses structures intégralement construites en brique. Elles ont en commun une taille réduite, une obédience islamique, ou une date d'édification relativement récente.

Dans le cas des structures anciennes hindoues – on entend par là les édifices antérieurs au XVIIIe siècle –, il faut citer la série de petits monuments dédiés au culte des divinités de village ou de femmes ayant pratiqué un suicide rituel par le feu (ces derniers étant appelés *tīppañcal*, ou *tīppañcal koil*). Ils ne comportent généralement qu'une cella couronnée d'une superstructure à un seul faux étage et à *śikhara*. La plupart sont contemporains des grands temples dynastiques de pierre sur le même site, mais témoignent d'une importance bien moindre en terme de moyens, de patronage et de fréquentation. Si le culte et la dimension religieuse de ces petits édifices sont tout aussi intenses que les autres, ils appartiennent néanmoins à une catégorie de croyances différente du courant de la grande tradition. Ces bâtiments étaient érigés par des particuliers ou des groupes de villageois, qui n'avaient donc vraisemblablement ni les moyens financiers ni le statut appropriés pour commanditer un temple de pierre de grande envergure.

Enfin, il existe également à Senji des bâtiments en maçonnerie de pierres, mais ils sont généralement beaucoup plus tardifs (XVIIIe - XXe siècle), ou font partie de fragment restaurés et consolidés, sans grand souci d'intégration.

b. La nature des structures composant les temples de Senji

Les sanctuaires sont de tailles diverses, depuis le petit temple composite d'Añjaneya au bord du Cettikulam, qui ne dépasse pas deux mètres de côté, jusqu'au temple de Veṅkaṭaramaṇa, déployant son aire sacrée sur une longueur d'une centaine de mètres. Si l'on écarte les édifices bâtis à partir d'une roche sculptée (voir le temple d'Añjaneya mentionné ci-dessus), ou suffisamment modifiés lors des diverses occupations du Fort pour avoir perdu une

grande partie de leur aspect originel (tel que le temple de Veṇugopāla dans le Fort Interne), chacun d'eux est composé à partir de trois éléments fondamentaux montés sur une même base, formant le noyau armature, susceptible d'être ensuite augmenté. Ce cœur est constitué d'un *garbhagṛha*, d'un *antarāla* et d'un *maṇḍapa*.

Le *garbhagṛha* présente un plan carré – ou rectangulaire, selon la configuration de l'image de culte –, de petite dimension, et ne dispose d'aucune ouverture hormis la porte d'accès. Il accueille l'image sédentaire de la divinité tutélaire du complexe religieux, appelée *mūlamūrti*. Son élévation extérieure est ornée de niches et de pilastres. L'*antarāla* est une pièce intermédiaire formant antichambre, directement adjointe à l'entrée de la cella, assurant la transition entre cette dernière et le premier hall à piliers. De plan rectangulaire, complètement clos excepté les deux portes de passage, sa présence discrète se traduit à l'extérieur par un mur en récession par rapport aux deux éléments qu'il relie. Enfin, l'*antarāla* ouvre sur le *maṇḍapa*. Ainsi que nous avons pu brièvement l'évoquer, ce module architectural a pour fonction l'accueil des pèlerins et des fidèles. C'est généralement à cet endroit, alors que la foule séculière n'est pas admise à l'intérieur du saint des saints, que les dévots assistent aux rituels pratiqués par le brahmane sur l'image principale de culte, et c'est l'un des moments où peut avoir lieu le *darśana*, le contact visuel échangé entre la divinité et son fidèle, qui représente le principe essentiel du rituel hindou. Le *maṇḍapa* est plus large que les deux structures qui lui sont associées, mais il reste de relative petite taille. Il comprend un minimum de quatre piliers qui supportent les dalles du plafond et peut disposer, en sus de la porte d'entrée, d'une à trois fenêtres occultées par un claustra de pierre. Egalement fermés, ses murs ne comportent pas toujours de niches. Lorsqu'il est unique après la cella[113], il peut porter le nom de *mahāmaṇḍapa*, désignant littéralement le grand *maṇḍapa*, ou *maṇḍapa* principal. La porte de ce *maṇḍapa* clos peut constituer d'une part l'accès à la zone la plus sacrée autorisée pour le fidèle, ou d' autre part l'entrée principale du temple dans le cas des monuments réduits ne présentant que ce trio de base. On la trouve donc parfois dans l'alignement général du *vimāna*, et dans ce cas souvent selon un axe ouest-est ou bien, dans

[113] Certains auteurs (*cf.* RAJARAJAN, R. K. K.: *Op. cit.*, 2006, pp. 79-81.) qualifient cette structure d'*ardhamaṇḍapa* (« demi-*maṇḍapa* ») ce qui n'est pas incorrect car, dans le cas de certains temples comme celui du Veṅkaṭaramaṇa, cette partie qui succède immédiatement la cella est de plan carré et s'apparente plus à une véritable chambre, et non à un court corridor intermédiaire. Mais ce dernier terme désigne plutôt un hall à pilier directement accolé à la cella principale (*cf.* MICHELL, G., MOORTI, U. S.: *Op. cit.* 2001, p. 285 et BRANFOOT, C., *Op. cit.* 2007(a), p. 252.) sans l'intermédiaire d'une antichambre, ce qui n'est jamais le cas à Senji. Nous préférons également réserver l'utilisation du terme sanskrit « *maṇḍapa* » aux structures à piliers.

d'autres cas, sur la face sud. Le sanctuaire peut se limiter à cet ensemble de structures. Il en est ainsi de nombreux temples à l'intérieur du Fort, ce qui n'en diminue pas leur importance religieuse. Mais d'autres éléments peuvent être ajoutés pour augmenter le prestige du monument comme ses capacités d'accueil. Un nouveau hall à piliers, plus vaste et ouvert, est généralement adjoint à la suite du précédent et dans le même alignement ouest-est. Il s'agit alors du *mahāmaṇḍapa*. Il arrive que sa partie est soit occupée par un petit *garbhagṛha* supplémentaire. Ce dernier est alors orienté face à la cella et accueille la monture du dieu tutélaire du temple, ou une divinité lui étant associée. Il peut s'agir soit du taureau Nandi ou de Gaṇeśa dans un temple de Śiva, ou bien de Garuḍa dans un sanctuaire viṣṇuïte. Dans le temple de Veṅkaṭaramaṇa, on ne distingue que la base de ce *garbhagṛha* additionnel, commune avec celle du sanctuaire principal, mais dans le temple de Paṭṭābhirāma, il est bien présent face à la cella du sanctuaire principal, et dispose même de sa propre tour.

Autour de ce bloc générique, qui caractérise déjà les temples d'une certaine ampleur, est installé un passage de circumambulation rituelle dans le sens horaire (*pradakṣiṇāpatha*). Il peut se réduire à un trajet virtuel, non matérialisé par un élément architectural spécifique, cependant connu en général de tous les fidèles et des visiteurs, mais il est la plupart du temps délimité par un couloir couvert, à piliers selon sa taille. Il est plus ici question d'un espace que d'une véritable construction, mais cet élément est expressément marqué dans les plans des édifices importants. Dans certains cas - comme par exemple pour la cella ouest du temple de Veṇkaṭaramaṇa ou dans le temple semi-excavé de Mahāliṅgeśvara –, le *garbhagṛha* est inclus dans un bâtiment fermé et le *pradakṣiṇāpatha* s'apparente alors à un étroit couloir autour du saint des saints.

Les cellas peuvent être démultipliées. A Senji, nous constaterons la récurrence d'un même schéma pour les cellas des temples dynastiques de grande taille, qui se retrouve également au Tamil Nadu à la même époque, mais rarement de manière aussi régulière et symétrique[114]. Dans ces temples, les cellas qui entourent le sanctuaire principal sont dédiées aux parèdres du dieu ou à une autre forme de ce dernier.

L'aire sacrée du temple peut être délimitée par des frontières naturelles imposées par son environnement, ou de manière artificielle par un mur. Cette enceinte sacrée, le *prākāra*, est souvent agrémentée d'une galerie à piliers sur son pourtour intérieur, et constitue une première enclave, regroupant le ou les sanctuaires principaux du temple. Dans le cas d'une extension ou de la présence de bâtiments annexes, des enceintes intermédiaires sont insérées

114 *Cf.* Chp. 2, 4.

entre la première, renfermant le cœur saint du temple, et la dernière, définissant la séparation entre les mondes profane et religieux. La majorité des édifices de Senji n'en comporte pas, au regard de leur étendue. En revanche, les quatre fondations royales comptent deux murs d'enceinte. C'est un minimum pour les constructions du XVIe siècle, comme nous pourrons le voir plus en détail dans la section dédiée à l'étude des styles. Les plus grands centres religieux, comme le temple de Raṅganātha de Śrirangam, possèdent jusqu'à sept enceintes concentriques, dont les trois premières sont des rues occupées par des commerces et des logements faisant partie intégrante à la fois de centre religieux et du centre urbain. Il en est de même pour le célèbre temple de Minākṣī-Sundareśvara à Madurai : l'aire sacrée du temple ne doit pas se réduire aux trois *prākāra* visibles autours des sanctuaires de la déesse et de Śiva, car il faut y ajouter les deux rectangles concentriques formés par les rues. En effet, les autres édifices religieux de la ville (dont le temple de Kūṭal Alakar) et le palais de Tirumala Nāyaka se trouvent en dehors de cette zone.

Les enceintes sont percées dans leurs directions cardinales par des *gopura*, portes « tours d'entrée », mais la prépondérance reste toujours donnée à une orientation conforme à celle du *vimāna*[115]. Ce sont donc généralement les portes à l'est qui se trouvent embellies par les *rāyagopura*. Comme on a pu l'évoquer plus haut, ce type de structure est caractéristique de la période de domination Vijayanagara-Nāyaka, et c'est souvent sur ces constructions que se concentrent le talent et les prouesses architecturales des bâtisseurs. La base rectangulaire percée par la porte d'entrée supporte une haute superstructure en étages décroissants et un toit en berceau (généralement utilisé pour toute tour à base rectangulaire en remplacement du *śikhara*). Si cette conformation ressemble à peu de choses près à celle d'un *vimāna*, c'est parce que la construction du premier est directement assise sur le second. Il s'agit en effet plus ou moins d'un *vimāna* de base carrée, élargi et séparé en son centre dans sa hauteur, et dont la superstructure aurait été comblée, laissant ainsi libre l'espace constituant la porte. Le *gopura* est l'illustration directe du style architectural en vigueur à la période de sa construction et, en marquant le patronage d'un souverain, il est de ce fait investi d'une fonction politique symbolique de la puissance du souverain. Nous verrons que cette règle s'applique à la

[115] Il apparaît néanmoins que certains temples viṣṇuïtes, quelle que soit l'orientation générale du complexe, accordent une importance particulière au *gopura* nord, alors dénommé *corkkavācal* en tamoul (la « porte du ciel). Stylistiquement identique aux autres, il est considéré comme une sortie et non une entrée et il est directement lié aux fêtes de temples et uniquement utilisée pour la sortie du char processionnel de la divinité vaṣṇava. Cette porte reste close le reste du temps. (*Cf.* BRANFOOT, C.: *Op. cit.*, 2007 (a), p. 137.)

majorité des édifices, mais que le cas de Senji est un peu particulier, notamment concernant les temples de Sītārāma et Kodaṇḍarāma (Sankhacakra Perumāḷ).

Il nous faut revenir quelques instants sur le *maṇḍapa*. Avec le *gopura*, le *maṇḍapa* est l'un des composants du temple qui se développe de la façon la plus spectaculaire entre le XIIe et le XVIIe siècle. Cette prolifération s'explique par le besoin accru de disposer d'édifices annexes liés à la pratique du culte. Comme nous le verrons par la suite, les fêtes de temple et les processions expliquent la présence et la forme de nombreuses dépendances à l'intérieur et à l'extérieur des grands complexes religieux. En effet, les cérémonies et les modalités de leur déroulement requièrent du matériel, des lieux de stockage, des circuits spécifiques balisés par des stations bien identifiées. Nous verrons ainsi que les plans du Veṅkaṭarāmaṇa et du Paṭṭābhirāma comportent des zones réservées à l'entreposage des chars de procession et des accessoires entièrement dévolus à cet usage. Par ailleurs, s'agissant des *maṇḍapa* de procession, la cérémonie de procession de la divinité, transportée dans et autour du temple, nécessite impérativement de matérialiser les haltes jalonnant le trajet, qui correspondent aux épisodes principaux de son périple symbolique – son repos, son mariage, le bornage et la visite de son territoire, ses activités d'agrément... L'image mobile du dieu – généralement en bronze ou en métal précieux –, qui porte le nom d'*utsavamūrti*, parfois accompagnée de celles de ses parèdres, chemine hors de son *garbhagṛha* sur un palanquin à l'effigie de sa monture, celui-ci porté à dos d'homme lorsque la procession se déroule à l'intérieur, ou bien installée sur un char de bois richement orné quand le cortège se déplace à l'extérieur. Ces différentes stations sont alors pourvues de *maṇḍapa* destinés à accueillir et abriter la divinité pendant ses stations. La multiplication des *maṇḍapa* de procession permet ainsi de répondre aux besoins particuliers de chaque cérémonie pratiquée par le temple, au lieu de se contenter d'une seule structure polyvalente regroupant toutes les fonctionnalités nécessaires aux différentes cérémonies, Ces *maṇḍapa* se distinguent par leur séparation physique d'avec le sanctuaire principal, leur haute base et, dans la majorité des cas, par la plateforme – voire la double plateforme – ou le dais central destiné à abriter et y déposer l'image de la divinité. Leur différenciation est accentuée par l'attribution d'un nom particulier correspondant à chaque célébration qui s'y déroule.

Ainsi, le mariage rituel du dieu et de la déesse est célébré dans le *kalyāṇamaṇḍapa* (littéralement le « *maṇḍapa* de mariage »). La présence de ce dernier est récurrente dans les

complexes post-Coḷa tardifs[116] ; cependant, il ne se différencie pas architecturalement des autres halls à piliers, ni par son style, ni par son emplacement. Lorsque l'histoire sacrée du temple et de sa construction est perdue et que, de plus, il n'est plus en activité, en l'absence de toute liturgie ou de toute référence mémorielle pour confirmer de tels faits, il arrive que la dénomination de *maṇḍapa* de mariage se révèle abusive et n'est alors attribuée à l'édifice que parce que sa taille et la beauté de ses sculptures le distinguent des autres *maṇḍapa*, ce qui est par exemple le cas pour le temple de Paṭṭābhirāma, hors du Fort de Senji, et du temple de Raṅganātha de la colline de Kṛṣṇagiri. où la qualité des piliers survivants montre que les talents artistiques des sculpteurs se sont à l'évidence concentrées sur ces structures au dépend des autres. Il en est de même pour l'un des exemples de *kalyāṇamaṇḍapa* les plus remarquables de la période, situé dans le Fort de Vellore, dans le temple de Jalakaṇṭeśvara, dont les piliers extérieur à *yāḷi* cabrés sont réputés.

On rencontre également les célèbres *maṇḍapa* à « cent » ou « mille colonnes », dont s'enorgueillissent les grands complexes religieux. Ce terme quelque peu relatif, qui affiche un dénombrement très approximatif (comme le Veṅkaṭaramaṇa, qui dispose en réalité de deux cent quarante deux piliers) se veut d'abord qualifier une particularité architecturale, qui peut d'ailleurs s'appliquer à la majorité des *maṇḍapa* de procession et de fêtes de temple, tant ceux-ci disposent en général d'un nombre suffisamment impressionnant de piliers.

Lors de son parcours, la divinité peut également être installée sur une balançoire afin d'être divertie : cette dernière est alors suspendue à un *maṇḍapa* de balancement appelé *ūñcalmaṇḍapa*. Moins vaste que les autres halls, il se présente souvent sous la forme d'un très haut et fin pavillon à quatre piliers, à l'extérieur du complexe. La disposition de ce type de *maṇḍapa,* à une certaine distance des murs du temple, permet d'agrandir encore l'aire sacrée et le domaine de la divinité, qu'elle parcourt lors de sa procession, et qui s'étend parfois loin au-delà des limites propres du temple. L'étude des « fondations Nāyaka » de Senji, dont il sera question dans une prochaine section, révèle l'utilisation systématique des *ūñcalmaṇḍapa* autour de leur périmètre construit. Ils sont parfois en exemplaire unique, situé au devant de l'entrée du temple, comme à Singavaram au pied des marches menant au temple de Raṅganātha, ou bien multiples, répartis autour du complexe, avec l'un d'eux magnifié à l'extrême parmi d'autres *ūñcalmaṇḍapa* plus sobres, comme en témoigne le pavillon cruciforme à l'entrée du temple de Paṭṭābhirāma.

---

116 *Cf.* BRANFOOT, C.: *Op. cit.,* 2007 (a), p. 139, (et note 37) citant Leslie Orr : il semblerait que la référence au mariage de la divinité soit rare dans les inscriptions Coḻa. Celles qui le mentionnent proviennent de temples Vaiṣṇava.

Un *maṇḍapa* imitant le char de procession dans sa construction et son décor s'observe dans de très nombreux temples d'Inde du Sud dès le XIIe siècle. Il présente les caractéristiques habituelles du hall à piliers, mais peut être de taille plus réduite, et se distingue particulièrement par sa hauteur sur base et ses échiffres d'escaliers. Ces dernières représentent des animaux, souvent des chevaux, semblant attelés à l'édifice, dont les côtés sont ornés de grandes roues de pierre afin de parfaire l'illusion du char. Les exemples les plus connus se rencontrent dans les temples d'Airāvateśvara de Dārāsuram, de Naṭarāja de Cidambaram et au Nageśvara de Kumbhakoṇam. Il faut aussi noter la présence d'un tel spécimen– bien qu'il ne s'agisse pas ici d'un *maṇḍapa* de procession – dans le temple de Viṭṭhala à Vijayanagara au Karnataka, face au sanctuaire principal, qui présente une taille assez réduite, et qui accueille une image de Garuḍa. Senji est en revanche dépourvu de ce type de *maṇḍapa*. Aucune roue de pierre n'a été retrouvée parmi les vestiges des édifices religieux du site. Cependant, le temple de Raṅganātha de Singavaram, au nord du Fort, possède un *maṇḍapa* surélevé, d'un aspect assez différent des halls de procession rituelle puisqu'il présente des baies à coupoles de briques et des piles massives et sans ornement. Ce bâtiment, qui semble être de construction plus tardive que le reste du temple, porte le nom courant tamoul de *tērmutti*, le terme « *tēr* » désignant le char. Il servait effectivement à installer les images mobiles de la divinité dans le char de procession afin d'effectuer la grande circumambulation autour de la colline de Singavaram.

On peut encore énumérer d'autres catégories de *maṇḍapa*, dont la nature n'est parfois pas directement liée à la cérémonie de procession divine, tel le *vasantamaṇḍapa* (du sanskrit « *vasanta* » : le printemps) utilisé pour rafraîchir le dieu en saison chaude. On citera également le *nāṭyamaṇḍapa*, réservé aux manifestations artistiques incluant la danse et la musique, que l'on rencontre souvent dès la période Coḷa (voir par exemple ceux du temple de Naṭarāja de Cidambaram et du temple d'Airāvateśvara de Dārāsuram, pour ne citer qu'eux), et qui se retrouve en plus grand nombre dans la partie sud du Tamil Nadu ; certains d'entre eux, spécifiquement dévolus à la récitation des hymnes śrīvaiṣṇava des Āḻvār, portent alors le nom d'adhyayanamaṇḍapa.

En l'état actuel des connaissances, la présence de ces trois derniers types ne peut être identifiée à Senji. En effet, les nombreux *maṇḍapa* des grands temples partagent des caractéristiques communes qui ne permettent pas de leur attribuer une fonction précise. Un doute subsiste quant aux deux *maṇḍapa* extérieurs du temple de Veṅkaṭaramaṇa, encadrant le

grand *gopura* : certains affirment[117] qu'il s'agit effectivement de *nāṭyamaṇḍapa*, si l'on se réfère à leur implantation et à la présence d'une bordure sculptée de danseuses sur leurs bases. Or il s'avère d'une part que les *nāṭyamaṇḍapa* sont généralement pourvus d'un espace central assez large pour permettre une représentation artistique, ce qui n'est pas le cas des deux structures concernées, et d'autre part que la frise de danseuses et de musiciens est commune à au moins trois autres *maṇḍapa* à l'intérieur du temple, sans lien direct attesté avec cette pratique.

Parmi les autres variétés de *maṇḍapa*, il en existe dont la fonction n'est pas explicitement religieuse. L'*āsthānamaṇḍapa* se traduit par exemple par « hall de l'assemblée », ou « hall d'audience ». Celui du temple de Veṅkaṭaramaṇa – qui est le seul temple à posséder un exemplaire de ce type – a été reconnu comme un dais utilisé par le souverain, suggérant ainsi une assimilation volontaire entre son pouvoir et celui du dieu. Si l'intention d'identification du roi à la divinité n'est plus à prouver, une telle évidence ne suffit malheureusement pas à démontrer la vocation uniquement politique de ce pavillon.
De même, une catégorie bien particulière de *maṇḍapa* – dont Senji possède un exemplaire au pied de la colline de Kṛṣṇagiri – concerne la commémoration d'un évènement astronomique ou astrologique[118]. A nouveau, si d'autres constructions de ce genre sont répertoriées au Tamil Nadu, et si le fonctionnement et la destination d'un tel *maṇḍapa* sont connus, le manque d'indices suffisants laisse l'identification de celui de Senji au niveau de l'hypothèse.

Il nous faut rappeler à ce stade que le terme de *maṇḍapa* n'induit pas obligatoirement dans son champ lexical un contexte religieux. Ainsi, des pavillons hypostyles simples peuvent être édifiés aux bords des routes, isolés en forêt, ou à proximité d'un point d'eau, et sont alors considérés simplement comme des *maṇḍapa* de repos. Ces derniers sont de loin les plus nombreux, dans et hors du Fort de Senji. Ils conservent leur rôle d'étape sur un trajet, mais servent autant à abriter les voyageurs et les soldats que les pèlerins. Si leur décor fait parfois apparaître des thèmes religieux, considérés comme des symboles avant tout prophylactiques, celui-ci se limite le plus souvent à des motifs végétaux et animaux. De la même manière, les *maṇḍapa*-portes n'apparaissent sous cette dénomination qu'en raison de la présence de deux porches à piliers de chaque côté de l'ouverture à travers une muraille.

Enfin, existe également un hall à pilier prévu pour le bain des *utsavamūrti,* et ce dernier *maṇḍapa* nous permettra de faire le lien avec l'étude des points d'eau du site. Il est implanté au centre du bassin rituel (en tamoul *teppakulam*) attaché à chaque complexe

---

117 *Cf.* MANI, R. R.: *Op. cit.*, 2006, p.12.

118 Voir Chp. 2, 2, 2.2.

religieux, et porte le nom tamoul de *teppam*. Présentant un plan semblable aux autres *maṇḍapa* à piliers, son accès s'effectue par une embarcation, équivalent naval du char de procession, ou par un ponton, construit pour l'occasion ou bien en pierre. Cette catégorie de *maṇḍapa* est absente du répertoire de Senji, les établissements suffisamment développés pour disposer éventuellement de ce type de pavillon ne comportant qu'un bassin de taille réduite. Il reste possible, mais assez peu probable, que la structure en forme de portique recensée aux pieds des marches du Cettikulam, dans le Fort Externe, ait pu constituer le porche d'un accès à un *teppam*, ou bien l'embarcadère d'un bateau de procession pour le bain d'une divinité. Ce petit *toraṇa* est d'ailleurs situé sur une plateforme – uniquement visible en période très sèche – formée par la partie supérieure du canal d'irrigation qui traverse les gradins est. Il est par ailleurs très vraisemblable, si l'on excepte l'Anaikulam du Fort Interne, construit dans la zone palatiale, que les deux étangs majeurs de la forteresse, le Cettikulam et le Cakrakulam, aient accueilli le bain rituel de la majorité des images processionnelles alentour. Nous verrons que cet accès essentiel à l'eau purificatrice détermine souvent, sauf à de très rares exceptions, l'emplacement des temples à Senji et que, si les *teppam* sont absents, un grand nombre de *maṇḍapa* de procession sont situés au bord de ces points d'eau, prouvant l'importance du bain rituel, tant pour le fidèle que pour la divinité.

Comme on a pu régulièrement le voir, les points d'eau sont d'une importance primordiale dans un site sacré. Ils déterminent en grande partie l'installation d'un culte dans un lieu donné et doivent faire l'objet de travaux modificatifs pour s'adapter aux types de construction auxquels ils sont associés. Les bassins rituels reliés aux temples, à l'intérieur du complexe ou dans les environs immédiats de la dernière enceinte, sont équipés de parois consolidées et de marches ou de gradins afin d'en faciliter l'accès. Il s'avère qu'aucun *kulam* à Senji n'a été créé de toutes pièces, comme un réservoir, mais que tous ceux qui existent procèdent systématiquement de l'aménagement d'un point d'eau existant.

La forteresse compte deux petits lacs, le Cettikulam – dont les berges est et nord-est sont pourvues des marches – et le Cakrakulam, au pied de la colline de Rājagiri, tous deux considérés vraisemblablement comme les bassins les plus sacrés du site.

Le Fort Interne et la zone du palais disposent également d'un étang naturel, dénommé l'Anaikulam, alimenté à la fois par les pluies de mousson et par les infiltrations rocheuses. Afin de s'intégrer dans l'esthétique générale du lieu, son contour a été redessiné selon un plan rectangulaire orienté à l'est et agrémenté d'une double galerie à piliers.

Le temple de Veṅkaṭaramaṇa dispose de son propre bassin situé entre ses deux enceintes concentriques, inclus dans le dallage de granit, mais dont le plan désaxé indique une existence

antérieure à celle du temple ; il est également pourvu d'un petit étang naturel à cinquante mètres au sud-est, au pied de la colline de Chandrayandurgam, autour duquel sont groupés des *maṇḍapa* de procession.

D'une manière générale, il est donc rare de trouver, au sommet des collines comme dans les plaines qui s'étendent à leur pied, des sources naturelles, des crevasses retenant l'eau de pluie, des bassins d'infiltration, qui ne soient pas systématiquement associés à un ou plusieurs édifices cultuels. Certains temples ne s'embarrassent ni de leur configuration, ni de leur taille, et en font usage en l'état, dégrossissant sommairement la roche des berges pour y tailler des marches, à l'exemple de la crevasse inondée du temple semi-excavé de Mahāliṅgeśvara dans le Fort Interne. La rivière principale de Senji est utilisée de la même façon : des *maṇḍapa* de procession sont édifiés sur les rochers qui affleurent au milieu du cours d'eau, devant le temple de Kodaṇḍarāma, sanctuaire qui, selon certaines sources, participait à la grande circumambulation de l'image de Raṅganātha de Singavaram autour de la colline.

Le site de Senji et sa région immédiate présentent, comme de nombreuses villes du Tamil Nadu, un ensemble de différents types de bâtiment religieux sur son territoire, telles des marques de pierre témoignant de la succession des siècles de son histoire.

L'étude de la nature des structures de Senji ayant permis d'appréhender leur diversité et leurs fonctions, il convient à présent de s'intéresser, en relation avec leur typologie chronologique, aux ouvrages répertoriés sur le site, mais également à ceux dont l'absence peut être significative.

Les lieux de cultes sans structure pérenne, ou simplement à l'air libre, sont toujours quelque peu difficiles à dénombrer en raison de leur caractère temporaire, et parfois nomade car, comme nous allons le voir dans la prochaine section, si l'essence sacrée d'un lieu ou d'un élément naturel est immuable, les marques de dévotions, elles, peuvent facilement disparaître, se modifier ou se déplacer. L'abondance de ce type de culte s'explique en partie par l'absence d'un centre urbain très développé, qui aurait alors fait disparaître les enclaves rurales intimement liées au milieu naturel, et donc propices à la vénération des divinités dites « de village ».

Les temples excavés, en revanche, s'ils témoignent de la présence de la domination Pallava dans cette partie du Tamil Nadu, sont peu nombreux. On aurait pu s'attendre à une exploitation plus intense de la morphologie du site et de l'environnement très minéral de Senji

et de ses abords, mais il semble que l'accent ait été porté avant tout sur le rayonnement religieux d'un sanctuaire unique plutôt que sur la multiplication des grottes sculptées. Ainsi, les temples excavés de la Trimūrti à Maṇḍagapaṭṭu, mais surtout celui de Raṅganātha de Singavaram ont fédéré autour d'eux une ferveur dévotionnelle suffisante pour qu'elle embrasse la région qui nous concerne. La grotte de Singavaram a, tout au long de l'activité du Fort, bénéficié d'une attention constante, depuis son rôle prééminent de cœur du centre religieux de Senji (situé au nord du Fort et englobant les villages de Singavaram et de Melaccheri) jusqu'au choix de Raṅganātha comme divinité tutélaire par Rājah Desingh, quelques siècles plus tard. Ajoutons accessoirement qu'en dépit d'un paysage d'apparence propice à la création de grottes, les formations granitiques morcelées et fragmentées des inselbergs rendaient difficile le travail d'excavation à même la paroi d'une colline.

Les édifices en pierre sont sans conteste majoritaires dans le corpus architectural. Ses productions accompagnent la plus grande période d'activité du site et témoignent de l'apogée des talents de bâtisseurs de la dynastie Nāyaka de Senji. Il est vrai que, s'agissant de leurs éléments constitutifs, les temples de la Forteresse et de ses alentours ne paraissent en rien exceptionnels au premier abord, en comparaison de l'architecture religieuse contemporaine du Nord du Tamil Nadu ou des autres royaumes Nāyaka du sud. Mais un examen plus approfondi révèle des singularités notables propres au site de Senji.

La majorité des temples de granit du site sont de petite taille, et ne dépassent pas la combinaison primaire des éléments du sanctuaire hindou, à savoir un *garbhagṛha*, une antichambre et un ou deux *maṇḍapa* associés. Seuls quelques complexes, les quatre « fondations Nāyaka » (les temples de Veṅkaṭaramaṇa, de Paṭṭābhirāma, Sītārāma, et Kodaṇḍarāma), et un ensemble inachevé au pied du temple de Raṅganātha de Singavaram, ainsi que les deux temples de Pacchaiyamman et Draupadī à Melaccheri, possèdent jusqu'à deux enceintes et un ou deux *gopura*. Il faut ajouter que seuls les ensembles mentionnés ci-avant, auxquels on peut ajouter le groupe des cinq ou sept temples au nord du Cakrakulam, présentent des sanctuaires multiples. Pour ceux-ci, malgré les lacunes et les destructions, il semble que leur dimension quelque peu réduite ait imposé une limitation des de structures à l'intérieur des *prākāra*. Leur nature et leur nombre sont identiques en ce qui concerne les quatre temples dynastiques, dont le plan est, à quelques détails prés, très semblable. Le temple de Veṅkaṭramaṇa, qui apparaît comme le plus complet, et visiblement le plus développé, appelle une mention particulière: ainsi, trois, voire quatre sanctuaires sont accompagnés par

des *maṇḍapa* de procession, et notamment un *kalyāṇamaṇḍapa* qui se distingue des autres par l'excellence de son décor[119].

Malgré les difficultés d'identification de la fonction de chaque *maṇḍapa,* on peut affirmer que le site de Senji n'offre pas une grande variété de structures spécialisées. Si on relève la présence d'un *maṇḍapa* astronomique (dont l'usage n'est cependant pas certain), on soulignera surtout l'utilisation récurrente d'*ūñcalmaṇḍapa* pour la procession des *utsvamūrti,* confirmant le développement grandissant des cérémonies de fêtes de temple à cette époque. Ces grands pavillons de balancement se trouvent directement rattachés à un temple ou disposés au milieu d'anciens villages ou de zones de cultures, dévoilant l'étendue des trajets parcourus par les divinités lors des processions. Les deux *pradakṣiṇā* de la colline de Singavaram en sont d'ailleurs la preuve. Elles font intervenir des *maṇḍapa* de procession d'une grande simplicité, pourvus de sobres piliers supportant un toit, qui ont certainement été utilisés tant pour un usage profane que cultuel. On remarque – en l'état des observations actuelles – l'absence des *nāṭyamaṇḍapa, vasantamaṇḍapa, adhyayanamaṇḍapa, rathamaṇḍapa,* et autres *maṇḍapa* très spécialisés en dépit de leur développement à cette époque, au contraire des pavillons de procession et de repos, qui représentent à Senji, la grande majorité des structures. Ce fait peut s'expliquer en partie par le contexte fortement militarisé du site, les *maṇḍapa* détachés et isolés étant considérés à la fois comme participant de la vie religieuse et pour leur fonction plus pratique d'abri ou d'avant- poste.

Enfin, il faudra noter que les structures religieuses de Senji s'accordent étroitement avec leur environnement, utilisant les sources et les points d'eau naturellement présents dans les collines comme manifestations de présences divines.

La nature des structures du site et leurs fonctions principales ayant été répertoriées, il y a lieu d'examiner leur répartition géographique et d'en dégager un schéma pouvant expliciter d'une part l'histoire du développement de la Forteresse et de ses installations urbaines et religieuses, et d' autre part les ambitions des souverains successifs de Senji qui ont présidé à leur édification.

---

[119] Nous verrons que le temple de Veṅkaṭaramaṇa fait à nouveau figure d'exception : contrairement au temple de Paṭṭābhirāma et au temple de Raṅganātha sur la colline de Kṛṣṇagiri, son *kalyāṇamaṇḍapa* présente en effet une facture des sculptures d'une finesse et d'un soin particuliers, mais en rien une supériorité stylistique et une abondance de décors. Ce cas sera discuté dans la section qui lui est entièrement dédiée.

2. La topographie des lieux

L'histoire de Senji se reconstitue à partir de sources historiques très diverses, et souvent d'une grande complexité d'exploitation. Ainsi que nous l'avons déjà signalé, la littérature et les comptes rendus d'exploration du site rapportés par des visiteurs étrangers demeurent à la fois rares et ambigüs, même s'ils restent d'un apport précieux en l'absence de données plus rigoureuses. Par ailleurs, si l'épigraphie et son interprétation, pour autant que cette dernière puisse être établie de manière exhaustive, nous fournissent des informations ponctuelles sur des personnages intervenus dans l'histoire du développement de la ville et du Fort, celles-ci restent encore insuffisantes pour une compréhension complète de l'histoire de Senji. L'étude historique et l'analyse des données archéologiques du site deviennent alors essentielles, et le répertoire des constructions ou des vestiges qui constituent les traces physiques concrètes de l'histoire du lieu, assorti de l'examen de leur combinaison, permettent d'entrevoir les mécanismes qui conduisaient la vie religieuse à l'époque de l'activité du Fort.

Mais la compréhension du « paysage religieux » de Senji n'est cependant pas uniquement perceptible au travers de la seule compilation de données ponctuelles et d'études successives d'objets. Un changement de perspective est indispensable si l'on veut deviner un dessein d'ensemble. En effet, il faut également appréhender le concept du site religieux dans son sens littéral et s'intéresser à la géographie globale du lieu : l'étude des édifices religieux de Senji doit aussi intégrer une analyse détaillée de la répartition des éléments architecturaux sur la zone de prospection et selon les différentes périodes d'occupation connues. Si, dans ce chapitre, les données historiques seront utilisées, permettant de définir l'organisation générale de la ville à son apogée, son ambition première n'est pas de dresser des cartes chronologiques – comme Jean Deloche [120] les a établies pour la construction du Fort et l'évolution de ses murailles –, mais bien de s'intéresser plus précisément à la topographie des bâtiments religieux pour tenter d'identifier l'existence d'un schéma de répartition particulier.

Pour mémoire, la zone de prospection concerne la ville et le Fort de Senji et sa périphérie immédiate (les villages de Melaccheri, Singavaram et Jayankondan), c'est-à-dire un territoire d'environ huit kilomètres carrés, délimité au nord par les méandres réguliers de la rivière Varāhanadī, au sud par le village de Jayankondan et la face méridionale de la petite colline de

[120] *Cf.* DELOCHE, J. : *Op. cit.*, 2000, pp. 32, 44, 82, 94, 114 et 120.

Kusumalai, à l'ouest par la colline de Melkottai et à l'est par le temple de Kodaṇḍarāma, sur la berge de la rivière se dirigeant au sud (*Carte 6*).

Sur cet espace se dégagent très clairement deux blocs montagneux. Le premier au nord-ouest est essentiellement formé par la longue colline de Melkottai, accompagnée, un peu plus à l'est, par la faible éminence de la colline aplatie de Singavaram. Le second, plus important, est situé au sud et s'étend selon un axe nord-est – sud-ouest sur quatre ou cinq kilomètres. Il est constitué d'un relief parsemé de sommets de faible altitude, dont les collines de Rājagiri et Chandrayandurgam dessinent l'extrémité nord. La colline de Kṛṣṇagiri se rattache à cet ensemble par les fortifications. Ces deux grands massifs rocheux laissent apparaître deux espaces intermédiaires. Le premier est constitué d'une vaste plaine qui borde la berge sud de la rivière Varāhanadī, et qui longe au nord et à l'est les deux reliefs. De même, une seconde zone plane s'étend à l'intérieur du territoire, cette fois-ci entre les deux éminences rocheuses, et bordant la limite est du Fort.

Ces deux zones de plaines, et la première en particulier, sont relativement bien irriguées par la rivière, mais surtout par de nombreux étangs naturels alimentés par les sources et les infiltrations issues des collines. Le plan d'eau le plus important est le Chettipalaiyam, entre la colline de Singavaram et celle de Kṛṣṇagiri, et il faut également noter la présence du Pi Eri et du Ponpatti Eri, tous deux à l'est du Fort, qui alimentent aujourd'hui l'agglomération de Senji. Comme on l'a souligné tout au long de cette étude, la région est régulièrement soumise à de rudes périodes de sècheresse qui font disparaître environ neuf mois sur douze une grande partie des points d'eau, ainsi que les eaux de la rivière, et il serait erroné de considérer la zone comme naturellement fertile.

2.1. L'organisation spatiale de Senji, sa ville et son Fort

L'organisation spatiale de la ville de Senji à son apogée, c'est-à-dire comme capitale d'un royaume naissant, s'établit par l'étude des données historiques *(Carte 7.*). Elle fait émerger quatre grandes zones : agricole, résidentielle et commerciale, sacrée, et royale, qu'il est utile d'examiner à la lumière de la répartition des monuments dont chacune est pourvue[121]. La ville actuelle de Senji se déploie autour d'un carrefour à l'est du Fort, qui délimite quatre grands « quartiers » : Kṛṣṇapuram au nord-ouest, Sirukkadambur au nord-est, Sakkirapuram

[121] Voir *supra* la répartition de l'architecture.

au sud-est et Narasingarayanpettai au sud-ouest. Elle ne s'étend pourtant pas sur l'emplacement des toutes premières installations. Comme le renseignent les données historiques, l'occupation connue de la région débute avec la création au VIIe siècle du temple de Raṅganātha sur le flanc de la colline de Singavaram, bordée par le Chettipalaiyam. On note que l'agglomération aurait dû plus logiquement s'implanter dans la moitié nord de la zone de prospection, à proximité de la Varāhanadī et entre les collines de Singavaram et de Melkottai, et prioritairement autour du centre religieux officiel le plus ancien et le plus important que constitue la grotte sculptée où réside l'image de Viṣṇu couché. Il s'agit effectivement là de l'un des premiers temples excavés hindou pan-indien de la zone – avec le temple de Śikhari-Pallaveśvara de Melaccheri, mais son ancienneté ne doit pas occulter le fait que les cultes dédiés aux déesses locales Kālīamman et Kamalakaṇṇiamman, installés sur la colline de Rājagiri, précédaient certainement le sanctuaire de Raṅganātha, comme le confirment les légendes locales.

Cinq siècles plus tard, après s'être fait proclamer roi de Senji, Anaṇḍa Kon, chef des bergers locaux, entreprend de fortifier la colline de Rājagiri, modifiant en même temps sa première appellation de Kamalagiri, ce qui démontre à nouveau l'antériorité de la « présence » de la déesse. Il incorpore également dans son territoire le village de Melaccheri et installe un système défensif au sommet de la colline de Melkottai. L'aménagement du sommet de la colline de Kṛṣṇagiri et le développement des ouvrages hydrauliques seront réalisés durant les siècles qui suivent par les successeurs du roi Kon.

Le réel développement de la région débute vers le XVe siècle avec l'arrivée des premiers gouverneurs Nāyaka et en raison de la nécessité de transformer le site en place forte imprenable. La majorité des données archéologiques présentes sur le site date de cette période : les édifices religieux et défensifs dont subsistent aujourd'hui les ruines sont essentiellement Nāyaka.

A partir de cette époque, deux grandes voies de communications sont utilisées. L'axe nord-sud passe au nord de Melaccheri et de Singavaram et suit le cours de la rivière vers le sud. L'axe est-ouest sépare les deux blocs montagneux, circulant entre la zone actuelle du Fort et la plaine au sud de la colline de Melkottai. Si la première route est demeurée quasiment inchangée au fil des siècles, la seconde voie a vu son tracé légèrement modifié : elle traverse aujourd'hui le Fort en ligne droite, perçant les murailles entre les collines de Rājagiri et Chandrayandurgam au sud et la colline de Kṛṣṇagiri au nord, et créant le carrefour urbain actuel. Le Fort principal – si l'on excepte les fortifications au sommet des quelques collines alentour – ne laissait donc qu'un espace de passage relativement réduit sur l'axe est-ouest, qui

pouvait être ainsi étroitement contrôlé, simultanément depuis le Fort principal et depuis Melkottai.

La création du barrage de *Kūṭappaṭṭu* sur la Varāhanadi au nord-ouest de Melaccheri permet à l'étang du Chettipalaiyam de résister à la sècheresse et d'alimenter en continu les plaines au nord-est et au sud-ouest de la colline de Singavaram, et de nombreux autres aménagements hydrauliques voient le jour, prolongeant les travaux entrepris par les Kodumbar aux XIIe - XIIIe siècles.

A. La zone agricole

Comme on a pu le constater dans les précédents chapitres, Senji a atteint, à son apogée au XVIe siècle, une importance suffisante pour étonner les voyageurs étrangers et susciter des comparaisons avec les plus grandes capitales des royaumes européens[122]. La ville est en effet souvent décrite dans les sources européennes de la seconde moitié du XVIIIe siècle comme l'une des villes les plus peuplées de l'Inde, dont la puissance reste inégalée dans le sud, et qui comporte deux parties bien distinctes. Nonobstant le caractère parfois discutable de ce type de relation de voyage, et un amalgame très probable avec d'autres puissantes cités de la région, il reste indéniable que la ville devait impressionner par l'ampleur de son système défensif, dont nous n'avons aujourd'hui qu'un pâle aperçu, et par l'étendue de ses zones urbanisées et de ses quartiers dédiés à l'activité et au commerce, dont malheureusement presque rien ne subsiste. Les descriptions anciennes indiquent que les limites de la ville débordaient largement les ouvrages de défense mais que les franges les plus périphériques du site étaient surtout composées de rizières et de zones cultivées. C'est cette dernière partie que l'on peut encore observer entre la berge sud de la rivière Varāhanadī et l'axe de communication nord-sud. La vaste plaine en arc de cercle, contournant Melaccheri et Singavaram, puis le versant oriental du Fort, est proche des eaux de la rivière et parsemée d'étangs naturels de taille moyenne qui ont été consolidés, offrant autant de conditions propices à la culture vivrière, et elle ne devait probablement accueillir que de petits hameaux. Seuls quelques *maṇḍapa* de pierre très simples ont été retrouvés dans cette partie de la région. En l'absence de vestiges d'architecture

---

122 Voir notamment les témoignages de Scott Waring (WARING, E. S.: *A history of the Mahrattas.* John Richardson, Royal Exchange. Londres, 1810, pp. 120-121) et du Colonel Stringer (cité dans DELOCHE, J. : *Op. cit.* 2000, p. 72.)

civile ou palatiale ancienne, on peut affirmer que les structures non religieuses du XVIe siècle étaient majoritairement en matériaux périssables.

Cette zone de cultures concerne entre autres la partie est de l'actuelle agglomération de Senji, comprenant les quartiers de Sirukadambur, Sakkirapuram, le village de Ponpatti, jusqu'au petit village de Jayankondan au sud, et elle apparaît constituer le grenier agricole du site, fournissant vraisemblablement les besoins alimentaires de la ville.

B. La zone résidentielle et le « Vieux Senji »

L'analyse des monuments survivants, couplée aux données historiques, a également permis de déterminer la vocation de la zone intermédiaire située entre les deux reliefs principaux de la région. Cette plaine aride ne comporte aujourd'hui que quelques hameaux dispersés, et les vestiges retrouvés sont essentiellement des *maṇḍapa* – souvent transformés en mosquées – et des tombes musulmanes. Ces *maṇḍapa* se situent autour des points d'eau permanents, le Periyakañcakulam et le Chinnakañchakulam (soit en tamoul respectivement « le grand » et « le petit étang qui jamais ne se dessèche »), alors que les abords des étangs saisonniers sont déserts. L'épigraphie datant du début du XVIIe siècle relevée dans les environs mentionne plusieurs villages ayant pour suffixe *–puram* et *–maṅgalam,* tels que Maṅgalapuram et Kottamaṅgalam, indiquant visiblement l'existence d'*agrahāra,* ou villages de brahmanes pourvus de plans d'eau. La toponymie employée par les cartes françaises de 1750 montre également, selon Jean Deloche, que des groupes de bâtiments administratifs étaient installés à l'ouest de la plaine intermédiaire et conservaient leur nom du XVIe siècle. L'un des vestiges présent à proximité du Periyakañcakulam semble être encore connu de nos jours sous la dénomination de « Taṭṭuvāṉcāvaṭi », désignant vraisemblablement le lieu où se battait le tambour qui annonçait le début de la collecte des taxes sur le commerce[123]. La mémoire des habitants les plus anciens de Senji ne désigne d'ailleurs cette partie du site que sous le terme de « Vieux Senji », traduisant ainsi l'idée qu'un quartier important et principal de la capitale Nāyaka se situait à cet endroit, et non là où se trouve la ville moderne. Il semble également que cette zone se prolongeait autour du Fort, contournant la colline de Kṛṣṇagiri, et s'étendait à l'est des murailles qui délimitent le périmètre de la partie archéologique

[123] *Cf.* DELOCHE, J. : *Op. cit.*, 2000, p. 76.

dénommée « Ancien village Est » ou « Ancien Pettai », qui est aujourd'hui une zone dépeuplée traversée en son centre par l'ancienne route d'accès, qui emprunte la porte de Pondichéry, aux quartiers sud de Narasingarayanpettai et d'Aranganallur. On peut donc considérer qu'une périphérie résidentielle suburbaine s'étendait effectivement en arc de cercle autour de la forteresse, occupée par des quartiers d'habitation et leurs temples respectifs. Cependant, alors que le « Vieux Senji » paraît aujourd'hui presque dépouillé de tout édifice ancien– à l'exception de quelques *maṇḍapa* réutilisés ou en ruine –, les vestiges sont beaucoup plus nombreux au sud-ouest, et particulièrement ceux qui concernent les édifices religieux: outre les deux temples de grande envergure de Paṭṭābhirāma à Narasingarayanpettai et de Sītārāma à Jayankondan, plusieurs structures réduites, ne comportant parfois qu'une cella et un *maṇḍapa,* sont disséminées sur cette partie du territoire. On recense ainsi une douzaine de lieux de culte, dont sept sont dédiés aux déesses locales ou à la commémoration d'un acte héroïque. Si l'on excepte les emplacements sans construction en pierre, tous ces édifices sont datables de la période Nāyaka, et ils sont complétés par cinq établissements musulmans, dont l'actuel cimetière de la ville. Cette présence de l'islam est compréhensible, car on sait que les limites du village à l'est de la muraille ont été redessinées à la fois par les sultans de Bijapur au milieu du XVIIe siècle afin d'y installer une grande partie des troupes, et par les souverains moghols qui, lors de leur passages, y fondèrent une colonie importante[124].

On pourrait avancer l'hypothèse que les déprédations et les récupérations par les armées islamiques ont été inégalement exercées sur l'ensemble du site. Mais il semble que la discordance apparaissant entre les situations actuelles des deux parties de cette zone, l'une à l'ouest de Kṛṣṇagiri et l'autre à l'est du Fort, confirme leurs vocations originelles respectives : la première partie, dont l'importance a été démontrée, ne comportait vraisemblablement, outre quelques habitations, que des édifices purement fonctionnels et certainement civils, justifiant pourquoi si peu de structures religieuses sont recensées à cet endroit. Le « vieux Senji » représentait donc le cœur économique de la capitale, commercial et productif. La seconde partie, en revanche, était purement résidentielle, et l'installation d'édifices religieux répondait aux besoins cultuels de sa population.

[124] *Ibid.* pp. 92 et 117-118.

C. Le centre sacré

Ces zones intermédiaires étendues s'organisent autour des deux noyaux fondamentaux de la ville : le centre sacré et le centre royal. Il nous faut rapporter, à ce stade de l'analyse, les descriptions des visiteurs européens déjà évoquées dans les chapitres précédents, qui décrivent précisément la division de la ville dans son intégralité. Selon le récit de visite de Scott Waring et du colonel Lawrence, Senji serait séparée à la fois entre un « grand » et un « petit » *Gingee* et entre « Sheo Gingee » et « Bishun Gingee », termes issus de la déformation de *Śiva Ceñci* et *Viṣṇu Ceñci*. Il aurait donc existé à l'époque une bipartition à la fois territoriale ou fonctionnelle, et cultuelle. Le grand Senji serait selon ces témoignages, celui dédié à Śiva et se situerait au sud, alors que le petit Senji serait plus peuplé malgré sa taille réduite et s'étendrait au nord. Il semble assez clair qu'on se réfère ici à la Forteresse dans le premier cas et à la colline de Singavaram et son temple viṣṇuïte dans le second. Jean Deloche pense déceler dans cette répartition une confusion possible avec la ville de Kāñcipuram, qui comporte en effet un Grand et un Petit Kāñci, basés sur leurs obédiences respectives. Françoise L'Hernault en revanche estimait que cette double appellation résultait du fait que la rivière de Senji portait à la fois le nom de Varāhanadī (« rivière de Viṣṇu-Varāha ») et de Śankarāparani (l' « ornement de Śiva-Śankarā »), comme les deux temples présents près de la rivière à Singavaram et à Melaccheri[125]. Nous verrons que la géographie des lieux ne confirme pas toujours cette dernière hypothèse.

Le centre sacré de Senji se déploie en effet sur la partie nord du territoire et comprend le village et la colline de Singavaram et celui de Melaccheri. Cependant, le véritable cœur religieux de la zone est incontestablement le temple excavé de Raṅganātha, dédié à Viṣṇu sous sa forme couchée sur le serpent d'éternité, qui date de la période Pallava. Le lieu est reconnu comme un grand centre de pèlerinage, ce qui s'explique par la notoriété de l'image de culte principale et par le fait qu'au XIVe siècle, lors de la poussée musulmane dans le sud, le sanctuaire aurait accueilli la divinité du temple de Sriraṅgam, pendant son transfert de son temple d'origine à son refuge à Tirupati. Nous avons plusieurs fois souligné que l'ancienneté du site, si elle n'est pas exclusive (car il est possible que le temple de Kamalakaṇṇiamman, à l'intérieur du Fort soit tout aussi primitif, voire antérieur), a déterminé les premières installations humaines autour de la colline. Ce caractère séculaire est renforcé par la présence, à l'est de la colline de Singavaram, de la petite éminence des Tīrthaṅkara, le Tirunatharkunru,

[125] *Ibid.* note 72, p.72.

qui servait de lieu de retraite à une partie de la communauté jaïn au Ve siècle. Le temple de Raṅganātha, construit à flanc de colline, est pourvu de deux circuits de circumambulation sacramentelle, la petite et la grande *giripradakṣiṇā*, l'un au sommet de la colline et l'autre, plus important, autour de sa base, se conformant au même rituel d'usage que l'actuel temple śivaïte d'Aruṇācaleśvara de Tiruvaṇṇamalai. Ces deux circuits sont parsemés de *maṇḍapa* et de petits sanctuaires nécessaires à la procession du dieu autour de son domaine et qui bornent ainsi les frontières du centre sacré. Le village de Melaccheri accueille quant à lui un temple excavé śivaïte nommé Śikhari-Pallaveśvara, construit par un souverain Pallava. Enfin, deux temples dédiés à des divinités féminines importantes dans le culte local des Sept Sœurs, Panchaiyamman et Draupadīamman (ou Draupadī), sont implantés sur la lisière est de la colline de Melkottai, à proximité du village.

Il est important de souligner que le cœur de la zone sacrée est un sanctuaire très ancien, précédant de près de six siècles la majorité des autres structures présentes sur le site. Du XIIIe jusqu' au XVIe siècle, il a été abondamment additionné d'éléments annexes, et l'intégralité des édifices composant les *pradakṣiṇā* date de la période d'occupation Nāyaka, attestant du rôle religieux et politique essentiel de ce sanctuaire pour les souverains, et de leur souci de tirer parti de la popularité d' un culte préexistant et profondément enraciné dans l'histoire et la culture locales en affichant leur ambition de le développer. Nous rencontrerons un processus similaire, mais moins affirmé, concernant les deux temples des déesses à l'ouest de Singavaram. De même, le temple de Śiva à Melaccheri a bénéficié de quelques attentions architecturales de la part des Nāyaka, sans pour autant lui avoir conféré un statut comparable au temple de Raṅganātha, et qui n'a en rien assuré sa postérité, puisqu'il est de nos jours quasiment abandonné, au contraire du sanctuaire viṣṇuïte, encore en pleine activité. La raison de ces différences de traitements réside principalement dans le choix des divinités tutélaires de la dynastie à cette époque, qui, bien que tolérant les sectes śivaïtes, se conformait au courant Śri-vaiṣṇava. Si l'on adhère à la théorie développée par Françoise l'Hernault dans ses études préliminaires, il faudrait alors considérer le fait que le temple śivaïte de Śikhari-Pallaveśvara jouissait, à une époque donnée, d'un certain prestige: il aurait constitué de ce fait le second cœur de la ville, correspondant à la partie śivaïte, le « Sheo Gingee » des voyageurs étrangers du XVIIIe siècle. Si l'identification du « Bishun Gingee », ou Viṣṇu-Senji, ne fait aucun doute, il nous est permis de discuter cette dernière interprétation. Il est toujours complexe de retrouver dans la géographie actuelle les origines des impressions qui ont jadis marqué les voyageurs, mais il semble que le temple de Melaccheri n'ait pu en réalité remplir ce rôle. En effet, le site śivaïte est présenté comme avoir été situé au sud de la ville, et avoir

constitué une sorte de pendant religieux autour duquel un établissement urbain se serait créé. Selon toute vraisemblance les Européens décrivaient là le centre royal et la multiplicité de ses édifices religieux. De plus, le fameux temple śivaïte qui aurait été prédominant dans cette zone reste toujours à identifier.

D. Le centre royal

Au regard de sa fonction, c'est la zone du site la plus aisée à reconnaître. La Forteresse prend forme dès le XIIe siècle avec les chefs Kon et atteint son apogée sous les Nāyaka. Les trois collines principales comportent leurs propres murailles et le Fort est configuré comme un triangle fortifié imprenable. Les témoignages européens précisent néanmoins que cinq sommets en tout sont ainsi aménagés. Il ne faut donc pas écarter les collines de Kurnagudurgam et Kusumalai, dont les quelques murs et de rares fondations du système défensif de l'époque qui subsistent laissent supposer qu'elles pouvaient faire partie intégrante du complexe militaire. Le Fort Interne s'étend au pied est de la colline de Rājagiri, la plus haute et la plus emblématique des collines, mais également celle qui paraît avoir été la plus anciennement aménagée. C'est en effet à mi-hauteur que se trouvent implantés le lieu de culte de la déesse Kamalakaṇṇiamman (ou Senjiamman), divinité ancestrale du site et fondatrice des légendes liées à son histoire et, au pied sud, celui de Kālīamman, vraisemblablement tout aussi ancien. C'est donc ce sommet qu'Ānaṇḍa Kon décide de fortifier en premier, posant ainsi les bases des travaux futurs. Le Fort Interne accueille alors les bâtiments royaux les plus importants, tel que le Kalyāṇamahāl, ou tour de la reine, et son bassin intérieur alimenté par les sources naturelles de Rājagiri redirigées par un ingénieux système de contrôle de pression. Le palais du roi, mentionné par Nicolau Pimenta à la fin du XVIe siècle puis Samuel Kindt au début du XVIIe siècle, a longtemps été recherché, jusqu'à ce que des fouilles entreprises dans les années 1990 révèlent, à l'ouest de bâtiments existants, les fondations d'une tour plus imposante que le Kalyāṇamahāl. Ces vestiges sont complétés par des arcades et une vaste place anciennement hypostyle constituant peut-être les restes de la cour du palais et de la salle du trône, ainsi que par des bâtiments utilitaires, greniers, gymnases, citernes…

Le Fort Externe se déploie au sol entre la muraille principale délimitant la zone du palais et les remparts reliant les collines. Cet espace foisonne d'édifices religieux et de lieux

de culte, et regroupe presque le quart du corpus architectural religieux. Les temples, qui datent en grande majorité du XVIe siècle (et qui ne sont en tout cas pas antérieurs au début du siècle, mis à part les lieux de culte aux divinités locales et certaines exceptions) sont singulièrement en meilleur état, alors qu'ils étaient plus exposés aux destructions que la plupart des autres bâtiments de la région. En effet, si, lors des conflits, ils bénéficiaient au sein du Fort d'une protection supplémentaire par rapport aux sanctuaires des zones périphériques et intermédiaires, ils constituaient une cible plus recherchée par les auteurs de déprédations, d'une part en raison de leur raffinement artistique et d' autre part à cause de leur statut de temples dynastiques et de symboles politiques importants. En outre, cette partie du site fait l'objet d'un programme de préservation – car considérée comme représentative d'un art dynastique – dont ne bénéficient nullement les ruines extérieures aux fortifications, auxquelles aucun soin ni protection n'est apportée. L'étrange mélange qui associe destruction et préservation dans le Fort démontre bien l'importance du lieu à l'époque des Nāyaka, tant d'un point de vu royal et gouvernemental que religieux.

Les sommets des collines fortifiées paraissent reproduire le schéma des deux Forts à une échelle plus réduite : chacun d'eux possède à la fois des ouvrages militaires et civils, comme la tour à étage de Rājagiri et la salle d'audience de Kṛṣṇagiri, ainsi qu'un ou plusieurs édifices religieux. Leur agencement et leur contemporanéité ne présentent cependant pas de caractéristiques suffisamment régulières pour distinguer un modèle d'organisation urbaine stricte, et l'assemblage de chaque type de monuments semble avoir été conduit avant tout par les contraintes historiques, physiques et militaires du moment : le cœur de certains temples est peut-être plus ancien que leurs additions Nāyaka et la nécessité de répondre aux besoins défensifs immédiats requérait des aménagements adaptés autour de ces structures éventuellement préexistantes.

Le centre royal, ou plus globalement la forteresse, présente donc une architecture religieuse assez homogène, aussi bien pour ce qui concerne l'époque de construction que s'agissant de sa composition, comme nous aurons l'occasion de le vérifier plus en détail dans les chapitres suivants. Le plus grand temple de cette zone est celui de Veṅkaṭaramaṇa au sud du Fort Externe. Sa dimension et son développement témoignant de son importance incontestable, la confrontation des données réelles relevées sur le site avec les descriptions qui en sont faites déconcerte. Si l'on revient à la question de l'identification du « Sheo Gingee », il faut examiner plus en détail la disposition des temples selon leur obédience. Cet examen sera développé dans la section suivante, mais nous pouvons d'ores et déjà tenter d'apporter quelques éléments de réponse. Deux autres temples pourraient éventuellement correspondre à

un sanctuaire principal et fédérateur. Le premier est le temple semi-excavé de Mahāliṅgeśvara sous la colline de Kuttarisidurgam, dont la date d'édification est indéterminée, mais qui a été pourvu d'un porche à piliers au XIVe siècle et qui présente des inscriptions mentionnant la contribution officielle de la royauté. Le second temple se trouve à peu près au centre du Fort Externe et comporte deux sanctuaires implantés tête-bêche, dévolus à Śivaliṅga et à sa parèdre, ainsi qu'une structure indépendante à quelques dizaines de mètres. Ils sont prosaïquement désignés par les noms de Temples de Śiva N°70 et 71.

Le choix entre ces trois possibilités peut s'effectuer à partir de deux critères: si l'on se réfère à la similitude avec la zone sacrée située à Singavaram au nord du Fort, il convient de privilégier le culte le plus ancien, et donc le plus enraciné dans les traditions religieuses locales. Le temple de Mahāliṅgeśvara serait en mesure de répondre à cette exigence : le *liṅga* taillé directement dans le roc pourrait être en effet bien antérieur à l'installation de la dynastie Nāyaka, et il a ultérieurement bénéficié d'un patronage royal direct. On pourrait alors avancer l'hypothèse qu'avant l'installation des Nāyaka de Senji, le culte du *liṅga* s'épanouissait entre les trois collines encore vierges de fortifications, et aurait été à l'origine de l'installation d'une population nombreuse autour de son sanctuaire, installation générant une urbanisation progressive de la zone, suffisamment bien établie pour être encore remarquée au XVIIIe siècle. En revanche, si le critère d'identification du temple porte sur son volume ou la prééminence du temple, en référence à ses dimensions et au niveau de complexité de son architecture, on lui préfèrera alors les temples 70 et 71, bien qu'ils ne semblent pas avoir bénéficié de marques directes d'attention de la part des souverains.

Plusieurs questions se posent alors. En admettant que le « Sheo Gingee » ait bien existé et qu'il corresponde effectivement à la zone du Fort, pourquoi des souverains Nāyaka auraient-ils fondé l'activité religieuse de la zone la plus symbolique de leur dynastie, et la plus stratégique pour leur activité militaire, sur un temple śivaïte, alors qu'il étaient ouvertement viṣṇuïtes malgré leur grande tolérance, et alors que le temple de Veṅkaṭaramaṇa offre toutes les qualités requises pour représenter l'emblème religieux de la lignée de Senji ? Quels sont alors, dans ce cas, les éléments qui ont conduit les observateurs étrangers à distinguer une telle séparation cultuelle au sein de la ville[126] ?

[126] Il ne faut bien entendu pas perdre de vue le fait que les témoignages qui nous sont parvenus de ces distinctions datent du XVIIIe siècle, et qu'elles ne traduisent pas l'aspect de la ville au XVIe siècle, bien que peu de changements, mis à part des destructions et des additions musulmanes, soient intervenus durant cette période.

Il nous paraît assez peu probable, en l'état actuel des recherches, que l'un des temples de Śiva du Fort Externe ait pu, à une époque donnée, surpasser d'une quelconque manière les sanctuaires des divinités tutélaires et dynastiques des Nāyaka au sein même de leur fief. La question reste largement ouverte, mais l'hypothèse de Jean Deloche concernant une confusion avec une autre cité telle que Kāñcipuram – qui se partage historiquement entre une moitié śivaïte dont le temple de Kailāsanāta est le centre, et une autre moitié viṣṇuïte dominée par le temple de Vaikuntha Perumāḷ – apparaît de plus en plus envisageable. Les temples du centre royal fortifié ont moins pour vocation de constituer de grands centres de pèlerinage que d'affirmer fortement la religion dynastique et de manifester ostensiblement la grandeur du pouvoir.

Senji ne semble marquée dans son agencement urbain et territorial, d'aucune véritable originalité. L'agglomération pourrait être comparée à de nombreuses autres cités qui présentent le même type d'organisation géographique, et dont la construction a été dictée par des contraintes à la fois historiques et physiques. De nombreux facteurs sont à prendre en compte pour comprendre cette configuration, tels que, comme on vient de le voir, le contexte historique du développement de la ville, la géographie des lieux, mais également la sacralisation historique du site d'implantation. Il faut également déterminer si la l'architecture religieuse s'est édifiée progressivement au fil des siècles ou si sa réalisation s'est concentrée sur une courte période.

Deux scénarios de schémas urbains sont envisageables, que l'on retrouve d'ailleurs à travers toute l'Inde. Les villes de la partie nord du sous-continent présentent plus généralement une multiplicité de sanctuaires, au sein d'un réseau complexe de rues, de structures annexes et de trajets de procession. Si ce modèle est également présent au sud – notamment à Kāñcipuram au nord est du Tamil Nadu, ou à Kumbhakoṇam, sur les rives de la Kaveri, qui compte près de deux cents temples –, on observe le plus souvent l'existence d'un sanctuaire central, généralement haut lieu de pèlerinage, dont l'extension du bâti s'est effectuée sur plusieurs siècles, et qui a aggloméré autour de lui les autres éléments urbains – forme que l'on constate dans les villes de Tiruvaṇṇāmalai, Cidambaram, Madurai, Tirūnelvelī ou Srivilliputtur – d'où le nom de « ville-temple », modèle particulièrement fréquent au Tamil Nadu. Le contexte militaire propre à la ville de Senji ajoute un paramètre supplémentaire et déterminant de sa morphologie. Cette caractéristique importante a pour effet de minorer l'incidence d'une partie de chacun des modèles urbains et religieux décrits ci-dessus. S'il est très probable, comme on a pu l'expliquer, que les premières installations humaines se sont

développées autour de lieux remarquables par leur très ancien caractère sacré, cette vocation militaire a immédiatement imposé une organisation urbaine spécifique de la ville au moment du plein essor de la forteresse et l'a stabilisée dans son aspect définitif[127], avec sa répartition en quatre zones et son fonctionnement par centres thématiques. La zone sacrée, établie autour du sanctuaire et du circuit de procession rituelle de Raṅganātha de Singavaram, instauré sous les Pallava, a été progressivement étendue par les souverains prêtant allégeance à la divinité, agglomérant progressivement autour d'elle un établissement humain important, alors que le centre royal fortifié a multiplié les constructions religieuses de tailles diverses, édifiées sur une période relativement courte de règne. Rappelons également que, malgré la présence de lieux de vénération primitifs dédiés aux déesses dans la zone du Fort, et en dépit d' une certaine considération affichée par les souverains du XVIe siècle à leur égard, les cultes ancestraux de Kamalakaṇṇiamman et Kālīamman n'ont pas entraîné l''installation d'une population importante et permanente à leurs abords, et ce en raison non seulement de leur emplacement, mais aussi à cause de la nature même de leur culte, comme cela sera explicité dans le chapitre entièrement dédié à ce sujet.

A contexte équivalent, l'organisation de Senji est peu ou prou comparable à celle de la ville de Hampi, première capitale des rois de Vijayanagara, à l'exception de quelques différences majeures. La cité des souverains Vijayanagara, bien plus étendue que la capitale Nāyaka si l'on prend en compte toutes les collines aménagées qui l'entourent, dispose d'une large zone sacrée au sud de la rivière Tungabhadra, et d'un centre royal fortifié au sud de cette zone, entouré de plusieurs murs de défense, qui comprend le palais et un noyau urbanisé[128]. La séparation est naturellement marquée par une vallée irriguée de canaux qui constitue un espace agricole. Autour de ces deux ensembles, une ceinture « suburbaine » se divise en quartiers pourvus chacun d'un temple. La ville semble s'être naguère développée autour du culte local de la déesse Pampā, qui a attribué très tôt au site une aura de sainteté reconnue dans toute la région et lui a conféré le statut d'un centre de pèlerinage renommé. Par la suite, l'assimilation de la déesse à un culte pan-indien, considérée alors comme la parèdre de Virūpākṣa, une forme de Śiva, a fortement réduit son influence, et elle s'est vue délaissée au

---

127 Rappelons ici que notre travail porte avant tout sur l'architecture hindoue, et nous traitons donc essentiellement la période Nāyaka, de la fin du XVe siècle au début du XVIIe siècle. Les changements survenus lors des invasions musulmanes, mogholes, marathes et européennes sont de ce fait considérés comme hors sujet, et la configuration « finale » de la ville de Senji à laquelle on fait ici référence se situe donc au moment de l'apogée de la dynastie Nāyaka.

128 *Cf.* VERGHESE, A.: *Religious traditions at Vijayanagara as revealed through its monuments*. American Institute for Indian Studies. New Delhi, 1995, pp. 9-13.

profit du viṣṇuisme par la majorité des dynasties de Vijayanagara. C'est pendant l'essor de ces dynasties, et durant leur hégémonie sur l'ensemble des Etats du sud de l'Inde, que leur capitale atteint son apogée et s'enrichit de l'architecture religieuse qui fait la renommée du site. Il faudra environ deux siècles pour que se constitue ce patrimoine religieux, mais chacun des temples a été édifié sur une courte période et s'inscrit dans un dessein dynastique propre.

Peu d'autres sites fortifiés de cette époque supportent la comparaison avec Senji. Les capitales Vijayanagara secondaires de Penukoṇḍa, Chandragiri ou Vellore, par exemple, présentent une disposition géographique trop particulière pour reconnaître un schéma général d'organisation. L'architecture religieuse est souvent assujettie à l'architecture militaire, et cette dernière est directement déterminée par le relief.

Afin de compléter la compréhension de l'agencement architectural du site, il convient à présent de nous pencher sur la répartition des temples et des structures religieuses selon leur statut et leur obédience.

2.2. La répartition de l'architecture religieuse de Senji

L'emplacement des temples sur le territoire de Senji est défini à la fois par les critères physiques et historiques déjà présentés, mais également par les spécificités du culte qu'ils accueillent. Il nous faut donc examiner la répartition des constructions religieuses selon leur obédience et, le cas échéant, identifier à nouveau l'existence d'un agencement particulier (*Cartes 8*).

Cet examen s'effectuera en fonction des catégories classiques des temples hindous, qui se divisent entre croyances pan-indiennes – śivaïtes et viṣṇuïtes – et locales – le culte des divinités féminines et des *grāmadevatā* (*Carte 9*). On examinera également les lieux de commémorations, souvent proches de la dernière catégorie, et l'on évoquera enfin les quelques structures jaïns et musulmanes.

A. Les sanctuaires hindous

a. Les sanctuaires viṣṇuïtes

Parmi les traditions religieuses hindoues pan-indiennes, le culte viṣṇuïte semble être à Senji le plus ancien et le plus répandu (*Carte 10*). On dénombre en effet seize sanctuaires implantés sur le territoire qui nous occupe, possédant chacun leur assortiment de structures annexes, et plus d'une dizaine de *maṇḍapa* et de halls à pilier indépendants qui présentent un décor les rattachant à Viṣṇu ou à l'une de ses incarnations. On rencontre également une multitude de pierres isolées sculptées de reliefs représentant le dieu singe Hanumān, mais le compagnon de Rāma, au statut bien particulier, fera l'objet d'un développement propre.

Outre la distinction qui s'impose entre les sanctuaires et les édifices indépendants portant des marques sectaires, il nous faut différencier aussi les structures qui appartiennent au circuit de circumambulation rituelle du temple de Singavaram et celles qui se trouvent plus au sud, à l'intérieur et à proximité directe de la forteresse. Enfin, une catégorie particulière regroupe les grands complexes du XVIe siècle, considérés comme des fondations Nāyaka.

Peu de choses peuvent être ajoutées à l'analyse du cœur sacré de la capitale qui a déjà été présentée : le temple de Raṅganātha est édifié sur la paroi est de la colline, et marque le point de départ géographique des deux processions rituelles. Contrairement à ce qu'on pouvait présumer, la petite *pradakṣiṇā* ne ceinture pas le sommet de la colline de Singavaram, son statut symbolique d'éminence montagneuse n'étant conforté par aucun des repères naturels qui pourrait attester son origine divine. Le circuit court de procession encercle au contraire une faible éminence rocheuse, située à une centaine de mètres directement au-dessus du temple principal, mais au pied de laquelle se trouve un étang naturel qui a été consolidé par la suite. On note également la présence d'une source souterraine sur le chemin. Les deux *maṇḍapa* et les deux petits sanctuaires qui jalonnent le circuit s'organisent donc autour de ces éléments. De même, la grande *giripradakṣiṇā* observe une logique similaire : les pavillons et les templions annexes sont disposés en fonction des étapes essentielles de la procession, qui comportent presque toujours un point d'eau où sera baignée la divinité. L'état de ruine des vestiges, leur réutilisation et leur remaniement à des fins différentes, et la disparition présumée d'un bon nombre de points d'étape, ne permettent plus de reconstituer un schéma complet de l'organisation des stations, comme cela a pu être fait pour les processions autour de la colline de Tiruvaṇṇāmalai au départ du temple d'Aruṇācaleśvara. Le chemin au pied de

la colline, précédant l'ascension vers le sommet, est ponctué de huit sanctuaires abritant des *liṅga* et évoquant les huit directions cardinales, qui affermissent la représentation de l'axe du monde figuré par la montagne.

D'un point de vue très général, et si l'on se base uniquement sur les vestiges qui sont encore observables aujourd'hui, les structures de confession viṣṇuïte se concentrent en majeure partie dans la moitié sud de la zone fortifiée, et sont invariablement présents au sommet de chaque colline. Cette configuration d'implantation semble indiquer le choix d'un lieu de culte préexistant, plus ancien que ne le laisse supposer l'architecture du XVIe siècle des édifices qui y sont construits. En effet, les trois temples présents sur Rājagiri et Kṛṣnagiri auraient été fondés à l'époque des rois-bergers Kon, comme le mentionnent les chroniques de Nārāyaṇan Piḷḷai. Le Fort Interne, avec la zone du Palais, ne comporte qu'une seule structure religieuse au pied de la colline, le temple au rocher sculpté de Veṇugopāla. Le Fort Externe accueille quant à lui la plupart des édifices viṣṇuïtes de plus grande dimension, comme le complexe de Veṅkaṭaramaṇa et le groupe de cinq ou sept temples. Nombre de ces constructions sont regroupées autour des deux principaux étangs naturels du site, le Cettikulam et le Cakrakulam. Les exceptions notables à ce principe de disposition sont les temples de Kodaṇḍarāma à l'est de la ville actuelle, et de Patabhirāma au sud de Narasingarayanpettai, dont on expliquera ultérieurement l'éloignement. Les images de culte ayant pour la plupart disparu et les noms actuels des temples ne traduisant pas obligatoirement une attribution d'origine, il est souvent difficile de se référer pour l'analyse à l'identité des divinités tutélaires. Cependant, on relève la présence récurrente de Raṅganātha, la forme couchée de Viṣṇu. Ainsi, les collines de Singavaram, Rājagiri et Kṛṣṇagiri possèdent chacune un à deux sanctuaires dédiés à cette incarnation. D'autres formes de la divinité sont également présentes, tels que Kṛṣṇa et Veṇugopāla, l'un sur Kṛṣṇagiri, l'autre dans l'enceinte du Fort Interne, ainsi que Veṅkaṭeśa, appelé Veṅkaṭaramaṇa, au pied de Chandrayandurgam. Les grandes fondations Nāyaka portent souvent des noms évoquant les héros du *Rāmāyaṇa*, tels que les sus-cités Paṭṭābhirāma, Kodaṇḍarāma (respectivement « Rāma couronné » et « Rāma à l'arc »), mais également Sītārāma, à Jayankondan.

La très grande majorité des structures indépendantes à piliers, parsemant le territoire, et utilisées comme abris, étapes ou portes de muraille, présentent des marques sectaires viṣṇuïtes. Comme on l'a signalé, le courant dévotionnel durant la domination de la région par les Nāyaka de Senji est essentiellement viṣṇuïte, nonobstant une certaine tolérance. Il apparaît donc évident que les édifices annexes, utilitaires et liés d'une quelconque manière aux constructions défensives, soient marqués de l'empreinte de la religion officielle Pour cette

raison, et même à défaut de ces signes d'appartenance, les autres sanctuaires, plus réduits et généralement plus élémentaires, ne peuvent être répertoriés que dans la catégorie des « temples viṣṇuïtes » faute d' indices suffisants permettant une identification plus précise.

Il nous faut enfin dire quelques mots du culte d'Hanumān, dénommé Añjaneya au pays tamoul et en Andhra Pradesh. S'il possède deux sanctuaires construits – dont l'un est édifié autour d'un roc sculpté –, le dieu singe est exclusivement présent sous la forme de relief sculpté à même la roche des collines, tel un motif protecteur. On le trouve en général sur les rochers bordant les chemins, mais également sur des blocs constitutifs des murailles, ou au bord des étangs. Il apparaît bien sûr aussi comme partie intégrante dans les autres édifices viṣṇuïtes, mais il possède un culte indépendant très marqué à cette période, et toujours très vivace de nos jours, comme le confirment les traces de vénération quotidienne.

b. Les sanctuaires śivaïtes

Parmi les divinités pan-indiennes, les incarnations de Śiva sont les moins fréquentes à Senji, dont une dizaine de sanctuaires en tout et pour tout existe encore sur le site[129] (*Carte 11*). Le culte śivaïte est notamment absent du sommet des collines principales, comme des environs de Singavaram et de sa colline. Mis à part le temple excavé Pallava de Melaccheri et celui de Sītārāma à Jayankondan, respectivement au nord et à l'extrême sud de la zone de prospection, tous les édifices ayant – ou étant supposé avoir eu– pour image de culte un *śivaliṅga* se situent à l'intérieur du Fort, et plus particulièrement dans la plaine au centre du Fort Externe pour les plus important d'entre eux. Ils semblent être regroupés autour de la petite colline de Kuttarisidurgam, sur laquelle est disposé un temple de Śiva en équilibre précaire, et sous laquelle est creusé le temple semi-excavé de Mahāliṅgeśvara, qui conserve une activité réduite. Les deux temples N°70 et 71 s'étendent également à une centaine de mètres au nord-ouest. Il est d'ailleurs probable que l'emplacement des temples les plus récents ait été choisi en fonction de la proximité avec le temple semi-excavé, dont le cœur et l'image de culte paraissent antérieurs à la période Nāyaka. Deux sanctuaires se trouvent dans l'ancien village à l'est de la forteresse, et il faut peut-être en ajouter un troisième si l'on considère que le temple récent d'Arunācaleśvara sur Tiruvalluvar Street (ville actuelle de

[129] Nous ne comptabilisons pas un temple indéterminé au nord du temple de Paṭṭābhirāma, et les nombreux reliefs indépendants de Gaṇeśa dont il sera fait mention plus tard. Ne rentrent pas non plus en compte les récupérations śivaïtes des lieux de cultes aux déesses de village.

Senji) a été édifié sur des bases anciennes. Pour autant que l'édifice originel soit contemporain de l'époque des Nāyaka, il était relativement excentré et en bordure de la zone agricole.

La présence de la tradition śivaïte sur le territoire est bien sûr visible à travers les sanctuaires, dont certains ont bénéficié d'une attention royale, mais également, voire surtout, par l'image de Gaṇeśa, souvent rencontrée au détour des voies de communication et des passages, sculptée sur des rochers isolés, des murs de structures indépendantes, ou encore sur la paroi des collines. Le dieu est également présent comme gardien devant les lieux de culte des divinités féminines, qu'ils aient ou non l'objet d'une récupération śivaïte.

c. La répartition des grandes fondations dynastiques

Nous avons choisi de traiter ces édifices de manière indépendante, car les temples dynastiques, ou « grandes fondations Nāyaka » dessinent un schéma particulier sur le territoire de Senji (*Carte 8*). Rappelons qu'ils sont classés sous cette appellation en raison des caractéristiques qui les distinguent des autres sanctuaires : leurs principales singularités portent d'une part sur leur plan au sol, nettement plus large et plus étendu que les temples ne possédant qu'un *garbhagṛha* et un ou deux *maṇḍapa*, et d'autre part sur la présence – réelle ou supposée – d'une, voire deux enceintes, dont l'entrée est architecturalement marquée.

Six édifices répondent à ces critères. Les quatre principaux sont connus pour être représentatifs d'un style de la période, et deux d'entre eux sont les mieux conservés du site. Il s'agit du temple de Veṅkaṭramaṇa dans le Fort Externe, du Paṭṭābhirāma au sud du village de Narasingarayanpettai, du temple de Sītārāma à Jayankondan et du temple de Kodaṇḍarāma ou Śamkhacakraperumāḷ sur la rive de la Sankaraparanī à l'est. Les deux autres temples de cette catégorie sont situés l'un dans l'ancien village à l'est de la forteresse, et l'autre au pied du temple de Raṅganātha de Singavaram. Le premier, le temple de Śiva N°89, est dans un tel état de ruines remaniées qu'il est difficile de tirer des conclusions à partir de son architecture et il constitue un cas un peu à part ; quant au second, probablement inachevé, il ne porte pas de nom connu, et ce qu'il en reste gît dans l'ombre du temple d'origine Pallava.

Outre l'analyse détaillée de leur architecture et des éléments qui déterminent leur spécificité, la répartition de ces temples révèle les ambitions des souverains de la dynastie régnante. Les six édifices sont en effet relativement éloignés les uns des autres, mais les quatre temples les plus excentrés semblent tracer les limites est de la ville, bordant la frontière avec la zone agricole. Plus concrètement, et c'est semble-t-il là leur véritable fonction, chacun

d'eux est assigné à un secteur de la capitale, voire à un quartier bien précis. Chaque partie de la ville peut posséder un certain nombre de lieux de culte, mais elle est généralement dotée d'un établissement principal, tant d'un point de vue religieux qu'administratif et économique[130].

Le temple de Veṅkaṭramaṇa est l'institution religieuse dynastique du Fort par excellence. Aucun des autres édifices n'égale ses dimensions et ses attributs décoratifs, même ceux dont le site d'implantation bénéficie d'une fonction religieuse antérieure. L'intention royale est, pour son emplacement, suffisamment explicite : le Fort nécessitait un lieu de culte emblématique de la grandeur Nāyaka et c'est avec ce temple qu'elle s'exprime.

A l'est des murailles, le temple de Śiva N°89, est situé au sud de l'ancien Village Est, appartenant à la zone résidentielle intermédiaire, et approximativement délimité au nord par l'ancienne route d'accès à la forteresse via la porte de Pondichéry et le bord sud du Pi Eri. La limite sud, et la séparation d'avec Narasingarayampettai est moins visible, mais peut être retrouvée au niveau des restes de la clôture de l' « ancien pettai » du plan de Jean Deloche[131]. Seul monument de cette ampleur à l'intérieur du quartier, ce temple aurait donc pu faire office d'institution religieuse principale, malgré le doute qui subsiste sur la présence potentielle d'un *gopura* d'un *prākāra* autour de l'édifice.

Un peu plus au sud, le temple de Paṭṭābhirāma est affecté au quartier de Narasingarayanpettai, et on l'imagine aisément constituer le point de rassemblement religieux principal des habitants de cette zone, tout en illustrant le prestige royal. Selon Nārāyaṇan Piḷḷai, les villages d'Ankarayanallur et Jayankondan étaient administrativement liés à ce temple[132]. Si cela ne peut être vérifié pour le premier hameau, qui n'est aujourd'hui qu'une bourgade anecdotique dans le paysage, rien n'est non plus moins assuré pour ce qui concerne le second. En effet, le temple de Sītārāma semble avoir été construit lors de la fondation du village de Jayankondan ou de son rattachement à la capitale. En raison de ses caractéristiques clairement spécifiques des fondations dynastiques, et malgré une tentative de complète récupération par le culte musulman, il est possible que ce temple – dont le nom évoque l'épouse du héros avatar de Viṣṇu, mais qui est dédié à Śiva – ait représenté la volonté des souverains du XVIe siècle de doter le village d'un complexe important mais d'obédience

---

130 On identifie généralement ce type de temple principal par l'étude de l'épigraphie mentionnant l'édifice et détaillant les terres et les villages qui lui appartiennent, éléments d'information dont Senji est malheureusement dépourvu, hormis quelques très rares exceptions qui, par ailleurs, ne donnent aucun renseignement à ce sujet.

131 *Cf.* DELOCHE, J. : *Op. cit.*, 2000, plan général détachable du Fort de Senji, N°84.

132 *Cf.* DIAGOU, G. *: Op. cit,*. 1932, pp.7-36.

śivaïte afin, peut-être, de manifester une certaine bienveillance religieuse, et de former un pendant – dans un registre néanmoins nettement inférieur – au temple de Paṭṭābhirāma.

Le temple de Kodaṇḍarāma, ou Śankhacakraperumāḷ jouit d'une position stratégique au bord de la rivière, bien qu'excentré par rapport aux centres royal et sacré de la capitale et situé sur la bordure de la zone agricole, certainement assez peu peuplée. Les trois *maṇḍapa* qui l'accompagnent, disposés sur des rochers émergeant de l'eau, l'identifient comme un édifice où la procession rituelle de la divinité présente une importance particulière. L'épigraphie semble mentionner son appartenance au circuit de Raṇganātha autour de la colline de Singavaram, désignant le temple comme une étape intermittente de la circumambulation rituelle.

Enfin, il nous faut mentionner les vestiges d'un ensemble d'édifices appartenant à cette catégorie, mais qui n'apparaissent pas dans les descriptions de l'étendue du sanctuaire de Singavaram, et qui n'ont jamais été pris en considération dans l'étude de l'architecture Nāyaka de Senji. Leur apport n'est bien sûr pas très conséquent, en raison de l'état de ruine et, semblerait-il, d'inachèvement des bâtiments, mais un examen attentif permet de constater malgré tout qu'il s'agit bien là d'une fondation dynastique. Placé au pied de la colline au relief sculpté, ce complexe a été éclipsé par la renommée de la grotte Pallava et de ses additions tardives, notamment le sanctuaire annexe de Varāha (ou Ādi Varāha), d'une grande qualité architecturale. Si Singavaram constituait le cœur sacré de la capitale Nāyaka, l'installation de cet ensemble anonyme n'a pas été motivée par la nécessité de fournir un lieu de culte emblématique à un quartier nouvellement créé, ou qui en était dépourvu, mais vraisemblablement par l'intention d'ajouter une signature architecturale dynastique propre à un site sacré datant d'une époque antérieure, et arborant encore le prestige des puissants royaumes précédents. Sans tenter de supplanter le culte installé par les Pallava, les rois Nāyaka se sont associés à une tradition ancienne, en faisant montre d' une certaine allégeance, mais ont ajouté l'empreinte propre de leur dynastie à la notoriété dont disposait déjà le centre religieux de la capitale sur cette partie de la zone intermédiaire résidentielle et le « Vieux Senji », avec la construction d'un monument reconnaissable et inclus dans un ensemble cohérent de temples installés sur le reste du territoire.

Ainsi, la répartition des grandes fondations Nāyaka met en lumière une appropriation de la région par l'implantation de temples emblématiques dans des lieux permettant d'exprimer efficacement leur influence dans chaque secteur, tant d'un point de vue religieux que politique.

B. Les temples et lieux de culte dédiés aux divinités féminines

Le recensement des lieux de cultes, construits ou non, dédiés aux divinités féminines et aux divinités de village, peut difficilement être ordonné en fonction de leur datation, en raison, comme on pourra le constater, du manque d'informations historiques disponibles et du caractère souvent instable et précaire des installations accompagnant ce type de croyance. On peut identifier une quinzaine de lieux – plus de précision est malheureusement impossible – relativement importants dans la capitale, qui sont dévolus à la vénération des Sept Sœurs (les *saptakaṇṇigai*, ou les Sept Mères, *saptamātṛkā*), dont dix d'entre eux possèdent des structures construites, qui ont été édifiées du XVIe siècle à nos jours. Les autres sites concernent le culte en plein air de stèles, statuettes ou pierres brutes (*Carte 12*).

Leur implantation se répartit en deux grands groupes : quatre sites se trouvent au nord, au niveau du cœur sacré, et onze au sud, dans la forteresse et au sein de l'ancien village est. La zone du « Vieux Ṣenji », ne révèle pas de trace de ce type d'installation, comme d'ailleurs aucun spécimen de ceux qui précèdent. Les emplacements composant le premier groupe sont répartis entre les collines de Singavaram et de Melkottai, et c'est au pied de cette dernière que sont édifiés les temples de Pacchaiyamman et de Draupadīamman, dédiés à des cultes relativement anciens, mais dont les bâtiments, typiques du XVIe siècle correspondent aux édifices les plus orientaux du cœur sacré. Deux ensembles de pierres sacrées se situent également au nord-est et au sud-ouest de la colline de Singavaram, sur le circuit de la procession rituelle du temple.

Le second groupe comprend le temple de Kamalakaṇṇiamman (ou Senjiamman) sur la face sud de la colline de Rājagiri, dans le Fort, et celui de Kālīamman à son pied, au bord du Cakrakulam, tous deux implantés sur les sites religieux à l'origine de l'occupation humaine de Senji. Le groupe de cinq ou sept sanctuaires, situé à proximité de l'étang dans le Fort Externe, a été répertorié comme un petit complexe viṣṇuïte, en référence à sa première destination, mais il s'inscrit également dans l'ensemble qui nous intéresse ici, en raison de son changement d'obédience opéré par la population à une période inconnue, mutation qui est certainement à mettre en rapport avec la proximité du temple de Kālīamman. Outre le lieu de culte de Pūvatamman installé au pied sud-est de la colline de Kṛṣṇagiri, les temples dédiés aux *saptakaṇṇigai* du Fort se situent dans la partie ouest de la zone. L'ancien village accueille

également quatre temples, dont deux d'entre eux, édifiés sur le contrefort est de la colline de Chandrayandurgam, marquent à nouveau la limite ouest de cette zone.

D'une manière générale, les lieux de cultes des divinités féminines de village s'imposent de respecter une proximité immédiate avec un arbre sacré, mais surtout avec un point d'eau et un environnement montagneux. Les temples sont disposés au pied de collines, proches d'étangs, de bassins ou de sourcins, comme l'illustre assez bien le site à l'ouest de Rājagiri[133] dénommé *kaṇṇimārkunnu*, ou « la colline aux vierges », composé d'un très léger relief supposé être entièrement dédié aux déesses protectrices de Senji, au bord d'un large étang. De plus, on constate que, contrairement aux exemples de l'architecture édifiée pour recevoir les divinités majeures, les sanctuaires de ces déesses se situent généralement sur les lisières occidentales lorsqu'ils sont en bordure de zones habitées. Ainsi, l'emplacement des temples de Pacchaiyamman et de Draupadīamman s'accorde assez bien avec le rôle de protectrices des frontières attribué aux divinités auxquelles ils sont dédiés.

C. Les lieux de commémorations, et stèles sacrées

On trouve dans la capitale Nāyaka, comme c'est souvent le cas dans les districts nord du Tamil Nadu et dans le sud de l'Andhra Pradesh, des pierres de commémoration de héros ou de femmes d'une grande vertu ayant pratiqué le suicide rituel par le feu (*Carte 12*). Cependant, tenter de distinguer à Senji un schéma organisé de répartition des éléments liés à la commémoration ou au culte funéraire soulève de grandes difficultés. En effet, nous verrons que, non seulement il ne subsiste que très peu de données sur l'histoire de ces objets, mais qu'en outre ils ont très souvent été déplacés, aussi bien par les services de protection du Fort que par la population. Si les nouveaux cultes nés de l'apport ou du transfert d'une stèle doivent être considérés en tant que tels, l'étude de leur emplacement originel constitue une donnée non négligeable. En effet, l'implantation du lieu de vénération résulte d'un choix déterminé qui fait partie intégrante du corpus de la croyance et dont la compréhension apporte des informations utiles, mais il se révèle ici impossible de relier ces objets à leur histoire originelle, comme au moment de leur création. La pierre de héros, ou *vīrakaḷ*, est

133 *Cf.* DELOCHE, J. : *Op. cit.*, 2000, p. 74. Seul un *maṇḍapa* transformé en mosquée se trouve à cet endroit, mais pour des raisons d'ordre technique le site n'a pas pu être visité et n'entre pas dans l'étude des lieux de culte aux déesses.

effectivement supposée être installée à l'endroit du décès du personnage ainsi célébré. De même, le *sātīkaḷ*, et les édifices qui l'accompagnent, les *tīppañcal*, sont érigés à l'emplacement du bûcher sur lequel la veuve s'est immolée. Nous verrons que, d'une manière générale, cette règle n'est pas toujours respectée et, dans le cas de Senji il est impossible d'avoir la certitude que le lieu de la découverte de la pièce constitue son emplacement originel.

En effet, une grande partie des pierres de commémoration a été regroupée pour être exposée dans le *Site Museum* du Fort, aménagé dans la zone des bâtiments intermédiaires de la porte de la Victoire donnant accès au Fort Interne. Sur la vingtaine de pièces recensées sur le site de Senji, quatorze d'entre elles sont ainsi rassemblées à cet endroit, amputées de tout contexte, même si l'on peut supposer qu'elles ont vraisemblablement été récupérées dans l'enceinte de la forteresse. Auquel cas, il s'agirait alors de la zone qui en concentrait le plus d'exemplaires, hypothèse qui se relève plausible compte tenu de la fonction guerrière des personnages représentés sur ces pierres.

L'espace du « Vieux Senji » présente une ancienne pierre de héros au bord du Periyakāñcakulam, mais on y relève surtout, au sud-est de la colline de Singavaram, deux intéressantes séries de trois *sātīkaḷ* et de trois *tīppañcal*, voisines l'une de l'autre, dont on peut très justement présumer qu'elles étaient associées. A l'opposé, un pavillon dédié à la procession de Raṅganātha, aujourd'hui pleinement reconnu comme une *tīppañcal*, s'est vu doté ultérieurement d'une pierre de *sātī*.

Enfin, des petites structures de briques comparables aux *tīppañcal* de la zone du « Vieux Senji » parsèment le bord est de la colline de Chandrayandurgam, près d'une source et d'un point de rétention d'eau.

La dernière catégorie de ce type d'objets rituels concerne les *nāgakaḷ*, ou pierres de serpents, qui sont très communes dans toute l'Inde. Une étude de leur répartition sur le territoire de Senji ne s'avère ni utile, ni d'une grande pertinence : le culte des serpents et de la fertilité est indissociable de celui des arbres et des sources, et il accompagne souvent d'autre lieux de culte, notamment ceux des Sept Vierges, ou Sept Sœurs, en raison de caractéristiques cultuelles communes. On trouve ainsi des *nāgakaḷ* autour des temples de Kālīamman au pied de Rājagiri, de Tenniamman dans l'ancien village est, et également entourant l'arbre sacré devant la grotte de Raṅganātha à Singavaram.

D. Les sanctuaires jaïns

Malgré une occupation remontant au Ve siècle et une présence encore importante de la communauté jaïne, le site de Senji n'a conservé que très peu de traces de cette religion au sein de sa capitale.

On constate dans les environs la présence, au centre de Melsittāmūr, de deux très beaux temples et du Jinā Kāñci Maṭha, siège principal actuel des jaïns tamouls. De même, les montagnes d'Eṇṇāyiramalai et de Ponnur conservent des spécimen de lits de pierre aménagés dans des grottes monastiques à quelques kilomètres au sud de la capitale, autant d'indices qui témoignent de l'existence historique de cette communauté encore présente dans la région, que les persécutions du XVe siècle de Venkatapathi Nāyaka n'ont pas réussi à éradiquer.

Pour ce qui concerne Senji, le seul lieu attestant incontestablement de la présence de moines jaïns est le Tīrunathārkunru, ou rocher aux vingt-quatre Tīrthaṅkara. Cet amas de blocs rocheux se situe à l'est de la colline de Singavaram, relativement isolé, et dans une des zones intermédiaires qui devait à l'époque être peu peuplée. La colline marque la pointe nord du Chettipalaiyam Eri, qui en fait un lieu propice à la retraite. Avec le temple moderne de Mallinātha, édifié au nord de la ville actuelle de Senji, ce sont là les deux seules manifestations physiques de la présence historique la religion jaïne dans la capitale Nāyaka.

La rareté des vestiges peut s'expliquer en partie par la politique religieuse qui a sous-tendu le combat des dynasties Vijayanagara et de leurs gouverneurs dans le sud de l'Inde pour repousser l'envahisseur musulman et qui, pour ce faire, se sont adossés à un prosélytisme hindou parfois exacerbé. La pénurie de traces procède plus certainement de la proximité de la ville de Melsittāmūr : les deux temples de Pārśvanāhta et de Mallinātha qui y sont implantés ont bénéficié de dons conséquents de la part des souverains locaux, et notamment des Nāyaka, qui manifestaient ainsi leurs bonnes dispositions envers la communauté digambara sans être tenus de promouvoir plus que de raison la foi jaïne au sein de leur capitale.

E. L'architecture musulmane

Quand bien même il est entendu que les ouvrages relevant d'une obédience musulmane ne constituent pas l'objet de cette étude, qui se concentre sur les édifices et les

lieux de culte appartenant à la religion hindoue, il est néanmoins nécessaire d'en faire état, d'une part aux fins de produire un recensement le plus complet possible des composants religieux du site de Senji, et d'autre part pour vérifier s'ils n'apportent pas des éléments d'information supplémentaires à l'objet principal de l'étude (*Carte 13*).

La présence de l'architecture musulmane se manifeste par des mosquées, des dargah et des tombes anonymes, qui se répartissent dans trois zones : le « Vieux Senji », l'intérieur du Fort et la zone résidentielle est. Les édifices sont très homogènes dans leur style, obéissant à des normes précises. Leur établissement correspond aux deux phases de domination musulmane subies par Senji, lors de la prise du fort par les sultans de Bijapur en 1649, puis lors de l'arrivée des Moghols et du Nawab d'Arcot en 1698.

La majorité de monuments et des sépultures appartient à la première phase d'occupation durant la seconde moitié du XVIIe siècle. Les Bijapuri, après avoir détruit et pillé la ville, consolident la forteresse et prélèvent des pièces dans les temples hindous voisins pour construire les assises de pierre des mosquées, lorsqu'ils ne modifient pas intégralement les *maṇḍapa* au bord des bassins, ce qui est notamment le cas pour de nombreuses structures du « Vieux Senji ».

Les monuments funéraires se concentrent autour du Cinnakañcakulam et du Periyakañcakulam. Des inscriptions sur les bâtiments mentionnent les dargah – ou tombes de saints personnages – de Hazrat Shah Manjunu et de Hazrat Shah Gulsor. Les mausolées des saints sont constitués d'une chambre carrée et, sur des consoles élaborées, d'un parapet ajouré, l'ensemble étant couronné de merlons et de tourelles dont la forme est une réduction de l'édifice. Le bâtiment est surmonté d'un dôme en bulbe presque sphérique, posé sur un assemblage formé d'une rangée de pétales, toiture typique de l'art bijapuri[134]. Dans le centre royal, les édifices musulmans se répartissent surtout sur la moitié nord du Fort Externe, à proximité des réservoirs de briques construits par les nouveaux occupants pour remédier à l'aridité du site.

La présence musulmane se manifeste également au sommet des collines, avec la construction sur Kṛṣṇagiri, au nord de la salle d'audience, d'un bâtiment à dôme bulbeux, dont la destination reste inconnue.

L'empreinte de colonisation musulmane la plus importante demeure la création d'un village au pied est de Chandrayandurgam. A la limite entre la zone appelée « ancien village est » et le quartier de Narasingarayanpettai, où se trouve le temple de Paṭṭābhirāma, le

[134] *Ibid.* p. 90.

générale Khan-i-khanan établit un bourg resté dans les mémoires sous le nom de Khan-i-khananpettai, et y fonde une mosquée portant également son nom. Le reste de l'espace résidentiel semble avoir été investi dès l'arrivée des armées, qui l'ont parsemé de sépultures. Les tombes se présentent sous forme de plateformes rectangulaires, parfois à plusieurs degrés, surmontées d'un berceau en long retourné. Outre la dargah de Yusuf Shah, sur l'ancien chemin d'accès à la porte de Pondichéry, des cimetières s'éparpillent à l'ouest et au nord.

Enfin, pendant cette période, si la majeure partie des grands temples ont été épargnés par les récupérations islamiques (mais non par les destructions partielles), deux d'entre eux se sont vus profondément marqués par la religion de l'envahisseur : le temple de Kodaṇḍarāma, à l'est, est accompagné d' une mosquée à dôme, et le temple de Sitārāma, à Jayankondan, a perdu le *maṇḍapa* de l'entrée de son enceinte, remanié dans une structure de briques et accouplé à une mosquée à deux minarets, plus tardive.

La seconde période d'occupation est moins productive dans le domaine de l'architecture religieuse, mais les monuments qui ont été édifiés à cette époque sont d'autant plus ambitieux. Lors de la défaite des Marathes et de la prise de la forteresse par les armées d'Aurangzeb à la toute fin du XVIIe siècle, deux mosquées sont ajoutées. La première d'entre elles, la mosquée de Sadat-Ullah Khan, qui est la plus grande et la plus connue, s'élève face à la porte de la Victoire dans le Fort Externe et marque la fin du très court règne de Rāja Desingh : une inscription gravée sur la porte de Pondichéry date sa construction de 1713. La seconde, de plus petite dimension, est accolée au Kalyāṇamahāl dans le Fort Interne. Elle est supposée s'appeler Mahabat Khan, du nom du compagnon d'arme d'origine musulmane de Desingh

Si une partie importante de la population actuelle de Senji est de confession musulmane, seuls les édifices situés dans l'ancien village est et à Narasingarayanpettai sont encore en activité, tout comme les lieux de culte hindous et populaires de ces secteurs. La grande mosquée de Sadat-Ullah Khan, celle de Mahabat Khan ainsi que la structure liée à la salle d'audience de la colline de Kṛṣṇagiri font l'objet de mesures de protection par l'ASI, contrairement aux autres monuments musulmans du site. Autour des tombes anciennes, de nouvelles sépultures sont parfois ajoutées, pour bénéficier du caractère funéraire et sacré que celles des XVIIe et XVIIIe siècles confèrent à certains espaces. Si les *maṇḍapa* transformés en salles de prière ne sont plus utilisés aujourd'hui, ils n'ont pas non plus été rétablis dans leur état originel hindou, et leur décor initial reste encore dissimulé à la vue des visiteurs par les arches de briques et le stuc qui les recouvrent.

L'étude de la topographie du site de Senji, qui est une étape indispensable pour la compréhension de son paysage religieux, n'est pas sans difficulté, en raison de son évolution et des dégradations qui sont survenues au cours de son histoire. Dès les premières observations des sites primitifs de peuplement et des premiers éléments de fortification, une constatation s'impose: on peut s'étonner que la ville se soit développée dans un environnement géographique qui, bien que propice à la défense militaire, n'en est pas moins fortement aride, et dépourvu d'un cours d'eau permanent, la rivière existante ne suffisant pas à irriguer l'ensemble du territoire et se tarissant fortement, voire complètement, pendant une longue période de l'année. Ce constat est d'autant plus troublant quand on vérifie que l'implantation des centres urbains majeurs du Tamil Nadu repose d'abord sur la présence d'un fleuve ou d'une rivière importante, assurant une alimentation en eau suffisante à la fois pour les besoins vitaux, agricoles, économiques et religieux.

Cette singularité n'est qu'apparente, si l'on prend en compte non pas les seules ressources épisodiques fournies par la rivière, mais aussi celles, bien plus constantes, qui proviennent des eaux d'infiltrations et des sourcins, restitués aux pieds des montagnes. Il suffit, pour en mesurer l'importance, de se rapporter à la longue liste d'ouvrages hydrauliques recensés principalement dans le Fort et les zones résidentielles, qui viennent capter ces eaux résurgentes pour compléter l'alimentation fournie par les eaux des étangs. D'ingénieux systèmes ont en effet été mis en œuvre à la période Nāyaka pour approvisionner la capitale et irriguer les espaces agricoles, notamment l'aménagement des sources et l'utilisation des eaux souterraines, afin de s'affranchir des épisodes saisonniers de sécheresse dans une région défavorisée par les pluies[135]. C'est cette ingéniosité technique qui a permis le peuplement, son expansion, et son maintien sur le site.

Néanmoins, si Senji était à son apogée digne d'une capitale royale et comparable à d'importants centres européens, sa population n'en restait pas moins majoritairement rurale, et la ville n'a certainement jamais atteint le niveau d'urbanisation des capitales Nāyaka de Tañjāvūr ou de Madurai au Tamil Nadu. Ce statut principalement rural explique également l'organisation de l'occupation du site en ondes successives, les principaux groupes d'habitations étant disposés autour du centre fortifié et à proximité du centre sacré qui reste un lieu relativement distinct et isolé, la zone agricole s'étendant en périphérie, le long de la rivière.

---

135 *Ibid.* pp.163-196. Une partie conséquente de l'œuvre de Jean Deloche est dédiée à l'étude des ouvrages hydrauliques du Fort et de ses environs.

Lors de leur installation progressive à Senji, d'abord en qualité de gouverneurs puis comme souverains relativement indépendants, les Nāyaka exploitent en premier lieu les atouts militaires physiques et géographiques qu'offre le site, et qui ont déterminé la construction des premières fortifications.

La répartition des édifices religieux démontre une appropriation du patrimoine culturel et cultuel existant par les Nāyaka, qui procèdent à son confortement et à son intégration intentionnelle dans leurs propres aménagements, comme on le constate sur le temple principal et ancien de Singavaram, qui se voit ainsi doté de nombreux ajouts, et comme on le voit aussi le long de ses deux *giripradakṣiṇā*, dont les édifices qui les parsèment sont également des additions Nāyaka. En même temps, les souverains cherchent à s'inscrire également dans le paysage religieux en « estampillant » le territoire de leur empreinte dynastique personnelle. Les temples construits au XVIe siècle répondent bien entendu aux besoins propres de la pratique du culte hindou – quel qu'il soit – mais, parallèlement, ils jalonnent et « balisent » également des sites importants, liés aux divinités anciennes, ou de notoriété légendaire.
Enfin, la grandeur de la dynastie et la dimension politique de la religion se traduisent par la fondation de grands complexes à des emplacements stratégiques, desservant chacun une partie essentielle de la capitale. Ces ensembles paraissent avoir été implantés de préférence sur la lisière orientale de l'agglomération urbaine, à l'opposé des temples majeurs des divinités féminines appartenant aux groupes des Sept Sœurs, qui occupent la frange occidentale et que l'on trouve au pied des montagnes et dans les forêts. Il faut peut-être voir dans cette orientation et cette répartition opposées une affirmation du statut différent des deux types de cultes, mais plus probablement la volonté de respecter un état des choses antérieur à l'arrivée des Nayāka, caractérisé notamment par la nature particulière et intrinsèque du culte des *saptakaṇṇigai,* ou encore par le rôle de protection des frontières ouest et nord des *grāmadevatā*, en même temps que l'expression de la volonté, comme on l'a expliqué, de doter chaque quartier d'une empreinte religieuse dynastique ou bien encore de marquer les limites ouest de la ville.

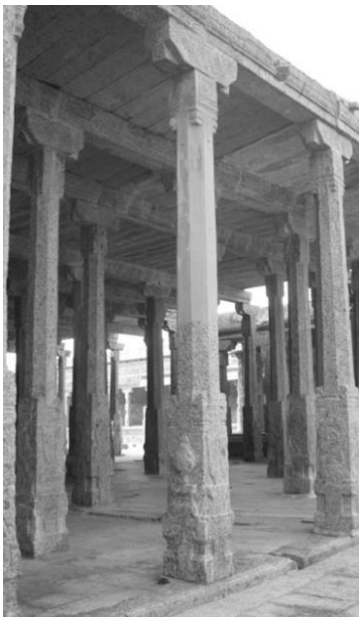
L'étude de l'emplacement des temples hindous et des lieux de culte des divinités locales ne suffit pas à appréhender le site de Senji dans toutes ses facettes. D'autres éléments d'information sont apportés par l'analyse détaillée de chaque édifice religieux présent aujourd'hui sur les lieux. Les données issues de ces observations stylistiques et iconographiques peuvent contribuer à une meilleure connaissance de la chronologie de construction du paysage religieux – pour laquelle les sources historiques et épigraphiques sont

très largement insuffisantes – ainsi qu'à la compréhension des motivations et des ambitions des commanditaires des sanctuaires de Senji.

⟐ *Clés de lecture pour la description architecturale*

TYPE D'ELEMENT ARCHITECTURAL	DESCRIPTION (DE BAS EN HAUT)	EXEMPLE
Upapīṭha	Base inférieure de la structure, située sous l'*adhiṣṭhāna.* Elle peut être lisse, ornée de deux plinthes inférieure et supérieure, ou prendre la forme d'un *kaṇṭha* à bandes verticales.	
Adhiṣṭhāna	Base de la structure, située, dans le cas d'une base à deux niveaux, au-dessus de l'*upapīṭha*. Elle peut être lisse, ou ornée d'une séquence régulière de moulures nues ou décorées de motifs (la séquence la plus commune est : *jagatī-kumuda-kaṇṭha-kapota* à *nāsī*).	
Niveau des *pada*	Façade du sanctuaire ou du *gopura* située entre le soubassement et l'entablement. Elle est généralement rythmée par des pilastres, colonnes engagée, niches et fausses-niches, plus ou moins élaborés.	

Superstructure	Toiture propre d'un sanctuaire, d'un *gopura*, voire d'un *maṇḍapa*, elle est généralement de forme pyramidale composée d'étages successifs décroissants (*tala)*, formés de miniaturisations d'éléments architecturaux. Le couronnement du toit (*śikhara*) peut être de section quadrangulaire, ou un dôme sur un tambour pour les sanctuaires, et un berceau allongé pour les *gopura*.	
Niche en *makaratoraṇa*	Niche ou fausse niche sur la paroi du sanctuaire ou du *gopura* composée de deux demi-pilastres et couverte d'une moulure *padma* et d'une arche *makaratoraṇa* formée par deux rinceaux crachés par des *makara* et couronné par un *kīrtimukha*.	
Niche-édicule *śālā*	Niche ou fausse niche sur la paroi du sanctuaire ou du *gopura*, composée de deux demi-pilastres et couverte d'une moulure *padma*, et d'une miniaturisation de toiture *śālā* : une toiture en berceau vue de profil.	

Pilastre *kumbhapañjara*	Pilastre sur la paroi du sanctuaire ou du *gopura* formé d'un pot dont émerge un fût couronné par une miniaturisation de toiture *pañjara* : une toiture en berceau vue de face.	
Pilier de Type 1	Pilier comportant cinq parties : trois blocs de section carrée alternant avec deux blocs de section octogonale.	
Pilier de Type 2	Pilier comportant trois parties : un haut bloc de section carrée posé sur une base, un long fût facetté parfois orné de bagues décoratives, et un nouveau bloc de section carrée.	

Pilier de Type 3	Pilier comportant cinq parties : trois blocs de section carrée alternant avec deux blocs de section octogonale. Le pilier est posé sur une base moulurée, présente des *nāgabandham* aux angles supérieurs du bloc inférieur, et des motifs de bulbes ou boutons de fleur à chaque angle des deux autres blocs carrés. Les parties octogonales sont ornées de bagues et de perlages.	
Pilier de Type 4	Pilier composite comportant un pilier de Type 3 et une colonnette en partie engagée, reliée au pilier principal par une base à lion assis. Ce pilier peut présenter deux colonnettes s'il est situé à l'angle d'une structure.	
Pilier à *yāḷi*	Pilier composite comportant un pilier de Type 3 et une sculpture de *yāḷi* cabré en partie engagé.	

Pilier d'*ūñcalmaṇḍapa*	Pilier généralement composé d'un bloc de section carré (facultatif), d'un haut fût facetté ou de section circulaire, d'un vase, d'un coussin ou fruit côtelé aplati (*āmalaka*), d'une corolle végétale (*itaḷ*), et d'un abaque carré (*phalaka*).	
Chapiteau *sadapotikā*/en biseau	Chapiteau composé d'un bloc central sculpté et de corbeaux en biseau avec une partie médiane en saillie. Le chapiteau est généralement qualifié en fonction de son encorbellement, d'où l'utilisation par extension du terme « chapiteau *sadapotikā* /en biseau ».	
Chapiteau *puṣpapotikā*	Chapiteau composé d'un bloc central sculpté et de corbeaux en forme de rinceaux végétaux sinueux dont une partie médiane forme une hampe à bouton de lotus bulbeux tombant. Le chapiteau est généralement qualifié en fonction de son encorbellement, d'où l'utilisation par extension du terme « chapiteau *puṣpapotikā* / à *puṣpapotikā* ».	

SECOND CHAPITRE : ANALYSE ARCHITECTURALE ET ICONOGRAPHIQUE DES EDIFICES RELIGIEUX DE SENJI – CULTE HINDOU ET DIVINITES PAN-INDIENNES.

1. Les fondations royales Nāyaka

1.1. Le temple de Veṅkaṭaramaṇa

(*Plan 2 et 3*)

La plaine réduite qui s'étend aux pieds du versant nord ouest de la colline de Chandrayandurgam accueille, au milieu des rizières et des terrains cultivés, le plus grand temple du Fort de Senji. Le Veṅkaṭaramaṇa surpasse, par ses dimensions et son degré d'achèvement, l'intégralité des autres édifices religieux du site. Il est implanté à quelques dizaines de mètres de l'enceinte est qui rejoint les collines de Chandrayandurgam et Kṛṣṇagiri, et son aire sacrée se déploie sur presque deux hectares, ce qui le rend aisément visible et identifiable depuis chacune des trois collines du Fort. On y accède par la route principale traversant l'intérieur du Fort Externe et menant au sud, à sa jonction avec l'entrée vers la zone palatiale et le Fort Interne. Là, un chemin se poursuit vers l'ouest, débouchant sur la Porte de Pondichéry, qui bifurque à nouveau au sud pour déboucher sur le temple. Ce dernier est protégé par des grilles et un portail installés par les services de l'ASI, mais ces dispositifs n'enclosent qu'un périmètre réduit autour du temple et ne sécurisent pas l'ensemble des installations, notamment une partie des pavillons de balancement, disposés parfois loin à l'arrière du temple.

Dans l'angle sud-est, où la muraille rejoint la montagne, se trouve un étang accessible par des escaliers et probablement alimenté par des eaux de sources souterraines. Le trop-plein se déverse dans un canal empierré aux parois incurvées entourant le temple, qui se divise au niveau de la route d'accès et s'évacue à travers la muraille par une ouverture dont la voûte est

soutenue par des piliers du même type que ceux de l'intérieur du temple. Les eaux sont ensuite récupérées dans le grand canal principal qui longe la paroi intérieure de la muraille et deux *maṇḍapa* annexes, en partie écroulés.

Intégralement construit en granit, le temple présente un plan au sol rectangulaire et régulier, ouvert à l'est, de 162 mètres de long sur 74 mètres de large. Il est le seul édifice de Senji à comporter deux enceintes concentriques, ouvertes chacune à l'est par un *gopura*, dont le plus haut et le plus large est celui de la seconde enceinte. Une petite ouverture apparaît dans la paroi nord de cette dernière, mais il semble qu'elle ait été aménagée ultérieurement pour des raisons pratiques. Elle n'est d'ailleurs magnifiée par aucune structure comme c'est l'usage. L'entrée principale du temple s'effectue par une esplanade hémicyclique encaissée d'un mètre de profondeur. Nous verrons que l'intégralité des éléments constitutifs du temple se trouve implantée sur une même base identiquement abaissée de la même hauteur. L'ensemble de l'édifice se trouve ainsi en dessous du niveau du sol naturel. Il est difficile de savoir si ce trait particulier est d'origine, ou s'il résulte d'un aménagement tardif pour combattre un phénomène d'accumulation de terre autour du temple issu des écoulements et de l'érosion de la colline limitrophe, qui expliquerait au passage l'existence du canal périphérique, alors utilisé pour réduire les ruissellements chargés de matériaux. Une conséquence directe de cet encaissement de l'édifice est son inondation systématique pendant la saison des pluies.

La première enceinte du temple renferme le sanctuaire principal dédié à la forme Veṅkaṭaramaṇa[136] de Viṣṇu, ainsi que deux sanctuaires annexes accueillant Āṇḍāḷ et Lakṣmī, deux divinités féminines de l'entourage du dieu, qui sont respectivement placés au nord-ouest et au sud-est, et une troisième cella, également ouverte à l'est, accolée à la paroi interne ouest de la première enceinte. Cette dernière, incluse dans le chemin couvert de circumambulation (ou le *pradakṣiṇāpatha*), se situe donc derrière le sanctuaire principal et pourrait avoir été dédiée à un avatar particulier de Viṣṇu. Deux entrées discrètes permettent d'accéder à une dépendance fermée adossée à la paroi sud de cette première enceinte, et occupant presque toute sa longueur. A l'intérieur de cet édifice se trouvent une longue salle à pilier renfermant vraisemblablement un puits, comblé depuis, et une petite cella annexe ouverte au nord.

Le premier *gopura*[137] mène ensuite à l'intérieur de la seconde enceinte, où se déploient les « mille » – ou plus exactement les cent cinquante-neuf – piliers du *maṇḍapa* principal, entre lesquels s'élèvent, au sud, deux pavillons, respectivement à quatre et seize piliers.

136 Littéralement « destructeur de péchés ».

137 Cette structure sera aussi appelée « petit *gopura* » pour la différencier du *rāyagopura*.

Contre la paroi intérieure nord de l'enceinte est accolé un *kalyāṇamaṇḍapa*, accompagné à l'est par un bassin rituel désaxé. Un *āsthānamaṇḍapa*[138]est implanté au sud-est et dans l'angle nord-ouest de l'enceinte, et un petit dais isolé à seize piliers et à piédestal central s'élève dans un équilibre précaire. Une grande esplanade intérieure précède le *rāyagopura* où se dressent quatre piliers monolithiques. Le *gopura* principal, ou *rāyagopura*, complète enfin le plan. A l'extérieur, deux *maṇḍapa* annexes sont accolés à la paroi externe de la seconde enceinte, de chaque côté de l'ouverture. Pour finir, on dénombre en tout six pavillons de balancement à quatre piliers autour du temple de Veṅkaṭaramaṇa, deux à l'est et quatre à l'ouest, et autant de *maṇḍapa* extérieurs dans la même zone.

Le temple de Veṅkaṭaramaṇa n'a fait l'objet que de très peu d'études approfondies[139], mais demeure cependant l'édifice le mieux documenté, avec la zone palatiale et son *kalyāṇamahāl*, en raison de leur supposée représentativité de l'art de cette période et de cette région. Deux plans importants ont été réalisés, le premier dans les années 1960 par les services de l'Ecole Française d'Extrême Orient, en deux versions, large et restreinte, et le second par l'auteur R. K. K. Rajarajan dans son ouvrage sur l'art des Nāyaka-Vijayanagara. Ce dernier plan diffère quelque peu du premier car il intègre les restaurations réalisées par l'ASI et comporte quelques erreurs[140] minimes, qui ne gênent aucunement la bonne compréhension de l'agencement architectural. C'est d'ailleurs dans cet ouvrage que l'on trouve la majorité des identifications des structures du temple, notamment celles des sanctuaires secondaires. Nous tenons à préciser à ce sujet que l'auteur de ce descriptif des temples Nāyaka ne cite à aucun moment une quelconque source lui ayant permis de nommer les différents éléments et leur dédications. Bien que les analyses qui vont suivre tentent de respecter une position neutre et objective dont les conclusions découlent en partie de l'observation, il est rarement possible de ne pas retenir des affirmations qui paraissent, à première vue, vérifiées. C'est donc avec les appellations utilisées par R. K. K. Rajarajan que

---

138 Identification utilisée par l'auteur dans Rajarajan, R.K.K., 2006, p. 80, et que nous conserverons par commodité tout au long de cette étude.

139 Sauf la monographie architecturale sur ce sujet de DAVRINCHE A., 2010, et un chapitre spécialement dédié dans RAJARAJAN, R.K.K., *Op. cit.*, pp. 79-81, le temple n'est que rarement mentionné en littérature secondaire.

140 Précisons que sont ici qualifiées d' « erreurs » des éléments du plan qui ne se vérifient pas lors de l'examen in situ. Cette vérification ayant été effectuée en 2010, il est très possible que de menus travaux non documentés par l'ASI aient pu avoir été réalisés postérieurement au premier relevé. Il ne s'agit donc en aucun cas d'une critique du travail de l'auteur, mais d'un constat répondant à un seul souci de précision.

nous conduirons cette présentation, et nous verrons si l'étude permet de les confirmer ou si le doute subsiste.

Si les informations sur ce temple sont plus abondantes que pour aucun autre, c'est en grande partie grâce aux inscriptions tamoules qui occupent les murs externes sud et nord du *garbhagṛha*. Leur analyse épigraphique a été développée dans un précédent chapitre, mais nous pouvons néanmoins en rappeler quelques détails. L'épigraphie s'observe en deux endroits : deux inscriptions éditées, qui ont permis la datation du temple, sont gravées sur les murs nord et sud du *garbhagṛha*, et des blocs inscrits sont éparpillées dans la maçonnerie, sur le sol et les murs internes du petit *gopura*. Une longue inscription s'étend notamment sur la plinthe nord-est de la base de ce dernier, daté de la seconde moitié du XXe siècle, quine présente que peu d'intérêt.

Le cœur du temple de Veṅkaṭaramaṇa dans la première enceinte, lieu le plus sacré comportant les différents sanctuaires, est reconnaissable par son agencement général, agencement que nous allons retrouver presque systématiquement lors de l'étude des temples supposés comme des fondations royales Nāyaka.

A. Analyse architecturale

(*Planche 1. Fig. 2 à Fig.30*)

a. Le sanctuaire principal

L'intérieur du *garbhagṛha*, qui présente un plan carré de huit mètres carrés, est vierge de toute décoration, mises à part des moulures de lotus ornant les poutres soutenant les dalles du plafond. Son accès est protégé par une porte grillagée. Il est suivi d'une salle plus réduite, l'*ardhamaṇḍapa*, vide comme la cella. L'*antārala* débouche ensuite sur une nouvelle pièce fermée, le *mukhamaṇḍapa*, ou *maṇḍapa* de tête, à quatre piliers de Type 1, éclairée uniquement par deux petites fenêtres aux grilles de pierre aménagées au nord et au sud. Juste devant l'ouverture donnant sur l'*antarāla*, elle aussi protégée par une grille cadenassée, on peut remarquer un trou rectangulaire pratiqué dans le sol. Bien que son examen soit difficile, il semblerait que sa profondeur dépasse la hauteur de la base du sanctuaire. Selon une source orale locale[141], il pourrait s'agir là d'une cache aménagée pour y dissimuler les images

[141] Cette information provient également d'un témoignage oral des services de l'ASI, elle reste donc sujette à caution.

processionnelles en métal précieux des divinités. Nous rencontrerons ce type d'installation de précaution un peu partout dans le temple, sous forme de local, ou, comme ici, de cavité dans le sol. L'usage effectif de ce dispositif reste à préciser car, en l'état, on ne peut être assûré de sa destination. L'hypothèse de l'abri pour les statues est parfaitement plausible, mais en l'absence de toute information sur la nature de l'image principale, sa constitution, son poids, ses dimensions et la possibilité de la déplacer, on ne sait pas si les officiants avaient effectivement besoin de la protéger et, le cas échéant, s'ils pouvaient aisément la cacher dans cette cavité. Il peut également s'agir d'une cache pour des divinités annexes installées à côté du dieu principal dans la cella, ou bien encore pour des objets rituels utilisés pour le culte, tels que lampes, cuillères, aiguières, généralement en métal précieux.

Les pièces composant le sanctuaire se complètent d'un large *mahāmaṇḍapa* ouvert à trente-six piliers de Type 1 composés de trois blocs de section carrée alternés avec deux blocs de section octogonale, et terminés par un chapiteau rectangulaire à corbeaux en biseaux géométriques légèrement saillants. Les poutres et le plafond sont décorés de moulures de feuilles et de fleurs de lotus aux corolles multiples épanouies, dans un cadre ou dans un médaillon avec, en leur centre, un bouton pendant en relief. Un dais à quatre piliers juché sur une base de soixante centimètre de haut occupe la partie nord de ce *maṇḍapa* et se trouve partiellement fermé par des murs de briques plâtrés, et par des blocs de granit au nord. L'encadrement de porte réalisé en pierre – dont les jambages s'ornent de reliefs de *makara*, animaux mythiques mi-aquatiques, mi-terrestres, combinaison de crocodile, d'éléphant, de lion et de poisson, crachant des hampes de feuillages et de lianes s'organisant en crosses et créant ainsi des médaillons au décor végétal[142] - indique qu'il s'agissait vraisemblablement d'une cella annexe fermée, tout comme *l'upapīṭha* la soutenant.

Un ressaut à l'est dans le plan du pavillon accueillait peut-être une petite cella supplémentaire tournée vers le saint des saints, mais plus probablement, au vu de ses dimensions, un *balipīṭha*, ou autel à offrande mouluré de section ronde.

Un escalier permet l'accès au sanctuaire principal sur la face sud du *mahāmaṇḍapa*. Ses échiffres prennent la forme de *yāḷi*[143], ou lion mythique, fermement planté dans le sol, une patte avant levée, la tête tournée par-dessus son épaule, et la gueule grande ouverte. Il crache un rinceau végétal ondulant qui accompagne la courbe descendante de l'escalier et se termine

---

142 Ce motif se retrouve presque exclusivement sur les jambages de portes internes des *gopura*.

143 Le *yāḷi* que l'on observe dans cette position sur des escaliers prend parfois le nom de *surul-yāḷi*.

par une volute. Sa fonction est généralement de protéger les espaces ouverts et les entrées des pavillons, ce qui explique sa position privilégiée sur les escaliers.
Il nous faut mentionner ici, même si elles feront l'objet de l'étude iconographique, deux grandes rondes-bosses sur piédestal mouluré représentant des *dvārapāla*, gardiens de l'entrée de la demeure du dieu, placés de chaque côté de la porte du *mukhamaṇḍapa*.

Comme nous l'avons précisé antérieurement, le sanctuaire principal, ainsi que la majeure partie des autres éléments du temple, sont répartis sur un soubassement. Celui du *garbhagṛha* d'une grande sobriété, intégralement lisse, n'est accentué que par deux plinthes haute et basse en relief, lisses elles aussi. Le niveau du *pada*, comme les murs externes du *garbhagṛha* au-dessus de cette base, sont scandés de pilastres en « T »[144] à chapiteaux en biseau – saillant uniquement aux angles des différentes parties du sanctuaire principal –, et seulement interrompus par de fausses niches. Celles-ci sont également très simples : deux demi-pilastres ouvrent la niche, trop peu profonde pour pouvoir accueillir l'image d'une divinité de l'entourage du dieu principal ou de l'une de ses incarnations, et une moulure de feuille de lotus, ou *padma*, supporte un *makaratoraṇa*, arche composée de deux rinceaux végétaux crachés à leur base par des *makara* et joints au sommet par une face de gloire ou *kīrtimukha*. Au centre de cette arche se trouve un petit relief représentant un personnage du panthéon viṣṇuïte. La paroi se poursuit par un *padma* qui surmonte une corniche en *kapota* à *nāsī*, corniche en quart de rond décorée de petites arches du type *makaratoraṇa* présentées par paires avec, en leur centre, des visages caricaturaux et grimaçants. Cette corniche se retrouve également sur la face est de l'*antarāla*, malgré la jonction avec le *mahāmaṇḍapa* et les dalles de granit du plafond attenantes. Juste avant la superstructure se déploie une frise de *vyāla,* êtres mythiques léonins, se faisant face par paires. Le *śikhara,* qui couvre le saint des saints, maintes fois reconstruit et remanié, présente, comme l'ensemble des superstructures du temple, et du site en général, une forme courante et plus moderne, et comporte trois niveaux. Les deux premiers sont composés de réductions d'architectures modulées en édicules *śālā* et *kūṭa* simplifiés, et le troisième est occupé par le motif sommital composé d'un « coussin » bombé de section octogonale.

On remarquera deux détails concernant le sanctuaire principal. En premier lieu, le canal d'écoulement des eaux lustrales qui s'évacuent hors de la cella après la cérémonie, situé sur la face nord du *garbhagṛha*, est doté d'un bassin de recueillement richement orné, qui

[144] Ces pilastres sont supposés reproduire la forme d'un pilier à fût simple de section carrée et à chapiteau rectangulaire, mais étant donné qu'ils affectent visuellement la forme d'un « T » parfois sans aucun décor, nous préférons par souci de simplicité utiliser le terme de « pilastre en T ».

contraste fortement avec la sobriété des parois du saint des saints. Cette base de trois côtés, accolée au mur, sous la tête de *makara* crachant symbolisant le canal, aujourd'hui très abimée, reproduit les caractéristiques d'un *upapīṭha* et d'un *adhiṣṭhāna* avec un *upāna,* un *kaṇṭha* décoré d'alternance d'édicules *śālā* et *kūṭa,* deux moulures de lotus, un *kumuda,* et un nouveau *kaṇṭha* surmonté par un *kapota* à *nāsī.*

En second lieu, le traitement de la base du *mahāmaṇḍapa* est également différent de celui du soubassement du reste du sanctuaire : au lieu de présenter une partie centrale lisse entre deux plinthes en simple relief, celle du grand *maṇḍapa* est scandée par un *kaṇṭha* dont les paires de bandes verticales sont décorées d'entrelacs végétaux. Ce *maṇḍapa* est également magnifié par un auvent en doucine renversée sur ses trois côtés ouverts.

b. Les sanctuaires annexes

Les deux sanctuaires annexes se situent de chaque côté du sanctuaire principal, légèrement décalés vers l'ouest, et de taille bien plus réduite. Ils sont traditionnellement dédiés aux parèdres de la divinité principale et, dans le cas qui nous concerne, abritaient une image de Lakṣmī (ce sanctuaire est désigné par « sanctuaire de Devī ») au sud et d'Āṇḍāḷ au nord, selon R. K. K. Rajarajan.

Ces deux édifices présentent sensiblement le même plan, mais sont d'une qualité et dans un état de conservation différents l'un de l'autre. Ainsi, la cella ne mesure pas plus de trois mètres de côté et elle est entièrement fermée. Un *antarāla* –que l'on dénomme ainsi bien qu'il ait presque la même taille que le saint des saints – également fermé débouche sur un petit *maṇḍapa* ouvert à quatre piliers de Type 4.

Ces pilier sont, rappelons-le, les plus élaborés observés dans un *maṇḍapa* du site de Senji. Ils combinent un pilier de Type 3 et une colonnette. Le pilier de Type 3 est constitué d'une base moulurée en *upapīṭha,* de trois blocs de section carrée – le bloc inférieur étant plus haut que les deux autres – alternés avec deux blocs de section octogonale ornés d'une bague hexagonale, et d'un bloc cubique supplémentaire constituant généralement le centre du chapiteau. Les angles inférieurs et supérieurs des blocs médians et supérieurs sont ornés de bulbes rappelant des boutons de lotus pendants, alors que les angles supérieurs du bloc inférieur sont eux décorés de *nāgabandham,* motifs en « capuchons de serpents stylisés », mais pouvant également symboliser des feuilles cordées (en forme de pique). Bases, bagues, et blocs sont finement gravés d'entrelacs végétaux ou bordés de moulures. La colonnette est jointe à l'une des faces du pilier par son chapiteau et sa base, sans être engagée dans la pierre.

Sa base reprend celle du pilier, bien que plus réduite, et supporte un lion assis rugissant soutenant un petit *kapota* à *nāsī*. Au-dessus, un bloc de section carrée est entièrement décoré de reliefs végétaux et accentué par des *nāgabandham*, à partir duquel se déploie le fût octogonal de la colonnette. Le chapiteau composite s'organise en une superposition d'un vase, d'un *āmalaka*, et d'une corolle de fleur de lotus épanouie soutenant l'abaque carrée et lisse. Le rinceau de lotus courbé vers le haut, accompagné soit d'un personnage dansant soit d'un animal mythique, fait office de tailloir intermédiaire avant le chapiteau du pilier proprement dit. Ce dernier est constitué d'une partie sculptée de *yāḷi* ou de *makara* crachant des rinceaux de lotus dont l'un fait saillie et retombe vers le bas en découvrant un bouton globuleux pendant. Ce type de chapiteau est connu sur le nom de chapiteau en *puṣpapotikā.*
Sur les quatre piliers du *maṇḍapa*, les deux piliers frontaux, à l'ouest, sont des piliers d'angle : ils possèdent donc deux colonnettes rattachées au pilier de Type 3 par la base et le chapiteau.

Les piliers de Type 4 sont ici communs aux deux sanctuaires annexes, à quelques détails près. La présence d'une première divergence ne trouve pas vraiment d'explication : l'une des colonnettes du temple d'Āṇḍāḷ est non pas octogonale mais cruciforme redentée. C'est l'unique exemplaire de ce type dans le temple et sur le site. En outre, les colonnettes de ce même sanctuaire sont ici supportées par une base à deux lions.

On devait pénétrer dans les sanctuaires par un escalier frontal sur la face est du *maṇḍapa,* mais seul le sanctuaire sud en garde des vestiges, où l'on reconnaît des échiffres à *yāḷi* gracieusement retournés. Le templion de Lakṣmī, au sud, reprend le principe décoratif du sanctuaire principal : une base simple à trois éléments lisses, un *pada* à niches peu profondes et vides, couronnées par des *makaratoraṇa,* une corniche en *kapota* à *nāsī,* et un bassin de recueillement des eaux lustrales délicatement moulurés. La superstructure n'est constituée que de deux niveaux et pratiquement vide de sculptures. Si les parois de son *garbhagṛha* et sa superstructure sont aussi identiques, le sanctuaire annexe d'Āṇḍāḷ en revanche, se voit doté d'une base bien plus travaillée : en effet, il s'agit d'un *upapīṭha* avec, en lieu et place du *kaṇṭha*, une frise d'éléphants dynamiques entre deux moulures de feuilles de lotus, interrompus seulement pas des lions assis vus de face sur un piédestal, et par la partie non sculptée où devait se trouvait l'escalier. Et alors que la cella du sanctuaire de Lakṣmī est vide, on retrouve dans celui-ci un petit piédestal mouluré à ressauts.

Comme un peu partout dans le temple, des éléments qui n'ont pas été utilisées lors de la reconstruction par les services de l'ASI se retrouvent déposés à même le sol, éparpillés entre les deux enceintes. C'est en particulier le cas d'un long fragment près du temple

d'Āṇḍāḷ, qui semblerait provenir d'une base. En effet, nous allons voir que ce type d'agencement décoratif se retrouve sur le *rāyagopura* et pose néanmoins problème, car ce dernier étant complet, la provenance du fragment reste inconnue.

Un troisième sanctuaire est disposé dans la partie ouest de la première enceinte. Il se signale par une superstructure à trois niveaux et crée un ressaut dans le tracé rectangulaire du *prākāra.* Ouvert à l'est, comme les trois précédents, il est constitué d'une cella carrée – dont les niches intérieures sculptées seront développées dans la partie iconographique de l'analyse – et d'un petit *antarāla*, et possède son propre circuit de circumambulation, constitué – comme celui faisant le tour à l'intérieur de la première enceinte – d' un couloir couvert bordé de piliers de Type 1 à chapiteau en biseau et haussé sur une base identique à celle du *maṇḍapa* du sanctuaire principal. La cella et le chemin de circumambulation étant sur la même hauteur de base, ils créent ainsi un fossé entre les deux structures, qui, avec le peu de lumière provenant de la jonction entre la moulure en *kapota* à *nāsī* de la première et l'auvent en doucine renversée du second, accentue l'effet d'isolement et de consécration de cette partie du temple.

Les parois externes de la cella sont en tous points comparables à celles du sanctuaire principal et présentent le même sobre agencement de plinthes lisses et de niches vides ornées seulement de *makaratoraṇa*. Une entrée indépendante est aménagée devant l'*antarāla*, et deux autres permettent d'accéder au déambulatoire couvert. Le *pradakṣiṇāpatha* général passe devant ces trois entrées et on accède au niveau du sol par un escalier à échiffres du même type que ceux précédemment décrits.

Devant cette cella ouest se déploie un espace qui devait être à l'origine occupé par des piliers. Les traces au sol indiquent qu'ils étaient au nombre de seize et disposés de manière à dégager une allée centrale face à l'escalier d'accès au sanctuaire ouest. Peu d'entre eux ont survécu, et un bon nombre se retrouve aujourd'hui couché à proximité du sanctuaire d'Āṇḍāḷ. En se basant sur les vestiges les plus complets, on reconnaît des piliers de Type 3 finement sculptés sur chacune de leurs faces. Il est donc vraisemblable que cette partie fut initialement couverte, mais pas nécessairement adjointe directement à la partie ouest du déambulatoire abrité, car une frise sculptée se situe au niveau de la moulure supérieur de ce dernier, annonçant la cella de l'ouest, et on imagine difficilement un plafond de granit s'y accoler. Il s'agirait donc ici d'un petit *maṇḍapa* structurellement indépendant.

Les espaces intermédiaires et de circulation du temple entre les sanctuaires, le *pradakṣiṇāpatha* et les murs de la première enceinte, sont en partie parsemés de piliers, généralement de Type 2, plus ou moins élaborés. Ils se composent essentiellement d'une base en *upapīṭha*, d'un haut bloc de section carrée à *nāgabandham* aux angles supérieurs, d'un fût de section octogonale, et s'achèvent par un bloc sommital de section carrée, à bulbes pendants aux angles inférieurs. Une bague de perlages ou de guirlandes vient habituellement orner le centre du fût. Leur implantation irrégulière semble essentiellement due à la reconstruction de l'édifice lors de sa restauration et aux pertes que les travaux ont pu occasionner. Malgré des traces de fondation au sol, permettant de reconnaître pour certains d'entre eux le schéma général de leur emplacement, l'ensemble tend à rester erratique. On les trouve uniquement comblant l'espace vide devant le sanctuaire de Lakṣmī, jusqu'aux bords du *mahāmaṇḍapa* du sanctuaire principal, et devant le temple annexe d'Āṇḍāḷ.

Outre sa décoration architecturale inédite, le sanctuaire nord présente une autre particularité : l'entrée apparait magnifiée par une allée qui devait comporter au moins quatorze piliers de Type 2, et dont seuls six d'entre eux sont encore présents. Les trois premiers (composant originellement un carré de quatre elements au bout de l'allée centrale) présentent, par rapport aux piliers du côté sud, une certaine finesse d'exécution et une iconographie spécifique : ils arborent des figures en très haut-relief de donateurs et de leurs épouses, qui seront détaillées par la suite.

c. Le déambulatoire et ses structures attenantes

Quatre structures supplémentaires sont implantées dans cette première enceinte. L'angle sud-est est occupé par un puits à ciel ouvert, précédant une longue salle close dont le toit est soutenu par des piliers de Type 2. Cette salle mesure environ la moitié de la longueur de la face sud du *prākāra,* et elle a visiblement été ajoutée ici postérieurement à la conception du plan de l'enceinte. Son toit est percé d'une ouverture carrée qui donne directement sur un second puits, entouré cette fois d'un petit mur en brique moderne. Il s'agit probablement d'une dépendance affectée à l'origine au stockage du matériel de procession, comme les chars, les grandes statues d'assesseurs et les véhicules en bois peint. Elle sert aujourd'hui de remise.

Dans le prolongement de cette pièce allongée, on trouve une petite cella et son *maṇḍapa* alignés sur un axe est-ouest et ouverts au nord. La cella est entourée de son propre déambulatoire et ses parois reprennent les codes architecturaux du sanctuaire principal, mais

sans aucune niche. L'équivalent de son *maṇḍapa* est en fait une salle à quatre piliers de Type 1 alignés. Ces deux éléments sont séparés par des murs pleins et massifs percés de porte simples, constituant la seule ouverture extérieure. Aucune superstructure ne vient signaler la présence de ce sanctuaire annexe, qui n'est indiqué que par le plan et n'est visible que par les accès depuis le déambulatoire.

Enfin, une petite chambre est installée à l'angle nord-est. La disparition du mur d'enceinte du côté nord permet d'observer les quatre piliers de Type 1 qui soutiennent son plafond à caisson central. Un petit claustra de pierre aménagé au sud constitue, avec la porte à l'ouest, la seule source de lumière. Cette dépendance ne répond pas aux caractéristiques d'une cella cultuelle annexe et, bien que les murs extérieurs offrent le même agencement de pilastres simples que celui de la cella intégrée à l'enceinte au sud, sa fonction précise demeure cependant inconnue. Elle revêt néanmoins un intérêt certain de par la présence d'une nouvelle cache pratiquée dans le sol, dont les parois pavées de blocs de granit confirment qu'il ne s'agit pas d'un accident dû à l'effondrement de cette partie du temple, qui a visiblement été restaurée. On lui prête la même destination que la cavité du sanctuaire principal, pour l'entreposage de quelque objet précieux.

d. Le *gopura* de la première enceinte

Le premier *gopura* a été découvert dans les années suivant le cyclone qui ravagea cette partie du Tamil Nadu, et dans un état d'effondrement presque total. S'il faut ici saluer le travail des restaurateurs, nous verrons qu'il n'a pas été exempt d'inévitables erreurs de reconstitution.

La tour d'entrée est positionnée au centre du mur est de la première enceinte et se compose d'un corps de granit sur une base à deux parties – un *upapīṭha* et un *adhiṣṭāna* –, percé par un couloir central et accessible par un escalier à échiffres en *yāḷi*. Les entrées forment un ressaut dans la paroi extérieure.

L'*upapīṭha* se décompose en un *upāna* lisse, surmonté d'un *padma* descendant puis d'un *kaṇṭha* aux bandes parées d'entrelacs végétaux et d'un *padma* montant. L'*adhiṣṭāna* superpose deux plinthes lisses, un *kumuda* à trois faces, un nouveau *kaṇṭha* réduit, une moulure carrée et pour finir une moulure en feuille de lotus coupée par la niche du *pada*. Cette dernière reprend les types architecturaux d'un édicule *śālā* : deux demi-colonnes engagées, identiques aux colonnettes que l'on a pu observer lors de l'analyse des piliers de Type 4, ouvrent sur la cavité de la niche et soutiennent une corniche en *kapota* à *nāsī* et une

réduction d'architecture avec un toit en berceau, agrémenté de fausses niches miniatures et de *nāsi*[145] couronnés par une « face de gloire ». Chaque partie de *pada*, sur les faces est et ouest et de chaque côté des portes, est décorée d'une niche et de cinq colonnes engagées.

Ces colonnes, qui scandent le reste de la paroi, sont surmontées de chapiteaux en *puṣpapotikā* figurés en reliefs dont la partie tombante saillit aux angles du bâtiment et des ressauts. Les chapiteaux supportent une moulure en feuilles de lotus puis une corniche en *kapota* à *nāsī*, et une *vyālamāla*. La superstructure, plus moderne que le corps de granit, présente trois niveaux abondamment sculptés de part et d'autre des niches des édicules *śālā* et *kūṭa* qui la composent, et se termine par une toiture en berceau allongée.
Les jambages extérieurs de la porte de ce petit *gopura* présentent quelques reliefs sur les blocs saillants, et sont décorés à leur sommet par deux lions assis faisant figure d'atlantes sous le *kapota*.

L'intérieur du passage est, quant à lui, mis en valeur par deux encadrements de portes délicatement sculptés. Près de leurs seuils, et sur les parois latérales du passage, se trouvent des blocs gravés d'inscriptions en télugu et en tamoul. Leur position, à l'endroit où le fidèle enjambe le seuil et repose le pied, a provoqué une usure de la pierre qui n'en facilite guère la lecture. Une autre grande inscription, se situant sur la paroi extérieure nord-est est au contraire d'une lisibilité étonnante, mais sa modernité en diminue considérablement l'intérêt historique.

On remarquera que si la face est de cette tour d'entrée est en tous points similaire à la face ouest, elle paraît bien plus finement travaillée, particularité qui ne trouve pas réellement d'explication à l'heure actuelle[146].

e. Le hall aux milles piliers

Le passage par le petit *gopura* débouche dans la seconde enceinte. D'après l'étude du plan, on peut constater que la moitié de son espace, à l'ouest, est occupée par la première

---

145 Le terme de *nāsi* est l'équivalent septentrional du *gavākṣa*, une niche ou fenêtre close en forme de fer à cheval, ou, plus littéralement, d' « œil de vache ». Il n'est utilisé que pour décrire les superstructures en berceau miniaturisées des édicules *śālā*, les autres formes similaires s'apparentant généralement plus, dans le contexte qui nous concerne, à des *nāsī* ou à des *makaratoraṇa*.

146 On exclue l'hypothèse d'une reconstruction par les services de l'ASI lors de la restauration générale du temple : d'autre exemples, dans ce même temple et ailleurs sur le site, ont confirmé qu'une réalisation d'une telle ampleur n'était ni dans les moyens ni dans les pouvoirs de l'institution, et ont démontré que le parti de restauration retenu consistait à reproduire la forme des pièces manquantes dans des blocs neufs, en y simplifiant au maximum la décoration pour que la reconstitution soit lisible et compréhensible par le visiteur.

enceinte et les différents sanctuaires. La seconde moitié, à l'est avant le *rāyagopura,* se partage entre la « salle aux mille piliers », et l'esplanade comprenant l'*āsthānamaṇḍapa* et le bassin aux ablutions, ainsi que deux dépendances.

La dénomination traditionnelle de « salle aux milles piliers » désigne ici une zone où sont érigés cent cinquante-neuf piliers de Type 2[147], qui se déploie immédiatement après le petit *gopura*, sur toute la largeur de l'enceinte, et qui englobe trois structures : un pavillon à quatre piliers et un pavillon à dais à seize piliers au sud, et le *kalyāṇamaṇḍapa*. L'espace est délimité par un léger changement de niveau du sol : il est surélevé par un faible soubassement qui est bien marqué par une moulure en feuille de lotus à l'ouest, mais apparait imprécis à l'ouest, au niveau de la jonction avec la première enceinte, indiquant peut être que les piliers de Type 2 comblaient également l'espace restant autour du premier *prākāra*. Les piliers, plus grands et plus gracieux que ceux rencontrés auparavant, ornés de motifs végétaux entrelacés et de bagues perlées sur leur fûts à facettes, sont disposés de manière à dessiner une allée centrale dans l'axe est-ouest depuis la sortie du petit *gopura*, et deux allées transversales du nord au sud. La première allée relie le pavillon à quatre piliers à la petite ouverture nord, et la seconde raccorde le *maṇḍapa* à seize piliers au *kalyāṇamaṇḍapa* qui se font face. Bien que le pavement au sol ait été reconstitué, on distingue encore clairement des fondations de pierre qui, si elles ne correspondent pas à d'anciens murs pleins, délimitent des aires bien précises. Ainsi, on remarque l'existence d'un axe nord-sud formée par le *maṇḍapa* à seize piliers et le *kalyāṇamaṇḍapa*.

Quelques vestiges sont disséminés parmi les piliers, notamment un soubassement carré redenté semblant lacunaire, constitué d'un *kaṇṭha* et d'une moulure en *kapota* à *nāsī* particulièrement détaillés. Par analogie avec d'autres fragments retrouvés dans le Fort, et selon la forme de l'objet, il pourrait s'agir en l'occurrence de la base d'un *dhvaja-stambha*, mât rituel, (en raison de la présence d'une cavité carrée au centre) ou d'un *balipīṭha*, autel à offrande. A partir des dimensions du reliquat, on peut alors imaginer la taille imposante de l'autel.

---

147 On compte ici uniquement les piliers de Type 2. Le total des piliers incluant ceux des structures que le hall englobe s'élève en fait à deux cent quarante deux. La définition de *maṇḍapa* à mille piliers, ou hall aux milles colonnes, peut au premier abord sembler quelque peu abusive étant donné que d'une part, il n'est pas proprement surélevé par une base, et d autre part, ce terme peut s'appliquer à tous les grands *maṇḍapa* de procession quelle que soit leur fonction. Pourtant, on n'a visiblement pas affaire au comblement d'un espace intermédiaire avec des piliers, comme c'est le cas dans la première enceinte, et la structure se trouve être la seule comportant cet effectif. On estime donc pouvoir retenir sans risque la terminologie utilisée par nos prédécésseurs.

f. Le *kalyāṇamaṇḍapa*

Le *kalyāṇamaṇḍapa,* ouvert au sud, présente un plan au sol bien particulier. De forme rectangulaire, il est accolé à la paroi interne nord de l'enceinte, avec un avant-corps au sud. Des murs de granit couvrent ses parois est et ouest au tiers de sa longueur et aux angles sud-est et sud-ouest et présentent deux grandes ouvertures latérales. Un large soubassement qui occupe la largeur au fond de la structure supporte un dais carré. Les poutres, parées de feuilles de lotus, sont soutenues par des piliers de Type 1, dont la facture témoigne ici d'un grand savoir-faire artistique. En effet, si, contrairement aux piliers observés dans le *maṇḍapa* du sanctuaire principal de la première enceinte, ceux-ci ne sont pas décorés de figures divines et humaines dynamiques mais de motifs végétaux et symboliques (cadres ou médaillons de fleurs épanouis, entrelacs de rinceaux en crosse et en spirales, nœuds de lianes, conque et disque de Viṣṇu, *hamsa* et lions assis), le rendu des détails et la finesse de l'exécution en sont bien supérieurs dans le *kalyāṇamaṇḍapa*. On remarque également que les angles saillants des blocs inférieurs sont pourvus de petites cavités en forme de vasques de lampes rituelles afin d'accueillir des lampes en terre cuite, ou directement de l'huile ou du ghee et une mèche de coton, afin d'illuminer les allées de piliers pendant les dévotions ou lors de la procession du mariage symbolique entre la divinité principale et sa parèdre.

Le dais et sont soubassement présentent la même qualité décorative, et sont tous les deux composés d'une moulure en feuilles de lotus, d'un *kumuda* lisse et d'un *kapota* aux motifs foliés à *nāsī* végétaux. Le caisson de plafond qui surmonte le dais est sculpté de frises figurées sur toutes ses parois internes et scandé de *nāsī.*

La base du *kalyāṇamaṇḍapa* apparaît sous forme de *kaṇṭha* à rinceaux et de moulure en *kapota* à *nāsī* identiques à celles des soubassements et du dais. Chaque mur plein est orné d'une fausse niche, surmontée d'un *makaratoraṇa,* dont l'intérieur est sculpté de groupes de personnages. Des pilastres simples à chapiteaux en biseau rythment le reste de l'espace. Une moulure en feuille de lotus précède ensuite une frise sculptée de petits personnages ventrus jouant du tambour et un toit plat en maçonnerie, dont l'auvent en doucine renversée est très lacunaire.

g. Le *maṇḍapa* à quatre piliers sud.

Dans la partie sud de la seconde enceinte, parmi les piliers de Type 2 et à proximité du *gopura,* un petit *maṇḍapa* ouvert à quatre piliers est installé sur son soubassement. Ce dernier est posé sur deux plinthes lisses, puis un *upāna* vient supporter une moulure en feuille de lotus et un *kaṇṭha* dont l'intervalle entre les bandes verticales est sculpté d'éléphants en procession ou affrontés. L'ensemble est couronné d'une moulure en *kapota* délicatement gravée de feuille à *nāsī* végétaux. L'interruption de la frise d'éléphants sur la face nord de la base laisse suppose l'existence antérieure d'un escalier d'accès. Les quatre piliers qui soutiennent le plafond à caissons pourvu d'un médaillon central en fleur épanouie sont de Type 3, et présentent des reliefs sur chaque bloc. Malheureusement, la beauté des reliefs ne peut être appréciée en raison de la destruction des images à caractère divin et royal qui s'y trouvaient. Nous constaterons que ces marques de vandalisme – car aucun doute n'est permis dans ce cas – sont communes aux trois plus belles structures du temple de Veṅkaṭaramaṇa.

Les bagues des parties octogonales sont gravées de perlages ondulants et les chapiteaux d'angles en *puṣpapotikā* se distinguent par leur dynamisme. On remarquera qu'ils foisonnent de détails inédits, comme par exemple des miniaturisations d'architectures redentées[148] qui remplacent les bulbes des angles supérieurs des blocs médians. Malgré le toit de la salle aux mille piliers qui recouvre le dais, un auvent en doucine renversée vient entourer la petite structure.

La fonction précise de cet édifice n'est pas documentée, mais il paraît évident qu'il s'agit ici d'un *maṇḍapa* de procession, une étape offrant un trône pour l'image mobile de la divinité effectuant son parcours à travers le temple.

h. Le *maṇḍapa* à seize piliers sud

A l'est de ce petit pavillon, et en face du *kalyāṇamaṇḍapa*, le *maṇḍapa* à seize piliers est édifié sur deux niveaux carrés. Un *upapīṭha* organisé en *upāna-padma-kaṇṭha-kapota* à *nāsī,* dont les arches accueillent des figures orantes, supporte douze piliers de Type 3 aux reliefs figurés. Un dais carré est installé au centre sur un soubassement identique au premier, à la différence qu'un *kumuda* lisse s'insère juste avant le *kaṇṭha.* Les quatre piliers de Type 3, qui soutiennent le plafond à caisson, dont l'intérieur comporte des frises figurées au-dessus de moulures en *kapota*, sont ici plus massifs, mais sans rien perdre de leur finesse. Là encore, les

[148] Ce détail est unique et absent de tous les autres piliers de ce type rencontré à Senji.

images les plus grandes et les plus importantes ont été en partie détruites. Les chapiteaux en *puṣpapotikā* jaillissent des fûts et sont soutenus par des étais de pierre, eux- mêmes ornés de feuilles de lotus. On relève des médaillons de fleurs épanouies au centre de chaque poutre et sur de nombreuses dalles rayonnantes du plafond. La face nord devait vraisemblablement être pourvue d'un escalier, aujourd'hui disparu, comme le signale la discontinuité du décor de la base inférieure.

Nous serions à nouveau tenté d'attribuer à ce pavillon la même fonction que celle du petit maṇḍapa à quatre piliers, car les *maṇḍapa* de procession et de fêtes de temple sont souvent pourvus d'un piédestal afin d'y déposer les images processionnelles. Néanmoins, la position de ce pavillon, face à la « salle des mariages » et dans l'alignement de l'allée, tout comme son organisation à deux niveaux, conduisent à émettre une autre hypothèse sur son usage : il était peut-être destiné aux souverains locaux et à la famille royale, ainsi qu'à des hauts dignitaires et à de nobles personnages, pour leur permettre, pendant qu'ils suivaient le rituel du mariage divin qui se déroulait dans le *kalyāṇamaṇḍapa*, de s'isoler au calme, loin de la foule de fidèles qui se pressaient devant le sanctuaire, et dans une position surélevée par le piédestal.

i. L'*āsthānamaṇḍapa*

L'esplanade, qui succède à l'ouest à la salle aux milles piliers, offre une vue dégagée sur le reste des structures et sur le grand *gopura* d'entrée.

L'*āsthānamaṇḍapa* est le nom attribué, selon le plan et la description de R. K. K. Rajarajan, au grand pavillon ouvert situé au sud est dans la seconde enceinte. Manifestement orienté au nord comme les deux *maṇḍapa* précédents, il est constitué de quarante huit piliers disposés selon un plan rectangulaire, et sur trois niveaux.

Le premier niveau est marqué par un léger soubassement formé d'un *upāna* au rinceau ondulant et d'un *padma*. Des piliers de Type 2, d'une grande finesse, sont pourvus de trois bagues ornées autour de leur fût à facettes multiples. Une allée centrale est figurée à la fois par l'écartement des groupes de piliers de l'axe nord-sud, et par le caisson rectangulaire décoré de frises que les poutres de ces mêmes piliers dessinent au plafond. Le centre de ce caisson présente un cadre parsemé d'entrelacs et de fleurs, accueillant le relief d'une grande fleur de lotus comportant pas moins de six corolles épanouies et un bouton pendant en guise de clé. Un piédestal posé sur un soubassement, tous deux carrés et reproduisant à l'identique

le modèle du pavillon à seize piliers, se présente dans la partie sud de la structure au bout de l'allée centrale.

La sobriété de traitement du soubassement du second niveau le rapproche de celui qu'on observe sur le sanctuaire principal, composé uniquement d'un *kaṇṭha* aux bandes à rinceau entre deux bandes plates et nues. Sur son pourtour, douze piliers de Type 1, d'une grande simplicité structurelle mais habilement sculptés de faibles reliefs végétaux entrelacés, encadrent le dais qui constitue le troisième niveau.

Ce dernier niveau est composé d'un piédestal reprenant les caractéristiques déjà rencontrées jusqu'ici : pas d'*upāna*, mais un *padma* très en relief supportant un *kumuda* particulièrement soigné, à facettes et bordé par de discrètes feuilles de lotus, un *kaṇṭha* dont les bandes réduites sont sculptées de médaillons fleuris, et une moulure en *kapota* à *nāsī*. Les quatre piliers de ce niveau sont de Type 3. Comme pour les deux précédents *maṇḍapa*, les reliefs des blocs ont été volontairement épaufrés, mais on distingue encore dans la pierre des silhouettes évoquant des divinités dynamiques et, surtout des images de donateurs, qui ont particulièrement souffert du vandalisme. Le plafond à caisson est, là encore, décoré de frises figurées.

L'ensemble est bordé d'une simple moulure en feuille de lotus, puis couvert d'un toit plat en béton. Contrairement aux autres édifices de ce temple, qualifiés de *maṇḍapa*, l'*āsthānamaṇḍapa* est signalé, au niveau du dais, par une superstructure à deux étages dont on ne doute pas de la modernité. La question se pose cependant de savoir si cet agencement de briques plâtrées presque nu marque l'emplacement d'une tour d'origine. Cette hypothèse apparaît vraisemblable, car prêter aux services chargés des restaurations de Senji l'initiative de la création d'un élément architectural dans un monument historique ne l'est pas.

R. K. K. Rajarajan[149] identifie avec grande précaution ce pavillon hypostyle comme un *āsthānamaṇḍapa*. Le terme sanskrit *āsthāna* signifie « audience » ou « assemblée », mais c'est généralement le premier sens qui est retenu. Il s'agirait alors d'un lieu réservé au souverain, qui prenait place sur le piédestal central, probablement accompagné d'une partie de la famille royale et de membres importants de la cour, ministres et autres dignitaires influents, et recevait en audience les requêtes de ses sujets[150]. On imagine donc le dirigeant Nāyaka de

---

149 *Cf.* RAJARAJAN, R. K. K.: *Op. cit.* p 80.

150 Déterminer la fonction précise de chaque élément constitutif d'un complexe religieux est toujours hasardeux lorsque les sources anciennes font défaut, comme c'est ici le cas. En effet, on peut s'interroger sur le fait que R. K. K. Rajarajan emploie le terme d' « *āsthānamaṇḍapa* » - ce qu'aucun autre n'a fait avant lui dans les descriptions du temple qui restent, rappelons-le, assez rares – à partir d' une analogie structurelle avec d'autre édifices clairement identifiés comme tels, ou bien à l'aide de

l'époque statuer sur les décisions administratives relatives au domaine religieux, (gardons en mémoire que le Fort dispose à cette époque d'un centre royal et d'autres salles d'audience au sommet des collines, plus appropriés à la gestion des affaires politiques et militaires), l'octroi des offrandes diverses, et éventuellement les questions d'ordre matériel telles que les embellissements et les éventuelles reconstructions. Cette hypothèse est corroborée par le plan général et la position de ce *maṇḍapa* au sein du temple. L'allée centrale et le dais, tout comme les trois niveaux, suggèrent effectivement une répartition des l'assistance selon les catégories sociales, le souverain se tenant au sommet, et on remarque que l'édifice n'est pas au plus près du cœur sacré, mais un peu à l'écart, entouré de vastes espaces aptes à recevoir la foule. Il peut être nécessaire de rappeler qu'il existe aussi des *maṇḍapa* de couronnement, qui apparaissent néanmoins à une période plus tardive. On en fait état par exemple au XVIIe siècle, dans le temple de Sikākiriśvara à Kudumiyamalai, où le *maṇḍapa* a été construit spécialement pour le couronnement des rois de Pudukkottai. Orné de grandes figures royales sur la base de ses piliers, il présente une structure similaire à l'*āsthānamaṇḍapa* que nous avons décrit.

Cependant, il ne faut pas exclure l'attribution à cet édifice d'une fonction royale symbolique, et non utilitaire, comme le suggère la présence de la superstructure, signalant généralement un lieu saint réservé à l'incarnation d'une divinité sous forme d'image de culte.
Enfin, il nous faut évoquer une autre hypothèse pour son identification. Comme on l'a vu, les rapports de l'*āsthānamaṇḍapa* avec la sphère royale sont incontestables, mais on se doit d'admettre que son agencement général, selon un plan rectangulaire avec une allée centrale menant à un premier niveau carré et un piédestal en son centre, et sa situation isolée, se rapprochent de ce que l'on observe habituellement dans de nombreux *kalyāṇamaṇḍapa*. Ainsi, le plan au sol du *kalyāṇamaṇḍapa* du temple de Varadarāja de Kāñcipuram (vers 1600) révèle une structure tout à fait comparable à celui du Veṅkaṭaramaṇa, si l'on néglige sa taille légèrement supérieure. On ajoutera à cet exemple celui du temple de Bhaktavatsala de Tirukkalukundram, contemporain, qui, tout comme le précédent, témoigne du talent des sculpteurs, concentré sur un seul *maṇḍapa*. L'*āsthānamaṇḍapa* du Veṅkaṭaramaṇa, qui semble constituer l'élément le plus finement orné du complexe, pourrait donc éventuellement prétendre au rôle de *kalyāṇamaṇḍapa*.

---

témoignages historiques venant confirmer sa fonction, mais que l'auteur ne mentionneà aucun moment. Rappelons également que ce vocabulaire existe bien pour un *maṇḍapa* d'assemblée, tel que celui du temple de Subrahmanya à Tirupparankundram (*Cf.* BRANFOOT, C. : *Op.cit.*, 2007 (a), p. 154.)

j. Le *maṇḍapa* nord-ouest

L'angle nord-ouest de la seconde enceinte est occupé par un petit pavillon de plan carré, pratiquement identique aux deux derniers niveaux de l'*āsthānamaṇḍapa*. Une première base à *kaṇṭha* entre deux plinthes lisses accueille douze piliers de Type 1 sobrement ornés de motifs végétaux, puis un dais central plus élaboré – dont la base reprend le schéma « *padma-kumuda-kaṇṭha* diminués-*kapota* à *nāsī* » – contient quatre piliers de Type 3 à chapiteaux en *puṣpapotikā* et un plafond à caisson parés de frises figurées. Bien que les images divines des blocs des piliers n'aient pas échappé à la destruction iconoclaste durant les occupations, on peut encore remarquer, malgré les épaufrures, la différence de qualité esthétique entre ces sculptures, moins abouties, et celles des piliers de la partie sud-est de la seconde enceinte.

La partie supérieure de la structure se compose d'un auvent en doucine renversée et d'une frise de *vyāla*. Il est possible qu'un *śikhara* à niveaux ait couvert l'ensemble, mais le toit est aujourd'hui plat et maçonné.

Bien que sa fonction exacte ne soit pas connue, la position isolée de ce *maṇḍapa* sur le chemin de déambulation entre les deux enceintes suggère son utilisation comme station lors des processions rituelles, pour déposer les images mobiles sur son piédestal.

k. Le bassin rituel

Un bassin rituel de plan carré, destiné à la fois aux ablutions des fidèles et à l'alimentation du temple en eaux de pluie, est aménagé face à l'*āsthānamaṇḍapa*. Il est creusé en gradins sur quatre niveaux de profondeur, chaque niveau mesurant environ un mètre trente. Sa face sud reçoit un escalier qui descend jusqu'au fond du bassin, et il est entouré d'un muret de protection moderne, en brique et mortier, recouvert de ciment et peint de motifs floraux aux couleurs passées.

On remarque que le bassin n'est pas implanté dans l'axe général du temple, mais très légèrement décalé vers le sud-ouest. Ce déport contraste fortement avec les autres bâtiments du complexe qui sont tous, sans exception, parfaitement orientés (une continuité dans les règles d'implantation qui témoigne, entre autres, d'une construction sur une période ininterrompue).

Ce désaxement peut résulter de causes physiques et géologiques. Il est possible qu'après avoir édifié les éléments principaux du temple, les architectes qui décidèrent de creuser le bassin se soient heurtés à une contrainte géologique ne leur permettant pas de donner une parfaite orientation à la structure, comme par exemple une veine de granit extrêmement résistant aux outils d'excavation, ou bien un positionnement particulier de la source d'alimentation. On peut aussi imaginer qu'un puits, ou un petit étang, existait avant la création du complexe et qu'il ait été impossible de l'adapter ou de le rectifier, imposant ainsi l'orientation constatée.

l. Le déambulatoire et les structures attenantes de la seconde enceinte

La seconde et la plus large des enceintes du Veṅkaṭaramaṇa est identique à la première, entourant les trois sanctuaires principaux. Ses hauts murs sont pourvus, sur leur paroi interne, d'un déambulatoire couvert soutenu par des piliers de Type 1 aux motifs floraux et figurés, à chapiteaux en biseau, précédant un auvent en doucine renversée. Le chemin rituel est néanmoins très lacunaire dans sa section sud-ouest, et complètement absent de la paroi sud. Comme en témoignent les comblements en pierres modernes et les contreforts en maçonnerie à l'extérieur du mur d'enceinte, cette zone a visiblement été durement touchée par les destructions, et sa restauration, qui a permis de restituer au mur son intégrité après être resté plusieurs décennies éventré et ouvert au sud à tous vents, s'est vue limitée par la perte des piliers et des éléments constitutifs de la base.

En effet, un amas de débris divers est regroupé dans la section nord, entre le petit *maṇḍapa* nord-ouest et le *kalyāṇamaṇḍapa*, là où le pavement régulier et lisse du sol cède la place à une herbe drue que vient régulièrement brouter le bétail avoisinant. Outre des blocs de constructions impossibles à réutiliser, on y trouve également des fragments de piliers de Type 1, des fûts facettés de piliers de Type 2, des vestiges d'auvents hémicylindriques et des moulures de toit en feuilles de lotus.

Dans l'angle nord-est sont construites deux longues salles closes, bordées par le *pradakṣiṇāpatha*. Leurs murs pleins, uniquement scandés de pilastres simples, comme c'était déjà le cas pour la salle à la cache souterraine de l'angle nord-est de la première enceinte, sont

percés de deux portes. L'intérieur est agrémenté de piliers de Type 2 soutenant des plafonds à caissons[151].

Salles de dépôt de matériel ou cuisines rituelles, l'utilisation exacte de ces deux pièces n'est pas documentée. Elles font aujourd'hui office de remise pour le matériel d'échafaudage des travaux de peinture et d'entretien des superstructures.

Dans l'espace vide entre la salle aux milles piliers et le grand *gopura*, et de chaque côté de ce dernier, se dressent deux paires de piliers monolithiques, chacune séparée de l'autre d'une dizaine de mètres. Leur forme imite celle d'un tronc d'arbre aux branches grossièrement élaguéeset se termine en fourche. Ces éléments ne figurent pas sur les plans.

Une hypothèse voudrait qu'ils aient été utilisés comme supports pour le rituel de balancement des divinités en procession, et plus particulièrement du couple divin du temple. Une balancelle richement ornée aurait alors été placée entre les deux soutiens. Pour ce type de rituel, on a néanmoins plus souvent affaire à un petit *maṇḍapa* complet à quatre piliers et couvert, que l'on nomme alors *ūñcalmaṇḍapa*.

R. K. K. Rajarajan propose toutefois une théorie différente : selon lui, ces piliers en pierre étaient utilisés pour la cérémonie de *tulābhara*. Ce rituel consiste à faire don au temple d'offrandes diverses équivalant au poids d'un fidèle ou d'un brahmane, pesé au moyen d'une balance que l'on plaçait alors entre les piliers. La cérémonie prenait beaucoup d'ampleur lorsqu'il s'agissait de la pesée du souverain. Il serait donc possible que les souverains aient ici procédé de cette manière pour effectuer leur don au temple. S'il est difficile d'infirmer ou de confirmer cette proposition, notons néanmoins la proximité – et donc éventuellement le lien – de ces éléments avec l'*āsthānamaṇḍapa* qui était également supposé avoir une destination (réelle ou symbolique) royale.

Ces deux possibilité d'emploi sont attestées dans de nombreux temples du Tamil Nadu (et des états limitrophes), mais il y a lieu de noter que cette forme particulière de piliers n'y a encore jamais été répertoriée.

---

151 On notera ici la présence d'auvents en doucine renversée (similaires à ceux rencontrés en extérieurs) placés sur les bords du carré central du plafond et formant ainsi un caisson très profond un peu particulier.

m. Le *rāyagopura*

Le grand *gopura* ouest du temple de Veṅkaṭaramaṇa est le plus grand et le plus haut bâtiment religieux du site de Senji, Fort et ville compris. Son plan rectangulaire, redenté au niveau des ouvertures, se développe sur onze mètres de large pour quinze mètres de long. Le corps en pierre mesure environ six mètres de haut, mesurés du *pada* au *vyālamāla*, et la superstructure se compose de sept étages décroissants, qui font culminer la tour d'entrée à plus de vingt mètres de hauteur.

La haute base est organisée selon le principe bipartite de l'*upapīṭha* et de l'*adhiṣṭhāna.*

L'*upapīṭha* se compose d'un *upāna* et d'un *padma,* puis d'une plinthe en fort relief ornée de rinceaux ondulants, et d'un *kaṇṭha* aux bandes décorées d'entrelacs végétaux, et chaque espace inter-bande est sculpté de motifs représentant des cavaliers chevauchant soit un éléphant, soit un *yāḷi* où un cheval, des grands lions assis et, au plus proche de l'ouverture du passage interne, des figures orantes d'assesseurs. Au-dessus, la moulure en *kapota* est délicatement gravée d'un motif de feuille et bordée d'une très fine baguette en feuilles de lotus, et comporte des *nāsī* exclusivement végétaux ou à visages centraux.

L'*adhiṣṭhāna* semble reproduire les premiers éléments de l'*upapīṭha* : un *upāna* puis une moulure en feuilles de lotus *padma,* qui laisse place à un *kumuda* cannelé, à baguette centrale de diamants. Pour chaque partie latérale, de chaque côté de l'ouverture du *gopura,* les cannelures, finement détaillées, s'orientent vers l'extérieur à chacune des extrémités du *kumuda* et se rejoignent au centre de la paroi. Le *kumuda* soutient un *kaṇṭha* réduit, une corniche en *kapota* à *nāsī,* un nouveau *kaṇṭha* et un *padma* descendant. Ces deux derniers éléments sont interrompus par la cavité d'une niche.

Il faut nous attarder un instant sur le *kumuda* précédemment décrit et ses cannelures. Cette ornementation architecturale bien spécifique se développe in extenso sur les quatre faces (nord-ouest et sud-ouest, nord-est et sud-est) de l'édifice. Si l'on considère le fragment d'*adhiṣṭhāna* présent à côté du sanctuaire annexe d'Āṇḍāḷ, qui présente exactement la même composition si caractéristique par son *kumuda* unique dans le temple, on peut s'interroger sur sa provenance réelle. Comme il a été indiqué auparavant, il est hautement improbable que la restauration du *gopura* ait donné lieu à la création d'un élément architectural afin de combler d'éventuelles lacunes dans la base de la structure, non seulement pour des raisons d'éthique, mais également parce qu'une telle reproduction aurait été immédiatement reconnue à l'œil nu. Il nous faut donc imaginer qu'une autre structure du temple encore présente, ou depuis

disparue, possédait le même type de base. Dans le cas où il relèverait d'un édifice existant, on peut notamment envisager d'attribuer ce piédestal à un *maṇḍapa* de procession qui, comme on l'a déjà constaté, bénéficie généralement d'un travail de décoration des plus élaborés. Selon cette hypothèse, il faut alors rechercher sur le plan et par l'observation in situ la structure ainsi incomplète, ou l'espace au sein du temple, qui serait susceptible d'accueillir ce type de piédestal. Dans la mesure où aucun des sanctuaires ou *maṇḍapa* ne présente de lacune d'une telle importance (le fragment mesure plusieurs mètres de long sur au moins un mètre de haut), il apparaît que la seconde proposition, se référant à un édifice depuis disparu, semble la plus appropriée. Au sein de la première enceinte, l'espace à piliers de Type 3, juste devant la cella ouest, aurait pu convenir, mais le niveau du sol, et la surface réduite entre la base théorique du *maṇḍapa* et l'escalier menant à la cella ouest et montant sur le déambulatoire couvert, rendent cette solution improbable. On préfère retenir l'hypothèse que, parmi toutes les pertes potentielles dans la seconde enceinte, attestées à l'évidence par les grands espaces vides et abandonnés et les quantités de débris qui jonchent le sol (rappelons que toute la partie sud et sud-ouest a été perdue et simplement nettoyée), se trouvait probablement un *maṇḍapa* de procession supplémentaire ayant pour base générale, ou pour piédestal à image divine, un modèle d'*adhiṣṭhāna* à *kumuda* cannelé.

Structurellement, le *pada* du grand *gopura* reproduit celui de son pendant réduit, le petit *gopura* de la première enceinte, sauf pour quelques détails et ornementations.

On constate l'introduction d'un édicule supplémentaire, le *kumbhapañjara*, composé d'une colonne engagée composite, constituée d'un vase d'abondance très pansu, godronné et à bague centrale, débordant de feuillages et d'entrelacs fleuris, le *kumbhara*. Du col du vase naît une colonne dont la corbeille en vase et coussin rond aplati et l'abaque plat soutenu par une corolle de feuilles de lotus sont pratiquement identiques à ceux des colonnettes des piliers de Type 4 et aux colonnes engagées des parois des *gopura*, à la différence qu'ils ne comportent pas de chapiteaux en *puṣpapotikā*. L'ensemble est ensuite surmonté d'une corniche en *kapota* à *nāsī*, puis d'une superstructure à toiture en berceau vue de face, présentant ainsi la forme d'un fer à cheval ou *gavakṣa*, qui justifie ainsi son nom d'édicule *kumbharapañjara*. Les rinceaux débordant du vase sont ici réalisés avec un relief plus faible que le corps de la colonne engagée, tout comme les cavaliers sur *yāḷi* et chevaux cabrés et les personnages dynamiques ou dansant qui semblent jaillir de chaque côté du fût de la colonne et de la corbeille.

Le mur est également rythmé par les colonnes hybrides engagées, déjà rencontrées sur les piliers de Type 4 et les façades du petit *gopura*. Les angles du ressaut créé par la porte sont

ornés de ces mêmes colonnes engagées mais qui n'apparaissent ici qu'aux trois-quarts visibles, et les chapiteaux en *puṣpapotikā* présentent alors une partie saillante.

La niche est, quant à elle, constituée de deux demi-colonnes identiques à celles engagées dans la paroi soutenant une corniche en *kapota* à *nāsī,* et d'une miniaturisation de toiture en berceau. On remarquera que cette partie est suffisamment détaillée pour nous permettre de distinguer les têtes de *yāḷi* faisant office d'acrotères aux extrémités de cette miniaturisation.

Une bande lisse, une moulure en feuille de lotus, une large corniche en *kapota* à *nāsī,* et une frise de *vyāla* affrontés achèvent la composition du corps principal en pierre de ce grand *gopura.*

Si l'on considère la niche encadrée de deux colonnes engagées, on pourrait se référer ici à un édicule *śālā,* bien que l'organisation de la façade soit un peu particulière. La composition générale serait alors successivement constituée, à partir du centre marqué par la porte, d'une colonne engagée d'angle, d'un édicule *kumbharapañjara*, d'un édicule *śālā*, d'un édicule *kumbharapañjara*, de deux colonnes engagées, d'un édicule *kumbharapañjara*, pour s'achever par deux colonnes engagées[152].

Chaque espace entre les séries de deux colonnes engagées consécutives et les colonnes de la niche, est orné, à la base de ces dernières, de reliefs représentant des divinités ou des assesseurs.

La superstructure du *rāyagopura* est, comme attendu, en brique et en plâtre, arborant des alternances d'édicules *śālā* et *kūṭa* qui, suivant le principe du corps inférieur en pierre, accusent un ressaut au niveau de la fenêtre au centre de chaque étage. Les rares sculptures qui subsistent représentent des *dvarāpāla* flanquant chaque ouverture, et des atlantes soutenant la toiture en berceaux.

Lorsque l'on emprunte la porte du *gopura,* on traverse deux encadrements de porte. A la base de chacun d'entre eux, une nymphe tient dans sa main une branche d'arbre terminée par une feuille. Sur celle-ci, un *makara* monté par un guerrier armé crache un long rinceau double dont les entrelacs forment des médaillons qui accueillent des reliefs figurés. Chaque centimètre d'espace intermédiaire est prétexte à un foisonnement de figures détaillées, humaines ou animales, et de motifs végétaux chantournés.

---

152 On peut résumer la situation ainsi, en s'éloignant de la porte vers les côtés : colonne d'angle – *kumbharapañjara* – colonne – niche – colonne – *kumbharapañjara* – colonne – colonne – *kumbharapañjara* – colonne – colonne d'angle.

C'est également ici que réside le principal intérêt – pour la littérature secondaire et descriptive – du temple de Veṅkaṭaramaṇa. En effet, chaque extrémité des murs du passage interne comporte, dans toute sa moitié supérieure, des panneaux à frises figuratives et parfois narratives, qui seront détaillés et analysés dans la partie iconographique de cette étude.

Lors de l'observation de la surface extérieure de la façade est du *gopura*, un détail retient l'attention[153]. Les façades latérales qui sont coupées par la jonction avec le mur d'enceinte, peu visibles à l'intérieur du temple à cause de la présence du déambulatoire couvert, sont ici un peu plus facilement accessibles et révèlent un soin inhabituel dans leur traitement décoratif. Les reliefs sont plus accentués, qu'il s'agisse des figures du *kaṇṭha*, des divinités entre chaque colonne engagées, ou des cannelures, godrons et facettes ; les *nāsī* sont différenciés par la taille du médaillon central, les feuillages ou perlages qui les ornent, comme les guirlandes et frises de diamants, ressortent en saillie des fûts des colonnes…

Ces parties de l'édifice ne sont pas destinées être observées de loin et dans leur ensemble, comme le seraient les faces est et ouest, et bien qu'elles doivent obligatoirement marquer une continuité décorative avec le reste du bâtiment, une telle différence d'apparence peine à trouver une explication. Elles sont presque accolées, au déambulatoire d'un côté de l'enceinte, et à deux *maṇḍapa* extérieurs de l'autre côté, disposition qui aurait pu éventuellement les protéger des intempéries et donc de l'érosion (à l'inverse des *nāsī* qui sont très abîmés en façade est), mais on remarque que la divergence ne réside pas tant dans l'aspect physique du décor que dans la façon dont il est traité : les divinités sont plus grandes et leur mise en valeur est soulignée par des arches et des auréoles, absentes sur les faces est et ouest.

n. Les *maṇḍapa* externes nord et sud

De chaque côté du *gopura*, un *maṇḍapa* est accolé à la paroi externe de la seconde enceinte. Chacun d'eux présente un plan carré, et devait comporter à l'origine dix huit piliers, dont seize situés dans la partie principale et deux installés contre un piédestal en saillie qui rattache la structure au mur d'enceinte.

---

153 Cette réflexion est développée ici à dessein : il nous semble qu'elle relève de l'aspect décoratif global du *gopura* et non uniquement du traitement des reliefs figurés, qui sont généralement analysés dans une partie iconographique.

Le *maṇḍapa* sud repose sur une base simple, un *upapīṭha* aux moulures lisses et dont les entrelacs végétaux des bandes verticales du *kaṇṭha* constituent la seule décoration. Les piliers sont de Type 1 et soutiennent des chapiteaux en biseau, mais seule la moitié d'entre eux est achevée. En effet, pour certains d'entre eux, la répartition en blocs carrés et octogonaux n'est détourée que sur une face, tandis que pour d'autres, chapiteaux et piliers ont été laissés complètement vierges. Le toit plat, couvert de ciment pour prévenir les infiltrations, est bordé uniquement d'une moulure en feuilles de lotus. La saillie à l'ouest, qui a peut-être été fermée sur ses parties latérales à une période de son histoire, devait probablement accueillir un piédestal, un autel, ou une cella miniature, comme en témoigne la base simple qui subsiste à cet endroit entre quatre piliers à peine mis en forme.
Compte tenu du peu de sources dont on dispose à propos de cette structure, son état inachevé peut tout autant résulter d'un délai d'intervention des artistes insuffisant pour l'achèvement de leur travail que d'une restauration visant à combler des lacunes qui auraient empêché de reconstituer le *maṇḍapa*.

Le *maṇḍapa* nord présente un degré de finition décorative bien supérieur à son pendant au sud, alors qu'il ne lui reste que peu d'éléments : la base est composée d'un *upāna* supportant une moulure en feuille de lotus, puis un *kaṇṭha* dont les espaces inter-bandes sont peuplés de danseurs et de musiciens. Seuls huit piliers sont présents, six de Type 3 et deux de Type 2, et aucun n'est complet. On suppose l'existence à l'origine des chapiteaux en *puṣpapotikā*, et un toit plat sur le modèle du *maṇḍapa* sud. Comme pour son pendant, il semble qu'un piédestal ou un dais ait occupé la partie en saillie sur la face ouest.

On ne peut déterminer avec certitude si le positionnement observé représente celui d'origine, ou si les piliers ont été replacés ainsi lors de la restauration. Les piliers de Type 2, même s'ils avaient pu esquisser une allée centrale sur un axe est-ouest vers le piédestal, paraissent cependant bien élevés pour appartenir au même bâtiment que les piliers de Type 3 encore présents, à moins que ceux-ci aient été rehaussés par des chapiteaux composites[154], plus imposants que de simples *puṣpapotikā,* mais dont nous ne trouvons aucune trace dans ce temple. Si l'on examine les détails et les finitions de la sculpture, ces piliers de Type 3 ne paraissent pas tous faire partie du même ensemble, ce qui conduit, encore une fois, à envisager l'éventualité d'une reconstruction approximative.

---

154 Un unique exemplaire de ce type de chapiteau pourra être observé lors de la description du temple de Paṭṭābhirāma.

S'il est à peu près certain que ces deux halls hypostyles étaient des *maṇḍapa* de procession ou de fête de temple, on peut émettre l'hypothèse, comme l'ont déjà fait plusieurs observateurs, que le *maṇḍapa* nord servait également de *natyamaṇḍapa*[155], un pavillon où se déroulaient des représentations de danse, en raison des frises de danseuses et de musiciens qui ornent sa base.

Comme on a pu le constater en étudiant le plan au sol du temple, l'aire sacrée du Veṅkaṭaramaṇa ne se limite pas à la seconde enceinte et à la cuvette hémicyclique qui forme un parvis devant l'entrée du *rāyagopura*, et de nombreuses structures, qui n'ont pas bénéficié d'autant de protection et de réparation, se répartissent tout autour du temple.

Immédiatement devant le bord de la cuvette se trouve érigé le *stambha*, une haute colonne indiquant la proximité de l'entrée du temple. Elle est généralement identifiée comme un *garuḍastambha*, puisqu'elle est liée à un temple viṣṇuïte, et qu'elle doit, en conséquence, soutenir une petite superstructure ou un plateau accueillant une représentation, en ronde-bosse ou symbolique, de Garuda, la créature mi-homme mi- aigle monture du dieu Viṣṇu, ou une effigie de Hanumān.

Mais l'absence de tout motif sommital sur la colonne nous empêche néanmoins de tirer une conclusion.

Le *stambha* se présente sous la forme générale d'une colonne composée de piliers de Type 4 – connue aussi pour parer les façades des *gopura* et sanctuaires séparant les édicules. La base est constituée d'un bloc de section carrée orné à ses angles supérieurs de motifs de *nāgabandham*, et soutenue par une moulure miniature de *kapota* à *nāsī*. Chacune de ses quatre faces est sculptée. Le fût à facettes comporte une bague décorative octogonale à chaque extrémité, et c'est là son seul élément de décor. La colonne se termine par une légère forme de vase et de coussin aplati cannelé, qui devait supporter une corolle de lotus épanoui, aujourd'hui disparue.

o. Les *ūñcalmaṇḍapa*

Le type de colonne décrit précédemment se rencontre à nouveau autour du temple. Ainsi, les six pavillons de balancement, ou *ūñcalmaṇapa*, chacun formé sur le même modèle,

[155] Egalement appelé *nṛtyamaṇḍapa*, ou *vṛttamaṇḍapa*, désignant plus généralement un *maṇḍapa* où se déroulent des représentations artistiques

sont constitués de quatre très hautes colonnes disposées selon un carré étroit et supportent une superstructure de briques, similaire aux toitures rencontrées sur les sanctuaires, mais formée uniquement d'un niveau de réductions d'architecture et d'un *śikhara*. Les colonnes ne comportent pas de base carrée, comme on l'observe sur les colonnettes, les colonnes engagées de façade et le *stambha*, mais présentent un fût octogonal s'élevant directement du sol et s'étrécissant vers le haut, où un vase, puis un coussin aplati, également à huit faces, soutient une corolle de feuille de lotus épanouie, un abaque carré et lisse et, enfin, un chapiteau d'angle en *puṣpapotikā*. Le profond caisson que forment les poutres est agrémenté d'une dalle transversale qui accueillait à l'origine les crochets ou les dispositifs d'attache de la balancelle rituelle. Un auvent en doucine renversée aux angles ornés, et une moulure de feuilles de lotus (ou parfois un *vyālamāla*), viennent achever la composition. Chaque face de la superstructure ne présente qu'une niche, encadrée de demi-pilastres.

De manière générale, si tous les *ūñcalmaṇḍapa* sont encore aujourd'hui d'aplomb et complets, ils accusent néanmoins un état de délabrement avancé. L'approche de certains d'entre eux est déconseillée tant l'équilibre des colonnes est précaire, et la végétation a souvent envahi les toitures, désolidarisant les briques et le mortier et ne laissant au-dessus des moulures de granit que des masses rougeâtres informes.

p. Les autres *maṇḍapa* extérieurs

Dans l'axe est-ouest du temple de Veṅkaṭaramaṇa, et à une centaine de mètres de son entrée, on rencontre successivement deux *maṇḍapa* en ruine. Ils apparaissent aujourd'hui comme deux structures séparées dont l'une, à l'est, est accolée à la paroi intérieure de l'enceinte est du Fort Externe, qui rejoint les collines de Chandrayandurgam et de Kṛṣṇagiri en passant par le petit mont de Kuttarisidurgam.

Il est cependant tout à fait possible qu'il s'agisse ici des vestiges d'un seul et même pavillon à piliers, qui aurait alors été très vaste.

Le premier *maṇḍapa* se compose de quinze ou dix-huit piliers de Type 1, disposés en cinq ou six rangs de trois unités, parfois inachevés, et les amas de débris qui jonchent le sol, composés de restes de poutres, de dalles de plafonds et de fragments de blocs, suggèrent que ce *maṇḍapa* s'étendait peut-être plus loin au nord. Entre les deux pavillons, se trouve une base carrée et creuse en son centre, constituée d'une moulure en *kapota* à *nāsī*, semblable à celle rencontrée au milieu de la salle aux mille piliers dans la seconde enceinte du temple. Tout

comme cette dernière, on peut supposer qu'il s'agit là de la base d'un *balipīṭha*, réservé aux offrandes.

Le second *maṇḍapa*, à l'est, alignait vraisemblablement une trentaine de piliers répartis en cinq rangs de six unités, tous de Type 1, mais ceux qui subsistent sont rarement complets. Au centre, quatre piliers rehaussés par une base simple, à moitié enterrée par les accidents de terrain, constituaient certainement un piédestal pour une étape lors de la procession des divinités.

A proximité se trouve l'étang naturel, alimenté par les eaux de pluies et les écoulements provenant directement de la colline de Chandrayandurgam, au pied de laquelle il s'étend. Seules les berges ouest et nord ont été aménagées, et un escalier dans l'angle nord-ouest permet d'accéder au plan d'eau.

Un autre *maṇḍapa*, proche de l'angle extérieur sud-ouest de la seconde enceinte, est en partie envahi par la végétation et ne comporte plus que quelques piliers de Type 1 encore debout, soutenant des poutres bordées de feuilles de lotus fragmentaires.

En s'éloignant encore du temple vers l'ouest, on découvre, au milieu de parcelles de terre désertes et non cultivées, des fondations de pierres dessinant des plans carrés. Certaines arborent en leur centre une tombe musulmane en ruine, reconnaissable à sa base rectangulaire en brique et à sa forme allongée en berceau.

Un peu avant d'atteindre le dernier *maṇḍapa* de balancement, au sud-ouest, il nous faut mentionner un temple entièrement caché par la végétation grimpante, et pratiquement en ruine. On distingue à peine les façades de granit scandées de pilastres simples et lisses et comportant peut être des fausses niches à *makaratoraṇa*. La superstructure est ici remarquable, car elle est composée d'un dôme, aujourd'hui effondré, sur un tambour cylindrique en brique posé au-dessus de la cella. Le tambour comporte quatre fausses niches à chaque direction cardinale et ne conserve aucune trace de sculptures.

Cet édifice isolé est mentionné sur le plan de Jean Deloche comme un temple dédié à Añjaneya, ou Hanumān, mais il a été impossible de le documenter plus avant compte tenu de son état de ruine et de son inaccessibilité[156].

B. Analyse iconographique

(*Planche 1. Fig. 31 à Fig.45*)

a. Le sanctuaire principal

Le temple de Veṅkaṭaramaṇa est dédié à cette forme du dieu Viṣṇu qui était adorée dans la cella du sanctuaire principal. L'image sainte ayant disparu dès les premières années sombres de l'histoire du Fort, au début du conflit avec les envahisseurs musulmans, le rituel n'y est plus pratiqué et la fréquentation a donc rapidement cessé.

L'iconographie générale déploie, comme on peut s'y attendre, des thématiques viṣṇuïtes[157]. Il est intéressant cependant de déterminer s'il existe un lien entre structure ou type de support et iconographie, et ainsi tenter de découvrir l'existence éventuelle d'une logique ou d'un vocabulaire normatif d'ornementation figurée, qui se développerait sur l'ensemble du temple et, le cas échéant, d'en dégager les principales caractéristiques.

Comme cela s'est couramment pratiqué dans de très nombreux temples tombés sous le joug de l'ennemi – quelles que soient son origine et sa religion –, il est fort probable que l'image principale de culte ait été détruite, ou volée, le vol étant alors motivé par les qualités esthétiques de la sculpture ou par le matériau de confection, ou encore par tous les dons sous forme d'accessoires cultuels et d' ornementations en métal précieux ajoutées sur l'effigie pour rehausser et embellir l'apparence de la divinité.

---

156 Ce temple a été visité à l'occasion du terrain effectué en 2011. En 2013, les travaux de rénovation de la zone du temple de Veṅkaṭaramaṇa étaient achevés depuis deux ans, mais une mise en valeur des alentours du site avait été engagée : le terrain entre le *stambha* et la muraille est du Fort avait été aplani et engazonné. Les débris autour des deux *maṇḍapa* à l'est avaient été déblayés et la végétation nettoyée autour de ses structures. Il n'a pas été possible depuis de savoir si le temple d'Añjaneya à l'ouest avait ou non été dégagé et rendu accessible, mais il serait intéressant d'effectuer une nouvelle prospection pour en examiner l'intérieur.

157 Nous verrons qu'il existe néanmoins deux exceptions mineures.

L'intérieur nu et austère du sanctuaire principal contraste avec la présence des deux grands gardiens de porte érigés devant l'entrée du *mukhamaṇḍapa*. D'une hauteur de deux mètres cinquante sur un mètre dix de large, ils sont fermement installés symétriquement sur un piédestal mouluré et redenté. Leurs quatre bras devaient porter le disque (*chakra)* et la conque (*śaṅkha*) viṣṇuïtes dans les mains supérieures, flottant au-dessus de deux doigts dressés, à la manière délicate initiée par les bronzes Coḷa au XIIe-XIIe siècle. La main inférieure la plus proche de la porte exécute le geste de menace, l'index levé vers le ciel, alors que l'autre est négligemment posée sur le manche d'une lourde massue ouvragée dont la tête repose au sol, un des attributs canoniques de Viṣṇu, appelé *gadā*. La jambe opposée à la porte est fléchie, passe devant le corps, et le pied est placé sur la masse. Ces gardiens de porte sont tous deux richement ornés : ils arborent colliers, bracelets, brassards, bracelets de chevilles, une ceinture et un cordon brahmanique, une tiare semblable à celle de la divinité qu'ils protègent, ainsi que de lourds pendants d'oreille. Leur rôle de repousseurs des démons et des mauvais esprits qui rôdent aux abords de la demeure du dieu, autant que de juges implicites de la pureté du fidèle qui s'apprête à entrer, leur imposent un aspect farouche: les sourcils arqués se joignent au-dessus des yeux exorbités et les crocs pointent aux commissures de lèvres. Les mèches de cheveux sortant de la coiffe, la *kiriṭamukuṭa*, sont également supposées accentuer un aspect redoutable, qui contraste avec leur posture hiératique.

Les piliers de Type 1 du *mahāmaṇḍapa* ouvert, tout comme ceux des salles précédant le *garbhagṛha*, sont décorés de cadres et de médaillons renfermant des corolles de fleurs épanouies, plus ou moins élaborées, des attributs de Viṣṇu – la conque et le disque solaire – magnifiés de flammèches, posés sur des piédestaux, et le *tilakā*, ou *tirunāma*, le signe sectaire et distinctif des viṣṇuïtes, composé d'un « U » dessiné autour d'un trait vertical. Ces éléments sont généralement répartis sur les blocs supérieurs et médians. Les blocs inférieurs, plus grands, sont prétextes à des décors d'entrelacs de rinceaux et de feuillages. Le corps principal du chapiteau, constitué d'un bloc carré, est uniformément sculpté de médaillons de lotus, semblables – le relief en moins – à ceux que l'on observe sur les plafonds et les poutres.

Deux piliers font exception à la règle. Au nord-ouest du *maṇḍapa*, les faces du bloc inférieur du premier pilier sont pourvues d'un rinceau, d'une conque et d'un disque, d'un *tirunāma*, et d'une représentation figurée. Il s'agit ici d'une forme du dieu Viṣṇu appelée Viṭṭhala[158], reproduite avec les deux mains sur les hanches, la main droite tenant une clochette

[158] Egalement connu sous le nom de Viṭhobā ou Pāṇḍuraṅga.

et la gauche une conque. A côté, le second pilier présente, outre un *tirunāma* et un disque, une petite figure de Kṛṣṇa enfant, assis sur un siège bas à deux pieds, un pot de beurre posé sur sa cuisse.

Le petit dais latéral de ce *maṇḍapa*, également composé de piliers de Type 1, est agrémenté de deux frises basses de chaque côté de la structure, qui constituent sa singularité. La frise située à l'ouest est scandée par des bandes verticales, tel un *kaṇṭha*, et présente quatre divinités. A gauche, la première divinité possède trois têtes et quatre bras, et on reconnaît ici Brahmā malgré l'usure du relief. Deux figures féminines se succèdent ensuite, tenant un lotus de la main gauche et laissant retomber la droite le long du corps. Enfin, la frise s'achève par une représentation, approximative dans sa facture, de Viṣṇu couché sur le serpent d'éternité (Raṅganātha), lors de son sommeil cosmique. Sa posture de face est hiératique mais simplement positionnée à la verticale, une main sous la tête, et, derrière lui, apparaît le capuchon polycéphale du serpent.

La frise à l'est reprend le même thème général avec, cette fois, quatre divinités précédant Viṣnu représenté couché sur le serpent, qui achève la composition à gauche. On distingue ainsi deux personnages assis : un Narasimha à quatre bras et le saint Rāmānuja, puis à nouveau Brahmā et, pour finir, un personnage en adoration.

Les arches surmontant les niches des murs extérieurs du *garbhagṛha* accueillent divers petits reliefs: on reconnaît des représentations de Garuḍa, l'homme-oiseau servant de monture à Viṣṇu, les mains jointes en adoration devant la poitrine et les ailes déployées dans son dos, des images de Narasimha en position de *yoga* avec un bandeau entourant ses genoux, Viṣṇu assis en position de délassement princier, Kṛṣṇa dansant sur le serpent Kāliya après l'avoir vaincu, ou encore assis, dégustant le contenu d'un pot de beurre frais.

b. Les sanctuaires annexes

Les sanctuaires annexes bénéficient, comme on l'a déjà mentionné, d'une ornementation plus achevée que celle du sanctuaire principal de Viṣṇu.

Si l'intérieur du sanctuaire de Devī, au sud, est vierge de décorations figurées, il développe sur ses piliers de Type 4 une large variété de représentations liées à Viṣṇu. Chaque pilier possède trois parties sculptées de reliefs, mais la face contre laquelle se trouve la

colonnette jointe par la base et le chapiteau est décorée de médaillons fleuris et non de figures. On compte ainsi un total de trente-deux faces sculptées.

Les figures du dieu Viṣṇu sont fréquentes, qu'il soit représenté sous les formes de Veṅkaṭaramaṇa debout, à quatre bras, les deux mains supérieures tenant la conque et le disque et les deux mains inférieures faisant les gestes de don (*varada-mudrā,* la main baissée présentant sa paume au fidèle) et d'absence de crainte (*abhāya-mudrā,* la main levée présentant sa paume au fidèle), ou bien de Bhōgasthānaka[159], identique à la première forme, mais avec sa main gauche reposant sur la hanche. Deux panneaux le montrent également, tenant sa massue dont la tête repose au sol, qui sont disposés sur les blocs inférieurs des deux piliers d'entrée du *maṇḍapa* précèdant le sanctuaire, rappelant ici le rôle des *dvārapāIa.*

Lorsqu'il est assis, le dieu est couronné par le capuchon polycéphale du serpent d'éternité, sous sa forme Vaikuntha Nārāyaṇa, ou en compagnie de son épouse principale Lakṣmī, assise sur sa cuisse gauche. Cette représentation de la déesse constitue l'une des deux seules recensées dans tout l'édifice, l'autre figuration faisant l'objet d'une sculpture récente placée dans une des niches de la superstructure. En effet, on ne trouve l'épouse du dieu, à qui est supposé être dédié le sanctuaire, que sur ce panneau et sur un autre, en hauteur, la représentant assise en position de méditation et tenant dans ses mains deux lotus ouverts. C'est généralement dans cette posture qu'elle est dépeinte, ondoyée pas deux éléphants, où elle incarne alors pleinement son rôle de déesse de la fortune et de l'abondance.

Outre les aspects premiers de Viṣṇu, la majorité des panneaux est sculptée de quelques- uns de ses dix avatars, qui détaillent les incarnations canoniques sous lesquelles il vient soulager la terre de ses maux à la demande des dieux et des hommes.

Les blocs formant le corps du chapiteau et de l'entablement sont plus larges que les autres, en se prolongeant par les rinceaux pendants de lotus donnant le *puṣpapotikā,* et ils accueillent des groupes de personnages et non des divinités isolées. On retrouve, presque uniformément sur les quatre piliers, des représentations du prince Rāma, héros de l'épopée du *Rāmāyaṇa* et avatar de Viṣṇu, debout et tenant d'une main son arc et de l'autre une flèche, accompagné de son frère Lakṣmaṇa, qui tient son arc à la saignée du bras alors qu'il joint les mains à hauteur de poitrine en signe d'adoration, et de son épouse, Sītā, également en *añjali-mudrā*. Lorsque le groupe se trouve sur l'une des faces du bloc d'angle, il est complété sur

159 Cette forme, quand elle est associée à un entourage bien particulier, peut être une forme de *yoga* debout du dieu Viṣṇu appelée Yogasthānaka-mūrti, mais comme il s'agit ici d'une figure isolée, nous préférons utiliser cette dénomination, qui englobe à la fois les représentations où la divinité exécute le geste d'absence de crainte et celles ou il fait le geste du don.

l'autre face par une procession – qui vient honorer Rāma – figurée de profil, composée de singes et d'ours, alliés du prince lors de son voyage vers l'île de Laṅka à la recherche de son épouse enlevée. Rāma est également représenté sur les blocs de piliers, mais il n'est cette fois accompagné que de son frère.

Plusieurs autres avatars viṣṇuïtes trouvent également place sur les piliers : on distingue plusieurs fois Kṛṣṇa, représenté enfant et dansant sur le serpent Kāliya, ou bien assis et mangeant du beurre, ou encore soulevant de sa main le mont Govardhana afin de protéger les hommes et leur bétail du terrible orage provoqué par Indra, ou enfin, comme c'est le cas sur un bloc inférieur, sous sa forme Veṇugopāla. Il est alors debout, les jambes croisées en position de danse, avec ses quatre bras. Des deux premiers bras, il joue de la flûte, alors que les deux autres tiennent la conque et le disque de Viṣṇu. On peut voir, figurés à l'arrière- plan, les vaches et leurs veaux placés sous sa garde.

L'avatar du poisson, Matsya, n'est visible qu'une seule fois sur l'ensemble des panneaux, représenté avec un corps inférieur de poisson et un torse d'homme à quatre bras. Ce type d'iconographie, pour cet avatar, constitue la norme utilisée dans l'ensemble du site de Senji, les quelques images de poissons thériomorphes que l'on observe parfois ne symbolisant pas toujours l'incarnation divine.

Enfin, un dernièr avatar de Viṣṇu apparaît sur les piliers de ce sanctuaire. Il s'agit de l'Homme-Lion, Narasimha, apparu sur Terre afin de défaire le roi démon Hiraṇyakaśipu et de protéger ainsi le fils du souverain, devenu un dévot de Viṣṇu, de la colère paternelle. Si le combat entre le dieu et le démon est ici absent, Narasimha figure souvent debout, tenant les attributs viṣṇuïtes dans les mains supérieures et faisant des deux mains inférieures les gestes d'absence de crainte et de don, ou bien les laissant pendantes le long du corps. Il est parfois figuré dans une mandorle enflammée symbolisant le pilier dans lequel il se métamorphose au moment de se confronter au démon. Lorsqu'il est représenté assis, ses genoux sont maintenus par un bandeau, position liée à la pratique traditionnelle du *yoga.* Il est alors dénommé Yoganarasimha. Bien que parfois épaufrés, les reliefs représentant cet avatar sont généralement reconnaissables grâce à la silhouette de la crinière et à sa face léonine aux crocs visibles et aux yeux écarquillés.

L'iconographie des piliers du sanctuaire de Devī n'offre pas de programme spécifique, ni de représentations particulièrement abondantes de la déesse. On notera que le pilier sud-ouest comporte sur une seule face deux représentations du duo Rāma-Lakṣmaṇa ainsi qu'une image du singe Hanumān seul en position d'adoration, auxquelles vient s'ajouter le bloc du chapiteau comportant une procession du *Rāmāyaṇa,* conférant ainsi une unité thématique à

cette partie du pilier. Un autre pilier, au nord-est cette fois-ci, présente également deux représentations de Narasimha sur une même face, l'une assise et l'autre debout. Ces deux avatars sont les seuls cependant à bénéficier d'un tel regroupement sur un même support.
Parmi les représentations de l'Homme-Lion, la face du bloc supérieur dépeint un personnage étrange : petit et trapu, semblant porter une coiffe particulière, il se tient dans une attitude grotesque, les genoux rentrés vers l'intérieur et les pieds tournés vers l'avant. Bien qu'il présente les mêmes caractéristiques physiques, sa position est différente des celle des *gaṇa* et des *bhuta* que l'on pourra rencontrer dans d'autres temples, notamment dans l'entourage de Śiva. Il s'agirait ici d'une sorte de clown ou de bouffon, personnages très présents à la cour des rois mais également dans les villages. De semblables images peuvent être observées dans les *kalyāṇamaṇḍapa* des temples de Vellore et Tirukalukundram.

Les blocs inférieurs des petites colonnettes offrent également des reliefs qui sont souvent difficilement identifiables à cause de leur taille réduite et de l'usure de la pierre. On y distingue souvent Kṛṣṇa dansant, lorsqu'il ne s'agit pas de rinceaux végétaux.

Enfin, il paraît utile de mentionner l'une des exceptions à l'homogénéité thématique viṣṇuïte du sanctuaire annexe : un panneau de la face ouest de l'un des piliers représente Gaṇeśa, le dieu à tête d'éléphant qui, malgré l'usure, reste reconnaissable par la forme de sa tête et son embonpoint en position assise. La présence de ce fils de Śiva peut se justifier par l'extrême popularité du dieu, qui est invoqué avant le début de toute entreprise quelle qu'elle soit. Il est souvent placé à des endroits spécifiques tels que les réservoirs, les constructions militaires, ou encore les carrefours routiers, mais surtout le long des circulations à l'intérieur des structures religieuses. Cet usage particulier peut ici expliquer la présence du dieu dans un temple dédié à Viṣṇu.

Le sanctuaire annexe d'Āṇḍāḷ présente la même disposition de panneaux sculptés sur ses piliers de Type 4. On y retrouve les mêmes thèmes et le même traitement général des figures, mais avec une composition souvent enrichie. Des nouveautés apparaissent ainsi : l'avatar de Narasimha en position de *yoga* est ici adoré par un petit personnage, qui pourrait bien être Prahlāda, le fils du souverain démon, défiant son père à cause de sa dévotion, et l'Homme-lion est également campé en train de dépecer Hiraṇyakaśipu, le maintenant fermement sur ses genoux. La déesse Lakṣmī y est représentée deux fois, assise et tenant des lotus dans chaque main. Les blocs des chapiteaux sont là aussi, par leur forme, réservés à des panneaux plus larges que les autres, mais s'ils représentent bien en majorité le *Rāmāyaṇa*, les artistes ont choisi cette fois-ci d'y développer les passages où le héros Rāma est assis sur un

piédestal lui servant de trône et parle (ou enseigne) à ses troupes composées de son frère, de Hanumān, et parfois d'autres singes, qui l'honorent.

Quelques êtres divins d'importance secondaire viennent parer certains blocs supérieurs (les plus petits), tels que des lions assis et des *kinnara*, créatures hybrides à torse d'homme et corps d'oiseau, arborant une barbe et une coiffe pointues, et portant généralement un instrument de musique. D'autre musiciens et danseurs célestes sont figurés sur des nuages, en position canonique de vol.

Le pilier sud-ouest doit sa particularité à un relief de Gaṇeśa sur sa face nord, et donc pratiquement dissimulé par le début du mur de l'*antarāla*, comme c'était le cas pour le premier sanctuaire annexe.

Il est à noter que, contrairement au sanctuaire de Lakṣmī, on ne trouve aucune représentation de Kṛṣṇa, enfant sur les piliers, alors qu'il se retrouve dans une arche au-dessus d'une des niches du *garbhagṛha*, et que Veṇugopāla est lui figuré une fois.

Enfin, un détail attire l'attention après une observation minutieuse : le bloc inférieur de chaque pilier montre sur une de ses faces (face est pour les piliers est, soit devant le fidèle qui s'avance vers le *maṇḍapa* du sanctuaire, et face nord ouest pour les autres piliers) un personnage debout à quatre bras tenant dans ses mains supérieures la conque et le disque et, dans ses mains inférieures, une massue posée et ce qui peut être un lotus. Si cette iconographie correspond à l'une des vingt-quatre formes de Viṣṇu[160], elle présente cependant une variation : la divinité se tient ici devant un lion de profil en arrière plan. La position de ce relief dans le *maṇḍapa* évoque par ailleurs les *dvārapāla*, dont la fonction est de garder l'entrée du sanctuaire. Malgré le niveau de précision du travail de sculpture, ces reliefs apparaissent parfois lacunaires au centre de la composition, souvent détériorée ou simplement usée. Il a donc été délicat de reconnaître le personnage avec certitude. La représentation d'une divinité féminine pourrait être retenue, qui l'identifierait alors comme partie d'un groupe de quatre *dvārapālikā* gardiennes de porte, mais cette figuration est très rare et ne trouve que quelques occurrences à la période Pallava. Selon une autre hypothèse, il s'agirait d'une autre forme de la Déesse –identification plus cohérente avec le thème principal du sanctuaire – que

[160] Ces formes sont considérées comme le plus importantes dans la doctrine des Śrī-vaiṣṇava, et sont récitées quotidiennement dans des prières litaniques tout au long de la journée. Ce nombre est obtenu par toutes les combinaisons possibles entre les quatre attributs du dieu, la conque, le disque, la massue et le lotus.

l'on assimile généralement à Durgā, ou Korravai, mais sous son aspect paisible et non combattant[161], ce qui expliquerait la présence du lion en arrière-plan.

Il apparait ainsi, comme pour son architecture, que l'iconographie de ce sanctuaire ait procédé d'une démarche planifiée, et que le bâtiment annexe ait alors bénéficié d'une attention soutenue durant toute son édification. Ce fait est d'ailleurs confirmé par la présence des piliers de Type 2 formant une allée menant à l'entrée : trois d'entre eux portent de grandes figures humaines ne présentant pas de caractéristiques divines. Ces très hauts-reliefs, ne sont rattachés que par une mince bande de pierre au corps du pilier et mesurent presque un mètre soixante-cinq de haut, pour les plus grands. Les deux premiers piliers ouest, proches du sanctuaire d'Āṇḍāḷ, montrent deux personnages masculins en vis-à-vis et deux personnages féminins sur leurs faces ouest. Sculptés debout sur un petit *padmāsana*, piédestal en fleur de lotus, qui les hausse au-dessus de la base propre du pilier, ils joignent les mains devant la poitrine en geste d'adoration. Les personnages masculins sont légèrement déhanchés et, malgré les lacunes de la sculpture, on peut distinguer certains traits caractéristiques : ils sont figurés massifs, avec un léger embonpoint, et portent un pagne long noué par une longue écharpe enserrant la taille. Ils arborent de grands colliers de perles et nombre d'autres joyaux, ainsi qu'un poignard recourbé à la ceinture, signe de la royauté, et une coiffe haute et conique appelée *kulayi*. Ce dernier détail, typique de la représentation royale au XVIe siècle, identifierait ces personnages comme les portraits conventionnels de souverains Nāyaka, représentant également les donateurs principaux du temple.

Les figures féminines, qui seraient alors les épouses des souverains, sont de plus petite taille. Elles portent également un pagne long, avec un pan plissé qui retombe à l'avant, de riches bijoux et un chignon volumineux sur le côté de la tête.

Vers l'est, un pilier comportant une représentation royale plus petite et isolée devait posséder son pendant identique en face.

Ces reliefs sont les plus grands et les plus détaillés du site. Comme on le verra par la suite, on rencontrera à nouveau ce type d'iconographie disposant exactement des mêmes caractéristiques, mais aucun de ces autres exemplaires ne présentera ces dimensions et ce niveau de finition.

---

[161] L'aspect paisible induirait cependant les attributs relatifs à la victoire de la déesse sur le démon buffle, comme la tête coupée de l'animal à ses pieds ou l'image d'un petit démon dans la scène.En l'absence de ces éléments, il est impossible de se prononcer.

Le décor des autres piliers de cette allée centrale est plus simple : la base est ornée de rinceaux végétaux entrelacés, à l'exception du troisième pilier à l'ouest, qui présente des *yāḷi* cabrés sur ses deux faces.

c. Les espaces intermédiaires et structures attenantes

Les piliers de Type 2 des espaces intermédiaires (au sud du sanctuaire principal et devant le sanctuaire de Devī) ne bénéficient pas de sculptures de la même qualité artistique que ceux dressés devant le temple d'Āṇḍāḷ : bien que les reliefs soient de grande taille et d'une abondante diversité, on constate au premier regard qu'ils présentent un niveau de traitement décoratif et un degré de finition aussi hétérogènes qu'inaboutis. Les canons sont allongés et tubulaires, les membres parfois pleins de raideur et peu détaillés, à l'exception du relief d'un souverain, apparaissant sur la face de l'un de ces piliers, au sud du sanctuaire principal. Son aspect et ses volumes finement détourés contrastent fortement avec les reliefs qui l'accompagnent sur les autres faces : une figure de Kṛṣṇa soulevant le mont Govardhana (ce dernier est stylisé sous forme de blocs rond étalés en arc de cercle au-dessus de la tête du dieu), un joueur de flûte et un rinceau végétal. Cette disparité montre bien que deux catégories d'artistes étaient à l'œuvre sur un même pilier, l'un, plus habile, ayant la charge spécialisée de l'iconographie royale, alors que l'autre était affecté à la réalisation des figures divines et semi-divines, jugée d'importance moindre (au regard du prescripteur de la commande).

Sur ces piliers de Type 2, on observe des images divines de style identique : des divinités féminines qui portent des lotus, les deux assesseurs de Viṣṇu, le dieu singe Hanumān, présent dans l'épopée du *Rāmāyaṇa*, et Garuḍa la monture de Viṣṇu, qui sont en position d'adoration ; l'avatar de la tortue Kūrma, est, quant à lui, figuré par une grande tortue vue de face avec un torse humain à la place de la tête. Kṛṣṇa, l'un des avatars les plus populaires du dieu, apparaît dans sa forme Gōpīvastrāpahāraka. Elle illustre un épisode dans lequel l'adolescent joue avec les bouvières et dissimule les habits des jeunes filles qui sont allé se baigner. L'adolescent est perché dans un arbre sur les branches duquel pendent les vêtements, alors qu'une assemblée de jeunes filles nues et désemparées s'affole autour du tronc. Comme elle nécessite plus de surface, cette scène revient assez régulièrement de manière générale sur les bases de piliers.

Quelques saints sont également présents, comme Rāmānuja, assis et faisant le geste d'adoration, tenant dans la saignée du bras un étendard au bout d'un bâton ; on s'arrêtera particulièrement sur une représentation d'un Āḷvār, que l'on a identifié comme étant

Viṣṇucitta, car il tient dans ses mains une guirlande de fleurs au-dessus d'un plat soutenu par un petit nain, composition qui se réfère à l'activité principale du père d'Āṇḍāḷ, qui était de confectionner des ornements fleuris pour la statue de Viṣṇu.

L'espace qui précède la cella ouest est parsemé de fragments de piliers de Type 3, qui reprennent les thèmes déjà abordés sur les piliers des sanctuaires annexes. Les blocs inférieurs accueillent ici aussi de grandes figures divines, debout et hiératiques, telles que celles de Viṣṇu, tenant la massue ou une main sur la hanche, Narasimha dans sa mandorle flammée, Veṇugopāla entouré de ses vaches, et plusieurs divinités féminines, ainsi que des scènes ne nécessitant qu'une surface réduite pour assurer leur compréhension.
On peut à ce titre contempler l'illustration d'un épisode *purāṇique* appelé Gajendramokṣa, ou la libération de Gajendra, un souverain illustre transformé en éléphant à la suite d'une malédiction. Attaqué dans un étang par un *makara* (ou un crocodile, dans certaines versions du mythe) qui lui mord la patte arrière, le pieux éléphant reste ainsi prisonnier pendant plus de mille ans, pendant lesquels il récite des prières et des louanges à Viṣṇu. Ce dernier entend ses suppliques et descend sur terre pour le libérer et lui accorder sa grâce divine. C'est ce dernier passage qui est généralement représenté sur les reliefs : Viṣṇu en majesté est debout et légèrement tourné vers l'éléphant sur la tête duquel il pose ses deux mains inférieures.
On peut également observer différents groupes, comme celui de Viṣṇu sur les épaules de Garuḍa, sa monture mi-homme mi-aigle.

Les blocs médians sont en revanche réservés à des représentations de taille plus réduite: des Kṛṣṇa assis ou à quatre pattes, dansant sur le serpent ou avec deux boules de beurre volées dans les mains. Enfin, les motifs considérés comme décoratifs et de petites dimensions garnissent les faces des blocs supérieurs, lorsque ceux-ci sont encore en place. On remarque ainsi des lions assis, des *hamsa*[162], des *gandharva* sur des nuages et portant des instruments de musique, mais également des représentations de Narasimha en position de *yoga*.

[162] Le *hamsa*, originellement le cygne céleste (aussi qualifié d'oie) servant de monture au dieu Brahmā, est très utilisé comme élément décoratif sur les piliers et également sous forme de frises. Le panache de sa queue est souvent prétexte à un traitement le rapprochant des décors végétaux.

d. La cella ouest

La cella ouest est annoncée par un linteau sculpté au-dessus de l'auvent en doucine renversée du déambulatoire, marquant ainsi l'emplacement de la porte qui se trouve sous le porche. La frise se compose de vingt-six personnages divisés en groupes par les bandes verticales de *kaṇṭha* aux motifs végétaux.

Le centre de la composition est occupé par une image de Vaikuṇṭha-Nārāyaṇa, recouvert par le capuchon polycéphale du serpent d'éternité et encadré par ses parèdres, Lakṣmī à sa droite et Bhūdevī à sa gauche, également assises. Tous les autres personnages, lorsqu'ils ont quatre bras, sont en position d'adoration, les mains jointes devant la poitrine. Immédiatement à droite de Viṣṇu et de ses épouses, on reconnaît Śiva tenant la hachette et la gazelle, et Brahmā à trois têtes, puis un personnage bicéphale qui pourrait être Agni, bien qu'il soit rare de le représenter dans un contexte viṣṇuïte du XVIe siècle sans les autres gardiens des directions, comme le veut l'usage hérité de l'époque védique.

Certains personnages, tels des *ṛṣi* et des sages, portent des barbes, d'autres arborent des sceptres ou des bâtons dans la saignée du bras, à l'image de saints et de poètes. A la gauche de la divinité principale, deux figures à deux bras tiennent des lotus dans chaque main, dans une attitude hiératique qui correspond généralement à celle de Sūrya, la personnification du soleil. A nouveau, si le dieu solaire peut apparaître seul, on n'explique pas un tel doublet.

Parmi d'autres divinités en adoration non identifiables, on distingue une représentation du sage Nārada tenant une *vīna*, rappelant ainsi sa réputation de chanteur et compositeur d'hymnes viṣṇuïtes, et des formes du dieu Viṣṇu lui-même, telles que Bhōgasthānaka, la main sur la hanche, et Garuḍa-Nārāyaṇa, soit Viṣṇu à huit bras porté par l'oiseau Garuḍa, et enfin une divinité à queue de poisson qu'on l'on reconnaît comme l'avatar Matsya. Il est fort probable que cette frise soit lacunaire, ou que ses blocs aient été réorganisés autour de la figure centrale pendant la reconstruction : Matsya commençait peut être la série des dix *avatāra*.

L'intérieur de la cella ouest est singulier à plusieurs titres : les murs sont régulièrement pourvus de paires de cavités triangulaires, destinées à accueillir des petites lampes rituelles. Mais l'originalité principale de ce sanctuaire annexe se trouve sur le mur du fond : deux niches rectangulaires y ont été creusées et deux hauts-reliefs y sont sculptés[163]. On remarque

[163] Nous verrons par la suite que c'est le seul sanctuaire dans tout le site de Senji, en dehors de ceux qui étaient inaccessibles, qui présente un tel dispositif.

que la profondeur de la cavité est la même que celle des niches extérieures des sanctuaires et des *gopura*, ce qui, en première analyse, tendrait à supposer que ces niches externes auraient bien accueilli des figures divines, notamment des *paridevatā,* divinités composant l'entourage de l'image principale. Néanmoins, les reliefs paraissent avoir été réalisés directement lors de la confection de la niche, et non de façon indépendante pour être ensuite ajoutés à cet endroit. Si on considère que la réalisation d'un seul tenant était d'usage pour toutes les sculptures de niches, cette hypothèse impliquerait alors la présence de traces visibles d'arrachement ou de cassure résultant de leur disparition, indices que même une reconstruction et une restauration ne peuvent effacer. On peut en conclure que l'appellation de «fausse niche » n'est donc pas erronée, et que les renfoncements couronnés de *makaratoraṇa* sont bien en grande partie décoratifs.

Les deux reliefs sont composés selon le même schéma : une divinité masculine à quatre bras tenant les attributs viṣṇuïtes dans les mains supérieures est assise en position princière – la jambe gauche repliée, le pied près du giron et l'autre pendante – sur un trône redenté. Sur sa cuisse droite se tient assise une parèdre à deux bras. Elle semble tenir un lotus de sa main droite et ses pieds sont soutenus, comme celui de son époux, par un petit piédestal en forme de fleur de lotus placé devant le siège. Le couple de droite à été bien préservé, même si la coiffe du dieu est absente, et on identifie facilement Narasimha à sa crinière léonine. En revanche, son pendant de gauche à visiblement été vandalisé : la tête du dieu a été brisée, et celle de la déesse sévèrement épaufrée. Il est donc impossible de reconnaître précisément la figure présentée. Paradoxalement, cette détérioration volontaire, si elle est regrettable, nous fournit malgré tout, un indice sur l'identité de la divinité. Là où l'on aurait eu tendance à voir l'avatar du sanglier Varāha – en partie à cause de la position de la tête qui, selon la cassure, semblait massive et de profil, et parce que cet avatar n'est jamais présenté seul mais accompagné de la déesse Terre Bhūdevī[164] qu'il vient de sauver des eaux – il ne paraît pas logique que l'homme à tête de sanglier ait été le seul à subir l'iconoclasme des envahisseurs, alors que l'homme à tête de lion restait intact, ce qui indiquerait donc que le dieu représenté avait face humaine, sa destruction se justifiant alors par les interdits de représentations de l'homme et du divin dans l'Islam. Il est donc envisageable que le second relief soit simplement celui de Lakṣmī-Nārāyaṇa, représentant le couple divin Viṣṇu et Lakṣmī assis sur un trône.

[164] Ou Bhūmī.

Les *makaratoraṇa* des niches extérieures de la cella ouest sont ornées de reliefs de Kṛṣṇa jouant et de Narasimha en position de *yoga*. Les piliers de Type 1 qui composent le déambulatoire couvert autour de ce petit sanctuaire sont abondamment sculptés dans un style sobre et peu développé. Certains piliers de la partie nord ne comportent qu'un décor floral et végétal. Ils semblent d'ailleurs coupés au niveau de leurs blocs supérieur et inférieur, et ne présentent pas de base comme les autres. Il est donc possible qu'ils ne proviennent pas du même ensemble. Les autres sculptures développent des thématiques connues : dans le registre divin, on retrouve des représentations de Viṣṇu et de ses avatars, Kṛṣṇa, Narasimha et Rāma et Lakṣmaṇa, mais également de ses assesseurs Hanumān et Garuḍa, le premier figuré en combattant et le second en orant. Alors que l'avatar de Matsya est ici représenté sous sa forme hybride, on repère sur un autre pilier celui de la tortue Kūrma, sous sa forme entièrement animale. Le dieu Sūrya est également figuré, tenant un lotus dans chaque main et une auréole solaire autour de la tête. On observe aussi de nombreux danseurs et musiciens disséminés sur les faces, ainsi que des animaux tels que des lions assis ou cabrés et des *hamsa*. La foule de personnages profanes qui complète les images relevées se compose de manière générale de sages et de poètes vaiṣṇava ayant accédé à la sainteté, tels que Rāmānuja qui tient son étendard dans la saignée du bras, ou le groupe des *āḷvār*. Ces derniers demeurent néanmoins difficiles à identifier, dans la mesure où leur iconographie n'est pas exactement fixée et que plusieurs d'entre eux, sur les onze poètes tamouls – le douzième étant Āṇḍāḷ, aisément reconnaissable – présentent des positions et des physionomies semblables. On peut cependant retrouver Nammāḷvār, qui se distingue par sa position assise, son chignon et le geste d'enseignement qu'il exécute de la main droite, ainsi que vraisemblablement Periyāḷvār, qui est le seul de l'ensemble à se tenir debout, les mains jointes en signe d'adoration, et à ne pas porter le chignon au sommet de la tête.

On remarquera que la qualité des sculptures diffère d'un pilier à l'autre, voire d'un bloc à l'autre sur le même pilier, et qu'il semble que le traitement des figures divines, profanes, annexes et décoratives – comme les motifs végétaux et animaux – accusent des différences notables, dénotant peut-être l'intervention d'un artisan par catégorie de sujet.

L'espace de circulation entre les éléments de cette première enceinte, est, comme on a pu le voir, souvent encombré de fragments et de pierres récupérées, qui n'ont pas été inclus dans les restaurations. On y trouve, outre des vestiges d'architectures, des piédestaux similaires à ceux qui soutiennent les statues des *dvārapāla* devant l'entrée du sanctuaire principal. Ceux-ci ont sensiblement les mêmes dimensions et indiquent donc qu'existaient à

l'origine d'autres hauts-reliefs, stèles, ou rondes-bosses, du même type que les gardiens de portes. Il est alors d'autant plus exceptionnel que ces derniers aient été préservés, soit des déprédations des envahisseurs, soit de l'avidité des voleurs, alors que d'autres exemplaires, qui se trouvaient également dans cette enceinte, peut-être plus exposés, ont disparu.

e. Le chemin de déambulation.

Les piliers de Type 1 du chemin de déambulation à l'intérieur de la première enceinte ne présentent pas de reliefs figurés, mais un décor uniquement floral et végétal, composé de médaillons et de cadres à fleurs épanouies sur les blocs supérieurs et médians, et de rinceaux entrelacés sur les blocs inférieurs.

f. Le *gopura* de la première enceinte.

Le *gopura* de la première enceinte ne comporte que très peu de reliefs sculptés sur ses parois extérieures. On recense deux petites figures de chaque côté de l'entrée, à l'est et à l'ouest. A l'ouest, vers le *garbhagṛha*, l'encadrement extérieur de porte est orné de représentations d'orants sous une arche soutenue par des piliers. Il semble qu'une femme se tienne au sud et qu'un homme occupe le nord. L'ensemble du motif et du *makaratoraṇa* occupant la tranche d'un bloc constituant le mur interne du passage du *gopura*, l'espace disponible pour les reliefs est donc d'une taille assez réduite, qui ne permet pas de reconnaître avec certitude une image royale, comme c'est le cas pour les piliers de Type 2, alors qu'il paraîtrait logique de trouver ici un couple de souverains, tournés en adoration vers les images de culte.

De l'autre côté, vers l'est, ce sont les assesseurs qui flanquent l'entrée : au nord, Hanumān est en position fendue et dynamique, et porte dans ses deux bras une série de blocs ronds au-dessus de sa tête. Nous avons déjà pu observer cette stylisation de la montagne sur le relief représentant Kṛṣṇa Govardhanamūrti (soulevant le Mont Govardhana). Il s'agit donc ici d'un épisode du *Rāmāyaṇa,* lors duquel Hanumān recherche une herbe médicinale afin de guérir Rāma et son frère, empoisonnés pendant la bataille de Laṅka, mais ne sachant laquelle choisir (d'autres versions évoquent un oubli de la part du dieu singe), il décide de parer au plus pressé et de transporter la montagne entière sur le lieu du combat.

Le pendant sud du dieu singe est Garuḍa, qui se tient en *añjali-mudrā* et déploie ses ailes dans son dos.

Les encadrements de porte du passage intérieur sont construits sur le même modèle (qui sera également celui de tous les *gopura* que nous rencontrerons). Aux pieds des jambages se tient une *śālabhañjikā* sur un petit piédestal redenté engagé dans le mur. Cette divinité de la nature, apparentée à une nymphe ou à une sylve, se présente en position de danse, une jambe fléchie passant devant l'autre, une main sur la hanche, alors que, de l'autre main, elle agrippe une branche d'arbre souple se terminant en longue feuille pendante, qui provient de la gueule d'un *makara* situé derrière les pieds de la jeune femme. Elle est vêtue d'un sari court et plissé, et ses cheveux sont ramenés en un volumineux chignon au sommet du crâne. Sur la courbe que forme la branche qui passe au-dessus de sa tête se trouve un nouveau *makara* (qui n'est pas visible sur chacune des représentations), crachant de sa gueule grande ouverte un double rinceau végétal qui court tout le long de l'encadrement de porte, s'entrecroisant et formant ainsi des médaillons occupés par de petits reliefs figurés. Les doubles rinceaux se déploient ainsi à partir de chaque pied du jambage pour se rejoindre, au centre de la poutre, dans la gueule d'un *kirtīmukha,* une « face de gloire » constituée de la mâchoire supérieure d'un lion aux crocs visibles et aux yeux exorbités, figure que l'on retrouve également au-dessus des arches *makaratoraṇa*, comme sur les niches et fausses niches des parois externes des sanctuaires. Chaque intersection de rinceau est ornée de la mâchoire d'un être fantastique, et la courbe de la branche d'origine est habitée, uniquement sur le jambage est, par de petits animaux, perroquets, singes et lézards.

Les médaillons sont agrémentés de représentations réduites de divinités, assises ou en positions de *yoga,* telles que Viṣṇu, Lakṣmī, et Narasimha, mais également Kṛṣṇa à quatre pattes, ainsi qu'un personnage ventripotent semblant siéger sur un *makara,* qui pourrait être identifié comme Varuṇa, dieu des eaux. Le reste des médaillons accueille des animaux, lions assis, *hamsa*, éléphants, vaches et *yaḷi*, ainsi que des motifs uniquement végétaux.

Ces deux encadrements intérieurs de porte ne semblent pas se référer à un programme de composition particulier. On notera seulement que les lions assis se situent en général en début et en fin de série, et que les décors animaux et végétaux se développent sur les poutres.

Il nous faut dire quelques mots sur la superstructure du *gopura,* malgré l'impossibilité de la dater précisément et de la quasi certitude qu'elle est, sinon moderne, du moins postérieure à la mise en service historique du temple. En effet, contrairement aux toitures des

sanctuaires, elle est abondamment sculptée de figures divines regroupées autour des niches centrales[165]. On y reconnaît principalement des êtres atlantes et des gardiens de portes, des divinités féminines et des personnages orants, en adoration devant des représentations de Kṛṣṇa, de Viṣṇu en pied, et de Narasimha. Ce dernier apparaît sous deux aspects différents : on peut le voir déchirant les entrailles du démon vaincu gisant sur ses genoux fléchis, mais également juste avant de terrasser le souverain tyrannique. Le relief montre alors les deux protagonistes en plein combat, l'avatar serrant ses griffes autour du cou de son adversaire, ce qui constitue une illustration rare et inédite sur le site.

g. La salle aux milles piliers.

Les piliers de Type 2 de la « salle aux milles piliers » sont uniformément décorés de motifs abstraits et végétaux. Aucune figuration divine n'apparait, ni sur les blocs inférieurs, ni sur le bloc central du chapiteau. On y trouve donc en majeure partie des rinceaux délicatement entrelacés, des conques et des disques solaires disposés sur un piédestal et entourés de flammes, ainsi que le signe – *tirunāma* – des viṣṇuïtes.

h. Le *kalyāṇamaṇḍapa*

Le *kalyāṇamaṇḍapa* est, comme on a pu le voir, constitué essentiellement de piliers de Type 1. Bien qu'il s'agisse du type le moins structurellement élaboré, les piliers présents ici témoignent d'un soin particulier apporté à leur sculpture. Si les thèmes sont les mêmes que ceux de la salle aux milles piliers, avec l'absence de toute représentation divine ou humaine, les volumes sont en revanche finement détourés, les rinceaux sont souvent crachés par des *makara* ou des *yaḷi*, que l'on peine à distinguer des entrelacs et des feuillages, tout comme les *hamsa* des médaillons, dont le ramage se perd dans la verdure. Les fleurs de lotus épanouies possèdent plusieurs corolles, les lianes reprennent les motifs de crosses et de spirales des jambages des *gopura* et créent parfois des motifs de nœuds complexes.

---

165 On remarquera que, dans cette superstructure, les niches accueillant les figures divines principales sur chaque niveau sont souvent encadrées par des lions et des *yaḷi* cabrés, motif architectural et décoratif très utilisé pendant la période Nāyaka au Tamil Nadu, comme on peut le constater sur les piliers des temples majeurs de cette période, alors qu'il est, sauf ici, totalement absent sous cette forme dans l'ensemble du site de Senji et donc du temple de Veṅkaṭaramaṇa.

Les seules figures humaines du *kalyāṇamaṇḍapa* se présentent sur les frises du caisson du plafond : il s'agit de groupes de danseuses de *kolāttam*[166] accompagnées de musiciens et de figures orantes, qui occupent les espaces plus restreints.

On peut imaginer que des danses en l'honneur du couple divin se déroulaient dans ce *maṇḍapa*, mais rappelons qu'il est difficile de qualifier la fonction d'un édifice grâce à sa seule iconographie, dès lors que les frises de danseuses restent assez fréquentes dans le temple de Veṅkaṭaramaṇa.

i. Le *maṇḍapa* à quatre piliers sud

Au sud se situe le petit *maṇḍapa* à quatre piliers de Type 3. Seuls les blocs centraux des chapiteaux ont conservé l'intégrité de leurs reliefs. La réalisation des piliers de ce type s'est accompagnée de sculptures détaillées et raffinées de figures divines et profanes. Leur beauté et leur richesse manifestes les a systématiquement exposés au vandalisme iconoclaste des armées musulmanes : les quarante-huit faces des blocs de ce *maṇḍapa* ont été soigneusement bûchées, parfois seulement au niveau de la tête, mais généralement dans leur intégralité, et il ne subsiste aujourd'hui que les silhouettes approximatives de ce qui était autrefois une galerie de dieux et de déesses.

Malgré ces dégradations, on parvient cependant à reconnaître certaines représentations. Viṣṇu apparait sous de nombreux aspects : Veṅkaṭaramaṇa, bénissant l'éléphant Gajendra, Vaikuntha Nārāyaṇa sur le serpent d'éternité, mais aussi sous la forme de trois de ses avatars. Ainsi, Narasimha, l'homme lion est figuré en position de *yoga*, debout en majesté ou étripant le démon sur ses genoux ; Kṛṣṇa apparaît quant à lui presque quatre fois sur chaque pilier, dansant, jouant ou tentant de voler le pot de lait d'une bouvière, et on ne relève qu'une seule[167] représentation de Rāma, tenant son arc. Lakṣmī est assise dans la position connue comme celle de l'ondoiement par les éléphants, et les assesseurs de Viṣṇu, Hanumān et Garuḍa sont montrés tantôt combattant, tantôt en adoration.

L'accent semble mis ici sur la figure de Narasimha. Si l'état de la pierre ne nous permet plus de juger de manière précise des qualités esthétiques de la sculpture, il ressort

---

166 Le *kolāttam* est une danse originaire du Tamil Nadu, pratiquée généralement par des femmes qui entrechoquent rythmiquement des petits bâtons de bois avec une autre danseuse, créant ainsi des motifs et des mouvements élaborés. Ce type de danse se pratique dans de nombreux autres Etats, chacun agrémenté d'une particularité régionale.

167 Dans la mesure où les silhouettes nous permettent une telle identification.

pourtant de l'identification plutôt aisée et de l'observation des vestiges restants qu'elle présentait un haut degré de raffinement.
On remarquera enfin que le caisson du plafond ne comporte pas de frises.

j. Le *maṇḍapa* à seize piliers sud

Les piliers de Type 3 du *maṇḍapa* à seize piliers, au sud dans la seconde enceinte, développent les mêmes thèmes iconographiques que la structure précédente. On y retrouve, sans ordre précis, sur les piliers périphériques comme sur ceux du dais central, les figures de Viṣṇu déclinées sous ses divers aspects, ainsi que celles de ses avatars, complétées par les images des incarnations du poisson Matsya et de la tortue Kūrma, ici tous deux présentés sous leur forme hybride. Plusieurs reliefs de l'allée centrale restent impossibles à identifier, car les sculptures ont été méthodiquement détruites, au point d'aplanir certaines faces des blocs, ne laissant qu'une trace informe de granit brut dans la pierre polie par les sculpteurs. Il semble néanmoins que les blocs des piliers du rang central nord-sud aient privilégié des images dynamiques et développées dans l'espace.

Les frises du caisson situé au-dessus du dais ont été endommagées par des infiltrations et des infestations animales diverses, rendant confuse la lecture de l'ensemble. On y distingue encore une procession de personnages en *añjali-mudrā* rendant hommage à ce qui semble être un couple divin installé sur un piédestal. Cette composition se retrouve en général dans le cas d'un Viṣṇu en majesté honoré par les autres dieux, tel que Brahmā, qui se reconnaît à ses trois têtes à côté du trône, mais la présence d'êtres hybrides et de singes, ainsi que de personnages semblant tenir des arcs dans la saignée du bras, renvoie davantage à une illustration du *Rāmāyaṇa*, avec les honneurs rendus à Rāma et Sītā, à la fois par l'armée qui lui a offert son aide et par les dieux.

k. L'*āsthānamaṇḍapa*

Les trois types de piliers présents dans l'*āsthānamaṇḍapa* favorisent la présence d'une grande variété de sculptures, que l'on peut encore examiner malgré les destructions minutieuses ciblant l'image divine, mais surtout, comme on va le voir, s'acharnant sur l'image royale.

La première partie de la structure est composée de piliers de Type 2, dont les blocs inférieurs accueillent des rinceaux végétaux et des attributs viṣṇuïtes, identiques à ceux de la salle aux milles piliers, à deux exceptions près : toutes les faces des piliers périphériques tournées vers l'extérieur comportent de grandes images divines en pied, détruites pour la majorité, mais qui laissent entrevoir Rāma et son arc, Narasimha, Kṛṣṇa dansant, et des divinités féminines tenant un lotus.

Le second niveau des piliers de Type 1 présente un décor uniformément floral de grande qualité, qui n'a donc pas été affecté par le saccage des reliefs.

Enfin, le troisième et dernier niveau de la structure présente une iconographie assez similaire à celle relevée dans les *maṇḍapa* à quatre et seize piliers de la partie sud de l'enceinte. Là non plus, aucune figure complète ne subsiste, mais la représentation de Viṣṇu et ses avatars demeure encore identifiable. On y reconnaît autant de figures de Narasimha, et un plus grand nombre de figures archères, évoquant Rāma ou son frère.

Les frises sculptées de l'*āsthānamaṇḍapa* se répartissent en deux zones, l'une couvrant l'allée centrale sur le premier niveau, et l'autre se situant le long de la face nord du second niveau. Le piédestal est dépourvu de ce type de décoration.

Au premier niveau, les grands côtés du caisson rectangulaire sont ornés de séries de danseurs et de danseuses accompagnés de musiciens. Les poses sont ici plus élaborées et plus variées que dans le *kalyāṇamaṇḍapa*. Les petits côtés, quant à eux, présentent au nord une figure centrale à trois têtes trônant au centre d'orants, qui pourrait être identifiée comme Vaikuntha, une forme suprême de Viṣṇu, et exposent au sud une image de Viṣṇu Anantaśayaṇa – plus communément connue dans l'Inde du sud sous le nom de Raṅganātha– encadrée d'une foule de divinités en adoration.

Au second niveau, la bande unique se compose de trois sections, les deux premières reprenant le schéma d'une divinité trônant entourée d'adorateurs, alors que la troisième présente uniquement des personnages en *añjali-mudrā*. Pour les deux premières sections, il s'agit vraisemblablement de Rāma, qu'accompagnent Hanumān et d'autres singes guerriers.

Une particularité de l'*āsthānamaṇḍapa* réside dans certains de ses piliers qui, malgré la violence de l'épaufrure dont ont fait l'objet les faces des blocs ouvragés, laissent encore entrevoir de grandes images royales. Elles se situent sur quatre piliers de l'allée centrale du premier niveau, se faisant face par paires, et sur les deux premiers piliers du rang nord du dais, au troisième niveau. Elles sont généralement reconnaissables à leur allure et leur taille, débordant l'espace délimité par le bloc sur la partie de section octogonale du pilier, ainsi que par la saillie des coudes et la coiffe haute et pointue, et enfin par le poignard (un *katar* en

général) dépassant du flanc du personnage. Leur dimension et leur volume, comme le prouvent les différentes traces d'arrachement de la pierre, vont en décroissant du nord au sud, les figures les plus proches de l'entrée de la structure étant alors les plus grandes. Leur position confirme de manière générale l'hypothèse d'une allée centrale et, peut-être, la destination royale de cette structure dans le temple.

l. Le *maṇḍapa* nord-ouest

Ce petit *maṇḍapa* isolé au nord-ouest de la seconde enceinte arbore des reliefs figurés qui se développent aussi bien sur ses quatre piliers de Type 3 que sur le plafond à caisson couvrant le dais. Les piliers de Type 1 qui forment le premier niveau ne sont en revanche ornés que de décors végétaux.

On retrouve le même répertoire de représentations que pour les *maṇḍapa* précédents, avec cette fois quelques nouveautés. Le bloc supérieur d'un des quatre piliers comporte par exemple une image de Raṅganātha (Viṣṇu Anantaśyaṇa), avec le très visible lotus émergeant de son nombril et supportant une minuscule représentation de Brahmā. Les blocs inférieurs sont généralement décorés d'effigies de Narasimha en pied avec une posture hiératique, ou dans une mandorle flammée, ou encore en position de *yoga* juste avant le chapiteau.

Si les altérations naturelles nuisent considérablement à un examen poussé des frises du plafond de cette structure, on parvient néanmoins à distinguer des processions de personnages orants et tenant des arcs, soit dans la saignée du coude, soit à bout de bras, indiquant probablement une illustration du *Rāmāyaṇa*.

m. Le chemin de déambulation

Le *pradakṣiṇāpatha* de la seconde enceinte, est, comme celui de la première enceinte, composé de piliers de Type 1 dont les blocs supérieurs et médians accueillent des motifs végétaux et floraux. Les blocs inférieurs, en revanche, sont sculptés de figures variées, reprenant les thèmes développés dans les *maṇḍapa*. On remarque cependant une grande occurrence de Kṛṣṇa dansant avec les boules de beurre frais ou bien assis sur le serpent Kāliya.

n. Le *rāyagopura*

Avec les structures à piliers de Type 3 et 4, le grand *gopura* de la seconde enceinte fait partie des édifices comportant le plus de reliefs figurés.

Sa base, tout d'abord, est animée par des images dynamiques de cavaliers et d'animaux réels ou fantastiques, et on trouve sur le *pada*, entre chaque édicule, un petit relief proche de la base des colonnes engagées. Ces reliefs représentent tour à tour Kṛṣṇa, Veṇugopāla Garuḍa-Nārāyaṇa, Gajendramokṣa, Rāma, Narasimha, mais Garuḍa et Hanumān dans diverses positions constituent les sujets les plus récurrents. Il ne semble pas qu'une logique précise ait présidé à l'ornementation de cette partie, comme du reste de l'extérieur, où la portion sud-est présente, entre autres figures divines, un cornac sur son éléphant, puis une jeune femme s'accrochant à une branche pour observer sa plante de pied[168] dans une pose gracieuse et lascive, malgré la taille réduite du relief.

Le décor des encadrements des ouvertures à l'est et à l'ouest offre les mêmes combinaisons : on y trouvera plus fréquemment des lions assis et des figures d'Hanumān ou de Garuḍa aux extrémités hautes et basses des jambages des ouvertures extérieures et, entre ceux-ci, une iconographie similaire à celle de piliers.

Dans le passage intérieur, les deux encadrements internes sont ornés à leurs pieds de *śālabhañjikā*. Leur visage a été détruit, mais le reste de la sculpture demeure intact. Ces représentations répètent les mêmes éléments de composition que celles rencontrées dans le *gopura* de la première enceinte, mais l'ensemble, depuis le piédestal jusqu'aux médaillons crées par les rinceaux et le *kīrtimukha* sommital, révèle un niveau de détail et de raffinement bien supérieur. L'espace vide est comblé par une multitude de petits animaux, de guerriers, de perlages et de guirlandes. L'encadrement ouest illustre dans ses médaillons le dieu Viṣṇu et ses avatars les plus représentés dans le temple, sous leurs formes assises (posture qui s'accommode mieux à l'espace circulaire créé par les entrelacs) et en pied. On retrouve, sans ordre précis de répartition, Viṣṇu assis sur un trône ou sur les anneaux du serpent d'éternité, Lakṣmī (dans la position connue comme Gajalakṣmī, accompagnée ou non d'éléphants), Narasimha seul ou avec sa parèdre, Rāma et son frère, une scène de combat entre deux singes que l'on devine être Sugrīva et Vālī, Kṛṣṇa dansant, mais également un avatar moins souvent

---

[168] Ce motif intéressant, s'il est très présent dans les temples de Khajurāho, pour ne citer que ceux-là, reste rare à Senji, et il prendrait sa source dans l'interprétation minutieuse de la gestuelle féminine de séduction. Il est dit que Śakuntalā, l'héroïne de la pièce éponyme de Kālidāsa, utilisait ce stratagème, prétendant avoir une épine dans le pied, pour lancer des regards dérobés vers son amant Duṣyanta.

représenté dans le temple en général en la personne de Varāha, l'homme à tête de sanglier, qui tient la déesse Terre sur sa cuisse gauche.

L'encadrement présente quant à lui plusieurs incarnations de Viṣṇu dans ses médaillons, également peu figurées, que l'on observe ici en plusieurs exemplaires, illustrant des épisodes différents des mythes qui leur sont reliés. L'avatar du nain Vāmana est, par exemple, représenté une première fois sous son aspect de mendiant parlant au roi démon Bali puis, au-dessus, sous la forme Trivikrama que l'on reconnaît aisément à sa jambe tendue et levée, s'apprêtant à parcourir les trois mondes de ses trois pas. Les autres reliefs sont ensuite consacrés à Kṛṣṇa et à ses exploits contre les démons : un premier médaillon le dépeint tuant l'éléphant sauvage, puis arrachant le bec de l'oiseau Bakāsura, extirpant ensuite la vie du sein de l'ogresse Pūtanā, et enfin dansant sur le serpent Kāliya après sa victoire. Les autres médaillons, sur l'autre jambage et sur la poutre, reprennent les mêmes thèmes iconographiques développés dans le premier encadrement de porte intérieure.

Comme indiqué précédemment, l'intérêt majeur du *rāyagopura* réside dans les quatre panneaux sculptés sur les murs internes du passage. Disposés sur la moitié supérieure de la paroi, ils se divisent chacun en cinq frises superposées. Chaque frise paraît consacrer toute sa longueur à un thème unique, mais certaines d'entre elles accusent des séparations à la fois iconographiques et structurelles, une même frise pouvant ainsi comporter plusieurs blocs et plusieurs séquences décoratives.

Pour des besoins de clarification, l'analyse de ces panneaux débutera par les reliefs sud-ouest et nord-ouest proches de l'intérieur du temple, puis par ceux sud-est et nord-est proches de l'extérieur du temple.

On notera en préambule un détail commun aux quatre panneaux : la frise supérieur comporte, pour chacun des reliefs, une représentation de Gajalakṣmī, où la déesse est montrée assise tenant des lotus et ondoyée par deux éléphants qui l'encadrent. On peut rattacher cette présence à la puissante symbolique purificatrice de cette forme divine, que l'on rencontre généralement dans les entrées et sur les linteaux des portes.

Le relief sud-ouest présente la Gajalakṣmī sur la première bande, accompagnée, sur un autre bloc, par une seconde déesse, dans la même position mais solitaire. Il pourrait s'agir ici de la même divinité.

Au-dessous, quatre formes de Viṣṇu sont figurées: la première est assise et semble recevoir un présent de la part d'un personnage, la seconde est assise en majesté sous une arche avec ses deux épouses, puis viennent les formes de Bhōgasthānaka et de Veṅkaṭaramaṇa.
La bande centrale est divisée en deux blocs, le premier bloc présentant trois formes du dieu sous des arches et flanqué de ses épouses : Bhōgasthānaka la main sur la hanche, Viṭṭhala les deux bras pliés, et Narasimha semblant bénir un personnage agenouillé aux traits simiesques. Le second bloc reproduit les mêmes principes : Viṣṇu tenant une massue est représenté deux fois et Narasimha, la main sur la hanche, achève la composition.

Les reliefs de la frise inférieure se concentrent sur deux avatars viṣṇuïtes. Le premier est Trivikrama, l'aspect révélé du nain Vāmana, la jambe levée haut. Une foule de personnages en adoration l'entourent, émerveillés par cet exploit. On reconnaît la parèdre du dieu, représentée ici par convention, le roi Āsura Bali, des hommes et des femmes de la cour du démon, les mains jointes au-dessus de leur tête, un joueur de *vīnā*, ainsi que le dieu Brahmā assistant à la récupération des trois mondes depuis les cieux, représenté en miniature sur un nuage. Le second avatar occupe le bloc suivant, illustrant le sauvetage de la Terre, que symbolise la déesse Bhūmī, par l'avatar du sanglier Varāha. Le couple est encadré par des porteuses de chasse-mouches et par deux petits personnages orants dont les pieds semblent coupés. Il pourrait s'agir là des Nāgarāja et des Nāginī[169], demi-dieux et demi-déesses des mondes souterrains et aquatiques ayant englouti la Terre sous leurs eaux.

Enfin, la dernière bande sculptée est organisée en deux parties. La première séquence représente deux couples assis sur un piédestal, procédant à un rituel en symétrique, à l'aide de deux sages barbus également assis sur le piédestal central. Il semble s'agir du rituel du don, les manipulations entre le personnage masculin et l'officiant se déroulant au-dessus d'un foyer allumé, la femme se tenant en retrait. Le second bloc dépeint trois groupes : pour chacun, deux personnages masculins versent un liquide sur les mains du partenaire au-dessus de la tête d'une figure féminine, de taille plus réduite. La composition est complétée par deux observateurs, barbus et ventripotents, représentant des sages plus âgés. L'interprétation de cette dernière frise reste sujette tant à l'incertitude qu'à diverses interprétations. Celle de Françoise L'Hernault[170] se résumant aux « feux sacrificiels » n'indique aucun contexte précis.

---

169 Ils sont traditionnellement représentés avec une queue et un capuchon polycéphale de serpent. La possibilité qu'il s'agisse d'adorateurs humains, notamment de donateurs, n'est pas écartée.

170 *Cf.* L'HERNAULT, F. : *Identification iconographiques des reliefs des Gopura des temples de Veṅkaṭaramaṇa, Pattabiraman et Tiruvarangam Gingee*. Notes manuscrites, conservées à l'Ecole Françaises d'Extrême Orient de Pondichéry.

Les personnages reprennent l'iconographie classique des divinités, avec la tiare et les ornements pour les hommes, et la position en *lalitāsana* (la main pendant gracieusement le long du corps) et l'attribut du lotus pour les femmes, mais aucun d'entre eux ne possède de bras multiples, ce qui laisse possible l'hypothèse d'une représentation de souverains et de leurs reines. L'illustration du rituel du don et de sa ratification pourrait suggérer une cérémonie de mariage, mais on ne dispose cependant que de trop peu d'informations pour se prononcer entre un épisode des épopées, ou un mythe divin, ou encore une représentation royale conventionnelle[171].

Le panneau nord-ouest reproduit le même schéma; il est introduit par Gajalakṣmī qui, cette fois, est précédée de Vatapatraśayana, une forme de Kṛṣṇa jamais rencontrée jusqu'ici bien que très populaire dans le Sud de l'Inde, représenté par un nourrisson allongé sur une feuille de banian et suçant son orteil.

La frise suivante débute par trois images de Viṣṇu à quatre bras et tenant la massue, alternant l'ordre des attributs, auxquelles succèdent Kṛṣṇa dansant, une boule de beurre à la main, Veṇugopāla jouant de la flûte et, pour finir, le groupe de Rāma, Lakṣmaṇa et Sītā.

La bande du centre du panneau est concentrée sur une image de Bhōgasthānaka sous un *makaratoraṇa*, encadrée par ses parèdres et par une foule de personnages divins et humains en adoration de chaque côté de l'arche. On reconnaît Brahmā à trois têtes et probablement Śiva, ainsi qu'une personnification de Śesa (ou Ananta), le serpent d'éternité, mais les autres figures ne sont pas identifiables.

L'intégralité de la frise suivante développe une scène relative à l'iconographie de Kṛṣṇa. On le voit au centre jouer de la flûte, encadré par deux vaches et deux arbres, et environné de *gopī* dansant et écoutant la musique du jeune bouvier.

Enfin, comme la précédente, la dernière frise est entièrement consacrée à un thème unique. On reconnaît le couple de Rāma et Sītā assis au centre en posture princière, accompagné de deux sages, de Lakṣmaṇa, et d'une partie de l'armée des singes en adoration. Seule la présence des singes empêche d'affirmer qu'il s'agit ici du mariage de Rāma et de

---

171 Cette dernière hypothèse semble peu probable si l'on se réfère à la manière bien particulière aux XVe et XVIe siècles de représenter la figure royale du Nāyaka, facilement reconnaissable parmi le panthéon divin.

Sītā, présidé par les pères des deux époux (Rāma n'a pas encore rencontré les singes lorsqu'il épouse la fille de Jānaka)[172].

Le panneau sculpté sud-est débute par une frise identique à celle du panneau sud-ouest. La bande suivante illustre à nouveau ce qui semble être une union divine, à laquelle assistent de nombreuses divinités, dont Brahmā et Śiva, et un trio de *ṛṣi* non identifiés.

Les deux frises suivantes associent des représentations d'épisodes relevant d'un même thème. Le niveau inférieur illustre le mythe du Barattage de l'Océan de Lait : les dieux et démons se sont réunis autour du mont Meru afin de l'utiliser comme baratton, et empoignent Śesa, le serpent faisant office de corde, pour extraire de la mer de lait la liqueur d'immortalité que tous convoitent. Cinq démons sont disposés à droite de la montagne, du côté de la tête du grand Nāga, alors que huit dieux tiennent fermement la queue du serpent, situation qui provoquera la colère des uns et la riposte des autres. Viṣṇu est visible du côté droit, tenant fermement la montagne de ses mains, et on aperçoit également la tortue (une de ses incarnations) utilisée pour faire tourner le baratton. Le niveau supérieur développe un épisode chronologique postérieur : en effet, Mohīnī[173], un aspect féminin et séduisant de Viṣṇu, assure la distribution de l'*amṛta*, la précieuse liqueur, puisée dans une grande jarre. Une file de divinités[174] s'étend à gauche, les mains en coupe, prêtes à recevoir leur part, alors qu'à droite, un relief dépeint quelques-unes des merveilles produites par le barattage : la déesse Lakṣmī, l'éléphant, le cheval et la vache, accompagnés dans les cieux par le croissant de lune et le disque solaire. Au centre de cette bande, Śiva, assis sur un piédestal et reconnaissable à la petite gazelle qu'il tient de sa main gauche, préside la distribution.

La dernière frise est consacrée au *Rāmāyaṇa,* comme en témoignent les archers et les singes orants. Le couple royal est installé sur un piédestal sous des arbres, et chaque personnage semble venir lui rendre hommage. La présence de tous les protagonistes

---

172 C'est à cette même identification que l'on aurait pu songer pour la dernière bande du panneau sud-ouest, où les couples représentés correspondraient aux trois fils de Daśaratha, souverain d'Āyodhya, Rāma, Lakṣmaṇa et Bharata, et en considérant que Śatrughna, le jumeau de Lakṣmaṇa n'est jamais représenté à cette période et ne possède qu'une importance mineure.

173 Cette forme tentatrice du dieu se distingue des autres personnages féminins par son chignon plus volumineux, un sari qui semble plus élaboré, et des formes corporelles bien plus accentuées. Ce sont ces détails qui la rendront facilement différenciable des reines dans le pavillon de balancement cruciforme du temple de Paṭṭābhirāma.

174 Les premiers à recevoir la liqueur d'immortalité sont normalement les dieux, Mohīnī ayant abusé la confiance des démons pour faire passer ses pairs avant les autres.

importants de l'épopée – singes, sages et frères de Rāma – permet d'identifier un épisode se situant chronologiquement à la fin du récit, lors du retour victorieux de Rāma dans sa patrie et de son apothéose. Des personnages ventrus et barbus portant des tiares royales ou des chignons pourraient représenter Vibhīṣaṇa, le frère du démon Rāvana qui prend la tête de son royaume sous la bénédiction de Rāma, le sage *Vaśiṣṭha*, Viśvāmitra, le *ṛṣi* percepteur des princes et Jānaka, le père de Sītā.

Le quatrième panneau sculpté au nord-ouest est introduit par un relief de Gajalakṣmī sur la première frise, puis il développe dans sa partie basse le rituel du sacrifice du cheval appelé *aśvamedhā*[175]. L'animal est visible à l'extrême droite de la frise, maintenu par une longe. Une foule de personnages, majoritairement divins, se presse autour du foyer sacrificiel personnalisé par le dieu Agni entouré de flammes. Plusieurs divinités sont reconnaissables, telles que Brahmā à trois têtes, Śiva, et probablement Viṣṇu et Sūrya, et on discerne également un personnage féminin et un archer, mais les autres images sont difficilement identifiables. Il est également possible que certaines figures soient représentées plusieurs fois sur la frise pour constituer une narration. Il est difficile de verifier si cet épisode fait partie du *Rāmāyaṇa,* comme l'indiquerait la présence de l'archer qui s'occupe du cheval, ou s'il s'agit d'une scène de symbolique royale décrivant seulement le déroulement du sacrifice.

La frise inférieure représente les principaux avatars de Viṣṇu, qui préside lui-même la succession, assis sur un piédestal. On distingue dans cet ordre Matsya le poisson, Kūrma la tortue, Varāha le sanglier, Narasimha le lion, Vāmana le nain, Rāma et son frère, une figure indistincte - peut être Buddha ou Pāraṣurāma -, Kṛṣṇa dansant, et enfin, Kalkin, l'avatar du futur à tête chevaline, qui n'est représenté nulle part ailleurs dans le temple de Veṅkaṭaramaṇa. Deux figures inconnues s'intercalent entre le dieu et la première de ses incarnations : l'une à corps d'oiseau, et l'autre à tête de singe ou d'éléphant. Mises à part ces deux singularités, les avatars sont ici représentés dans leur totalité.

La bande suivante illustre la forme Anantaśayaṇa de Viṣṇu. Il est allongé sur le serpent d'éternité alors que ses deux épouses divines lui massent les pieds. Brahmā n'est pas figuré, comme à son habitude, sur un lotus dont la tige sort du nombril de Viṣṇu, mais debout

---

175 L'*Aśvamedhā* est un rituel royal décrit dans les *Veda* qui permet de délimiter les frontières du royaume d'un futur roi et de prouver sa souveraineté absolue. Un cheval préalablement sélectionné est lâché en liberté pendant une période d'un an, suivit par le roi et sa cour. Si aucun ennemi n'a été capable de tuer ou de capturer le cheval, l'endroit où il décide d'arrêter sa course au terme de l'année marque la limite de l'étendue du royaume. L'animal est ensuite offert en sacrifice au feu.

en adoration devant la couche. Une multitude de divinités lui succède dans la même position. Parmi ces personnages très semblables, on distingue Sūrya auréolé de son disque solaire et, un peu plus loin, Śiva tenant le trident et la gazelle. Les attributs sont malheureusement trop peu visibles pour établir avec précision une identification complète de cette suite de figures.

Enfin, la dernière frise de ce panneau représente les personnages du *Rāmāyaṇa*. Rāma et Sītā, assis sur un trône, sont entourés d'archers et de singes guerriers. Rāma semble s'adresser à un petit singe se tenant en adoration devant le piédestal. L'absence d'indices permettant d'identifier précisément les autres personnages ne permet pas de confirmer le rattachement cette scène à un épisode de l'épopée où le jeune Angada, fils de Vālī et neveu de Sūgriva, est intronisé prince héritier du royaume de Kiṣkindhā.

Ces quatre panneaux témoignent d'une grande qualité esthétique, comparable à celle rencontrée sur les reliefs les plus achevés des piliers de Type 3 et 4 et sur les piliers arborant des représentations royales de grande taille. Leur position dans le passage intérieur du *gopura* semble en quelque sorte « donner le ton », préparer l'introduction du fidèle dans l'espace sacré en célébrant la gloire de Viṣṇu, divinité principale. Leur emplacement a aussi certainement contribué à les préserver des destructions volontaires et des dégradations naturelles. En effet, selon les rapports de restauration, il apparaît que cette partie du temple était relativement bien conservée. On peut en déduire accessoirement que le risque d'erreurs de replacement des blocs, et des frises en général, n'a pas eu de conséquences sur cet ensemble, qui a conservé son organisation d'origine.

Des constantes iconographiques se dégagent de cet ensemble : chaque panneau est introduit par une représentation de Gajalakṣmī, et la dernière frise est toujours consacrée au *Rāmāyaṇa*. On note également trois occurrences de scènes présumées de mariages, bien qu'on ne puisse vérifier s'ils sont divins ou non.

On ne peut pas qualifier les reliefs de scènes narratives. Même s''ils illustrent des parties d'un récit (l'histoire de Rāma) et si certains mythes sont développés sur deux frises, il n'y a pas lieu de leur attribuer une fonction narrative comme ce serait le cas pour des reliefs faisant intervenir plusieurs fois les mêmes personnages pour les besoins du déroulement de l'action. Les scènes sont ici des images statiques reproduisant de manière conventionnelle les épisodes principaux des mythes puraniques dans lesquels Viṣṇu tient une place majeure, tels que le Barattage de l'Océan de lait ou la création du monde sous la forme Viṣṇu-

Anantaśayaṇa. Pour le reste, les reliefs constituent une galerie de toutes les incarnations du dieu, destinée à présenter tous ses aspects aux fidèles.

Rāma constitue l'avatar de prédilection. Il fait partie des thèmes à caractères royaux qui renforcent le lien symbolique entre le dieu et le roi, contribuant ainsi à les confondre de manière implicite dans une seule et même entité. Le héros est d'ailleurs figuré quatre fois dans son rôle de monarque universel et non dans celui de prince héritier ou d'ermite en exil, comme c'est souvent le cas dans d'autres temples[176]. Cette allégorie royale est également suggérée par la présence des Gajalakṣmī, qui marque le caractère divin de la cérémonie d'intronisation du roi par l'ondoiement. Cette sacralisation est renforcée par le relief nord-est de l'*aśvamedha*, qui présente un rituel directement lié à la royauté, alors qu'il semble que seuls des dieux y participent. Selon la même logique, on peut considérer les scènes de mariages, qui se retrouvent sur trois panneaux, comme des métaphores royales.

Les quatre panneaux du *rāyagopura* constitueraient alors une ode à la gloire de Viṣṇu, mais tout autant une légitimation de la stature sacrée du souverain à l'origine de la construction du temple.

o. Les *maṇḍapa* extérieurs nord et sud.

L'iconographie du *maṇḍapa* extérieur sud ne présente que peu d'intérêt. Son état d'inachèvement – ou de reconstruction hâtive – laisse les piliers de Type 1 à peine sculptés. Les reliefs se limitent à des motifs végétaux, des rinceaux entrelacés et des lions assis sur les blocs inférieurs.

Le *maṇḍapa* extérieur nord, au contraire, présente un ensemble intéressant de figures sur ses piliers de Type 3. On notera en premier lieu la présence d'une figure de Gaṇeśa, le dieu à tête d'éléphant et fils de Śiva, sur le bloc inférieur de l'un des premiers piliers.
L'usure de la pierre rend la lecture assez difficile, mais on devine les formes de Viṣṇu debout, Bhōgasthānaka et Veṅkaṭaramaṇa, encore reconnaissables sur de nombreuses faces.

Le pilier de l'angle sud-est est illustré d'images de Kṛṣṇa dansant, d'Hanumān combattant, de Narasimha, et de personnages semblant représenter des musiciens ou des *gandharva*. Une légère différence de traitement de sa sculpture le distingue des autres piliers, avec une exécution plus affinée, et la représentation de figures de plus grande taille sur les panneaux de ses blocs.

---

176 Voir par exemple les reliefs du *gopura* du temple de Paṭṭābhirāma qui dépeignent Rāma dans sa jeunesse ou à la recherche de son épouse. Il n'est alors pas encore couronné roi d'Āyodhya.

Le pilier de l'angle nord-est regroupe sur ses trois blocs des figures à quatre bras, dont certaines sont assises sur une monture animale et d'autres sont présentées par paires. Il est malheureusement impossible de les identifier précisément. Seules la présence de Sūrya, hiératique et tenant un lotus dans chaque main, et celle d'Indra, assis sur son éléphant portant un attribut ressemblant à un foudre (le *vājra*) ne laissent pratiquement aucun doute. De même, un personnage ventripotent tenant une massue pourrait être assimilé à Kubera, dieu des richesses matérielles, et une divinité bicéphale pourrait à son tour figurerAgni, symbole du foyer sacrificiel. Il s'agirait alors d'un pilier regroupant les Dikpāla, divinités gardiennes des directions. Si l'on considère que, parmi les douze panneaux sculptés de ce pilier, figurent l'image de Sūrya, qui appartient au groupe des neuf planètes, et celle des divinités jumelles Aśvin, toujours représentées par deux et symbolisant le coucher et lever du soleil en dignes fils du dieu solaire, les dix reliefs restants pourraient alors effectivement représenter l'ensemble des Dikpāla. Ce pilier à thème exclusif est unique sur ce site. Exception faite des piliers de Type 2 dédiés explicitement aux représentations royales, et s'il s'agit bien des divinités gardiennes des directions, aucun autre élément architectural du temple de Veṅkaṭaramaṇa ne présente une telle iconographie dédiée à un seul sujet.

Au centre du *maṇḍapa*, deux piliers de Type 2 sont à l'état de vestiges. Comme on a pu le voir précedemment, si leur emplacement n'a pas été modifié, ils devaient former l'équivalent d'une allée centrale menant vers l'autel, qui se serait trouvé au fond de la structure. Ces piliers présentent sur leur bloc inférieur des motifs de rinceaux et de vase débordant de feuillage, et une unique représentation figurée, sur la face dirigée vers l'allée centrale. L'image du pilier sud figure Kṛṣṇa qui exécute sa danse de victoire en tenant par sa queue le serpent Kāliya, le pied posé sur sa tête, alors que celle du pilier nord expose un personnage en adoration, les mains jointes au niveau de la poitrine, qui présente de grandes similitudes avec les représentations de donateurs, déjà plusieurs fois décrites dans ce temple. L'érosion de la sculpture ne nous laisse cependant pas la possibilité d'analyser les détails des vêtements et des parures, mais une différence apparait distinctement par rapport aux images officielles des rois Nāyaka : le personnage semble porter une calotte ronde composée de boucles de cheveux, et non la haute coiffe caractéristique des souverains. Il paraît également assez court vêtu et, s'il est impossible d'attester de la présence d'un poignard, on remarque, à peine gravé dans la pierre, ce qui ressemble à un bâton posé à ses côtés. Son iconographie se rapprocherait alors davantage de celle d'un saint viṣṇuïte, comme Periyāḷvār. Une certaine logique, vérifiée dans toutes les structures de ce temple dotées des piliers à représentations

royales, voudrait que cet emplacement soit effectivement réservé à une image de Nāyaka. Il nous est cependant impossible, à ce niveau de l'étude, de déterminer l'identité exacte de ce personnage. Cette incertitude est renforcée par le petit nombre et la disparité évidente des piliers, par les différences de traitement esthétique qu'accusent certains d'entre eux, et par le fait que les thèmes des piliers de Type 2 ne se répondent pas[177]. Il faut donc considérer sérieusement l'éventualité d'un réagencement des éléments, consécutif à une restauration. En effet, les documents d'archives de l'ASI indiquent que la portion du mur d'enceinte nord-est, au nord du grand *gopura,* était pratiquement intégralement écroulée vers l'extérieur, donc sur le *maṇḍapa* extérieur nord. Les piliers ont ainsi séjourné un certain temps sous les décombres et, comme il nous est impossible de vérifier si l'esplanade devant l'entrée du temple était occupée par d'autres édifices, les vestiges propres à ce *maṇḍapa* ont donc peut-être été mélangés à d'autres fragments, donnant alors lieu à une reconstitution actuelle différente de l'original.

Devant l'entrée du temple, le *stambha* ne présente des culptures figurées que sur les quatre faces de son bloc de base. Deux d'entre elles sont très érodées et ne permettent pas une observation suffisante du relief. Les faces nord et sud sont respectivement occupées par une conque et un disque, attributs de Viṣṇu, mais la face est, dirigée vers le temple, reste indéchiffrable. On pourrait s'attendre à retrouver ici une représentation de Garuḍa, puisque la face ouest présente une figure de Hanumān combattant, dont il faut souligner la grande finesse.

p. Les *ūñcalmaṇapa* et les autres *maṇḍapa*

Les *maṇḍapa* de balancement ne présentent aucune sculpture figurée, en raison principale de l'absence de bloc de base, puisque leurs piliers sont constitués d'un simple fût.

Les *maṇḍapa* qui complètent le complexe sacré du temple de Veṅkaṭaramaṇa sont composés de piliers de Type 1, souvent inachevés. Sur ceux dont les trois blocs sont sculptés, on ne recense que des médaillons et des cadres de fleurs épanouies, des rinceaux, des disques et des conques, et des *tirunāma* de Viṣṇu. Seuls deux piliers de la première rangée du

[177] On pourrait pousser le raisonnement beaucoup plus loin en émettant l'hypothèse d'un saint en adoration devant les exploits de sa divinité tutélaire, Kṛṣṇa, mais, en l'absence de certitude sur l'iconographie de la figure en adoration, nous nous abstiendrons de nous prononcer sur ce point.

maṇḍapa accolé à la muraille défensive à l'est présentent des reliefs figurés. La végétation ne permet pas toujours d'observer l'intégralité de chacun d'entre eux, mais on repère néanmoins des images de Kṛṣṇa, de combattants et de danseurs, des représentations de Viṣṇu Veṅkaṭaramaṇa, de Garuḍa et Hanumān, et un *dvārapāla* dans une position sans équivoque : la jambe gauche passant par-dessus la droite pour poser le pied sur la tête de la massue qu'il tient d'une main, alors qu'il exécute le geste de menace de l'autre.

Le temple d'Añjaneya situé au sud-ouest du temple est, comme on l'a précisé dans l'analyse architecturale, envahi par la végétation. Les seules observations possibles de cette structure ont montré que les piliers de Type 1 du porche étaient ornés de motifs végétaux. Des reliefs figurés se trouvaient peut-être sur les blocs inférieurs, mais on ne peut confirmer cette hypothèse.

C. Conclusion et chronologie de construction

Cette étude détaillée, sinon exhaustive, de l'architecture et de l'iconographie des reliefs du temple de Veṅkaṭaramaṇa, constitue une source pour rechercher la chronologie de sa construction, pour dégager dans la mesure du possible des tendances stylistiques, et enfin pour resituer le bâtiment dans son contexte historique, religieux et politique.

Comme on a pu l'évoquer au début de cette étude, le temple de Veṅkaṭaramaṇa est essentiellement référencé dans l'histoire du Fort grâce à l'épigraphie présente dans la première enceinte.

L'inscription la plus ancienne retrouvée sur le sanctuaire principal ferait remonter les premières traces de construction à la toute fin du XIVe siècle, en 1391 (1313 de l'ère Śaka). Le contenu de l'épigraphe situé sur le mur nord du sanctuaire est partiellement perdu car endommagé, mais il mentionne le souverain Viruppaṇa Udaiyar, ainsi que les divisions administratives de *Senjipaṟṟu* et *Singapuranāḍu*.

Une seconde inscription retrouvée sur le mur extérieur sud de la cella est précisément datée de 1550-1551 de notre ère (1472 de l'ère Śaka), ce qui permet de situer chronologiquement la construction du temple dans la première partie du XVIe siècle. Le texte

fait intervenir deux dirigeants Nāyaka inscrivant des dons en l'honneur des mérites de leur roi Sadaśiva Rāya (1542 – 1570), dernier souverain de la dynastie des Tuḷuva.

La troisième inscription se déploie sur le mur nord et indique la date de 1573 en décrivant le déroulement d'une fête de temple durant laquelle la divinité a été baignée et promenée avant d'être installée dans un *maṇḍapa* à l'entrée du Fort. Le texte précise que les dons et l'organisation ont été à l'initiative du *sthānattār,* administrateur général du temple, et que la divinité principale du Veṅkaṭaramaṇa a également été honorée par un souverain externe à Senji.

Les recoupements historiques avec la généalogie des Nāyaka brouillent généralement toute tentative de rapprochement entre la fondation d'un édifice religieux et un souverain de Senji, tant les données sont inconstantes et peu fiables. La seule information dont nous disposons pour ce temple est le témoignage de Nāyāyaṇan Piḷḷai qui, dans sa chronique, affirme que le règne de Muthyālu Nāyaka s'étend de 1540 à 1550, et qu'il est à l'origine de la construction du Veṅkaṭaramaṇa, information généralement considérée comme un fait établi. Il peut paraître hasardeux de procéder à l'analyse stylistique et iconographique d'un édifice avec ce seul élément de datation, qui n'a pas été corroboré par plusieurs sources : l'étude peut alors être aisément parasitée par des indices non vérifiables et ses conclusions ainsi affaiblies. Cependant, à moins d'une analyse paléographique extrêmement poussée, cette indication épigraphique constitue ici l'unique donnée de datation du temple. Les traces d'un souverain du nom de Muthyālu Nāyaka se perdent dans les méandres de l'Histoire et il peut aisément être confondu avec de nombreux homonymes de la même période. Il est d'ailleurs parfois assimilé par certains auteurs à Muttu Kṛṣṇappa Nāyaka, qui lui-même serait considéré comme le patronyme de Kṛṣnappa Nāyaka, le plus célèbre des souverains de Senji. Rappelons un trait spécifique à l'histoire de cette dynastie, propre à aggraver encore cette confusion, que nous n'avons qu'à peine évoqué dans la partie historique de cette étude et qui consiste, pour les rois Nāyaka à partager souvent les mêmes appellations entre eux, d'un royaume à un autre. Muthyālu Nāyaka n'apparaît dans les sources secondaires connues qu'à deux autres reprises. La première est issue de la traduction du manuscrit de Nārāyaṇaṇ Piḷḷai et confirmée par des documents cartographiques français du XVIIe siècle : le roi aurait construit un fortin sur une colline au sud-ouest du Fort et lui aurait donné son nom : il s'agit aujourd'hui de la colline de Kurangudurgam[178]. La seconde affirme, toujours selon ce même manuscrit, que, sur le chemin conduisant à la rivière (la Śankaraparanī), Muthyālu Nāyaka aurait édifié un *maṇḍapa* avec un

[178] *Cf.* DELOCHE, J. *Op. cit.* p. 46.

escalier menant à la berge et une pièce d'eau pour la procession de la divinité. L'endroit pourrait désigner, comme on le verra, le temple de Kodaṇḍarāma sur le bord de la rivière, à l'extérieur du Fort.

Sauf ces occurrences, les mentions du supposé constructeur du temple de Veṅkaṭaramaṇa sont inexistantes, tant dans les chroniques historiques que dans les inscriptions, ce qui n'est que peu surprenant compte tenu de l'« eclipse » épigraphique pendant cette période.

Muthyālu Nāyaka reste donc pour nous un personnage historique mystérieux. Il faut alors confronter les données architecturales et iconographiques à ces informations pour prendre position.

Les conclusions architecturales concernant le temple de Venkataraman constituent la base de la démonstration et de l'explication de l'évolution stylistique de l'architecture de Senji, qui seront amplement développées dans la section « Analyse et interpétation de l'étude architecturale ». Nous renvoyons le lecteur à cette partie pour comprendre la chronologie de construction du temple en détail, mais nous en retraçons ici les principales caractéristiques.

Le plan du temple de Veṅkaṭaramaṇa se déploie selon un axe est-ouest, alignant quatre éléments importants : la cella ouest, le *garbhagṛha* principal, le *gopura* de la première enceinte et le *gopura* de la seconde enceinte. Cette caractéristique, ajoutée au fait qu'il possède deux enceintes concentriques, le classe parmi les temples de style Nāyaka des XVIe et XVIIe siècles, qui voient un développement au sol de l'aire sacrée selon les lignes cardinales – conduisant à la multiplication des enceintes et au marquage des directions par l'ajout de tours d'entrée. Correspondant également au style de cette période, la superstructure du sanctuaire principal est de taille réduite par rapport à celle des deux *gopura,* dont la hauteur va croissante vers l'ouest. Les structures annexes font également à cette époque leur apparition, tels que les divers types de *maṇḍapa* consacrés essentiellement à la procession des images mobiles de la divinité. Dans ce temple, l'accent est clairement mis sur les déplacements du dieu et non sur sa résidence permanente.

L'ensemble de trois, voire quatre sanctuaires dans la première enceinte, avec un sanctuaire principal accompagné de deux sanctuaires annexes dédiés aux épouses de la divinité, et parfois d'une cella supplémentaire à l'arrière, ou d'une petite cella dévolue à la monture du dieu au bout du *mahāmaṇḍapa* – comme c'est peut être le cas ici, et comme on pourra le voir au temple de Paṭṭābhirāma –, devient une norme de composition pendant la

période de développement de l'architecture Nāyaka, et se retrouve appliquée dans tous les grands temples de Senji, qui sont alors qualifiés de fondations royales, ou à patronage royal.

L'utilisation de l'*adhiṣṭhāna* à *kumuda* cannelé et orné d'une frise centrale de diamants ou de fleurs est également une caractéristique architecturale du XVI et XVIIe siècle. La figure décorative du *yaḷi*, ébauchée au XVe siècle, qui tend à devenir omniprésente dans les sanctuaires tamouls de cette période, est ici relativement absente des piliers. Les façades à édicules *śālā* et *pañjara*, présentes sur les deux *gopura*, s'incorporent dans le corpus stylistique de la période.

La problématique principale du développement stylistique du temple réside dans la différence entre l'ornementation des parois des sanctuaires et celle des *gopura* et de certains *maṇḍapa*. Le saint des saints est, rappelons-le, d'une sobriété et d'une simplicité qui contrastent avec des structures annexes immédiatement proches, tels que les porches des sanctuaires des Déesses et le *gopura*.

Plusieurs causes peuvent être envisagées. Tout d'abord, la tendance se développe dès l'époque de Vijayanagara de recupérer un site sacré ancien et à embellir la structure existante par l'ajout d'éléments, associant la sobriété du style à son ancienneté. Mais les dynasties Nāyaka s'ispirent également de ce principe pour fonder des sanctuaires et leur imprimer l'imitation d'un style préexistant, donnant volontairement au sanctuaire une facture plus ancienne qu'elle ne l'est en réalité et recherchant par là une authentification de la valeur sacrée d'un site qui ne l'est pas.

La raison financière peut également être évoquée, mais cependant le complexe semble avoir été bâti sur une courte période, et la seule explication du manque de moyens n'explique pas la richesse décorative de certaines pièce toutes proches.

L'ancienneté du sanctuaire central par rapport aux éléments de la seconde enceinte est cependant à considérer, compte tenu des implications qu'induit la présence de l'inscription de 1391. Elle déterminerait alors deux périodes de constructions du temple, la première à la fin du XVIe siècle, et la seconde vers le milieu du XVIe siècle. Des éléments tels que l'orientation des piliers dans le *maṇḍapa* du sanctuaire principal, ou l'ingalité dans le traitement stylistique des figures sculptées des parties proches du sanctuaire central, pourraient contribuer à confirmer cette hypothèse.

Néanmoins, l'examen des matériaux et des techniques de construction, l'aspect général du bâti, et quelques détails iconographiques – comme par exemple les figures sculptées dans les *makaratoraṇa* –, semblent indiquer que toutes les constructions, que ce

soient celles de la première ou de la seconde enceinte, semblent contemporaines le unes des autres.

Au même titre, les disparités dans l'ornementation que l'on a pu relever au cours de cette analyse, pourraient découler du facteur humain de l'exécution. En effet, selon la répartition des reliefs et des motifs, il semble que les artistes et tailleurs aient été répartis selon leur domaine de compétence spécifique pour exécuter chacun un certain type de réalisation. On peut ainsi imaginer l'intervention de plusieurs catégories de sculpteurs, qui se distinguent par leur habileté ou leur spécialisation, certains exclusivement affectés à la seule production des très hauts-reliefs comme les sculptures des niches,les *dvārapāla* et les *śālabhañjikā*, ou encore des piliers de Type 3 et 4, particulièrement délicats, et d'autres en revanche assignés aux piliers de moindre importance (comme les piliers de Type 2 dans les espaces intermédiaires). Le contraste dans l'exécution est encore plus saisissant sur les figures des Nāyaka, notamment quand un pilier à image royale se retrouve parmi des piliers à iconographie divine plus commune. S'il ne s'agit pas de groupe d'artisans et d'artistes définis, ce sont alors des techniques et des codes de sculptures différents qui sont appliqués.
Plus simplement, les hétérogénéités relevées dans le traitement de la sculpture ne sont pas toujours d'ordre temporel, et celles dans le style de l'architecture ne le sont peut-être que d'apparence.

La question de l'existence d'un programme iconographique doit toujours être associée au contexte des éléments observés dans le temple et à leur degré d'authenticité ; elle doit donc apprécier la manière dont les restaurations et les reconstructions éventuelles ont pu affecter la nature et la répartition originelles des reliefs, et donc modifier leur interprétation. S'il est avéré que certains piliers ont été repositionnés dans des ensembles auxquels ils n'appartenaient pas à l'origine, ou que des poutres à moulures et à frises ont été réutilisées comme marches d'escalier, ces situations sont insuffisantes, ou trop peu significatives, pour attester d'un bouleversement profond du programme iconographique existant antérieurement aux interventions. En conséquence, il n'est pas certain que les reliefs du temple de Veṅkaṭaramaṇa aient été sculptés selon une logique précise. Les mêmes scènes et personnages se retrouvent dans chacune des structures, et on a relevé trop peu d'exemples pour déterminer un type d'iconographie associé à un type de pilier en particulier, ou à une structure, mis à part les piliers qui sont exclusivement ornés de motifs végétaux et abstraits, mais, même dans ces cas, des exceptions existent. Par ailleurs, on ne retrouve plus aucune scène narrative, comme c'est souvent le cas dans les temples légèrement antérieurs du Karnataka et d'Andhra Pradesh.

Malgré cette impression générale de disparité, on peut tout de même dégager quelques tendances, à partir de la présence d'ensembles cohérents, bien qu'ils ne semblent pas résulter d'une volonté affirmée et constante. On remarque par exemple que les *maṇḍapa* de procession et les dais à quatre ou seize piliers sont souvent agrémentés de frises représentant danseuses et musiciens, s'accordant avec leur fonction. C'est ce détail qui a conduit certains historiens à proposer que le *maṇḍapa* extérieur nord était un *maṇḍapa* réservé aux représentations artistiques. De même, la cella ouest, à l'arrière du sanctuaire principal semble également concentrer des représentations des saints et poètes srīvaiṣṇava, mais il est difficile d'aller plus loin dans les conclusions.

Le *gopura,* en revanche, affirme bel et bien un ordre déterminé dans la composition de ses panneaux, bien que certains d'entre eux soient très répétitifs. Ils développent en effet non seulement les mythes les plus importants du visnuisme, ceux où la divinité endosse un rôle créateur et de premier plan, mais ils soulignent également ses nombreuses incarnations, en particulier celle qui demeure la plus facilement assimilable avec la royauté. En effet, les scènes du *Rāmāyaṇa* choisies pour être sculptées montrent le héros Rāma, le plus humain des avatars, dans sa position de *cakravartin*, le souverain universel et parfait. Ces reliefs sont disposés sur la bande inférieure des panneaux et semblent être en relation directe, comme s'ils se répondaient, avec les frises supérieures représentant la déesse ondoyée par les éléphants, symbole explicite de l'intronisation royale. Cette iconographie est à rapprocher des représentations des donateurs Nāyaka, plus communément considérées comme des images conventionnelles des rois et de leurs épouses. Bien que ce sujet soit développé plus en détail dans la section dévolue à l'analyse architecturale du site, il est important de rappeler ici que ces sculptures résultent d'une longue tradition de représentation des figures royales dans un temple, même si – sauf quelques exceptions – elles n'ont de portrait que le nom, et quand bien même lorsqu'elles sont identifiées par un cartel inscrit à proximité. La pose naturelle, presque réaliste, des personnages masculins, déportant le poids de leur ventre sur une jambe, la présence d'accessoires – armes, vêtements et ornements – historiquement présents au Tamil Nadu au XVIe siècle, les distinguent des figures divines. Les temples construits entre 1550 et 1650 sont presque tous pourvus d'une représentation de ce type, de la plus anonyme à la plus personnalisée[179]. L'attitude humble des personnages, prenant pour modèle les statues de pierre ou de bronze des saints et des poètes dévots, exprime leur vénération de la divinité tutélaire, et ils sont, dans le temple de Veṅkaṭaramaṇa, toujours représentés de façon à ce que le regard du

[179] L'une des représentations les plus connues étant celle du roi Tirumala et de ses descendants dans le Puṭumaṇḍapa du temple de Mānākṣī Sundareśvara à Madurai.

roi de pierre puisse, selon le principe du *darśan*[180], rencontrer la statue de la divinité objet de sa dévotion, lors de sa procession. Ces figures se trouvent dans l'allée centrale du sanctuaire secondaire d'Āṇḍāḷ et dans celle de l'*āsthānamaṇḍapa*. Le sanctuaire d'Āṇḍāḷ acquiert d'ailleurs, de ce fait, une importance plus grande que les autres sanctuaires. Il est en effet possible, au vu de l'emplacement de sa représentation, que le commanditaire de ce temple – comme c'était le cas pour le souverain Kṛṣṇadevarāya de la dynastie des Tuḷuva de Vijayanagar, qui, ému par la sainteté de la jeune fille, avait composé une suite de poèmes en son honneur – ait voulu exprimer une dévotion particulière pour la seule femme membre des douze *āḷvār.*

Avec les représentations des Nāyaka sur les piliers, on a donc d'une part la présence d'une figuration anthropomorphique et réaliste de la personne royale en position d'humble dévot, et d'autre part une allégorie du souverain qui s'assimile par analogie à la divinité et à sa suprématie sur les autres personnages avec les reliefs du *gopura*. Sans que l'on puisse réellement évoquer un glissement d'identité entre le dieu et le roi, comme on peut le constater très clairement avec des exemples des périodes Pallava et Coḷa, la volonté du commanditaire de légitimer son statut par son assimilation avec le pouvoir divin, mais aussi de suggérer sa « cooptation » par la divinité, apparaissentt évidentes. Et bien que l'identité de ce commanditaire ne puisse être déterminée avec précision, on peut conclure que le temple de Veṅkaṭaramaṇa a bien été fondé par un souverain Nāyaka gouvernant à Senji dans la première moitié du XVIe siècle.

Il faut également souligner que l'importance du temple dans sa fonction représentative du pouvoir royal est indirectement corroborée par l'étendue des destructions qu'il a subies. Il semble que les envahisseurs musulmans et iconoclastes aient immédiatement mesuré le rayonnement religieux et politique d'un tel édifice. En détruisant les images des souverains, ils célébraient non seulement la prise du Fort et reproduisaient une tradition de destruction des cultes concurrents jugés impurs, mais ils anéantissaient expressément un symbole représentatif du pouvoir Nāyaka. On remarquera sur ce point plusieurs détails : les représentations de divinités ne sont souvent bûchées qu'au niveau de la tête, alors que les images des donateurs et des rois sont entièrement grattées sur toute la surface du pilier. Ces dernières ont été particulièrement dégradées dans l'*āsthānamaṇḍapa*, alors que les grandes effigies devant le sanctuaire d'Āṇḍāḷ sont restées intactes. Doit-on supposer que les

[180] Littéralement, la « vision du divin » ou la « présence du divin », qui permettait au fidèle de recevoir la bénédiction de la divinité pendant la *puja* ou la procession rituelle, en voyant et en étant vu par la représentation du dieu dans le temple.

envahisseurs n'avaient à l'époque accès qu'à la seconde enceinte, ce qui expliquerait pourquoi les reliefs de la première enceinte autour du sanctuaire principal ont été relativement protégés ? Ou bien la réponse réside-t-elle dans le fait que l'*āsthānamaṇḍapa* possédait une fonction politique affirmée, qui en a fait la cible du vandalisme ?

Quelles qu'en soient les raisons, et bien que beaucoup de ces questions restent encore en suspens, il paraît assez manifeste que le temple occupait une place de premier plan au sein de la vie politique et religieuse de cette époque.

Le mystère qui entoure le règne de Muthyālu Nāyaka demeurant, nous avons néanmoins pris le parti de nous conformer à ce qui semble être devenu une assertion en littérature secondaire et, en l'absence de plus d'informations[181] sur ce roi, et de nous en remettre aux écrits du chroniqueur Nārāyaṇan Piḷḷai pour considérer que ce souverain est bien le fondateur du temple de Veṅkaṭaramaṇa. Le plan au sol et la disposition des éléments de cet édifice va également servir de modèle étalon pour l'analyse des autres bâtiments religieux, notamment pour ceux entrant dans la catégorie des « fondations Nāyaka », présumées être des fondations patronnées par le pouvoir royal[182].

1.2. Le temple de Paṭṭābhirāma

(*Plan 4*)

Le temple de Paṭṭābhirāma se situe sur le flan sud ouest de la colline de Chandrayandurgam. Il est environné de champs d'arachides et de rizières. On y accède par un chemin sortant à l'est de la route Dalavanur-Vilvamadevi qui traverse la ville de Senji et

---

181 Muthyālu Nayaka serait, comme on a pu l'évoquer précédemment, le commanditaire d'un fortin et de quelques bâtiments sur la colline de Kurangudurgam. Nous verrons, lors de la description de cette partie du site, qu'une large inscription télugu est gravée sur un glacis de granit au sommet de la colline. Les circonstances de la découverte, la situation de l'inscription, les difficultés d'accès à cette zone et l'impossibilité de réaliser un relevé épigraphique dans le cadre de cette étude, ont malheureusement empêché d'analyser les informations contenues dans le texte de l'inscription. Il serait cependant très profitable pour la connaissance du règne de Mutyālu Nāyaka qu'une étude supplémentaire et plus poussée soit pratiquée à cet endroit, car il paraît presque certain que l'inscription soit liée au commanditaire du temple de Veṅkaṭaramaṇa.

182 On entend par ce terme les temples qui auraient été fondés par un souverain Nāyaka pendant son règne à Senji, donc majoritairement au cours du XVIe siècle. N'entrent pas dans cette catégorie les récupérations de lieux de culte plus anciens transformés et embellis par les Nāyaka.

descend au sud vers Villupuram[183]. Le temple est traditionnellement associé au village de Narasingarayanpettai[184], mais la zone immédiatement limitrophe est aujourd'hui pratiquement vide d'habitations.

Considéré comme l'un des joyaux architecturaux du Fort et de la ville de Senji, les structures qui composent le complexe, après avoir subi une dévastation sans précédent, ont bénéficié d'une campagne de reconstruction importante, et sont aujourd'hui protégées par l'ASI. Le culte, qui n'est plus pratiqué dans le sanctuaire, devait être dédié au dieu Viṣṇu ou à son avatar princier Rāma, la dénomination du temple signifiant littéralement « Rāma couronné ».

Le plan au sol du temple de Paṭṭābhirāma[185] se développe sur une centaine de mètres d'est en ouest, et sur environ cinquante mètres du nord au sud. Il est composé de trois sanctuaires, celui du centre étant plus large que les deux autres, d'un hall à piliers abondamment sculptés, de deux structures dont seules les fondations subsistent, et d'un *gopura* ouvert dans l'axe est, perçant une enceinte, lacunaire, mais bien identifiable et encadrée par les vestiges de quatre *maṇḍapa* de balancement. L'aire sacrée atteint presque deux cents mètres de long dans l'axe du sanctuaire, car il faut lui associer un dais à plan cruciforme à douze piliers, et un *maṇḍapa* perché au nord est.
Si aucune inscription ne vient confirmer une fondation ou un patronage royal, les seules observations du plan au sol, du style et du raffinement de l'ensemble permettent d'en attester l'attribution avec grande certitude.

A. Analyse architecturale.

(*Planche 2. Fig. 45 à Fig.56*)

a. Le sanctuaire principal

Au cœur du complexe, les trois sanctuaires sont juchés sur une haute base. Au centre, le sanctuaire principal est décalé vers l'est par rapport aux deux autres édifices, situés en retrait. Il se compose d'une cella de plan carré, d'un *mukhapaṇḍapa* de petite taille, et d'un

183 Aussi appelée « *Gingee road* », aux environs de Villupuram.

184 Désignant plus un quartier ou une partie de la ville étendue de Senji qu'un véritable village.

185 Plan réalisé par les équipes de l'EFEO de Pondichéry : PY-1501_6a

antarāla, dont la paroi est qui le séparait d'un *maṇḍapa* carré à quatre piliers a disparu. Ce *maṇḍapa* devait être fermé et couvert, comme en témoigne le muret, vestige de ses murs de granit, et devait posséder quatre piliers de Type 1 sur une base rappelant un *upapīṭha*. Deux d'entre eux sont encore debout, dépourvus de leur chapiteau, et un troisième est sectionné au niveau de son bloc inférieur. Aujourd'hui envahie par les herbes, une grande plateforme carrée succède à ce *maṇḍapa*, qui devait correspondre à l'emplacement d'un *mahāmaṇḍapa*. Les restaurations n'ont pas recomposé son pavement, et les éventuelles bases de piliers restent donc invisibles. On trouve, abandonné là, un piédestal rudimentaire constitué d'une grande plaque de granit creusée sur son pourtour d'un canal d'écoulement, probablement destiné à évacuer les eaux de la *puja*.

Enfin, à l'extrémité est de la structure, disposé sur la même base, un petit sanctuaire annexe à la cella réduite et carrée est orienté à l'ouest. Son accès s'effectue par un escalier accolé à la façade sud de la plateforme, qui présente des échiffres en *yāḷi* crachant des rinceaux végétaux.

Cette base élevée constitue l'*upapīṭha* commun à toute la structure, qui comprend un *upāna* simple et un *kaṇṭha* entre deux *padmabandha*. Les paires de bandes du *kaṇṭha* sont délicatement ornées de rinceaux végétaux en faible relief.

L'*adiṣṭhāna*, présente sur toutes les parois hormis celles de la plateforme (qui était vraisemblablement ouverte), est délimitée par un nouveau *padmabandha*, un *jagatī* large et lisse, un *kumuda* simple en rond, puis un *kaṇṭha* réduit supportant une moulure en ressaut carrée.

Chaque face extérieure du sanctuaire principal (*garbhagṛha*, *mukhamaṇḍapa*, *antarāla*) présente un édicule *śālā* en son centre, une fausse niche encadrée par deux demi-pilastres et couronnée par une réduction de toiture à voûte en berceau, reprenant ses ornements architecturaux, à savoir la corniche en *kapota* à *nāsī* et un grand *makara-toraṇa* au centre de la toiture miniaturisée. L'édicule se situant sur les parois nord et sud de l'*antarāla* accuse une subtile variation : la moulure en *padma*, d'ordinaire interrompue par la cavité de la niche, est ici continue et coupe la niche dans sa largeur.

Cette niche est accompagnée, de part et d'autre, de pilastres dont la structure – à fût octogonal à base carrée ornée de *nāgabandham*, à la partie supérieure en forme de vase supportant un motif de coussin à facettes, à la corolle de lotus et à l'abaque plat, que vient terminer un chapiteau en *puṣpapotīka* – est identique à celle des pilastres présents sur les parois extérieures du *garbhagṛha* du temple de Raṅganātha au sommet de la colline de Rājagiri, mais également sur les parois des deux *gopura* du temple de Veṅkaṭaramaṇa. De

plus, on remarque à nouveau la présence de ce type de piliers, en ronde-bosse, cette fois hauts et groupés par quatre, qui soutiennent la toiture en brique des *maṇḍapa* de balancement[186].

Le mur sculpté du sanctuaire, ou *pada*, est surmonté d'une discrète moulure en feuilles de lotus, puis d'une corniche en *kapota* à *nāsī* et, pour finir, d'une frise de *vyāla (vyālamāla*). Notons à cette occasion que la corniche est finement détaillée en longues feuilles de lotus rainurées et que les *nāsī*, formés de délicats *makara-toraṇa* végétaux, accueillent en leur centre des visages grotesques, des animaux, des couples de danseurs ou de lutteurs, et des motifs floraux. Les *kīrtimukha* couronnant les *toraṇa* sont exécutés en fort relief et admirablement sculptés. Ils ont été réalisés indépendamment de la moulure et de la corniche, car des cavités prévues pour leurs tenons, entre la corniche et le *vyālamāla*, sont encore visibles là où ceux-ci ont disparu lors du remontage. Enfin, on remarque une grande attention portée aux détails de l'ornementation de ce sanctuaire : chaque angle de la corniche en *kapota* possède un petit relief, un motif végétal généralement en méplat, mais parfois en plus fort relief, représentant un singe, un oiseau, ou un lézard.

Notons également que la face ouest du temple comporte, entre la niche centrale et le premier pilastre de gauche, un relief décoratif isolé composé de deux *yāḷi* tenant dans leur gueule des rinceaux qui se font face. Ils ne sont délimités par aucun cadre et sont les seuls exemples de ce type rencontrés sur le complexe, tant sur le sanctuaire principal que sur les sanctuaires annexes. Leur présence unique pourrait alors révéler une interruption imprévue dans la réalisation des travaux d'ornementation et de sculpture du temple.

Sur la face nord du temple, le canal d'évacuation des eaux lustrales a aujourd'hui disparu, et il ne reste qu'un bassin, de la même hauteur que l'*upapīṭha*, qui arbore plusieurs séries de moulures, des frises de fleurs épanouies et des ressauts en réduction d'architecture.

La superstructure du sanctuaire principal est composée de deux étages décroissants et d'un motif sommital en dôme. L'agencement de briques et de plâtre répète celui d'origine mais date vraisemblablement du début du siècle.

S'il partage le même *upapīṭha*, le petit templion annexe face au sanctuaire principal présente une ornementation bien plus sobre : l'*adiṣṭhāna* est remplacé par deux plinthes lisses et les parois extérieures sont scandées par des pilastres simples aux chapiteaux en biseau. Les fausses niches reprennent le modèle dépouillé si souvent rencontré sur le site, que l'on pourrait qualifier d'édicule *kūṭa* simplifié à l'extrême. Deux demi-pilastres soutiennent une

---

186 Voir les quatre *maṇḍapa* de balancement du temple de Veṅkaṭaramaṇa, les deux à l'ouest du temple de Kodaṇḍarāma, et les nombreux vestiges isolés disséminés un peu partout dans les zones cultivées à l'intérieur des murailles du Fort.

moulure en feuilles de lotus et un *makara-toraṇā* renfermant un lion assis, identique sur les trois faces de la petite cella. L'organisation habituelle du sanctuaire principal est ensuite répétée : moulure en *padma*, corniche en *kapota* à *nāsī* à motifs uniquement végétaux, et *vyālamāla.* La superstructure est dépourvue de sculptures et ne comporte qu'un étage avant le motif sommital.

b. Les sanctuaires secondaires

Les sanctuaires annexes nord et sud sont construits à l'identique et sur les mêmes principes de base que le sanctuaire principal. Ils se composent d'une cella de plan carré, d'un espace intermédiaire qui, trop large pour un *antarāla*, devait être un *mukhamaṇḍapa*, et d'une vaste plateforme, dont le pavement restauré laisse entrevoir les emplacements de quatre, voire six bases de piliers, vestiges des supports d'un *mahāmaṇḍapa* ouvert. Dans les deux constructions, un escalier permet l'accès à ce *maṇḍapa*, dont les échiffres représentent des éléphants, leur trompe s'enroulant autour de troncs arrachés et de rinceaux, le tout dominant de petits *yāḷi*.

A quelques détails de reconstruction près, les deux sanctuaires n'accusent que très peu de différences. La cella du sanctuaire annexe nord possède encore un piédestal rectangulaire orné, à l'avant seulement, d'une moulure en feuille de lotus, et présentant une cavité au centre pour accueillir la statue, que l'on suppose être l'une des parèdre de Viṣṇu, Śrī ou Bhūmī, voire Sītā, si le dieu principal était Rāma.

Les parois extérieures des deux sanctuaires reprennent le schéma développé par le sanctuaire principal : un *upapīṭha* à *kaṇṭha* et *padma*, un *adiṣṭhāna* à *jagatī* et *kumuda* simples, le *pada* scandé d'édicules *ṣālā* et de pilastres puis une corniche en *kapota* à *nāsī* et une frise de *vyāla*.

Les superstructures ne comportent qu'un niveau avant le *śikhara*. Elles ne présentent que des sculptures récentes.

A l'est du sanctuaire principal, devant le soubassement du petit sanctuaire est, des fondations en pierres taillées indiquent la présence initiale de deux structures supplémentaires de petite dimension. La première, assez réduite, devait accueillir un *dhvaja-stambha*. La seconde, qui mesure un mètre cinquante de côté, devait probablement être la base d'un *balipīṭha*. La masse de briques érodées qui se trouve au centre devait servir de cœur à cet autel à offrande avant l'installation des parois moulurées et décorées.

c. Le *kalyāṇamaṇḍapa*

L'édifice qualifié de *kalyāṇamaṇḍapa* est situé au nord-est dans l'enceinte sacrée et est ouvert au sud. De plan rectangulaire, il est juché sur un *upapīṭha* de presque un mètre de haut, dont le *kaṇṭha* est orné d'une frise d'éléphants s'affrontant. La partie centrale de la face sud, lisse et proéminente, correspond probablement à l'emplacement d'un escalier d'accès, aujourd'hui disparu, mais dont on peut encore apercevoir la délimitation au sol. Le toit du *kalyāṇamaṇḍapa*, aujourd'hui disparu, était soutenu par dix piliers disposés sur deux rangs. Ces piliers comptent parmi les plus finement sculptés et les plus élaborés du site[187]. Il peut être utile de rappeler que ces éléments ont été remis en place lors des restaurations, et il est donc possible que seule l'allée centrale du *maṇḍapa* ait survécu et que des rangs périphériques de piliers plus simples aient existé à l'origine.

Ces piliers de Type 4 se composent, comme on a pu le voir lors de l'étude du temple de Veṅkaṭaramaṇa, d'un pilier de Type 3 agrémenté d'une colonnette. Ils présentent donc une base moulurée en réduction d'architecture, trois blocs de section carrée et un chapiteau en *puṣpapotikā*, dont les deux fleurs de lotus pendantes se déploient au nord et au sud, dans l'alignement de l'allée centrale. Le bloc inférieur est décoré de *nāgabandham* aux angles. La colonnette au fût à facettes est rattachée au pilier principal par un soubassement représentant deux lions. En lieu et place du chapiteau de la colonnette, et soutenu par une corbeille en hampe de lotus, un grand bloc rectangulaire est sculpté de frises de personnages sur ses trois faces.

Les piliers des angles sud-est et sud-ouest présentent néanmoins une addition notable par rapport au reste de la rangée. Marquant l'entrée dans le *maṇḍapa* face à l'emplacement de l'escalier, ils possèdent non pas une, mais deux colonnettes sur leur face intérieure. Celle qui se trouve vers l'intérieur de la rangée est agrémentée d'une corbeille et d'un chapiteau orienté de biais, dans la diagonale du *maṇḍapa*. Le bloc sculpté de frises se retrouve au-dessus de la colonnette de biais (bien qu'iconographiquement légèrement différent, comme on le verra dans l'analyse de la sculpture), tandis que l'autre arbore le même rinceau qu'un *puṣpapotikā*, mais craché cette fois par un *yāḷi*. Le chapiteau en *puṣpapotikā* se déploie ici sur trois côtés, vers le rang nord de piliers et dans l'alignement est-ouest. Le pilier de l'angle sud-ouest

---

187 Voir également les quelques piliers des sanctuaires secondaires et des pavillons annexes du temple de Veṅkaṭaramaṇa. Les deux temples présentent les seuls exemples de ces types particuliers à Senji.

présente un élément unique dans le temple, mais également dans la zone d'étude de Senji : il s'agit d'un bloc sculpté d'un grand lion campé sur ses quatre pattes, gueule largement ouverte et yeux exorbités, disposé de biais sur le chapiteau. On peut imaginer qu'un second lion ornait également la première colonnette et que le pilier de l'ange sud-est en était aussi pourvu. Il devait logiquement assurer le rôle de corbeille supplémentaire soutenant le couvrement et le plafond. On peut alors s'interroger sur le nombre manquant de ces corbeaux aux lions, et si les quelques poutres de pierre moulurées et ornées de feuilles de lotus qui on été replacées sur les piliers pendant la restauration n'étaient pas situées bien plus haut, comme on peut souvent l'observer dans les grands corridors des temples tamouls possédant des additions Nāyaka des XVIe et XVIIe siècles.

Une tentative de reconstitution de l'état d'origine de ce *kalyāṇamaṇḍapa,* qui s'appuierait sur des exemples connus de la même époque, nous amènerait à supposer que l'ornementation des piliers des rangs périphériques était certainement plus sobre que celui de la rangée centrale. Cependant, il est également possible que les piliers situés sur le bord sud du *maṇḍapa* aient bénéficié d'un traitement plus particulier et ornés de *yāḷi* et de chevaux cabrés, bien qu'aucun spécimen de ce type n'ait été repéré sur le site de ce temple, comme à Senji en général.

d. La première enceinte et les structures attenantes

L'enceinte sacrée du temple de Paṭṭābhirāma renferme deux structures supplémentaires implantées de chaque côté du premier *gopura*, mais dont il ne reste que des traces et quelques éléments épars.

La première structure occupait l'ange nord est de l'enceinte et possédait un soubassement carré. Il est difficile de reconnaître la succession des aménagements pratiqués sur cette structure en fonction des époques : il semble qu'elle ait été en partie fermée par un mur de briques, à moins qu'il ne s'agisse de la continuité du mur d'enceinte reconstruit après sa destruction, mur qui aurait alors rejoint le *prākāra* d'origine en coupant la structure ruinée – et donc inutile – en deux. Pourtant, sous certaines parties des murs de briques, des fondations de granit restent encore visibles, indiquant peut-être l'existence une cella entourée d'un déambulatoire, ou d'une partie juchée sur une base plus haute. On retrouve les larges bases de six piliers au centre. Il pourrait très probablement s'agir ici d'un *maṇḍapa* annexe, tout comme d'un nouveau sanctuaire secondaire, mais l'état des vestiges ne nous permet pas de dépasser le stade de l'hypothèse.

La structure de l'angle sud-est présente la même disposition et le même plan, à une différence près : les vestiges des piliers sont absents et laissent place aux fondations d'une base carrée au centre du plan. Cet élément étant évidé, des témoignages oraux avancent l'existence d'un puits ou d'un bassin. Les dimensions de ce dernier seraient exceptionnellement réduites pour un bassin sacré de temple, et nous préférons y voir l'emplacement d'un dais central ou d'un soubassement, identifiant alors cette structure comme un *maṇḍapa* de procession dans lequel un rituel aurait pu être célébré. Cette hypothèse est étayée par la présence d'un petit *balipīṭha* à proximité du carré central de cette structure.[188]

Ces éléments, sanctuaires et *maṇḍapa*, sont enclos dans l'enceinte sacrée, ouverte par le *gopura* à l'est. Les murs délimitant l'aire sacrée sont lacunaires, comme on l'a signalé en début d'analyse, mais leur tracé, encore visible sur le sol, permet de conclure qu'il existait un chemin de déambulation couvert et surélevé, tel qu'on peut en voir un exemple dans les premières et secondes enceintes du temple de Veṅkaṭaramaṇa. Ceci pourrait également expliquer la présence de nombreux piliers de Type 1 très simples dans les décombres éparpillés autour du temple[189].

e. Le *gopura*

Le *gopura* peut être considéré comme le *rayāgopura*, car il semble qu'il ait été le seul construit pour le temple de Paṭṭābhirāma. En effet, on ne trouve aucune trace de fondation, ni de vestiges matériels ou de témoignages de l'existence d'une tour d'entrée plus grande et d'un *prākāra* plus important que ceux qui renferment les structures précédemment analysées.

Son architecture est très comparable à celle des *gopura* du temple de Veṅkaṭaramaṇa. De plan rectangulaire, il comporte deux redents au niveau des ouvertures est et ouest et à l'emplacement de son rattachement du mur d'enceinte, et il laisse apparaître, dans le passage interne, deux encadrements de porte ornés.

---

188 Rappelons qu'il faut toujours considérer la possibilité que les éléments mobiles aient pu être déplacés lors de premières reconstructions puis lors des restaurations, en plus de tous les causes potentielles de mouvement dues à la fréquentation du temple tant par des visiteurs que par les agriculteurs et gardiens de troupeaux, et qu'ils pourraient donc ne pas appartenir à la structure à proximité de laquelle ils se trouvent aujourd'hui.

189 On considère que des piliers de Type 1 plus élaborés et sculptés de figures divines majeures auraient appartenu aux *maṇḍapa* des trois sanctuaires.

Ses parois extérieures ne présentent qu'un seul *pada*[190]. L'*upapīṭha* comporte un *upāna*, un *padma*, puis un *kaṇṭha* (les motifs végétaux des bandes de cette partie montrent, comme souvent, des entrelacs végétaux aléatoires, mais également des rinceaux en crosses et des palmettes, celles-ci plutôt rares à Senji) surmonté d'une moulure en *kapota* dont les *nāsī* sont délicatement ornés de motifs végétaux. La moulure séparant l'*upapīṭha* et l'*adiṣṭhāna* est gravée de rinceaux ondulants. L'*adiṣṭhāna* comprend les éléments habituels : un *padma*, un *kumuda* cannelé avec un rang de diamants et de rosettes, et un nouveau *kapota* à *nāsī*. Le *pada* reprend les mêmes dispositifs que les parois extérieures des *garbhagṛha* des sanctuaires : chaque face est et ouest comporte, de chaque côté de son ouverture, un édicule *śālā* encadré de pilastres, et les murs d'enceinte semblent surgir des niches des faces nord et sud. S'intercalant entre les pilastres et les édicules, intervient un élément supplémentaire : le *kumbhapañjara* ou pilier intermédiaire, dont la colonnette engagée émerge d'un pot d'abondance d'où jaillissent des rinceaux végétaux. Deux moulures de lotus surmontent le *pada* avant la corniche en *kapota* à *nāsī*, qui possède ici une nouveauté inédite, avec une bordure dans sa partie inférieure d'une frise de mamelons pendants, rappelant le motif du bouton de fleurs de lotus que l'on observe sur les chapiteaux *puṣpapotikā.* Plusieurs *kīrtimukha* ont disparu, mais ceux qui subsistent sont finement sculptés. Le *vyālamāla* introduit ensuite la superstructure de briques et de mortier à sept étages. Récemment restaurée, elle ne présente plus aucune sculpture sinon les figures de *dvārapāla* encadrant les fenêtres en ressaut au centre de chaque niveau.

Le passage intérieur du *gopura* est, comme pour le temple de Veṅkaṭaramaṇa, décoré de quatre panneaux de bandes sculptées, et d'encadrements de porte richement ornés, sur lesquels nous reviendrons.

f. Le *dhvaja-sthambha*

L'enceinte extérieure ne délimite pas pour autant l'aire sacrée : plusieurs autres structures se situent hors du *prākāra*. Ainsi, immédiatement devant l'entrée du *gopura*, dans l'axe est-ouest du temple, se dresse un *dhvaja-sthambha*. L'agencement des pierres de sa base semblerait indiquer sa reconstruction pratiquement intégrale. Le « mât », ou « porte-étendard », est un pilier présentant des caractéristiques identiques à ceux utilisés pour les *maṇḍapa* de balancement et à ceux que l'on retrouve, souvent couchés et brisés, aux abords

190 On retrouve ce type d'organisation sur le grand *gopura* du temple de Veṅkaṭaramaṇa.

du temple. Mais il n'est pas exclu qu'il ne s'agisse pas ici du pilier d'origine, bien qu'il reprenne l'iconographie habituelle des *dhvaja-sthambha* (Garuḍa et Hanumān, ainsi que la conque et le disque de Viṣṇu) sur les quatre faces de sa base

Le piédestal est un *upapīṭha* dont le *kaṇtha* est décoré des rinceaux et qui devait comporter une moulure en *kapota*. Des frises sculptées en ornent les côtés à mi-hauteur, mais sont incomplètes et lacunaires.

g. Le *ūñcalmaṇḍapa*

L'une des structures les plus importantes et les plus remarquables qui caractérise aujourd'hui le temple de Paṭṭābhirāma est le *maṇḍapa* de balancement cruciforme. L'incertitude entourant sa fonction est la cause d'appellations diverses telles que *maṇḍapa* de procession, d'exposition, ou plus simplement « dais » du temple. Le pavillon à douze piliers déploie un plan en croix régulière, dont chaque branche est accessible par un escalier aux échiffres richement sculptées représentant des éléphants, *yāḷi*, ou oiseau à deux têtes, et dont chaque angle intérieur est pourvu d'un cavalier de pierre, montant *yāḷi* ou lion cabré, comme projetés hors de la base. Cette dernière présente les éléments d'un *upapīṭha* avec un *upaṇa* lisse, une moulure de feuille de lotus, une plinthe à rinceaux ondulants, et un *kaṇṭha* dont chaque espace entre les bandes est sculpté de reliefs figurés. Enfin, une moulure en *kapota* à *nāsī* vient terminer la composition.

Les piliers sont d'un Type hybride, entre le Type 2 et les piliers des *maṇḍapa* de balancement ou *ūñcalmaṇḍapa*. Ils sont assis sur une base en deux parties : la première est une frise sculptée d'éléphants s'affrontant, la trompe entrelacée, la seconde est une base à moulures avec, au centre, une niche ou réduction d'architecture. Cet exemple de base de pilier a déjà été rencontré (sur les piliers de Type 3), mais jamais pourvu d'autant de détails et exhibant une telle précision dans la miniaturisation de l'édicule. Au-dessus, se trouve donc la partie du pilier de section carrée qui accueille un relief sur chaque face, et dont les angles supérieurs sont accentués par de grands *nāgabandham*, qui laisse ensuite place à un long fût à facettes, interrompu par des bagues octogonales à chaque extrémité et au centre. Ces dernières se composent de frises de rosettes, rinceaux, diamants, guirlandes et personnages orants séparés par des pilastres miniatures. La partie supérieure du pilier reprend les éléments déjà rencontrés dans les *maṇḍapa* de balancement : une partie en forme de vase, un double coussin facetté et une corolle en feuille de lotus supportant un abaque plat et carré et un chapiteau en *puṣpapotikā* qui se déploie dans les quatre directions. Les poutres et dalles de granit

soutiennent un auvent en doucine inversée, puis une superstructure centrale et quatre autres périphériques. Elles sont toutes les cinq identiques, constituées de briques et de plâtre, s'élevant sur deux niveaux avant le *śikhara*, la superstructure centrale n'étant visible qu'en partie.

Si l'on décompose l'organisation de ce *maṇḍapa,* on reconnaît quatre pavillons de balancement accolés les uns aux autres, semblables en tous points à ceux précédemment rencontrés jusqu'ici. De plus, s'il est plus élaboré que ceux du temple de Paṭṭābhirāma, le style des piliers rappelle également celui des pavillons utilisés pour la procession de la divinité hors de l'enceinte principale. Ces deux détails nous permettent de conclure qu'il s'agit bien ici d'un *maṇḍapa* de balancement.

Il faut mentionner dans cette section la présence des autres *maṇḍapa* de balancement à quatre hauts piliers, qui ne figurent pas sur le plan réalisé par les équipes de l'EFEO. Au nord-est du temple, deux piliers subsistent, dans un équilibre précaire, à la jonction de trois terrains agricoles, et au sud-est du temple, un pilier semblable est visible au-dessus des frondaisons, marquant l'emplacement d'un autre *ūñcalmaṇḍapa*. On peut également supposer que deux autres *maṇḍapa* de ce type devaient exister, si l'on se réfère au nombre de piliers couchés et relégués comme débris le long du tracé de l'enceinte. Il faut certainement imaginer alors une répartition similaire à celle des pavillons de balancement du temple de Veṅkaṭaramaṇa, implantés approximativement aux quatre coins de l'aire sacrée et délimitant ainsi le parcours de la procession rituelle.

h. Le *rathamaṇḍapa*

A une centaine de mètres de l'entrée du temple, et à environ cinquante mètres du pavillon cruciforme, se situe un petit dais surélevé à quatre piliers. Il est décalé vers le nord-est et ne se trouve donc pas dans l'axe principal du temple mais, bien qu'il soit isolé au milieu des rizières, son style et sa proximité permettent d'affirmer qu'il appartenait à l'aire sacrée du Paṭṭābhirāma. Sa base mesurant plus de deux mètres de haut a été entièrement reconstruite : elle se présente aujourd'hui comme un bloc disgracieux en partie cimenté. Un escalier sans caractère sur la face est permet l'accès au pavillon. Les quatre piliers sont de Type 3, sculptés de figures divines sur toutes les faces de chacun des blocs qui les constituent. Les chapiteaux en *puṣpapotikā* d'angle soutiennent un large auvent en doucine inversée, un *vyālamāla,* et une superstructure de trois étages dépourvue de sculptures.

La destination précise de ce *maṇḍapa* est inconnue. On se bornera à le considérer comme une étape de la procession rituelle qui transporte une image mobile de la divinité hors de l'enceinte principale du temple. On peut cependant imaginer la richesse sculpturale originelle d'une si haute base et la taille impressionnante des échiffres d'escalier dont elle devait être pourvue

B. Analyse iconographique.

(*Planche 2. Fig. 57 à Fig.65*)

Si le temple de Paṭṭābhirāma est célèbre pour ses dimensions et la richesse de son vocabulaire décoratif, il l'est également pour la profusion de son décor sculpté.

Par contre, les parois des sanctuaires annexes ne sont pas les supports qui ont été privilégiés par les sculpteurs : outre les motifs décoratifs animaliers et végétaux, elles ne présentent aucune figuration divine. Leurs superstructures sont, comme on l'a déjà précisé, relativement récentes et n'offrent donc pas grand intérêt.

a. Le *kalyāṇamaṇḍapa*

Le *kalyāṇamaṇḍapa*, en revanche, ne propose pas moins de cents panneaux sculptés, sans compter les frises des blocs servant de chapiteaux aux colonnettes, ni les petits reliefs situées sur les bases de celles-ci. Les piliers ne sont sculptés que sur trois de leurs faces, la quatrième étant occupée par la colonnette, et chaque bloc est décoré à ce niveau de médaillons fleuris et de motifs végétaux. Il faut également ajouter le bloc central du chapiteau en *puṣpapotikā*, qui présente un relief sur sa face libre.

On retrouve ici un éventail étendu de thèmes exclusivement viṣṇuïtes. De manière générale, les blocs inférieurs, plus grands, reçoivent les figures debout, hiératiques et en majesté, ou bien les scènes à plusieurs personnages. Les reliefs sont puissants, les volumes ronds et bien détourés, et les images tendent souvent à déborder leur cadre, faisant dépasser une tiare, une main ou une arme sur les blocs à facettes au-dessus d'elles, apportant ainsi une impression de vitalité aux divinités représentées.

On retrouve principalement des représentations du dieu Viṣṇu sous ses différentes formes, ainsi que de ses avatars.

Le dieu est souvent figuré en pied, à quatre bras tenant ses attributs : la conque, le disque et parfois la massue, et effectuant souvent les gestes d'absence de crainte et de don. Veṅkaṭaramaṇa, quant à lui, pose la main inférieure gauche sur sa hanche. Il peut également être figuré assis sur un siège orné, en position de délassement princier, une jambe repliée et l'autre pendante. Dans le cas de la forme Lakṣmī-Nārāyana, il est accompagné, sur un trône commun, de sa parèdre principale Lakṣmī. Cette dernière est dépeinte plusieurs fois, généralement debout, tenant une fleur de lotus dans une main – tout comme sa compagne Bhūmī, dont la fleur de lotus est fermée et la poitrine dévoilée –, et une seule fois assise, dans la position qu'elle adopte généralement dans les scènes de son ablution par des éléphants. Viṣṇu est également présenté dans un épisode tirée du *Bhāgavathapurāṇa*, le mythe de Gajendramokṣa, ou la libération de l'éléphant-roi.

On dénombre plus de vingt reliefs du dieu, les plus nombreux étant les images *sthānaka*, ou forme debout[191], et les figurations citées plus hauts sont très souvent répétées.

Les avatars du dieu complètent le reste des reliefs avec les animaux mythiques et les êtres hybrides, tels que *kinnarī* et *kinnara* jouant de la musique, personnages chevauchant des lions et *makara*.

L'avatar rencontré le plus fréquemment est sans aucun doute Kṛṣṇa sous sa forme d'enfant (plus de vingt représentations). Si on recense deux reliefs de Veṇugopāla, ou son aspect adolescent jouant de la flûte entouré de son troupeau et d'autres animaux, ce sont les représentations des facéties du jeune dieu qui sont préférées : ces scènes sont d'ailleurs présentées sur les blocs médians, mais surtout sur les sections supérieures, car Kṛṣṇa est souvent assis ou à quatre pattes lorsqu'il mange du beurre ou bien il tire derrière lui le mortier auquel sa mère l'avait attaché. Il danse avec des pots ou des boules de beure dans chaque main, et combat également des démons : l'oiseau Bakāsura, qui se voit arracher son bec par l'enfant, et le serpent Kāliya, sur lequel le jeune dieu exécute sa danse de victoire. L'épisode du vol des habits des bouvières au bain – où Kṛṣṇa est représenté dans un arbre avec son butin –n'apparaît qu'une seule fois, alors qu'une scène plus rare, et inédite jusqu'ici, est présente en deux exemplaires sur ce *maṇḍapa* : Kṛṣṇa tourmente une jeune femme, tentant par tous les moyens de renverser ou de s'approprier le pot de lait qu'elle porte sur la tête. Bien que de

[191] Les formes rencontrées dans le *maṇḍapa* font toutes partie des vingt-quatre formes canoniques de Viṣṇu debout.

taille identique, Kṛṣṇa reste bien identifiable de la bouvière par ses caractéristiques physiques symbolisant un enfant, et sa coiffure en cône renversé.

Les figures de l'avatar homme-lion Narasimha sont ensuite les plus fréquemment rencontrées, avec celles du Prince Rāma. Narasimha est majoritairement représenté assis ou en position de *yoga*, un bandeau enserrant ses genoux. Debout, il est hiératique et porte les attributs viṣṇuïtes de ses quatre bras.

Une représentation qui se trouve dans la rangée est de piliers, sur un bloc inférieur et en assez mauvais état, reste pour le moins délicate à identifier : il s'agit d'une divinité féminine à tête de lion et quatre bras tenant des attributs de Viṣṇu, laissant une main pendre gracieusement le long de son corps hanché. Il semble bien cependant qu'il s'agisse de la version féminine de l'avatar, appelée Narasimhī ou Pratyaṅgirā, qui soit ici sculptée. C'est, comme nous le verrons dans d'autres analyses, l'unique occurrence de ce thème datant de cette époque qui a été relevée sur le site[192]. Au vu de l'importance des représentations de l'avatar de l'Homme-lion, la présence de sa contrepartie (et non de sa parèdre) féminine pourrait paraître logique dans un autre contexte, mais on remarque que le temple de Paṭṭābhirāma n'offre que très peu de variations autour de cette iconographie, ne composant son décor que de formes choisies, ce qui expliquerait alors la rareté de l'incarnation féminine.

Rāma, le héros du *Rāmāyaṇa*, apparaît aussi fréquemment que le précédent avatar neuf fois représenté et, comme à son habitude, montré debout tenant son arc d'une main et une flèche de l'autre, un carquois bien visible sur l'épaule. D'autres reliefs le présentent assis sur un siège sous un arbre, conversant avec Hanumān et, sur deux panneaux, il est figuré de profil, en position fendue et s'apprête à tirer à l'arc, tenant son arme d'une main devant lui alors qu'il extrait une flèche de son carquois de l'autre main, selon une iconographie inédite.
On distingue ensuite quatre autres avatars représentés sur ces piliers. Matsya le poisson et Kūrma la tortue, symbolisés respectivement par un homme à quatre bras dont la partie inférieure est celle d'un poisson, et par un homme à partie antérieure de tortue, sont invariablement placés soit sur le même bloc, soit sur la même face de pilier. Pour les quatre représentations répétées de cette paire, deux sont accompagnées par Varāha, l'avatar à tête de sanglier, rarement dépeint sur les piliers des *maṇḍapa* de Senji. Un seul exemplaire de Vāmana, l'avatar du nain, est recensé dans ce *maṇḍapa*. Sa petite taille, le parasol, le pot à eau et sa position de profil permettent de le différencier de l'*ācārya* Rāmānuja – cumulant

[192] Quelques exemples modernes représentent parfois une divinité mi femme-mi lionne dans la série des Sept Mères.

deux représentations – qui arbore la même physionomie de moine, mais qui se tient de face en *añjali-mudrā* et porte une serpe ou un drapeau à la saignée du bras.

Enfin, les figurations des assesseurs de Viṣṇu sont réparties un peu partout sur les piliers, mais ne comptent que trois exemplaires chacune. Hanumān se présente soit combattant, fendu et dynamique, soit dans une posture se référant à une partie de l'épopée où il est envoyé chercher la montagne sur laquelle pousse l'herbe médicinale capable de guérir les héros empoisonnés au combat. On a également vu qu'il était présent aux côté de Rāma sur un panneau. Garuḍa quant à lui est invariablement montré debout, les mains jointes devant la poitrine, ses ailes déployées dans son dos.
Ces deux figures se retrouvent également sur les blocs inférieurs des colonnettes, parmi d'autres personnages orants non identifiables.

Les frises des blocs faisant fonction de chapiteaux au-dessus de ces colonnettes sont composées de danseurs et de musiciens. Les blocs des piliers sud-est et sud-ouest pourvus de la colonnette supplémentaire en diagonale font en revanche intervenir des suites de semi-divinités volantes, tels que des *gandharva* et des *apsarā*, qui soulignent l'accès au *kalyāṇamaṇḍapa*.

b. Le *gopura*

Le *gopura* du temple de Paṭṭābhirāma est sculpté sur trois niveaux différents. Le premier niveau se situe autour des encadrements des ouvertures est et ouest, le deuxième est constitué des deux jambages de portes intérieures, et le dernier est composé des quatre panneaux à frises sur les parois intérieures.

Les ouvertures est et ouest sont ornées de petits reliefs alternant des animaux mythiques ; lions assis, *hamsa, makara, yāḷi*, et assesseurs viṣṇuïtes (Garuḍa et Hanumān – orants ou combattants). Les parties supérieures des encadrements de portes sont agrémentées de rinceaux en crosses formant des médaillons, semblables à ceux qui décorent les jambages des portes intérieures. Mais là où des motifs végétaux ornent les médaillons à l'extérieur, ce sont ici des scénettes et des personnages qui sont préférés à l'intérieur.

Les rinceaux semblent avoir été déclinés en trois parties développant trois thèmes ou trois séries : l'une sur le jambage sud, l'autre sur le jambage nord et la dernière sur la poutre du plafond de chaque côté de la grande fleur centrale de lotus épanouie. Cette dernière série est la moins importante, qui se borne à dépeindre, sur les deux poutres plafonnières, les divinités majeures du panthéon hindou, principalement Viṣṇu et son entourage. Les quatre

jambages sont composés de douze médaillons qui naissent de la liane entrelacée que tient une *śālabhañjikā*. Du côté ouest, vers l'intérieur du temple, ces figures, en position de danse, posent le pied sur une base moulurée en imitation d'architecture, auprès duquel un personnage miniature féminin lève une main. Vers l'extérieur en revanche, les *śālabhañjikā* de la partie est sont juchées dans la même position, sur un *makara* qui crache la base du rinceau. Arborant comme les deux premières un large chignon rond et un habit long plissé, leurs ornements sont néanmoins plus riches et plus volumineux. Si le traitement même des corps et des éléments végétaux est différent de chaque côté du *gopura*, les reliefs présents dans les médaillons relèvent du même style.

Le jambage sud-est présente la série des dix avatars connus, complétés par Bālakṛṣṇa et Lakṣmaṇa, qui ne sont pas des avatars directs mais qui possèdent une part divine issue de leur lien fraternel avec respectivement Kṛṣṇa et Rāma.

Le jambage nord-est, face au précédent, compte plusieurs divinités majeures viṣṇuïtes, dont certaines sont répétées pour parvenir aux douze représentations.

Les médaillons du jambage sud-ouest accueillent les douze Āḷvār, ou saints viṣṇuïtes. Difficilement différentiables car souvent représentés dans les mêmes positions et avec des attributs identiques, on reconnaît tout de même la sainte Āṇḍāḷ à son perroquet posé sur l'épaule.

Enfin, le jambage nord-ouest répertorie les douze constellations du zodiaque. On peut identifier entre autres le *makara* correspondant au Capricorne, et l'arc symbolisant le Sagittaire.

Le fait de pouvoir observer des séries iconographiques complètes (voire complétées, dans le cas des avatars) sur le site de Senji est assez rare pour être signalé. Nous verrons en effet par la suite qu'un tel ordonnancement ne se retrouve que très occasionnellement dans le catalogue des sculptures du complexe.

Les panneaux sculptés des parois internes du *gopura* figurent parmi les plus beaux exemples du site. Chaque bande est délimitée par les blocs de granit constitutifs du bâtiment. Les personnages représentés peuvent être simplement exécutés sur une moulure ou un petit piédestal, mais également magnifiés par les contours d'une niche à arc en accolade et délicatement ornée. Sept bandes composent chaque panneau, la bande inférieure étant la plus large et donc la plus finement travaillée. Elle sera désignée comme la première bande et la description des panneaux s'effectuera de bas en haut.

Il faut bien entendu considérer le fait que la reconstruction du *gopura* a pu modifier l'ordre et la logique qui régissaient ces reliefs. Toutefois, il semble d'une part que les ensembles, s'ils ne sont pas dans leur position originelle, aient été reconstitués à l'identique avec soin – reconstitution certainement imposée par la morphologie même des blocs – et, d' autre part, que le déplacement éventuel d'un relief sur tel ou tel panneau ne paraît pas avoir de conséquence. En effet, la hiérarchie des figures est respectée : les montures ou assesseurs et les animaux – lions assis, éléphants, *yāḷi* – sont relégués à la périphérie des bandes, faisant pendant aux sculptures de l'encadrement des ouvertures extérieures. De même, on retrouve quasiment toujours la même organisation, avec un grand groupe central sur un bloc long, ou une scène descriptive ou narrative, comportant dans tous les cas la représentation d'une action, flanqué par des figures « mineures », isolées et statiques, ou répondant à des fins clairement décoratives.

Le panneau sud-est présente sur la première bande les protagonistes du *Rāmāyaṇa* : Sītā au lotus, et Rāma et Lakṣmaṇa portant arcs et flèches, sont encadrés par Garuḍa et Hanumān leur rendant hommage les mains jointes. Au-dessus, le mythe du Barattage de l'Océan de Lait est réduit à cinq personnages, trois démons du côté de la tête du serpent, et Viṣṇu et Śiva tenant sa queue. La bande suivante, hétéroclite, s'illustre d'un grand lion et d'une image de Rāmānuja, celle-ci encadrée par un Kṛṣṇa mangeant du beurre et par un combat de singes, que l'on identifie être celui de Sugrīva contre Vālin, les deux frères héros du *Rāmāyaṇa* s'affrontant pour le royaume de Kiṣkhindhā. Plus haut, Viṣṇu, assis en majesté, ses deux épouses, et deux porteuses de chasse-mouches, sont ensuite représentés accompagnés d'une femme au pilon, et le panneau se termine par trois bandes où se mêlent deux représentations de Viṣṇu avec une ou deux parèdres et un groupe de deux singes accompagnant Lakṣmaṇa dans leur adoration de Rāma.

Le panneau nord-est semble être dévolu au thème des éléphants. La bande principale tripartite illustre l'épisode de la délivrance de l'éléphant-Roi en trois séquences Au centre, Viṣnu accorde sa grâce libératrice à l'éléphant, lui posant les mains sur la tête. A droite, ce dernier hurle sa douleur et ses prières alors que sa patte arrière est prisonnière des crocs d'un féroce *makara*, figuré au milieu de plantes aquatiques reproduites de manière très naturaliste. Enfin, à gauche, le dieu salvateur semble descendre des cieux sur les épaules de sa monture, Garuḍa, ayant entendu la plainte de l'animal blessé. Le relief est ici d'une remarquable finesse, et le traitement de la pierre est lissé différemment des bandes supérieures. Celles-ci dépeignent tour à tour Veṇugopāla, entouré de vaches et d'éléphants, accompagné par Hanumān combattant et Garuḍa priant, Kṛṣṇa mangeant du beurre et dansant sur le serpent

Kāliya, Lakṣmī ondoyée par des éléphants, puis Rāma adoré par son frère et son épouse et enfin, deux bandes illustrent les avatars de Viṣṇu. L'ensemble est agrémenté de scènes de danse, d'éléphants affrontés ou seuls, et de jeux kṛṣṇaïtes aux dépens d'une porteuse de lait.

Le panneau sud-ouest individualise chaque figure en la représentant sur une petite base. La première bande est néanmoins plus complexe d'identification que les précédentes : constituée de deux blocs, elle présente d'un côté le singe Sugrīva croisant son bras avec celui de son frère Vālin dans leur lutte, observés par un jeune singe (probablement le fils de Vālin) tendant la main vers eux pour les apaiser, et accompagnés – sans raison apparente sinon en référence à la violence – par Narasimha dépeçant le démon dont il déroule les entrailles. Le second bloc expose, sur un même piédestal et sous une arche commune, Narasimha debout et hiératique, et Kṛṣṇa grimpant sur une bouvière pour lui voler son lait. La taille et la qualité des reliefs confirment leur appartenance à la même bande, bien que la logique iconographique n'apparaisse pas évidente. Sur la bande suivante, une Gajalakṣmī et un Veṅkaṭaramaṇa encadré de ses épouses sont précédés par un éléphant isolé. Une seconde image de Lakṣmī ondoyée par des éléphants se trouve juste au-dessus de la première, encadrée cette fois par un lion et un couple Garuḍa-Hanumān. Les trois bandes supérieures montrent une série de divinités et d'animaux disposés à la suite les uns des autres, avec notamment les héros du *Rāmāyaṇa* et Sītā ainsi que Kṛṣṇa à quatre pattes ou sur des serpents, et des divinités féminines isolées.

Enfin, le quatrième panneau, sur la paroi nord-ouest, débute avec deux épisodes du *Rāmāyaṇa*. La première séquence dépeint Rāma assis sur un trône sous un arbre, enseignant, comme le montre le geste de sa main gauche, à Hanumān qui se tient devant lui de profil, la main devant la bouche symbolisant son écoute attentive. On remarquera que le bout de la queue du singe divin est cassé, qui peut signifier que l'épisode représenté se situe après son intervention sur l'île de Lankā, et son humiliation par Rāvaṇa qui mit le feu à sa queue. La seconde séquence montre trois personnages en adoration, Hanumān (reconnaissable à sa tiare et à la longueur de sa queue), Sugrīva, et Lakṣmaṇa (tenant l'arc), en admiration devant un grand Rāma s'apprêtant à trancher les sept arbres *śala* d'une flèche à la pointe en faucille. Ainsi, il redonnera confiance au futur roi de Kiṣkindhā et l'enjoindra à défier son frère Vali pour le trône.

La bande supérieure représente Rāma et Sītā en majesté sur un piédestal, entourés de personnages en adoration, humains, singes et ours. Au-dessus, une Gajalakṣmī est ondoyée par deux éléphants, et Viṣṇu et son épouse sont encadrés par des porteuses de chasse-mouches. Les blocs des quatre bandes suivantes semblent avoir été quelque peu mélangés : on

trouve éparpillés sur toute cette hauteur des séries d'avatars séparées par groupes, des danseuses autour de musiciennes, et des processions de singes et de soldats devant Rāma et son épouse.

Malgré l'observation émise *supra* sur l'importance toute relative de l'ordre des séquences, certains détails pénalisent cependant les essais d'analyse du programme iconographique, pour autant qu'un tel programme ait existé.

Le thème le plus récurrent est ici le *Rāmāyaṇa*, dont les épisodes sont généralement centrés sur la présence des singes et de Hanumān. Avec le Barattage de l'Océan de Lait et le mythe de Gajendramokṣa, les illustrations de l'épopée sont les seules à présenter un caractère narratif. Les apparitions de Kṛṣṇa et des avatars, comme des autres divinités et animaux, sont reléguées au rang de motifs décoratifs isolés. Il est donc délicat d'envisager l'hypothèse de l'existence de regroupements originels autres que ceux qui sont présentés. Deux évidences s'imposent néanmoins : en premier lieu, les séries longues, comme celles des avatars – même incomplètes –, étaient vraisemblablement disposées sur une seule et même bande. En second lieu, on note la présence de quatre Gajalakṣmī – dont deux sur le même panneau – dans le décor de ce *gopura*, comme c'était le cas dans le *rāyagopura* du temple de Veṅkaṭaramaṇa. Ce dernier présentait les déesses sur la bande la plus haute de chaque panneau, rappelant la position dominante et protectrice que cette forme de Lakṣmī adopte souvent, en particulier sur les linteaux de portes, passages et entrées des temples. On peut alors s'interroger sur leur emplacement d'origine dans le temple de Paṭṭābhirāma : si l'on se réfère à la logique du Veṅkaṭaramaṇa – qui pourrait également résulter d'un remaniement, mais qui semble justifiée – ces reliefs ne devraient pas être disposés au milieu du panneau, ou devraient en être absents. Doit-on dans ce cas en imputer la cause à la reconstruction ? Peut-on également se demander si le regroupement fortuit des reliefs à éléphants n'a pas été lui aussi provoqué par une restauration ?

Ces questions peuvent bien entendu s'étendre à tous les reliefs sculptés du temple, comme du site, si l'on considère les nombreux changements subis au cours du temps, mais il est rare de pouvoir identifier avec certitude les éléments qui ont fait l'objet de ces modifications et, dans ce cas, de retrouver avec certitude leur emplacement d'origine, comme c'est le cas pour les Gajalakṣmī.

c. Le *dhvaja-stambha*

Le *dhvaja-stambha* possède également des bandes de reliefs sculptés à sa base. Comme on l'avait déjà précisé, le remaniement ne fait ici aucun doute. Les scènes ne devaient certainement occuper qu'un seul niveau, mais certaines sont incomplètes, et des fragments d'entre elles se retrouvent au niveau supérieur. L'état de la sculpture rend difficile l'identification précise des personnages, mais on distingue encore des suites cohérentes et des séparations en formes de pilastres ou de représentation d'architecture.

La face est présente un premier morceau où trois divinités, dont une déesse, se tiennent debout (on pourrait reconnaître Sūrya tenant un lotus dans chaque main) et un second morceau, accolé au premier, sur lequel est visible la tête d'un Raṅganātha, ou Viṣṇu endormi sur le serpent d'éternité.

La face sud de la base possède une série de sept avatars interrompue en son centre[193], présentant à gauche Matsya, Kūrma et Varāha, puis à droite, Narasimha, Vāmana ainsi que Rāma et son frère.

Sur la face ouest de la base sont sculptés deux groupes séparés par un pilastre : Veṅkaṭaramaṇa à quatre bras flanqué de ses deux épouses à gauche, et un couple divin non identifié à droite. Le niveau supérieur accueille un fragment de bande représentant un personnage rendant hommage à ce qui semble être un temple, dont la miniaturisation et l'usure n'empêchent pas de distinguer la toiture à degré et les piliers.

Enfin, sur la face nord, deux paires de danseuses encadrent à nouveau un temple central. Cette bande étant incomplète, on peut supposer que le fragment précédent lui appartenait et se trouvait à l'une des extrémités, ne figurant que la moitié de l'architecture. Il s'avère en effet que les reliefs présents sur le *dhvaja-stambha* ont pour sujet l'hommage et l'admiration et personnifient le fidèle s'approchant du temple.

d. Le *ūñcalmaṇḍapa*

A l'égal du *kalyāṇamaṇḍapa*, le pavillon de balancement cruciforme est abondamment décoré de sculptures, tant sur ses piliers que sur sa base.

Comme on l'avait brièvement évoqué plus haut, cette dernière est accessible par des escaliers aux échiffres animales. A l'est, l'oiseau bicéphale Gaṇḍabheruṇḍa crache un rinceau

---

193 Selon la position des pilastres représentés sur le relief, il est très probable que les deux fragments aient été intervertis.

servant de rampe d'escalier (bien que la tête soit manquante) d'un côté et, de l'autre, il ouvre un large bec pourvu de dents d'où il vomit des flammes. Aux pieds de chaque oiseau, un petit *makara* fait surgir des rinceaux de sa gueule. Au sud, on retrouve les habituels *yāḷi* retournés, à l'ouest des cavaliers chevauchent de grands *hamsa* tenant des lianes dans leur bec et accompagnés par un Garuḍa orant d'un côté et un Hanumān combattant de l'autre, et enfin au nord, des éléphants ornés de clochettes suivent un cornac miniature.

Le *kaṇṭha* est orné de frises aux sujets très hétéroclites entre ses bandes décoratives : les espaces réduits arborent des personnages, divins ou profanes, les mains jointes, et les portions plus larges présentent des groupes ou des figures en mouvement tels que Rāma tirant à l'arc, Kṛṣṇa dansant ou mangeant du beurre, des danseurs, musiciens et des lutteurs, mais également des divinités, seules ou en couple.

Les piliers de ce *maṇḍapa* de balancement sont sculptés sur les quatre faces du bloc inférieur qui supporte le fût facetté. On comptabilise ainsi quarante huit figures – exclusivement humaines et divines – dans un état de conservation remarquable. Les thèmes sont viṣṇuïtes sans exception, la majorité des personnages est magnifiée par une arche ou un *makaratoraṇa* soutenu par deux demi pilastres – les faisant paraître sortir d'une niche –, et semble s'organiser selon un certain schéma.

En effet, on note en premier lieu la présence d'images de dignitaires ou de souverains sur les piliers du carré central. A l'est, deux Nāyaka se font face dans la position caractéristique : légèrement déhanchés, ils joignent les mains devant leur poitrine. Bien que semblant être le pendant l'un de l'autre, leur traitement est quelque peu différent. L'un est ainsi plus grand, sa coiffe conique dépassant du bloc inférieur sur la section octogonale, et son volume saillant plus nettement du pilier. Chaque dignitaire est accompagné, sur les deux faces est et ouest du pilier, par un personnage féminin, que l'on qualifie généralement de reine. Ces contreparties féminines présentent le costume et la coiffure d'époque, composés d'un long sari, d'ornements volumineux et d'un imposant chignon placé sur le côté de la tête. Elles adoptent toutes la même position d'hommage.

A l'ouest, les deux piliers du carré central (nord-ouest et sud-ouest) comportent également ces figures royales ou nobles se faisant face, mais qui présentent à nouveau une esthétique différente : d'un côté, le corps se détache presque du pilier et la taille et la minutie des détails sont fortement accentuées alors que, de l'autre côté, le personnage est strictement cantonné à l'intérieur d'une fausse niche et apparaît en faible relief. Une seule reine – sur la face ouest – accompagne chacun des souverains de ce côté du centre. Elle possède les mêmes caractéristiques stylistique que son pendant masculin.

L'importance de l'édifice est donc, sans surprise, marquée en son centre, et l'entrée s'effectue à l'est, où le souverain et ses deux reines peuvent accueillir la divinité en procession.

Les autres reliefs sont répartis sur les piliers sans ordre défini. On retrouve plusieurs fois la même iconographie, généralement en trois exemplaires qui présentent chacun un aspect légèrement différent. Les formes du dieu Viṣṇu sont majoritaires, notamment Veṅkaṭaramaṇa, la main sur la hanche et les trois autres bras dans leurs positons usuelles. Veṅkaṭaramaṇa apparait également deux fois avec une massue posée à terre, et deux fois sur les épaules de sa monture Garuḍa. Les quatre images de Veṇugopāla sont toutes situées au nord, et accusent des disparités : l'arrière-plan, le nombre de vaches et la position des jambes du dieu varient à chaque pilier. On notera, pour finir, un exemple de Lakṣmīnārāyaṇa, de Viṭṭhala et de Viṣṇu assis en majesté sur un trône, ainsi que deux illustrations du mythe de Gajendramokṣa, l'une traditionnelle présentant le dieu de trois-quart bénissant l'éléphant, et l'autre, le montrant de face, étendant les bras sur le côté pour toucher la tête de l'animal.

En ce qui concerne les avatars de la divinité, les plus représentés sont, sans grande surprise, Kṛṣṇa et Rāma, suivis de Narasimha. Le premier est sculpté en six exemplaires sous quatre formes différentes : assis et mangeant du beurre, dansant sur le serpent ou sur un lotus, soulevant d'un doigt le mont Govardhana, et volant les vêtements des *gopī* au bain. Cette dernière iconographie bénéficie parfois d'un traitement très stylisé : le panneau se décompose en deux cercles, l'un étant l'arbre dans lequel se cache Kṛṣṇa, et l'autre, situé en dessous, étant formé par la ronde des bouvières nues. Sur un autre panneau, cette assemblée féminine forme le socle de l'arbre, dont seules les frondaisons paraissent végétales, et sur le troisième, la scène est étirée verticalement, ne laissant qu'une place mineure à Kṛṣṇa dansant et représentant l'arbre comme un rinceau décoratif.

Rāma retrouve en quatre endroits sa position canonique de l'archer debout. Ici aussi, les dimensions varient, sans pour autant qu'elles affectent l'iconographie bien établie et généralement respectée quel que soit le contexte. Il apparaît néanmoins une fois en tant qu'enseignant du singe Hanumān. Il est alors assis sur un trône sous un arbre représentant la forêt et le dieu singe écoute attentivement une main devant la bouche.

On recense trois occurrences de l'avatar de l'Homme-Lion : dans l'un des reliefs, Narasimha tue le démon en l'éventrant, et il se tient débout dans les autres reliefs. Il est montré une fois dans une posture hiératique et une autre fois hanché et tout en courbes.

Il est important de noter la présence d'un quatrième avatar, assez rare sur les autres temples du site de Senji, et qui est sculpté sur quelques piliers du temple de Paṭṭābhirāma : il

s'agit de l'incarnation de l'Homme-Sanglier, Varāha, qui tient la déesse Terre Bhūmī sur son genou gauche levé au-dessus des eaux.

Les divinités féminines sont quant à elles peu représentées, ce qui accroît indirectement l'importance donnée aux représentations des reines. On relève cependant la présence de Lakṣmī, deux fois en position debout et tenant un lotus d'une main, et une fois en position assise en lotus, une fleur dans chaque main. Une attention singulière est également accordée à la figure de Mohinī qui est sculptée sur deux piliers au sud-ouest. On la reconnaît aux formes voluptueuses et lascivess de son corps dénudé, à ses cheveux défaits et à la posture adoptée. L'image apparaît en effet reproduire les codes iconographiques généralement attribués à Bhikṣāṭana, tel que le déhanchement prononcé, les sandales et l'entourage de personnages secondaires. Bien que traitées de deux manières différentes – alors qu'elles se trouvent sur des piliers contigüs – la position et l'aspect général des deux représentations restent semblables, notamment le geste de la main sur la hanche ou sur la ceinture du vêtement, comme pour l'enlever ou après l'avoir remis.

On remarquera pour finir la représentation en un seul exemplaire du saint Rāmānuja, et l'absence des assesseurs du dieu Viṣṇu en tant qu'images indépendantes : Hanumān et Garuḍa ne sont à aucun moment représentés seuls, comme il est d'usage de le voir sur les autres structures.

Si l'on écarte le cas du carré central de ce *maṇḍapa* de balancement, où l'emplacement des reliefs des souverains ou dignitaires, et de leur contreparties féminines ou de leurs épouses, relève d'un ordonnancement délibéré, il demeure très délicat de conclure sur le programme iconographique général de sculpture des piliers. On peut éventuellement entrevoir l'application de quelques règles, comme le fait que Veṇugopāla soit exclusivement situé dans la partie nord, que les reliefs de Rāma se trouvent sur les piliers extérieurs sud-est et nord-ouest, ou encore que les échiffres des escaliers alternent une créature terrestre et un oiseau mythique, mais aucune de ces observation ne semble suffisante pour confirmer l'existence d'un programme iconographique organisé. La remarque formulée sur les reliefs de l'intérieur du *gopura* reste également applicable ici : les rapprochements fortuits peuvent tout à fait procéder du réagencementdes piliers lors d'une reconstruction. Mais la logique du cœur du *maṇḍapa* et d'une éventuelle entrée à l'est ayant été respectée, serait-il pertinent de critiquer une restauration pour ce seul manque supposé de conformité à un programme défini ?

Si l'iconographie reste en l'état source de questionnement, il en est de même pour le traitement stylistique des reliefs. En effet, on a pu constater que des sujets identiques étaient parfois interprétés très différemment dans leur figuration. Ainsi, l'arche en *makaratoraṇa*

n'est pas toujours présente, et le relief est généralement plus ou moins prononcé. Après examen, on peut cependant relever deux grandes tendances : les côtés nord et nord-est se caractérisent par des sculptures situées majoritairement sous une arche ou dans une fausse niche, traitées en faibles reliefs, souvent hiératiques, dont les mouvements restent rigides et le canon humain et divin d'apparence quelque peu frustre. La partie sud-sud-ouest est en revanche plus détaillée et plus raffinée, les mouvements sont souples et plein de vie, les formes voluptueuses et les reliefs se détachent largement des piliers qui les supportent. La différence entre les quatre rois est, à ce titre, éloquente : certains sont identifiables sans équivoque et se rapprochent stylistiquement des rondes-bosses qualifiées de portraits conventionnels, comme on peut le voir au temple de Veṅkaṭaramaṇa, alors que d'autres pourraient être confondus avec un personnage orant anonyme si leur coiffe et leur position ne les distinguaient pas.

Considérant que les piliers – dans leur forme, leur taille, leurs motifs ornementaux et leur traitement décoratif – n'affectent pas tous le même style, il devient évident que plusieurs sculpteurs ont œuvré dans ce pavillon, pluralité qui reste la seule raison logique à une telle divergence dans la qualité plastique des figures d'un pilier à l'autre.

e. Le *rathamaṇḍapa*

Pour finir, le pavillon perché arbore quant à lui quatre piliers de Type 3 d'une contrastante uniformité. Suivant le principe souvent rencontrée, les grandes figures divines en pied se retrouvent sur les blocs inférieurs, alors que les blocs médians et supérieurs privilégient les positions assises ou les représentations de plus petite taille.

A nouveau, le panthéon exclusivement viṣṇuïte ne fait pas défaut. Les images hiératiques du dieu sont les plus nombreuses, et on le retrouve représenté six fois, soit au moins une fois par pilier, qui tient une massue, selon la tournure pouvant être assimilée à celle d'un *dvārapāla*. Parmi ses avatars, Kūrma et Matsya sont présents sous forme semi-anthropomorphe : Narasimha adopte ses trois positions habituelles (en *yogāsana,* dépeçant le démon, et debout en gloire), Rāma est parfois accompagné de son frère, et si Vahāra n'est représenté qu'une seule fois, Kṛṣṇa se rencontre à plus de douze reprises, parfois sur chacune des faces d'un même bloc. On observe également des divinités féminines, telles que Lakṣmī debout ou assise, ainsi que les assesseurs de Viṣṇu, Hanumān et Garuḍa, et quelques animaux et êtres mythiques comme des *hamsa* et des *kinnarī* et *kinnara.*

Le traitement de la sculpture et les canons utilisés sont ici homogènes, mais n'atteignent pas le niveau artistique du pavillon de balancement cruciforme.

C. Conclusion et chronologie de construction

Par ses dimensions et par le degré de qualité et de richesse de ses éléments décoratifs, le temple de Paṭṭābhirāma est l'un des complexes viṣṇuïtes les plus importants de Senji. Comme on a pu le faire remarquer en introduction de cette analyse, son rattachement aux fondations Nāyaka reconnues du site ne fait aucun doute, malgré l'absence totale d'indices épigraphiques dans l'aire sacrée, ou de mention de ce temple dans des inscriptions extérieures. Comme dans le cas du Sītārāma, il n'est pas impossible que le temple ait été depuis l'origine vierge de toute trace écrite, bien que l'on doive toujours confronter cette hypothèse à l'éventualité d'une possible destruction des éléments inscrits.

La comparaison stylistique avec de grands édifices du site datés – à savoir le temple de Veṅkaṭaramaṇa, construit entre 1540 et 1550 –, et avec des additions architecturales d'autres temples attribuées aux Nāyaka de Senji[194], permet de situer sa réalisation dans la seconde partie du XVIe siècle. On aurait facilement tendance à considérer son degré d'achèvement esthétique comme la marque d'une période plus tardive, mais il semblerait que ce trait soit induit par d'autres facteurs.

Si on poursuit la méthode de comparaison avec le Veṅkaṭaramaṇa, on remarque que ce temple se distingue par sa sobriété, celle-ci s'exprimant dans le nombre d'éléments construits, dans son plan simple et dégagé, et par la taille de son enceinte. De même, son *gopura* n'est en rien aussi orné que le *rāyagopura* du Veṅkaṭaramaṇa. En revanche, on note que les reliefs des panneaux du passage intérieur du *gopura* et les sculptures des piliers du pavillon de balancement cruciforme reflètent la maîtrise d'un art autrement accompli que celui des figures de même catégorie du temple de Veṅkaṭaramaṇa.

Mais peut-on objectivement comparer deux édifices dont la position géographique a directement déterminé la configuration? En effet, le Paṭṭābhirāma, certainement environné d'habitations ou d'édifices d'importance secondaire, se situait hors du Fort, loin au sud des

194 Citons par exemple les temples de Bhuvarāha à Śrīmuṣṇam, de Vṛddagiriśvara à Vṛddacalam, et de Bhaktavatsala à Tirukkalikundram, sur lesquels néanmoins planent quelques doutes quant à leurs liens avec les Nayākas de Senji.

deux centres importants de la ville que représentaient la zone palatiale au pied de Rājagiri et la zone historiquement religieuse vers Siṅgavaram. Grâce à cet éloignement, le temple a pu partiellement bénéficier d'une protection providentielle contre les pillages et les destructions volontaires causés par les sièges successifs – comme en témoignent d'ailleurs les images préservées de donateurs ou de rois et de leurs contreparties féminines, qui sont demeurées intactes, au contraire de celles du pavillon à seize piliers du Veṅkaṭaramaṇa. Les deux bâtiments ont été pareillement restaurés, mais la position centrale du Veṅkaṭaramaṇa a motivé des méthodes de préservation et de contrôle plus complètes de la part des autorités indiennes. Les plus belles pièces du Paṭṭābhirāma n'ont cependant pas échappé à l'attention de certains connaisseurs avertis du XIXe siècle : dans son ouvrage global sur la ville et le Fort de Senji[195], S. Srinivasachari rapporte, dans sa description des éléments notables du paysage de Senji, que le Gouverneur du *South Arcot District*, visitant la région en 1858 et examinant le temple, aurait suggéré d'utiliser ses plus belles colonnes pour soutenir la future statue du Général Neill, héros de la Révolte des Cipayes de 1857, alors en cours de moulage à Madras. Fort heureusement, nulle suite n'a été donnée à cette suggestion, et il semble qu'aucune pièce n'ait été prélevée, contrairement à certains fragments du temple de Veṅkaṭaramaṇa.

Les mentions du temple de Paṭṭābhirāma dans la littérature secondaire peuvent également apparaître contradictoires : sa description se réduit parfois à une ligne[196], alors qu'ailleurs, il constitue pour certains auteurs l'attrait principal du site de Senji[197] (bien que cet attrait soit, dans les faits, généralement circonscrit au pavillon cruciforme et à ses sculptures).

Si, comme on vient de le voir, la qualité artistique ne peut être retenue pour une datation plus tardive de l'édifice – certains éléments peuvent tout à fait être comparés à ceux du Veṅkaṭaramaṇa, mais également au *garbhabṛha* du petit temple de Raṅganātha de Rājagiri, et à la finesse de la sculpture du panneau du temple de Veṇugopāla dans le Fort Interne –, elle permet de conforter l'hypothèse d'une fondation royale et de présumer une durée de sa construction sur une période réduite et pratiquement ininterrompue. Plusieurs indices déterminants convergent en ce sens : l'accent est mis, comme c'est souvent le cas pour les fondations Nāyaka du site, sur la procession divine, concentrant ainsi les efforts artistiques sur les zones de passage et les *maṇḍapa* annexes, le vocabulaire architectural est précis et homogène, les *pada* à édicules sont utilisés uniformément sur les trois sanctuaires et ne subissent que de légers changements (l'addition du *pañjara*) sur les parois du *gopura ;* enfin,

---

195 *Cf.* SRINIVASACHARI, C. S. :*Op. cit.* pp.7-8.

196 *Ibid* et JAGADISA AYYAR, P. V., *Op. cit.*,1982, p. 184.

197 *Cf.* MICHEL, G., *Op. cit.*,1995, pp. 84-86.

le programme iconographique semble avoir respecté une logique propre, qui se traduit par l'uniformité des thèmes abordés et le regroupement par séries ou par sujets dans certaines zones (les jambages de portes du *gopura*).

Dès lors, on peut avancer une idée du positionnement du temple de Paṭṭābhirāma dans le contexte religieux et dynastique de son époque : bien qu'il ne représentait pas l'édifice le plus important de la vie religieuse de cette période à Senji, n'ayant ni le rayonnement du temple de Raṅganātha de Siṅgavaram, ni le statut officiel du temple de Veṅkaṭaramaṇa dans le Fort Interne, la qualité et la profusion de ses vestiges architecturaux et décoratifs le caractérisent indéniablement comme une manifestation affirmée du niveau d'opulence et de magnificence des souverains Nāyaka de la seconde moitié du XVIe siècle.

1.3. Le temple de Kodaṇḍarāma

(*Plan 5*)

Le temple de Kodaṇḍarāma est un complexe religieux qui, classé dans les grandes fondations Nāyaka de Senji, s'en distingue cependant par son agencement structurel et son implantation dans le paysage.

Il se situe à l'entrée de l'agglomération actuelle de Senji, face à la rive ouest de la rivière Sankaraparanī. Ce temple, comme nous allons le détailler dans cette analyse, est en effet intimement lié au cours d'eau, qui fut visiblement un élément constitutif de son édification.

Si son activité religieuse est aujourd'hui très réduite, un culte continue d'y être célébré – culte qui subsiste des pratiques anciennes souvent interrompues ou provisoirement disparues en raison de la succession des divers conflits armés et des destructions des bâtiments – et l'édifice conserve donc une représentation divine en pierre installée dans la cella principale.

Le Kodaṇḍarāma – littéralement « Rāma porteur de l'arc » – semble avoir changé de dénomination au cours du temps. Il est aussi connu sous le nom de Temple de Śankhacakraperumal, ou plus simplement de Cakraperumal, l'identifiant dans les deux cas à un culte viṣṇuïte.

La représentation de la divinité objet du culte aujourd'hui pratiqué se réfère de manière bien reconnaissable à Rāma, incarnation de Viṣṇu, tenant d'une main son arc courbe et un carquois dont les pennes des flèches dépassent de son épaule.
L'équipe de l'EFEO de Pondichéry a réalisé un plan au sol précis de l'ensemble du temple de Kodaṇḍarāma mais qui, comme nous allons le voir, ne prend en compte que la partie centrale du complexe, alors que nombre d'éléments extérieurs encore existants, ou de traces de structures depuis disparues, auraient pu être considérés comme appartenant à l'aire sacrée du temple.

A nouveau, on identifie facilement, grâce à ce plan, les caractéristiques qui rattachent cette structure aux grandes fondations Nāyaka de Senji : le temple présente un sanctuaire principal ouvert à l'est et précédé d'un *mahāmaṇḍapa*, dont seules les bases des piliers sont encore visibles sur le sol de terre battue. Ces deux éléments étaient enfermés dans une enceinte d'une soixantaine de mètres de long et une quarantaine de mètres de large, percée par un *gopura* sur sa face est. A l'extérieur de cette enceinte, un grand *maṇḍapa* est positionné dans l'axe d'ouverture est-ouest, et flanqué de deux *unjjailmaṇḍapa* au nord et au sud. Continuant vers l'est, la pente abrupte qui mène à la berge ouest de la rivière Sankaraparanī est aménagée d'un escalier et de murs latéraux en pierre. Bien qu'exact, le plan omet de mentionner quatre autres *maṇḍapa* que l'on trouve au nord pour l'un d'entre eux, et sur des îlots dans les méandres de la rivière pour les trois autres, ainsi que les deux puits qui complètent l'ensemble (l'un d'entre eux étant cependant relativement récent) et enfin les fondations probables de sanctuaires annexes, comme nous allons le détailler.

A. Analyse architecturale

(*Planche 3. Fig. 66 à Fig.71*)

a. La sanctuaire principal

Le sanctuaire principal se compose d'une cella et d'un *antarāla,* tous deux de plan carré. Un *maṇḍapa* ou un *mukhamaṇḍapa* devait compléter l'ensemble, mais il ne reste aujourd'hui qu'une partie insignifiante de l'angle d'un mur au nord ouest. L'examen des murs extérieurs révèle une possible réfection du *garbhagṛha* à une date inconnue : en effet, on remarque que les murs, qui sont traditionnellement réalisés en épais blocs de granit, sont ici

grossièrement jointoyés au mortier. L'appareil n'est d'ailleurs visible qu'à certains endroits du mur sud, dans les lacunes du plâtre moulé qui recouvre les trois parois du sanctuaire, à l'image du *garbhagṛha* du temple de Raṅganātha et du temple de Kṛṣṇa au sommet de la colline de Kṛṣṇagiri.

On remarquera que l'ornementation architecturale y est bien moins aboutie : on relève en effet un *upapīṭha* simpliste scandé uniquement de *kaṇṭha*, et un mur accueillant les fausses niches et les pilastres, séparé de la base par une plinthe lisse. Les fausses niches comportent une arche en *makaratoraṇa* surmontée d'une fleur épanouie de lotus. Si les *makara* qui crachent sont bien visibles et finement sculptés, le motif sommital est souvent absent et ne laisse entrevoir que les contours de sa forme générale sur l'enduit de plâtre du mur, et les niches qu'ils composent ne sont ici présentes qu'à titre décoratif, n'étant ni évidées, ni agrémentées d'aucune figuration dans leur arche. De même, les pilastres à chapiteaux en « T » sont lisses, à l'exception d'une petite rosace centrale en relief. Une moulure à corbeaux simples soutient ensuite la superstructure de briques à deux étages et son motif sommital en dôme à écaille, dont aucune figure sculptée ne subsiste.

L'examen attentif des parois externes de la cella nous apprend néanmoins un détail intéressant et qui différencie quelque peu le temple de Kodaṇḍarāma des autres fondations présumées royales du site : il semblerait que le bâti – ou sa réfection plus tardive, comme c'est probablement le cas – du saint des saints soit constitué de murs de granit dont seuls certains éléments architecturaux étaient sculptés, tels que la plinthe supérieure de l'*upapīṭha* et le canal d'écoulement des eaux lustrales sur la face nord, et qui ont ensuite été recouverts de plâtre. Le volume des pilastres est composé de briques sculptées, elles aussi enduites. On peut toutefois s'interroger sur le cas des fausses niches : l'état du bâtiment ne permet pas de dire si ces dernières étaient préalablement sculptées dans le granit, ce qui confirmerait la théorie d'une réfection tardive sur une structure en pierre, ou s'il elles ont été directement moulées dans le plâtre, ce qui abonderait l'hypothèse de leur mise en œuvre à une même période mais selon une technique plus composite, et expliquerait alors leur manque de profondeur.

Le *mukhamaṇḍapa*, rattaché aux deux pièces précédentes, s'étendait sur une dizaine de mètres de long et comportait probablement de simples piliers de Type 1, comme le suggèrent certains débris retrouvés aux abords du tracé de l'enceinte détruite. L'espace vide est aujourd'hui occupé par une toiture de feuilles de palme soutenue par quelques poteaux de bois.

A l'est se tenait le *mahāmaṇḍapa*, composé de seize piliers disposés de manière à ménager une allée centrale, au terme de laquelle s'alignent, à l'est, les vestiges d'une

base, plus importante que celle des piliers, qui devait correspondre à celle d'un *balipīṭha* ou d'un *dhvaja-stambha*. C'est ici l'occasion de souligner que les éléments de ce *maṇḍapa* se situaient au niveau du sol, comme le sanctuaire principal, et n'étaient pas surélevés par un soubassement général, comme c'est le cas pour les temples de Veṅkaṭarāmana et de Paṭṭābhirāma. Les larges bases des piliers devaient, à l'origine, s'accompagner d'un pavement de dalles de granit, comme on peut le voir dans les temples les mieux conservés du site.
Quelques détails absents du plan réalisé par l'EFEO attirent l'attention : au nord-est du sanctuaire principal, un puits a été creusé, probablement à l'époque de la construction du temple, voire à une époque antérieure. Il est aujourd'hui entouré d'une margelle en béton lisse.

Les fondations d'une structure de plan carré apparaissent également au nord du *mukhamaṇḍapa*. Il semble s'agir d'une petite cella annexe dont rien, si ce n'est les pierres délimitant son contour au sol, ne subsiste. Un canal d'écoulement se présente sur la face ouest, creusé dans l'épaisseur de la pierre du mur et non en ronde-bosse. L'entrée se trouvait au sud, et il est donc probable qu'en raison de son implantation, la cella annexe était accolée et communiquait avec le *maṇḍapa* du sanctuaire principal.

b. Le *gopura* de la première enceinte

Le *gopura* de la première enceinte est en tous points comparable, dans sa sobriété et sa simplicité, à celui du temple de Sītārāma de Jayankondan. De plan rectangulaire, il est installé sur un *upapīṭha* simple scandé de *kaṇṭha* lisses que surmonte une série de plinthes unies. Le reste du corps de l'édifice reprend les habituelles fausses niches et pilastres simples en « T ». Le décor des niches est ici plus élaboré : le linteau est constitué d'une moulure en feuille de lotus, et les rinceaux végétaux crachés par les *makara*, ainsi que la face de gloire sommitale, qui composent ensemble l'arche en *makaratoraṇa*, sont plus adroitement exécutés. Un lion assis orne le centre de la composition. On en retrouve également sur les corbeaux saillants qui ornent l'extrémité des linteaux extérieurs des deux ouvertures du *gopura*. Les faces est et ouest présentent chacune deux fausses niches, de part et d'autre des portes, et celles des faces sud et nord accueillaient visiblement en leur centre le mur d'enceinte, dont on distingue encore aujourd'hui les vestiges arrachés au corps principal. Précédant la superstructure, une corniche en *kapota* présente des *kūtu* finement sculptés et ornés de visages groupés par paires sur tout le pourtour de l'édifice, et soutient une frise de *vyālamāla*. Le toit, tronqué au troisième niveau, devait en comporter cinq, et aucune sculpture figurée ne subsiste

aujourd'hui sur les briques enduites de plâtre. Le passage intérieur du *gopura* comprend deux encadrements de porte. Ceux-ci sont décorés d'une fine moulure en feuille de lotus sur la bordure extérieure, qui se termine en base de pilier carré ornée d'un *nāgabandham* près du sol. La décoration est complétée par un motif sculpté en bas-relief à la base du jambage[198], représentant un coussin rond côtelé posé sur un soubassement et surmonté d'un édicule évoquant une réduction d'architecture couronnée par une grande feuille lancéolée d'où débordent des rinceaux tombants[199]. Aucune autre ornementation architecturale n'est présente. Le renfoncement interne sud du *gopura*, (l'accès à la superstructure se fait ici par le renfoncement interne nord) présente, sur une grande moitié de sa surface, une longue inscription télugu que l'on détaillera dans le chapitre concernant l'épigraphie[200].

Le tracé de la première enceinte est encore bien visible, même si seul un fragment de la partie ouest et un autre de l'angle nord-ouest demeurent debout. Ils sont constitués d'un mélange de briques, de pierraille et de blocs de granit.

Le plan du temple de Kodaṇḍarāma accuse une autre particularité : autour de la première enceinte, l'agencement général des structures ne permet pas de conclure si une seconde enceinte ouverte par un *rāyagopura* existait ou avait été prévue au moment de sa construction. En effet, si les débris retrouvés autour du temple contiennent des fragments de piliers et de chapiteaux, aucun relief n'apparaît, qui aurait pu appartenir au décor sculpté interne d'un *rāyagopura*.

c. Les *maṇḍapa* de procession

A l'est du premier *gopura,* face à l'entrée, se trouve un second *maṇḍapa,* originellement formé de vingt-quatre piliers de Type 1 plus ou moins élaborés. Il ne subsiste aujourd'hui que quatorze d'entre eux, et le remaniement opéré lors d'une reconstruction est bien visible. Ces piliers ne sont ornés de figures divines ou animales que sur leur partie inférieure, présentant un décor floral sur les autres parties. Les piliers se situant de part et d'autre d'une allée centrale est-ouest, plus larges que les autres, sont plus élaborés dans leur

198 Cette place est généralement réservée aux *śālabhañjikā.*

199 Ce motif a été rencontré sur la colline de Chandrayandurgam et au temple de Sītārāma, en plus simplifié. Les rinceaux tombants le rapprochent dans ce cas précis des pots ou vases d'abondance que l'on retrouve souvent sur les édicules *kumbhapañjara* et sur les parois des sanctuaires.

200 Première Partie, Chap 1.

ornementation : leur base présente une moulure rappelant un *upapīṭha* simple et leurs chapiteaux sont de type *puṣpapotikā,* alors que ceux des piliers simples sur les allées périphériques sont en biseaux. Leurs différences de hauteur ont néanmoins été compensées par l'ajout de blocs bruts à la base des piliers centraux. Enfin, il semble que les deux piliers est de l'allée centrale soient de Type 2 court : leur fut central cannelé est pourvu d'une bague de section octogonale à mi-hauteur, et se termine aux deux extrémités par des blocs de section carrée décorés de motifs végétaux. L'entrée est, qui débouchait sur l'ouverture du temple, et donc du sanctuaire visible à travers le *gopura,* devait, de toute évidence, bénéficier d'un traitement particulièrement soigné.

Ce *maṇḍapa* donne directement sur la volée de marches qui mène aux berges de la rivière, traduisant ici encore cette volonté architecturale d'accentuer la progression de la pénétration dans l'enceinte sacrée, comme de souligner le cheminement de l'image divine lors des processions descendant jusqu'au bord de l'eau.

De part et d'autre de cette structure se situent deux *maṇḍapa* de balancement présentant leur forme habituelle, déjà souvent rencontrée sur le site, notamment aux abords du temple de Veṅkaṭaramaṇa. Quatre hauts piliers apparentés au Type 2 présentent des fûts à facettes posés sur un bloc de section carrée, orné de motifs végétaux et de boutons de lotus en bulbe à ses angles supérieurs, et dont la partie haute reprend celle des pilastres communément rencontrés sur les parois des sanctuaires, scandant les édicules et formant les niches extérieures : le fût prend une forme de vase et soutient une demi-sphère, une corolle de feuille de lotus et un abaque plat et carré, pour finir par un chapiteau en *puṣpapotikā*. La superstructure de briques et de mortier comporte trois étages et un motif sommital que supportent un auvent en quart de rond et une moulure de *vyālamāla*.

d. Le grand escalier

L'escalier qui mène à la rivière comporte quinze niveaux réguliers avec un palier toutes les cinq marches. Certaines d'entre elles sont gravées d'inscriptions en télugu ainsi que de dessins, très peu lisibles pour la plupart en raison de leur emplacement. Le niveau de la rivière subissant de grandes amplitudes selon les saisons, l'escalier est en partie immergé dans l'eau pendant plusieurs mois et se couvre d'un limon sec et épais lorsque l'eau se retire en saison sèche, dissimulant perpétuellement certaines inscriptions, et peut-être une finition architecturale au bas des marches, que leur submersion permanente n'a pas permis de confirmer.

De part et d'autre de cet accès à la rivière, deux plateformes – qui se trouvent donc au même niveau que le reste des structures qui composent le temple – présentent des vestiges de deux petits pavillons à quatre piliers, et des corbeaux sculptés saillant des murs de soutien de l'escalier.

De ces pavillons, il ne reste que trois piliers de Type 2, celui du sud étant agrémenté de motifs floraux. Aucune superstructure ou pavement ne subsiste. Les corbeaux saillants sont quant à eux bien préservés et finement exécutés. On en dénombre quatre de chaque côté de l'escalier, surplombant l'eau. Ils présentent une variation élaborée du chapiteau en *puṣpapitikā* : une partie formée d'une double hampe végétale cannelée faisant fonction de corbeille soutient une poutre en pierre dépassant du niveau du sol à l'angle du mur et se terminant par une tige également cannelée et en un bouton de lotus pendant loin au-dessus du vide. La finesse de l'exécution de ces éléments contraste sensiblement avec celle des piliers et des autres parties sculptées qui apparaissent en général d'une facture plus sommaire.

e. Les *maṇḍapa* de la rivière

Avant de conclure cette description du temple de Kodaṇḍarāma il convient de mentionner quatre éléments qui ne sont pas relevés dans le plan de l'EFEO, mais qui appartiennent sans aucun doute à l'aire sacrée du complexe.

Trois d'entre eux se situent dans le lit de la rivière. Celle-ci étant parsemée de blocs de granit et de veines rocheuses saillantes, des îlots se forment souvent pendant la crue. Ils ont été jugés propices à l'installation de *maṇḍapa*[201], certainement dédiés aux différentes cérémonies et aux étapes de la procession de l'image divine, la rivière pourvoyant le complexe du Kodaṇḍarāma en eau sacrée, en lieu et place des bassins rituels des temples.

Le premier *maṇḍapa*, implanté à une trentaine de mètres au nord-est de l'escalier d'accès, est juché sur un soubassement à degrés décroissants et sur une base simple. Les seize piliers qui le composent sont de Type 1 à décoration florale. Au sud-est de l'escalier, édifié à l'extrémité d'une veine de granit, un deuxième petit pavillon à quatre piliers de Type 1 identiques aux précédents présente un toit plat uniforme.

Le troisième *maṇḍapa* baigne dans les eaux de la rivière, bien plus loin au sud-ouest, à presque cinquante mètre de l'accès du temple. Il se situe à proximité du pont qui enjambe la

[201] Les conditions climatiques n'ont malheureusement pas permis une observation proche et précise desdits *maṇḍapa*, qui sont restés inaccessibles.

Śaṅkarāparaṇī, juste avant son entrée dans la ville de Senji. Bien plus vaste que les deux précédents, il est pourvu de dix piliers de Type 1sur sa longueur et de quatre sur sa largeur. Enfin, le dernier *maṇḍapa* non répertorié se situe au nord de l'enceinte du temple. Ses vingt-huit piliers de Type 1 et leurs chapiteaux biseautés sont pour la plupart inachevés ou vierges de toute sculpture. Proche d'une petite mosquée du XVIIIe siècle, la structure à été occupée à cette époque par la communauté musulmane, en partie murée et agrémentée de niches en accolades et de mortier peint.

On notera enfin un ancien puits qui se situait à proximité de ce dernier *maṇḍapa*, mais qui n'est plus utilisé aujourd'hui, remplacé par celui qui existe dans l'enceinte du temple.

B. Analyse iconographique

Il est difficile de détailler l'image principale de culte : la pierre noire qui la constitue est parée de tissus et maculée des marques d'adoration et des libations effectuées durant les *puja*. Si son iconographie est conforme à la dédicace du temple et représente une figure de Rāma portant arc et carquois rempli de flèches, son aspect ne permet d'avancer une hypothèse de date ou de style qu'avec beaucoup de précaution. Il semblerait qu'elle soit de facture assez récente et qu'elle ne serait pas antérieure au XVIIe siècle.

Comme on a pu le mentionner dans la description architecturale, le décor sculpté figuré est assez peu présent au temple de Kodaṇḍarāma, et se limite souvent aux blocs inférieurs des piliers des *maṇḍapa*, lorsque ceux-ci sont complets.

Les fragments entassés sur le tracé de la première enceinte en vue des travaux de rénovation par l'ASI nous apportent cependant quelques indices sur les éléments perdus du temple. On y retrouve par exemple des soubassements de sculpture à ressauts et moulures du même style que ceux qui soutiennent les *dvārapāla* du temple de Veṅkaṭarāmana et les figures de Skanda du temple de Śiva n° 70, démontrant que des rondes-bosses ou des stèles sculptées devaient exister à proximité de la cella.

De même, un morceau de pilier présentant une figure orante hiératique a été recensé parmi les débris. Cette figure d'un donateur, dignitaire ou souverain, est aisément identifiable par ses vêtements et sa posture, les mains jointes devant la poitrine et parce qu'il est soutenu par un petit soubassement en demi-cercle, disposition que ne présentent pas les autres figures du temple. Ce pilier devait être dressé dans l'allée centrale du *mukhamaṇḍapa*, car les autres

maṇḍapa étant plus achevés dans cette zone, il est peu probable qu'un donateur ait occupé une place secondaire ou périphérique.

Les piliers du grand *maṇḍapa* extérieur présentent, outre des rinceaux végétaux et des lions assis, quelques éléphants tenant des branchages avec leur trompe levée, des emblèmes viṣṇuïtes tels que des conques et des disques, une figure de Rāmānuja, un Garuḍa orant et un Veṇugopāla dansant. Les reliefs, s'ils sont précis et proportionnés, demeurent d'une facture assez frustre. Les motifs végétaux et purement décoratifs ont, en revanche, bénéficié d'une plus grande attention, comme on a pu le remarquer sur les corbeaux saillants de l'escalier.

Un détail est à noter à propos de cette structure : le mur intérieur nord de l'escalier est sculpté d'un grand poisson sur sa partie basse. Figure de l'avatar Matsya ou simple évocation liée au milieu aquatique voisin, le caractère isolé de ce relief le rapproche de celui du temple de Sītārāma qui était localisé sur le *gopura*, et l'apparente également aux motifs sculptés sur les plafonds de certains pavillons, dont les *maṇḍapa* dits « astronomiques », associés souvent aux symboles de l'éclipse lunaire ou solaire. Il aurait semblé plus logique de le trouver disposé à proximité immédiate d la berge, et sa présence dans le temple de Kodaṇḍarāma ne trouve pas encore d'explication précise.

C. Conclusion et chronologie de construction

Mise à part l'épigraphie, les sources historiques ne mentionnent jamais le temple de Kodaṇḍarāma, sinon dans certains récits du XIXe siècle, lorsqu'il est de rigueur d'évoquer, lors d'un voyage aux Indes, des paysages parsemés de ruines croulantes pour parfaire le tableau romantique et tourmenté d'une scène orientale.

La longue inscription télugu située dans le passage interne du premier *gopura* n'a pu malheureusement être étudiée en détail, mais le premier niveau d'information du texte permet de dater l'édfication du temple aux alentours du XVIe siècle, et d'établir son lien avec le temple de Raṅganātha à Singavaram. En effet, l'inscription semble identifier les deux temples comme les points de départ et d'arrivée de la grande circumambulation rituelle (*pradakṣiṇā)* autour de la montagne accueillant l'image de Viṣṇu couché, fonction qui semble assez logique au vu des *maṇḍapa* de procession implantés dans la rivière.

On remarque également l'usage exclusif de la langue télugu dans ce temple, et l'absence de toute inscription tamoule.

On citera également un autre élément susceptible de dater ce temple : dans sa chronique du XIXe siècle, Nārāyaṇaṇ Piḷḷai prétend que le souverain Muthyālu Nāyaka, dont il situe le règne entre 1540 et 1550, aurait entrepris, en plus de l'édification d''un fortin à son nom sur la colline de Kurangudurgam et celledu temple de Veṅkaṭaramaṇa dans le Fort Externe, la construction de plusieurs *maṇḍapa* et d'un escalier sur les berges de la rivière pour permettre la procession et le bain de la divinité. Il serait alors possible d'identifier cet escalier comme celui qui continue le *gopura* principal du temple de Kodaṇḍarāma. Mais il est difficile de se prononcer sans plus de précisions, et on peut d'ailleurs estimer que si l'auteur dit vrai, Muthyālu Nāyaka n'est le promoteur que de l'addition des *maṇḍapa* sur les îlots de la rivière, et non de la construction du temple complet.

D'un point de vue architectural, on reconnaîtt les caractéristiques structurelles qui incluent ce temple dans la catégorie des « fondations Nāyaka » telles que les styles du *garbagṛha* et du *gopura*, les piliers de Type 1 et 2, la taille des éléments et leur répartition au sol, la présence de *maṇḍapa* de balancement, ainsi que l'ornementation générale. De même, les reliefs sculptés figurés s'apparentent à ceux du temple de Sītārāma, et aux moins détaillés du temple de Veṅkaṭarāmana. On rencontre déjà cette sobriété du décor dans nombre d'autres édifices religieux du site.

On notera toutefois que l'iconographie des sculptures reste exclusivement viṣṇuïte, et ne manifeste pas le syncrétisme commun aux autres fondations.

Par ailleurs, la facture des sculptures se révèle d'un niveau général nettement moins élaboré.

Enfin, il y a lieu de relever que la disposition des sanctuaires du temple de Kodaṇḍarāma présente quelques différences par rapport au schéma des temples entrant dans la catégorie des fondations Nāyaka. La présence du sanctuaire annexe ne suffit pas à confirmer l'hypothèse de l'existence de trois, voire quatre cellas dans le temple. Sa disposition et son orientation diffèrent d'ailleurs des exemples étudiés jusqu'à présent.

Quelles peuvent être les raisons de ces particularités, et sont-elles de nature à remettre en cause l'appartenance de ce temple au groupe des fondations Nāyaka ?

On est toujours tenté d'expliquer un manque d'ornementation ou de finesse dans la sculpture architecturale par l'isolement du temple, son éloignement du centre principal du pouvoir et des lieux de concentration de la production artisanale et artistique. Le temple de

Kodaṇḍarāma n'est en effet situé ni dans le Fort ni au centre de l'agglomération actuelle de Senji, et se trouve à plus de deux kilomètres de l'entrée la plus proche de la muraille, mais c'est cependant un kilomètre de moins quela distance qui sépare le village de Jayankondan de Senji. De plus, si l'on considère effectivement le décor du Kodaṇḍarāma comme « négligé », cette faiblesse ne pondère en rien l'importance dont le temple semble avoir bénéficié à l'époque Nāyaka. Son lien direct avec la rivière, source de purification plus authentique que le bassin rituel qui n'en est que la représentation, rehausse les vertus sacrées du complexe, et son intégration à la circumambulation rituelle de Singavaram affermit son appartenance directe au centre religieux qui existait au nord du Fort et principalement lié au culte de Raṅganātha.

Selon la chronique de Nārāyaṇaṇ Piḷḷai[202], il semble que le temple de Kodaṇḍarāma soit associé au *pettai*[203] de Sirukadambu, à quelque distance duquel aurait été fondé un *agrahāra*, un village de brahmanes. Selon l'auteur, mais sans que l'on ait plus de précision chronologique, la fondation du village coïnciderait avec la construction du temple.

S'agissant des différences apparaissant dans la composition et l'organisation de l'installation, celles-ci peuvent procéder des contraintes résultant à la fois du terrain d'assiette, de sa proximité avec la rivière (et la nécessaire protection contre ses variations de niveau), en même temps que l'obligation d'assurer un accès permanent et praticable au cours d'eau, aussi bien pour l'image de la divinité que pour les fidèles.

La création de ce temple était donc probablement autant liée à un acte royal[204] – tel que la fondation d'un temple d'ampleur au sein du Fort et près de la zone palatiale, ou accompagnant la création ou le développement significatif d'un village – qu'à un contexte religieux.

Il faut également considérer que la relative médiocrité des figures sculptées ne peut caractériser à elle seule l'image que présentait le temple complet dans sa pleine activité.

Le temple de Kodaṇḍarāma affecte donc un plan et une construction générale qui restent malgré tout comparables aux autres grands temples de Senji. Il a très certainement été fondé par un souverain du XVIe siècle, à savoir Tubāki Kṛṣṇappa Nāyaka. Il demeure néanmoins singulier par quelques caractéristiques de son agencement et par son lien avec le

---

202 Nārāyaṇaṇ Piḷḷai, *op.cit.*, pp. 14-28 ; trad. fr., Narayanampoullé, *op. cit.*, pp. 7-36, cité également dans DELOCHE, *op. cit.* p. 71, n. 69.

203 Le terme désigne comme on le sait « village », mais il s'agit plus ici d'un quartier actuel, ou d'une zone de faible peuplement. Le temple pourrait également se rapporter au quartier de Sakkirapuram, au sud de la route.

204 Rappelons qu'on a clairement constaté la marque du souverain, ou d'une figure d'autorité, par sa représentation sur les piliers.

cours d'eau et la procession sacrée de Singavaram. Etape religieuse d'importance, l'édifice semble avoir disposé d'un statut particulier pour les Nāyaka : l'utilisation exclusive du télugu, langue d'origine mais surtout de prédilection des dirigeants de cette dynastie, pourrait témoigner d'un attachement dévotionnel plus profond que pour les autres fondations.

1.4. Le temple de Sītārāma

(*Plan 6.*)

Le petit village de Jayankondan se situe à trois kilomètres au sud-est de la ville actuelle de Senji. Il s'étend aujourd'hui sur une surface d'à peine 4 km² et ne regroupe plus qu'une centaine de foyers, alors qu'il fait partie, comme on a pu le voir dans l'étude des données historiques de Senji[205], des localités fondées par l'un des premiers Nāyaka régnant sur la région et le supposé créateur de la lignée historique des souverains de Senji. C'est au centre du bourg, au carrefour de la route qui le traverse d'est en ouest, que l'on trouve le temple de Sītārāma, dans un état de délabrement avancé malgré une utilisation encore partielle.

Il est important de préciser que l'origine du nom du temple est malheureusement sujette à caution. Si les chroniques de Nārāyaṇaṇ Piḷḷai attribuent la fondation du village à Tubāki Kṛṣṇappa Nāyaya, aucune mention n'y est faite du temple principal. L'épigraphie, sur le site même ou dans les environs de Senji, est également muette à ce sujet, et on retrouve à nouveau ici les difficultés de référencement rencontrées pour les grandes fondations Nāyaka à Senji.

Jayankondan (ou Jayangondam selon les époques) est donc une localité de taille réduite, mais dont une partie de la population est encore issue de très anciennes souches d'habitants. Certains d'entre eux, interrogés sur ce point, affirment, en se référant à la mémoire transmise (avec tous les aléas qu'induit ce type de source), que le grand temple ne portait pas ce nom à des époques antérieures, et d'autres vont même jusqu'à affirmer que l'édifice a fait l'objet d'une appropriation śivaïte alors qu'il était antérieurement dédié à

[205] *Cf.* Partie 1, Chp. 2

Viṣṇu, comme l'étaient les trois autres grandes fondations Nāyaka de Senji[206]. Lorsque la question de l'origine du nom « Sītārāma » est posée, deux réponses apparaissent récurrentes dans le discours local : la première affirme que *sītārāma* est l'appellation retrouvée du temple d'origine viṣṇuite, et la seconde soutient qu'une personnalité politique dénommée « Sitarāman »[207] aurait contribué financièrement à la construction et à la réfection des bâtiments du village dans les années 1980 et que le conseil du temple aurait décidé de l'honorer en rebaptisant le temple à son nom.

Pour cette étude, on conservera donc cette dernière dénomination pour identifier l'ancien temple du village de Jayankondan, en raison de son utilisation courante par la population et aussi pour se conformer à son emploi par les services de l'ASI, tout en gardant à l'esprit que l'on se base sur une donnée non vérifiée, et qui ne saurait en aucun cas suffire comme élément de démonstration pour déterminer l'obédience de l'édifice.

Le plan au sol du temple de Sītārāma se déploie sur un axe est-ouest très légèrement incliné vers le sud et ouvre donc à l'est. Il est enclos dans une enceinte (*prākāra*) constituée à l'origine de blocs de granit assemblés à joints vifs recouvrant un appareil de pierraille et de morceaux de briques mélangé à un enduit, surmonté d'un muret de briques puis d'un parapet à créneaux. Les plaques de pierre parant les murs ont aujourd'hui disparu. Cette enceinte, partiellement effondrée (seul le mur est demeure presque intact), est percée d'un porte à l'est, où était édifié un grand *gopura*, sur lequel nous reviendrons.

A l'intérieur de l'espace sacré, délimité par le premier *prākāra*, sont implantés un *gopura* d'entrée plus réduit que le premier, le sanctuaire principal et des sanctuaires annexes.

A. Analyse architecturale

(*Planche 4. Fig. 72 à Fig.75*)

a. Le sanctuaire principal

Le sanctuaire principal ouvert à l'est, se compose d'un *garbhagṛha* de plan carré, d'un *antarāla*, d'une seconde antichambre moins profonde et, pour finir, d'une zone découverte qui

[206] Avec le Veṅkaṭaramaṇa du Fort Interne, le Paṭṭābhirāma de Narasingarayanpettai et le Kodandarāma sur les berges de la rivière Sankaraparanī.

[207] Information recueillie en mars 2013, qu'il est impossible de vérifier.

devait constituer le *mukhamaṇḍapa*, plus large que les deux premières. L'état de ruine de la structure ne permet que des suppositions pour ce qui concerne ce dernier élément. En effet, seules les marques de son dallage et de ses fondations ont survécu et restent encore visibles. Les murs de la petite pièce entre l'*antarāla* et le *maṇḍapa* sont partiellement effondrés et on peut remarquer qu'ils étaient réalisés sur le même principe que l'enceinte extérieure, avec un appareil en couches mêlant gravats et briques et recouvert de pierres de parement. Bien que l'*antarāla* soit fermé par une porte de bois récente, l'effondrement de l'antichambre permet d'observer l'intérieur, qui laisse apparaître des moulures en feuilles de lotus sur les jambages de porte et au plafond. Face à l'entrée du sanctuaire, et dans ce qui était le *maṇḍapa*, trois pierres ont été installées pour servir de piédestal à deux statues du taureau Nandi et de *balipīṭha*, un autel à offrandes. Une cloche suspendue à une tige métallique fait office de *dhvaja-stambha* moderne. Des fragments de granit dispersés autour de l'édifice semblent provenir uniquement des débris du pavement au sol et des murs de l'antichambre.

Les murs extérieurs du sanctuaire principal offrent une grande sobriété de composition: le *garbhagṛha* repose sur un soubassement constitué d'une seule paire de moulures de section carrée, et les murs sont rythmés par des piliers engagés en « T », simples et sans décors. Au centre de chaque face, une fausse niche est encadrée par deux demi-pilastres lisses et simples aux chapiteaux rectangulaires dépourvus de tout ornement. Ils supportent un linteau en feuilles de lotus et une arche composée d'un rinceau végétal, couronnée par une face de *kīrtimukha*. Dans cette arche sont figurés des motifs tels que des *liṅga*, des lions assis, ou des représentations de Gaṇeśa. On reconnaît parfois une figure en attitude de dévotion, les mains jointes devant la poitrine, sans pouvoir l'identifier en raison du mauvais état de la pierre. Le mur s'orne ensuite d'une moulure en feuille de lotus, puis d'une corniche en *kapota* à *nāsī* dans lesquels on ne distingue que des motifs végétaux. Enfin, la frise de lions et de créatures mythiques, ou *vyālamāla,* qui supporte la superstructure de briques et de plâtre, est presque entièrement masquée par l'enduit servant à modeler les figures du *śikhara*.

Le sanctuaire principal comportait deux niveaux, mais sa partie sommitale a aujourd'hui disparu. Les édicules *śāla* et *kūta* qui scandent chacune de ses faces n'ont conservé aucune de leurs sculptures, et c'est à peine si l'on devine encore un pied posé sur un lotus, exprimant une pose de délassement royal.

L'*antarāla* et l'antichambre développent le même vocabulaire architectural et présentent également une fausse niche par face. Ces deux structures sont visuellement individualisées par un très léger décrochement.

b. Les sanctuaires secondaires

Au nord du sanctuaire principal, un peu décalé vers l'ouest, se trouve un sanctuaire annexe, vraisemblablement dédié à une parèdre de la divinité principale, qui n'offre quasiment pas de variations architecturales par rapport à son pendant, à ceci près que sa cella est de taille légèrement inférieure et qu'il ne présente ni d'antichambre supplémentaire, ni de traces de *maṇḍapa*. On retrouve également une iconographie similaire au-dessus des fausses niches, et l'état de sa superstructure ne permet plus d'en détailler les éléments.

Avançant à l'ouest, dans l'alignement du sanctuaire principal, une seconde structure annexe émerge de la végétation envahissante. Elle se compose d'une unique cella carrée, couverte par un *śikhara* en ruine, reprenant le même vocabulaire architectural que les édifices précédents.

Enfin, on remarque, au sud du sanctuaire principal, et disposées symétriquement au templion annexe nord, les fondations au sol d'un troisième bâtiment secondaire. Bien que peu visible, on distingue toutefois le carré d'une petite cella, de la même dimension que son homologue.

Le temple abritant l'image de la divinité tutélaire aurait donc été flanqué de deux sanctuaires secondaires, au nord et au sud, disposés en léger retrait, puis d'un troisième à l'est. Malgré l'apparent état d'abandon, des peintures et des photographies récentes encadrées sont installées dans le fond de la cella, et les guirlandes fanées, tout comme les sculptures du taureau Nandi et leurs marques d'adoration, signalent le maintien d'une pratique régulière d'un culte śivaïte.

A une faible distance au sud de ce groupe, un quatrième édifice se dresse sous un arbre : il s'agit d'un petit temple dédié à Murugan, composé d'une cella et d'un *maṇḍapa* fermé. Il semble être construit intégralement en béton, à partir d'un soubassement en pierre. Peints de rouge et de blanc, les murs sont nus et la superstructure en mortier, se résume à un *śikhara* et un *stūpī*. Une niche disposée au-dessus du linteau d'entrée accueille les représentations de Murugan et de ses deux parèdres Vallī et Devāsenā. Une plaque explicative recense les noms des différents donateurs ayant participé à la réfection du temple, inauguré à nouveau le 23 janvier 1997. Si la structure est totalement moderne, elle est entourée de

nombreux composants plus anciens et de provenance variée, sur lesquelles nous reviendrons lors de l'étude du décor sculpté du complexe.

c. Le *gopura* de la première enceinte

L'ensemble des trois – hypothétiquement quatre – sanctuaires du Sītārāma, si l'on ne tient pas compte de la structure moderne au sud, était entouré d'une première enceinte sacrée dont seules les fondations sont aujourd'hui visibles. Si l'on en suit le tracé, il semble que le petit sanctuaire annexe ouest lui était accolé. L'ouverture à l'est s'effectue par un *gopura*, qui constitue le bâtiment le plus elevé des vestiges, et aussi le plus complet. Son plan rectangulaire ouvert d'est en ouest possède quatre ressauts : deux marquant l'ouverture (qui se retrouvent d'ailleurs au niveau de la superstructure, faisant ressortir les édicules centraux), et deux autres assurant la jonction avec les murs d'enceinte, dont on remarque au nord et au sud les morceaux qui ont subsisté aux arrachements. Le corps en pierre du *gopura*, massif et imposant, reste d'une sobriété analogue à celle des sanctuaires : en effet, les mêmes motifs architecturaux se développent sur ses murs extérieurs est et ouest. Il présente en outre une base aux moulures lisses, l'équivalent d'un *upapīṭha* simplifié à l'extrême, et reprend ensuite les même schémas que les templions : des pilastres engagés en forme de « T », de fausses niches au linteau en feuilles de lotus et à l'arche en rinceaux végétaux couronnée par un *kīrthimukha* renfermant des représentations de *liṅga*, de lion assis et de Gaṇeśa. La corniche en *kapota* à *nāsī* précède une moulure simple et la superstructure de briques à cinq étages. Les fenêtres centrales de cette dernière sont flanquées par des représentations de *dvārapāla*, et, hormis quelques divinités anonymes, ce sont les seules figures reconnaissables ayant survécu aux ravages du temps. Le passage intérieur dans le *gopura* n'est orné que de deux petits reliefs, sculptés directement dans la paroi du mur, l'un de Gaṇeśa, l'autre d'un *liṅga*, ainsi que d'un jambage de porte mouluré en feuille de lotus. Ce jambage est sculpté à sa base de *nāgabandham* et d'un relief de réduction d'architecture surmonté d'un pot et d'une grande feuille lancéolée, motifs déjà souvent rencontrés dans les *maṇḍapa* de passage ou de repos, notamment sur la colline de Chandrayandurgam, à l'intérieur du Fort. On note également, sous la fausse niche sud-ouest, un bas relief représentant un poisson stylisé.

d. Le *rāyagopura*

L'espace entre les deux enceintes était vide de constructions. Le premier *gopura*, aussi appelé dans ce cas *rāyagopura*, s'est effondré à une époque inconnue et, s'il n'en subsiste que peu de vestiges, il ne constitue pas moins l'élément le plus intéressant du complexe par sa décoration architecturale. Seule une partie du corps principal a survécu, mais les cinq mètres de profondeur de la porte d'accès laissent deviner la hauteur de l'édifice, comparable à celle du *rāyagopura* du temple de Paṭṭābhirāma, plus au nord, et qui devait compter sept ou huit étages.

Le corps en pierre est composé d'un *upapīṭha* dont le *kaṇṭha* est scandé de rinceaux et d'entrelacs et qui se termine par un *kapota* à *nāsī* soigneusement sculptés. Certains d'entre eux comportent même des lions assis en leur centre. Au-dessus, l'*adhiṣṭhāna* se compose d'une moulure à arabesques végétales et d'un *padma*, puis viennent le *kumuda* côtelé, un *kaṇṭha* orné de fleurs, le *kapota* et s'achève par une fine frise de *vyālamāla*. Le *pada* qui surmonte ces deux bases est effondré, et seule sa moitié inférieure demeure encore en place. Son style est à rapprocher de celui des parois des sanctuaires : les murs lisses, sans aucun décor sculpté, sont rythmés de fausses niches encadrées par des demi-pilastres simples, que l'on suppose à chapiteaux rectangulaires. Elles sont séparées par un édicule *pañjara* dont on aperçoit encore les demi-pilastres sur la partie extérieure sud du *gopura*. L'ensemble est traité avec une grande sobriété, où seules les bases présentent une ornementation plus travaillée.
Le corps de ce *gopura* devait se développer sur un ou deux mètres, mais la majorité des blocs de granit ont disparu, et cette partie a été consolidée par des murs de briques à une période plus tardive.

Le passage intérieur a conservé le jambage central orné de deux *śālabhañjikā* se soutenant gracieusement à des branches, les pieds posés sur des *makara*. Les crosses des rinceaux se déployant sur toute la longueur du jambage forment des médaillons ornés de *liṅga* et de petits Gaṇeśa.

e. Les *maṇḍapa* extérieurs et bassins rituels

Enfin, le chemin extérieur menant à l'entrée du temple est bordé au nord par un champ en friche et au sud par un étang rituel. A sec une grande partie de l'année, ses berges n'ont pas été aménagées de parements de pierre, comme c'est souvent les cas pour les plans d'eau de cette ampleur.

Face au complexe, à l'est, de l'autre côté de la route qui rejoint Senji par le nord, une mosquée à été édifiée en brique et plâtre. Elle est complétée d'un pavillon à baies à arcs en accolade, également en brique. Si la mosquée est toujours fréquentée par les villageois musulmans, le pavillon est à l'abandon. Une observation plus attentive révèle que la structure d'origine du pavillon est en fait un *maṇḍapa* qui devait appartenir à l'aire sacrée du temple de Sītārāma, avant son appropriation par les musulmans à une époque incertaine.

Le *maṇḍapa* a donc été réaménagé, avec ses façades occultées par des murs de briques pourvus de niches et d'alcôves, afin de réduire toutes les ouvertures. L'intérieur, en revanche, a dans son ensemble été conservé, pour des raisons plus structurelles que par souci de respecter son obédience d'origine. Les douze piliers sont disposés en trois rangs de quatre unités. Le rang de façade, sur la face ouest, possède des piliers de Type 3. Le rang suivant aligne des piliers de Type 1, et le dernier rang se compose d'éléments en partie inachevés. Les chapiteaux sont du type *puṣpapotikā* des plus aboutis : on distingue bien le fin étai qui relie le bouton pendant au corps du chapiteau. Quelques piliers d'origine sont couchés au sol, et il semble que des dalles du plafond aient été réutilisées pour combler les lacunes du parement, et pour construire une partie des murs qui ferment le *maṇḍapa*.

A quelque distance de ce *maṇḍapa*, et entourées de rizières et de terrains agricoles, on trouve deux autres installations qui auraient pu appartenir à l'espace sacré délimité par le temple de Sītārāma. La première d'entre elles est un bassin rituel carré à deux niveaux de profondeur, accessible par une volée de marches et alimenté par un canal de pierre. Il a été récemment rénové et ses parois empierrées sont aujourd'hui en mesure de contenir l'effondrement des berges en cas de fortes pluies. La seconde est constituée d'un *maṇḍapa* à douze piliers de Type 1, pour la plupart inachevés, qui se situe à quelques dizaines de mètres du bassin, au milieu des cultures, empêchant malheureusement toute observation détaillée. Bien qu'il soit fortement probable que ces deux éléments aient formé un ensemble avec le premier *maṇḍapa* extérieur et le complexe, ils sont aujourd'hui officieusement associés à la tombe musulmane qui a été érigée à quelques mètres du point d'eau rituel.

B. Analyse iconographique

(*Planche 4. Fig. 76 à Fig.83*)

a. Iconographie des sanctuaires

Le temple de Sītārāma n'offre au premier regard que peu d'échantillons de sculptures figurées, au vu de ses façades lisses et de ses niches vides.

A l'intérieur de la première enceinte, le petit temple de Murugan est précédé de fragments de pierres sculptées. Le *vēl* en pierre, ou lance de Murugan, planté devant l'entrée du sanctuaire, paraît d'origine ancienne. A droite de la porte, une stèle commémorative de très belle facture a été disposée contre le soubassement. Elle représente un cavalier barbu tenant un sabre levé et les rênes de sa monture cabrée. Assis en croupe, un personnage féminin lève une main droite vide d'attributs. Cette stèle, en raison de son rapport avec le domaine funéraire, fera l'objet d'une analyse plus complète dans la section dévolue à ce thème.

Non loin, le grand margousier associé au petit temple est entouré des fragments épars : on y remarque notamment un morceau de relief représentant deux personnage luttant l'un contre l'autre dans des positions dynamiques. Les volumes, bien qu'émoussés, semblent indiquer des faciès simiesques, qui situeraient ainsi la scène dans un contexte viṣṇuïte, en rapport avec l'épopée du Rāmayāṇa.

Une stèle de Gaṇeśa datant du XVIe siècle, habillée par des fidèles, présente les traces d'une adoration régulière. A ses côtés, on découvre une petite statuette moderne et angulaire du même dieu. Les deux objets sont installés sur un bloc de granit ayant vraisemblablement appartenu au grand *gopura*, car on peut encore apercevoir des éléments végétaux sculptés sur sa tranche.

b. Le *rāyagopura*

L'essentiel de l'intérêt iconographique du complexe se concentre, comme on a pu l'évoquer plus haut, sur le second *gopura*, ou *rāyagopura*.

En effet, sur le modèle des temples de Veṅkaṭarāmana et de Paṭṭābhirāma, les façades internes de la grande porte sont sculptées, à environ un mètre cinquante du sol, de reliefs figurés et parfois narratifs. Les blocs ont, de toute évidence, été déplacés, probablement à la suite d'un effondrement, et on peut sans difficulté supposer que leur emplacement d'origine

se situait certainement sur toute la hauteur de la partie intérieure. Les frises sont délimitées par la hauteur du bloc de granit qui les supporte, et donc, pour certaines, sont plus larges que les reliefs précédemment rencontrés dans les deux autres grands temples. S'il est possible que le réarrangement de ces éléments, pour les besoins d' une consolidation partielle, ait entraîné la perte de la cohérence originale entre les reliefs, il semble néanmoins que l'on ait respecté la disposition initiale des blocs des extrémités qui donnent sur les ouvertures, car on peut y apercevoir des sculptures destinées à être vue de face lors de l'entrée et de la sortie du *gopura*. Elles composent un encadrement de porte figuré sur les faces est et ouest, mais sont partiellement détruites. On distingue encore des images de divinités souvent secondaires et protectrices des passages et des entrées en général, telles que des *gaṇa* ventrus et des musiciens, des lions assis, un Puruśamṛga et un berger, ou veilleur de nuit, s'appuyant sur un bâton et couvert d'une cape. Mais on découvre également des figures divines de première importance. Ainsi, sur le bord de l'ouverture ouest, vers l'intérieur du complexe, on reconnaît une représentation de Śiva en pied, posant l'une de ses mains inférieures sur la tête d'une petite gazelle cabrée. De l'autre côté, sur l'encadrement de porte est, le dieu est cette fois-ci figuré sous sa forme de Tueur du démon Eléphant, communément dénommée Gajāsurasamhara, dans laquelle, après l'avoir éliminé, il dépèce le démon qui terrorisait ses fidèles et exécute une danse victorieuse avec sa peau comme ornement. On trouve également une image de Śiva hiératique à quatre bras, et une autre, identique mais debout sur un piédestal constitué de trois lions assis. Il faut également signaler la représentation en relief d'un donataire, reconnaissable à sa coiffure et à ses vêtements, qui adopte la position traditionnelle d'adoration, les mains jointes. Le personnage est isolé, mais on peut supposer que son pendant symétrique devait l'accompagner de l'autre côté de la porte. Ce relief se trouve exactement à hauteur des yeux et sur la face ouest, donc à l'intérieur du temple.
Les frises sculptées des faces intérieures du *gopura* paraissent avoir été agencées selon une alternance de bandes étroites et de blocs plus larges destinés aux reliefs iconographiquement plus importants.

La face nord est inégale : la partie nord-ouest, vers l'intérieur du temple, conserve deux frises presque complètes, alors que la partie nord-est ne présente plus qu'un seul bloc.
De droite à gauche, et de haut en bas, la première frise de la partie nord-ouest illustre des danseurs et danseuses de *kollātam* ou danse des bâtons. Le second bloc de cette frise, avant le jambage, présente une figure de Naṭarāja, la forme de Śiva dansant, flanquée à sa droite d'une déesse au lotus (Pārvatī) et d'un jouer de tambour de type *mṛdangam*, en forme de fuseau. A

chaque extrémité se trouve un personnage en position d'adoration, les mains jointes devant la poitrine.

La frise du niveau inférieur, plus large, est constituée de trois blocs délimitant des panneaux sculptés de scènes et de personnages, dont le premier à gauche semble être un *gaṇa* imposant tenant une massue. Le second panneau présente une scène tirée du mythe de la Forêt de Pin : Bikṣāṭana se tient au centre, reconnaissable à son déhanché accentué et au *gaṇa* qui l'accompagne et qui lui sert de porte-bol à offrande. A sa droite, deux femmes de sages sous le charme du dieu commencent à se défaire de leurs vêtements. Le troisième bloc est composé de trois figures : la première est la forme hermaphrodite de Śiva, appelée Ardhanārīśvara, où sa partie féminine est représentée dans le même corps. Elle possède ici quatre bras[208] et se reconnaît au traitement de la partie gauche de la poitrine de la divinité, ainsi qu'au vêtement long et plissé réservé aux déesses. Les deux autres images sont celles d'être hybrides appartenant au panthéon śivaïte. On voit ainsi un homme barbu et à la coiffe conique, qui joint les mains en signe d'adoration. Il possède des pattes antérieures animales, de lion ou de tigre, qui pourraient l'identifier à Puruśamṛga. Il est accompagné d'un être mi-homme, mi-serpent, dont la queue s'enroule sur elle-même, également en posture d'adoration, que l'on assimile à Patañjali, le codificateur du *yoga* du VIe siècle. Ces deux dévots, placés ainsi côte à côte, laissent donc penser que le premier pourrait alors représenter Vyāgrapāda, l'homme aux pattes de tigre ramassant des fleurs pour le culte du *liṅga* du temple de Cidambaram[209].

Un seul bloc est visible de l'autre côté du jambage de porte, sur la face interne sud-est. Sa sculpture représente un épisode relaté dans le *Rāmayāṇa,* appelé *Rāvaṇa Anugrāha*. Dans ce passage, Śiva et Pārvatī jouissent de leur repos sur le mont Kailaśa lorsque le démon Rāvaṇa, furieux de se voir interdire le chemin de la montagne, décide de la soulever et de la secouer à la seule force de ses dix paires de bras. Le dieu fera preuve de sa supériorité sur le démon rebelle en l'emprisonnant sous la montagne lorsqu'il la remettra en place à l'aide de son orteil. Śiva, représenté sous un aspect bénin, se tient ici, en compagnie de son épouse Pārvatī, assis en posture de délassement sur une représentation symbolique du mont, celle-ci supportée par les dix têtes de Rāvaṇa agenouillé et tenant un sabre, pointe au sol, de ses deux

---

208 Les représentations anciennes de cette forme, du VIIIe au XIIIe siècle sont généralement figurées avec un seul bras du côté de la déesse, et la posture est hanchée afin d'accentuer la différence de sexe.

209 Les légendes des deux dévots de Śiva proviennent directement du *Cidambaram Māhātmya* et sont généralement associées, dans leurs figurations, à Śiva seigneur de la danse, tel qu'il est représenté au temple de Cidambaram. Malgré la présence d'Ardhanārīśvara, l'identification proposée reste toutefois valide.

mains jointes. Le relief illustre la fin de l'épisode, lorsque le démon, vaincu et soumis, prie Śiva avec ferveur et se voit accorder un sabre invincible en récompense.

Comme sa face nord, la face sud interne de l'édifice présente sa partie ouest bien conservée et sa partie est pourvue d'un seul bloc sculpté.

La frise supérieure, de faible hauteur, développe une composition constituée d'un groupe de cinq personnages assis sur un piédestal, encadré à droite par un homme seul et à gauche par quatre figures orantes. L'absence de contexte et l'état, comme la dimension, de la sculpture rendent difficile une identification précise. L'un des personnages semble représenter une divinité féminine ou une reine, mais rien ne permet de reconnaître ses compagnons. Au-dessus de cette frise se trouve un petit bloc isolé représentant un éléphant tenant un rinceau dans sa trompe.

Deux larges panneaux se déploient sous la frise. Le premier présente une divinité centrale à quatre bras et joignant les mains devant sa poitrine, encadrée par un joueur de percussions portant un instrument à deux caisses de résonance, et par une déesse tenant une fleur de lotus dans sa main droite. La position des mains de la figure centrale, mais surtout la forme de son visage, qui apparaît massif et entouré d'une crinière, conduit à reconnaître une forme de Narasimha, l'avatar léonin du dieu Viṣṇu. Même si aucun indice supplémentaire ne permet de confirmer cette hypothèse, elle induit, si elle était vérifiée, l'identité des personnages secondaires: la posture calme de Narasimha à quatre bras est en effet souvent associée à la présence de Prāhlada et de sa mère, remerciant la divinité après le massacre du roi démon Hyranyakaśipu. Néanmoins, les accessoires de musique de la figure masculine qui encadrent le personnage principal tendent plutôt à l'identifier à Nālada, le *gandharva* ayant pris soin du jeune fils du démon et étant parvenu à calmer la fureur de l'homme-lion par sa musique divine.

Le relief suivant adopte le même schéma : une divinité centrale hiératique est flanquée de deux personnages secondaires, ici deux porteuses d'éventails circulaires. La figure principale possède quatre bras, elle exécute les gestes de don et d'absence de crainte des ses mains inférieures et tient des attributs dans ses mains supérieures. Bien que peu lisibles, ces derniers ressemblent cependant au disque et à la conque viṣṇuïtes, qui conduisent, avec la tiare cylindrique que porte le dieu, à envisager la représentation d'une forme de Viṣṇu. Une telle attribution s'inscrit dans une certaine logique car, bien que la frise supérieure n'ait pu être détaillée avec précision, cette partie du *gopura* paraît être dédiée à Viṣṇu, alors que la

face interne ne présente que des aspects de Śiva. Cette hypothèse est confirmée par l'étude du dernier relief de la face interne sud-est, exécuté sur un bloc isolé parmi les effondrements.

Il se présente en deux parties et illustre une scène du mythe de Gajendramokṣa (ou la libération de l'éléphant Gajendra), tirée du *Bhāgavathapurāṇa*. A gauche, un crocodile enfonce ses crocs dans la patte arrière d'un éléphant, dont la douleur s'exprime par sa tête rejetée en arrière. La jungle est figurée par de délicats rinceaux végétaux et des feuilles détaillées avec un grand soin. Plus à droite, toujours sur le même bloc et sans séparation entre les deux épisodes de la légende, l'éléphant dévot blessé se voit accorder la grâce et la guérison par le dieu Viṣṇu qui pose ses deux mains inférieures sur la tête de l'animal. Plus grande que les précédentes, la figure divine est ici aisément reconnaissable à ses attributs et à sa coiffe.

Le mythe de Gajendramokṣa conforte d'une certaine manière l'organisation du programme iconographique composé de représentations viṣṇuïtes au sud et śivaïtes au nord du *rāyagopura*. Peut être faut-il également y voir un pendant thématique avec la figure – néanmoins isolée – de Gajāsurasamhāra, ou Śiva destructeur de l'éléphant.

Bien entendu, avancer de telles hypothèses sur un programme incomplet reste hasardeux. Il faut, pour les étayer, analyser les fragments qui ont été récemment redécouverts à l'extérieur du temple. Ces pièces provenant du grand *gopura,* qui devaient être éparpillées au pied des vestiges de ce dernier, entièrement recouvertes de végétation et en partie enterrées, ont pu être exhumées et restituées à l'occasion de la remise en culture du champ qui jouxte directement la seconde enceinte à l'est du temple. Elles ont été ensuite entreposées le long du chemin qui mène au temple, juste avant l'entrée. On y trouve plusieurs morceaux d'*adhiṣṭhāna* et d'*upapīṭha*, des linteaux moulurés comportant des frises de feuilles de lotus, des *kaṇṭha* inachevés, et les restes de l'encadrement intérieur de la porte du *rāyagopura*, reconnaissables aux rinceaux en crosses créant des médaillons[210]. Sur ces dernières pièces, apparaissent des lianes ondulantes ainsi que des *nāgabandham*, signalant la présence d'un personnage en pied. On distingue en effet sur les deux éléments les parties des bras d'une nymphe s'accrochant à la branche. Ces indices laisseraient supposer que ces vestiges appartiennent en réalité à un autre encadrement de porte, celui du *rāyagopura* possédant toujours ses *salabhañjikā* sculptées. Le premier *gopura* n'accusant aucune lacune à ce niveau, il n'est donc pas envisageable que les pièces au sol aient pu s'y rapporter. On peut alors

[210] Ces derniers éléments architecturaux – deux grandes pièces de granit sculptées sur trois côtés – ont été entreposés dans le fossé bordant le chemin, et face contre face : il a donc été difficile de les observer dans de bonnes conditions.

supposer l'existence d' un second encadrement de porte dans le passage interne du grand *gopura,* bien qu'il soit difficile de retrouver sa position exacte par rapport au premier[211].

Allongé contre le flanc de ces deux pièces, et en partie encore recouvert de terre, se trouve un bloc long de deux mètres représentant une frise de personnages dynamiques. Il peut s'agit d'une procession de danseurs ou de combattants, mais l'absence de la partie supérieure des corps rend malaisée l'identification précise de la scène.

Accolé à ce fragment, un relief de la même dimension illustre le récit puranique du Barattage de l'Océan de Lait. Sa surface est séparée en deux parties par la montagne qu'entourent les anneaux du Serpent d'éternité. A gauche, trois dieux à quatre bras tirent la queue de l'animal mythique pour faire tourner le baraton : on distingue, de gauche à droite, Śiva, Brāhma reconnaissable à ses trois têtes et enfin Viṣṇu. De l'autre côté de la montagne, le capuchon polycéphale du serpent se déploie, menaçant des démons qui tirent la partie antérieure de son corps. Ils ne possèdent que deux bras et sont vraisemblablement accompagnés d'une déesse qui semble tenir une fleur de lotus et porter un oiseau perché sur son épaule. Deux figures de démons[212] ont été jugés suffisants pour représenter l'entière communauté, et l'artiste a pris l'initiative d'y ajouter la figure envoutante de Mohinī.

Enfin, un troisième relief, brisé, déposé à proximité, présente une scène complète et un personnage isolé. La partie gauche illustre le mariage de Śiva et Pārvatī (*Kalyāṇasundara*) : le dieu à quatre bras, tient le *damarū* et un autre attribut, peu lisible, mais qui pourrait représenter une gazelle. Il tend la main inférieure droite pour accueillir celle de sa future épouse, représentée ici à une échelle très réduite. A leur droite, un grand Viṣṇu, également à quatre bras, tenant la conque et le disque, verse de ses mains inférieures le contenu d'un pot à eau sur la tête de Pārvatī afin de ratifier l'union. A l'extrême droite de la scène, Brāhma, que l'on reconnaît à ses trois têtes bien visibles et à sa barbe, procède au rituel du mariage, assis au sol et les mains placées au-dessus d'un feu sacré. On remarquera que les deux divinités sont de taille identique, alors que l'aspect presque insignifiant de Pārvatī et la position assise de Brāhma les relèguent à un rôle secondaire.

---

211 Une autre hypothèse pourrait être évoquée : ces deux blocs appartiendraient à un édifice disparu, un troisième *gopura.* Néanmoins, il faudrait que celui-ci ait été entièrement détruit ou démantelé, ne laissant derrière lui aucune trace sinon ces deux fragments d'encadrement de porte. De plus, un troisième *gopura* aurait signifié l'existence d'une troisième enceinte, très vaste, et dont les débris auraient disparu en totalité.

212 Les détails des visages ne sont pas visibles, à cause de la durée de l'enfouissement, mais on parvient tout de même à différencier un démon de petite carrure, et un autre bien plus trapu, avec une tête plus massive. Il pourrait s'agir de Ketu et Rāhu, deux figures emblématiques de cet épisode et liées aux phénomènes astronomiques.

La scène a été volontairement réduite au strict minimum nécessaire à la compréhension, où seuls les personnages principaux sont représentés, avec l'accent mis sur la présence des deux figures majeures du panthéon hindou, Śiva et Viṣṇu.

Sur la partie droite du relief, un personnage se tient en position dynamique ou dansante, les deux mains sur les hanches. Il est légèrement plus grand que les figures précédemment décrites, et il est difficile de distinguer avec exactitude s'il appartient à la scène du mariage, en raison de l'absence de toute séparation visible ou supposée (telle que la limite naturelle du bloc taillé). Conventionnellement, les représentations complètes de cet épisode incluent des *gaṇa* musiciens et des danseurs, qui constituent l'entourage direct de Śiva, mais la dimension de la figure dissuade de conclure en ce sens. De plus, l'identification est encore compliquée par la lacune d'un angle de la pierre.

c. Le *maṇḍapa* extérieur

Pour conclure, il nous faut également examiner les reliefs sculptés du *maṇḍapa* qui se situe face au temple, près de la nouvelle mosquée. On remarquera en premier lieu que, malgré l'inclusion de l'édifice hindou dans un ouvrage religieux musulman, les murs de la façade de briques ont été volontairement percés de petites niches de manière à laisser visibles les reliefs sculptés sur les piliers du rang ouest du *maṇḍapa*. A l'intérieur, les blocs des piliers sont ornés de manière aléatoire, selon les degrés d'achèvement du bâtiment. Les parties supérieures et médianes accueillent généralement des motifs végétaux et animaux. Quelques figures sont reconnaissables sur les blocs inférieurs, et on notera à ce sujet l'irrégularité d'une représentation à l'autre dans le traitement du canon humain.

La première figure se situe sur un pilier englobé dans le mur de briques ouest, le relief étant à l'intérieur de l'édifice. On reconnaît la forme mendiante de Śiva, tenant un bol d'une main et un trident de l'autre, les cheveux de son chignon largement défaits autour de sa tête, forme qui le rapprocherait de Bhikṣāṭana, ou plus vraisemblablement d'un aspect plus féroce appelé Agohra, en raison du trident bien visible qui accompagne rarement Bhikṣāṭana[213]. A ses côtés, sur un pilier du même rang, dont le bloc inférieur est coupé de moitié, on peut

[213] L'identification n'est ici pas définitive, en raison de l'état du relief qui empêche d'en distinguer les détails et les attributs. Agohra est décrit – et généralement représenté – comme ayant six ou huit bras tenant de deux mains un long trident et dans cette position dynamique de marche. La figure est coupée aux chevilles, ce qui interroge sur la présence d'une gazelle ou d'un *gaṇa*, comme l'iconographie de Bhikṣāṭana l'aurait préconisé.

apercevoir le haut du corps d'un personnage à deux bras tenant ce qui semblerait être un trident et un bol à aumônes ou une calotte crânienne à hauteur de poitrine. Il est bien question ici d'une figure śivaïte, mais il est difficile de l'attribuer avec certitude.

Dans l'allée centrale est-ouest, deux autres sculptures sont disposées sur des piliers se faisant face, de manière à accompagner le fidèle dans sa progression dans le *maṇḍapa*. Il s'agit ici de donateurs (dignitaires ou souverains), caractérisés par leur posture et leurs vêtements. L'un est de grande taille, bien proportionné et représenté en entier, bien que sommairement, alors que l'autre est affublé de jambes trop courtes et d'un vêtement dépourvu de tout ornement, indiquant bien une certaine approximation dans l'exécution de la sculpture. Le premier pilier décrit comporte également la représentation d'un personnage féminin dans la même posture d'adoration que les précédents. Il est logique de distinguer ici l'épouse d'un dignitaire, ou une reine, et il faut souligner à cette occasion qu'on ne rencontre les images de couples royaux ou importants – mais dans tous les cas de statut profane – que dans de très rares occasion à Senji : seuls les temples de Veṅkaṭarāmana et de Paṭṭābhirāma possèdent ce type d'effigie, dans un style bien plus abouti et en quasi ronde-bosse devant le sanctuaire d'Āṇḍaḷ pour le premier, et finement sculptés sur les piliers du dais cruciforme à l'extérieur de l'enceinte pour le second. D'une manière générale, les dignitaires sont en effet représentés individuellement, et associés par paires symétriques le long d'une allée dans des structures de moindre importance. Notons également que le pilier du second donateur ne possède pas de contrepartie féminine, ce qu'il faut certainement mettre en rapport avec l'inachèvement du *maṇḍapa*.

Les dalles au sol de la structure, comme il a été dit plus avant, proviennent probablement de débris récupérés à proximité, appartenant ou non au *maṇḍapa*. Ainsi peut-on observer, outre les piliers à terre, des dalles brisées qui appartenaient initialement au plafond : en témoigne ce fragment de relief représentant le corps sinueux d'un serpent, tronqué de sa tête et de l'extrémité de sa queue. Nous verrons que ce motif, généralement accompagné d'un globe symbolisant la lune ou le soleil, se retrouve spécifiquement sur les plafonds de *maṇḍapa* ou de pavillons isolés, et fait référence aux phénomènes astronomiques.

C. Conclusion et chronologie de construction

Aucune inscription, au sein du complexe, autour du site, ou dans les environs de Jayankondan, n'a été retrouvée, et l'épigraphie reste muette quant à un temple construit par des souverains ou des généraux à cet endroit, ce qui complique considérablement toute tentative d'élaboration d'une chronologie du temple.

Pourtant, le temple de Sītārāma, ou quel qu'ait pu être son nom à l'époque de sa construction, entre bien dans la catégorie des grandes fondations Nāyaka de Senji.
En effet, la logique de disposition des éléments architecturaux dans l'espace se retrouve ici à l'identique de celle déjà constatée lors de l'analyse des temples de Veṅkaṭaramaṇa et de Paṭṭābhirāma, Le plan axial se limite à deux enceintes, percées de deux entrées monumentales, et il est aisé d'imaginer la largeur et la hauteur imposante du *rāyagopura*. Le complexe se compose de cinq sanctuaires au total, mais le groupe des trois édifices centraux – un sanctuaire principal et deux sanctuaires annexes, ceux-ci généralement dévolus aux parèdres de la divinité tutélaire du temple – reproduit le schéma du temple de Veṅkaṭaramaṇa. On notera qu'il existe ici une petite cella à l'ouest du sanctuaire principal, incluse dans le chemin de circumambulation rituelle et donc dans le mur de la première enceinte, comme cela devait être le cas pour la quatrième cella du temple de Sītārāma.

D'autres caractéristiques communes sont reconnaissables : le décor architectural des sanctuaires du temple reprend les mêmes codes de simplicité, voire d'archaïsme, que la cella du temple de Veṅkaṭaramaṇa et des temples mineurs du site (temples de Śiva N°70 et 71, temple de Śiva sur Kuttarisidurgam). En revanche, cette sobriété ornementale s'impose dans le premier *gopura,* contrairement aux autres exemples sus-cités. Le second *gopura* présente quant à lui, et de manière similaire aux autres complexes qualifiés de « grandes fondations Nāyaka », des murs internes abondamment sculptés de reliefs śivaïtes et viṣṇuïtes. Si les programmes iconographiques des autres fondations Nāyaka de Senji se distinguent par leur relative absence de règle de composition, tout en demeurant tout à fait compréhensibles du fait de l'homogénéité viṣṇuïte des thèmes sculptés, on peut retenir que le temple de Sītārāma semble être le seul à laisser percevoir une intention d'organisation, aussi floue soit-elle. L'exécution de figures divines issues des deux traditions viṣṇuïtes et śivaïtes, a certainement contraint les concepteurs à marquer la séparation des thèmes. Le pendant entre le sauvetage du roi éléphant par Viṣṇu et le meurtre du démon éléphant par Ṣiva est peut -être révélateur d'une idée commune, mais qui reste confuse en l'absence des reliefs au complet. A travers les

figures de Gajasurāsamhara et Puruṣamṛga sculptées sur la face est du grand *gopura,* encadrant l'entrée, il faut probablement voir un message aux dévots prêts à rendre hommage au *liṅga* : le temple accueille la communauté des fidèles de Śiva – Puruṣamṛga est l'un des plus fervent d'entre eux –, et ceux-ci sont placés sous la ferme protection du dieu, comme le rappelle le sort du démon éléphant qui pénétrait dans les temples pour persécuter les pèlerins. Le syncrétisme apparent du programme décoratif de ce temple est nettement plus lisible que dans les fondations viṣṇuïtes des alentours. Il semblerait que, malgré leur tolérance envers le culte śivaïte, les commanditaires ont tenu à souligner la nature du courant dynastique religieux de l'époque, imposant peut-être à cet effet la présence des thèmes Śrī-vaiṣṇava dans toute fondation royale quelle qu'elle soit.

La présence des sculptures, aussi lacunaires soient-elles, qui privilégient ostensiblement la stature de la représentation plutôt que sa qualité plastique, à l'inverse de celles déjà observées précédemment, confirme que le complexe s'inscrit au sein d'un dessein bien précis, selon un schéma architectural normé, en vue d' édifier un ouvrage dont le but est ici autant politique que religieux. En effet, si l'on se réfère aux sources écrites qui affirment que la fondation du village serait due à Tubāki Kṛṣṇappa Nāyaka dans le courant du premier quart du XVIe siècle, et que l'on compare les caractéristiques architecturales du temple de Sītārāma aves les édifices supposés fondés à la même période, il paraît logique d'en déduire que ce dernier a été érigé en même temps que l'établissement du village en localité administrativement reconnue. La possibilité d'une pratique religieuse préexistant sur le site (voire d'une installation cultuelle réduite) ne doit jamais être écartée, mais il semble bien ici que la construction du temple réponde d'abord à un besoin de légitimation du pouvoir Nāyaka en place et soit directement liée à la création du village. Le temple satisfait à la fois à la nécessité d'une institution religieuse pour les habitants et à la gestion d'une économie de donations et de transactions dont nous ne possédons malheureusement pas la trace.

Si des questions persistent sur la relative pauvreté du décor architectural, on peut éventuellement leur apporter quelques éléments de réponse en considérant l'éloignement du village par rapport au centre du pouvoir royal, installé au sein de la forteresse, ainsi que par rapport à l'aire religieuse principale située plus au nord, aux environs de Singavaram et Melaccheri, reléguant ainsi le temple de Sītārāma au rang des fondations Nāyaka de moindre importance.

1.5. Cas des pièces manquantes et rapportées des temples de Senji

(*Planche 5. Fig. 84 à Fig. 87*)

Le temple de Veṅkaṭaramaṇa est l'un des édifices religieux de Senji ayant fait l'objet du plus grand nombre de restaurations et de reconstructions, ces dernières exécutées à proportion de l'ampleur des destructions dont il a été victime, et à la mesure du prestige qui lui était conféré au sein du site, tant durant la période de son activité rituelle qu'au regard de son statut ultérieur de monument historique et emblématique du Fort.

Ces dégradations furent multiples au cours de l'histoire et ont également touché d'autres temples de Senji. Si les conditions climatiques, comme les moussons annuelles, les fréquentes inondations, sans oublier le cyclone dévastateur de 1916, ont provoqué leur part de dégradations, on estime que le vandalisme et le pillage restent à l'origine des pertes les plus importantes. Ainsi, les armées de Bijapur au milieu du XVIIe siècle, puis celles des Mogholes d'Aurangzeb à la fin du même siècle, ont méticuleusement mutilé des images de divinités et des représentations royales. De même, les armées françaises et britanniques des XVIIIe et XIXe siècles ont également contribué, sinon à la destruction, du moins à la disparition de certaines pièces appréciées pour leur valeur artistique. Ces « emprunts » se sont poursuivis jusqu'au milieu du siècle dernier.

Les preuves les plus flagrantes de ce type de prélèvement s'exhibent dans la ville de Pondichéry, à soixante-dix kilomètres au sud-est de Senji, dont les espaces publics de la ville historique française (autrefois appelée la « ville blanche ») ont été agrémentés de sculptures et de piliers de granit soustraits du site de Senji. On y trouve ainsi pas moins de huit piliers entourant la statue commémorative du Mahatma Gandhi sur le bord de mer, et des piliers monolithiques à *yāḷi* dans le parc Bharati, au centre de la ville. Certaines pièces sont également installées dans les jardins du palais du gouverneur. Selon les archives de l'Institut Français de Pondichéry[214], elles appartenaient à un ensemble de cent soixante-huit piliers et colonnes qui « auraient été apportées de *Gengy* au temps de Dupleix ». Une partie d'entre eux, dont on a perdu la trace, fut utilisée pour réparer les fortifications de la ville, alors qu'une vingtaine de colonnes monolithiques était destinée à orner le pourtour d'une fontaine, selon le

[214] *Cf.* DELOCHE, J. *et alii.* : *Pondichéry hier et aujourd'hui*. Institut Français de Pondichéry, Ecole Française d'Extrême Orient, Centre des Archives d'Outre-mer, Aix en Provence. Pondichéry, 2007. CD consultable en ligne sur le site internet de l'IFP.

projet proposé en 1820 par Mr. Spinasse, ingénieur des ponts et chaussées. Ce projet avorta, mais cinquante ans plus tard, on décida d'élever la statue de Dupleix sur des vestiges symbolisant les conquêtes françaises, et on utilisa à cet effet quatre piliers à *yāḷi* disposés autour d'une portion de haute colonne formant le piédestal de la statue, alors que douze colonnes étaient disposées sur le pourtour de la Place Napoléon III, ensuite rebaptisée Place de la République. A l'indépendance, les fragments d'architecture furent ensuite installés dans le parc et les jardins, et sur le bord de mer lors de l'inauguration du *Gandhi Tidal* en 1965.

La majorité des auteurs de la littérature secondaire se bornent à reproduire ces informations approximatives fournies par les archives, alors que d'autres s'abstiennent de se prononcer sur la provenance de ces vestiges, invoquant l'impossibilité de déterminer avec certitude l'identité des temples, voire des sites dont ils sont originaires.

Deux sources mentionnent pourtant ces piliers, ainsi que d'autres pièces, comme étant supposées provenir du temple de Veṅkaṭaramaṇa.

La première source est la description par C. S. Srinivasachari[215] du Fort de Senji et de ses édifices remarquables, avant de retracer l'historique des souverains de la ville à partir du manuscrit de Nārāyaṇaṇ Piḷḷai. En décrivant le temple de Veṅkaṭaramaṇa, l'auteur avance que les hauts et gracieux piliers monolithiques auraient été transportés vers 1760 depuis le Fort jusqu'à Pondichéry par l'armée française pour orner la statue de Dupleix vainqueur. Il décrit également un évènement qu'il a été jusqu'ici impossible de vérifier : en 1860, un officiant jaïn du temple de Mel Sittāmūr, à quelques kilomètres au nord-est de Senji, accompagné d'un membre du *Madras Provincial Service* nommé Śrī Bāliah, auraient conjointement fait procéder au déplacement des pièces sculptées du Veṅkaṭaramaṇa pour les entreposer dans la cour du Pārśvanātha, avec, parmi elles, les grandes échiffres d'escalier en forme d'éléphant qui ont servi à édifier le *rathamaṇḍapa*, ou le pavillon en forme de char, juché à plus de deux mètres de hauteur. L'auteur réaffirme ensuite, avec plus d'assurance cette fois[216], que les colonnes emportées par les Français provenaient bien du temple et que c'est peut-être cette même armée qui construisit la route reliant la Porte de Pondichéry à la mosquée de Sadat-Ullah Khan.

---

215 *Cf.* SRINIVASACHARI, C. S., *Op. cit.* p. 7.

216 *Cf.* SRINIVASACHARI, C. S., *Op. cit.*, p. 520, note 1. Cependant, le passage est très peu clair. Srinivasachari semble citer les propos d'un auteur dont il ne précise nulle part l'identité, et la note attachée à cette supposée citation ne présente pas de rapport direct avec son contenu, sinon pour souligner les différences visibles dans les exécutions d'ouvrages défensifs.

Maurice Maindron, dans son ouvrage déjà cité, est le second auteur à évoquer le sujet en détail. S'il est parfois difficile d'adhérer aux théories qu'il développe – rappelons que si, lors de ses voyages, Maindron, écrivain et entomologiste, s'en remettait souvent à son sens de la déduction et de l'observation pour suppléer ses lacunes historiques et culturelles sur le sujet –, on peut cependant se fier raisonnablement à ses descriptions. Ainsi, il explique que, lors de son ascension de la colline de Kṛṣṇagiri[217] en 1901, il atteint « la grande pagode où était honoré Viṣṇu » après avoir dépassé la salle d'audience, et que c'est certainement de cette grande « pagode » que proviennent les superbes colonnes qui entourent la statue de Dupleix sur la place de Pondichéry. Tout en déplorant l'état de ruine du bâtiment, et tout en constatant que bien d'autres pierres sculptées ont été arrachées à ce temple, où ne subsistent que les piliers des *maṇḍapa* et les dalles du toit, il reconnaît qu'il demeure cependant encore le plus bel édifice de l'ensemble, et que ses grandes figures s'apparentent à celles des piliers de Pondichéry. A nouveau, selon lui, « la tradition veut qu'elles (les colonnes) aient été expédiées en 1750 en souvenir de leur victoire par les Français » mais qu'elles pourraient aussi provenir d'un don de « quelque Rajah » de Senji.

Il est assez difficile de reconnaître le temple décrit par Maindron dans ce passage, dans la mesure où, à ce moment de sa narration, il se trouve toujours sur la colline de Kṛṣṇagiri, et qu'un peu plus loin dans le récit, il identifie les monuments en ruine depuis le sommet de Chandrayandurgam en mentionnant le « temple aux milles colonnes », qui correspond presque exactement au Veṅkaṭaramaṇa, nonobstant ses nombreuses confusions entre les termes désignant les superstructures des sanctuaires, les *gopura*, et les « pagodes ».

En ce qui concerne les échiffres d'escalier en éléphant évoquées précédemment, le même auteur rapporte sa conversation[218] avec un officiant jaïn du temple de Mel Sittāmūr, traduite pour lui par le père Authemard, qui l'accompagnait sur une partie de son voyage à l'est de Gingee. L'escalier aurait été acheté en 1875 par le *Math* de Melsittāmūr, qui l'aurait fait restaurer à grands frais, et qui aurait acquis en même temps les plus belles colonnes de Senji. Les piédroits du porche de la porte d'entrée du temple jaïn de Pārśvanātha proviendraient ainsi de Senji, car ils « portent une bayadère demi-nature avec au-dessus un personnage sur éléphant ». Maindron revient à nouveau sur ce sujet un peu plus loin dans son récit, en décrivant la « décadence d'un *maṇḍapa* moderne par rapport aux sculptures des piliers du dehors enlevées à la merveilleuse pagode aux milles piliers [de Senji] » que la congrégation jaïne achète en 1875 en même temps que le kiosque monumental aux éléphants.

---

217 *Cf.* MAINDRON, M, *Op. cit.* pp. 59-60.

218 *Cf.* MAINDRON, M., *Op. cit.* p. 121.

C'est à ce moment que l'auteur introduit une incohérence : il cite Antoine Esquer, juge à Pondichéry qui, lors de sa visite du site, évoque « un fort beau char de pierre à éléphants », dont les trompes seraient engagées dans le mur d'enceinte, construit, selon lui, postérieurement à la pagode, Et Maidron d'ajouter que cette même pagode est celle où Rāja Desingh, héros de la ballade historique liée au site, pria une dernière fois Viṣṇu avant de mourir au combat.

La difficulté principale de cette relation de visite reste l'identification précise des bâtiments à travers les développements descriptifs de l'auteur, souvent emprunts de lyrisme. On ne sait s'il dépeint effectivement le temple de Veṅkaṭaramaṇa, qu'il appelle le temple aux milles colonnes, lorsqu'il le qualifie de « plus belle pagode » de Senji.

Sans documents d'archives précis et formellement datés[219], il reste extrêmement hasardeux d'attester la véracité de ces différentes affirmations, l'histoire exacte et le périple des diverses pièces supposées appartenir à Senji. La dernière assertion est vraisemblablement véridique, mais il serait intéressant, non pour l'histoire des vestiges eux-mêmes, mais pour la reconstitution des lieux, de pouvoir identifier leur provenance avec certitude, et de reconnaître leur emplacement et leur disposition originelles. Il s'agirait également de vérifier, dans la mesure du possible, si le fait de désigner systématiquement le temple de Veṅkaṭaramaṇa comme lieu de prélèvement, ainsi que le font de très nombreux auteurs, ne constitue pas une erreur ou une facilité.

Les hautes colonnes qui entourent la statue de Gandhi à Pondichéry se composent d'une base moulurée en *upapīṭha*, d'un grand bloc de section carré à *nāgabandham*, qui comporte sur chacune de ses faces un relief admirablement sculpté, et qui supporte un long fût orné de réductions d'architectures. Ce type de pilier, qui se rapproche structurellement d'un Type 2, est, de manière générale, d'un niveau esthétique, dans sa composition et dans sa facture, nettement plus achevé que tous ceux que l'on observe sur le site de Senji[220]. Le foisonnement décoratif créé par les architectures miniaturisées compose un motif recensé depuis la période Coḷa et qui sera encore utilisé dans les temples de style Vijayanagara et parfois Nāyaka, mais généralement réservé aux seuls jambages intérieurs des *gopura*. Certains

---

219 En aucun cas nous ne contestons l'existence de tels documents, mais le cours de cette étude ne nous a malheureusement pas permis de pratiquer des recherches approfondies sur ce sujet. L'objectif est ici de tenter une identification par, entre autre, la comparaison stylistique et iconographique.

220 Dans les environs, seuls ceux de Melsittāmūr pourraient rivaliser, mais, comme nous le verrons plus loin, ils semblent postérieurs.

de ces piliers présentent un fût à facettes, régulièrement orné de bagues octogonales. L'iconographie incontestablement viṣṇuïte développe les figures majeures du dieu : Venugopāla, Kṛṣṇa soulevant le mont Govardhana, Veṅkaṭaramaṇa, mais également des figures de *dvārapāla* et de divinités féminines. Un des piliers comporte une image de souverain en adoration, plus grande que les autres, accompagné sur une des faces par une épouse royale figurée dans la même position.

Le chapiteau et l'abaque carré qui achèvent le pilier sont identiques à ceux de piliers des *maṇḍapa* de balancement. Les archives de l'IFP ne précisent pas si l'ensemble de cent soixante huit pièces ramené de Senji comportait uniquement des piliers à réductions d'architecture, ou également des piliers à *yāḷi* et d'autres vestiges Un si grand nombre de hauts piliers pourrait provenir d' un vaste *maṇḍapa*, mais leur hauteur totale – qui, même en supprimant la base en béton sur laquelle ils sont aujourd'hui installés à Pondichéry, reste légèrement supérieure aux piliers de Type 2 de la « salle aux milles piliers » du Veṅkaṭaramaṇa – laisse supposer qu'ils étaient vraisemblablement regroupés pour soutenir de petites superstructures, telles que celles des *ūñcalmaṇḍapa*. On peut alors imaginer que le temple était pourvu d'un pavillon de balancement du type de celui édifié face à l'entrée du temple de Paṭṭābhirāma, glorifiant ainsi les incarnations divines de Viṣṇu et arborant la marque du patronage royal avec les images des souverains et de leurs reines en adoration.

En revanche, il est assez peu probable qu'une telle structure, vaste ou réduite, ait été implantée à l'intérieur de l'un des enceintes sacrées du temple sans qu'on en ait retrouvé une trace quelconque.

Les sculptures des piliers à *yāḷi* présentent eux aussi un très haut degré de qualité. Ils sont formés d'un pilier de Type 4, pourvu, d'un côté, d'une colonnette attachée par la base et le chapiteau et, de l'autre, d'un *yāḷi* cabré en ronde-bosse, la gueule largement ouverte comme pour rugir, lui aussi uni au pilier de soutien par la base et la partie haute. La plupart d'entre eux sont chevauchés par un cavalier et juchés sur un éléphant ou un *makara*. L'entablement bordé de hampes de lotus, qui devait soutenir un chapiteau en *puṣpapotikā,* se divise en deux parties, l'une sur la colonnette et l'autre au-dessus de la tête de l'animal. D'autres piliers, que l'on peut très approximativement rattacher à un pilier de Type 3, ne comportent quant à eux qu'une figure de *yāḷi* cabré. La plupart des structures du temple de Veṅkaṭaramaṇa étant relativement complètes, l'extraction de ce type de pilier d'un *maṇḍapa* existant paraît improbable. On peut émettre l'hypothèse de l'existence d'un autre pavillon hypostyle à l'extérieur, qui aurait disparu après son complet démantèlement, comme ont failli l'être les deux *maṇḍapa* extérieurs nord et sud mais, encore une fois, une trace de sa présence aurait été

retrouvée. Rappelons qu'aucun des bâtiments de Senji, à l'intérieur comme à l'extérieur du Fort, ne comporte ce type de pilier pourtant si caractéristique de l'art Nāyaka du XVIe siècle. Le seul rapprochement envisageable ne se rapporte pas au temple de Veṅkaṭaramaṇa, mais au *kalyāṇamaṇḍapa* du Paṭṭābhirāma. En effet, le *maṇḍapa* de mariage rituel présente, outre un grand nombre de piliers manquants et un agencement des vestiges résultant probablement des restaurations, des piliers de Type 4 qui comportent le même style d'entablement. Il est très probable que les piliers disposés dans le parc Bharati aient été complétés d'une figure de lion assis et rugissant, comme on peut le voir sur les piliers d'angles du *kalyāṇamaṇḍapa*. La disposition n'était donc certainement pas la même à l'origine, et il s'agirait alors de savoir si les piliers à *yāḷi* constituaient l'allée centrale. En comparant plusieurs *kalyāṇamaṇḍapa* Nāyaka de la même époque, il semblerait que les piliers à *yāḷi* ou à chevaux cabrés se soient répartis essentiellement sur les rangs périphériques du *maṇḍapa,* tournés vers l'extérieur, réservant l'intérieur et les allées centrales aux représentations divines et aux sculptures figurées de très grande taille. Il est donc tout à fait plausible d'imaginer ces piliers complétant les rangées manquantes du *kalyāṇamaṇḍapa* du temple de Paṭṭābhirāma.

L'escalier à éléphant pose quant à lui plus de questions. Les sources locales et littéraires s'accordent à convenir que le *Math* de Mel Sittāmūr s'est soit octroyé le droit de transporter les éléments les plus emblématiques de Senji, soit les a achetés aux Anglais qui en étaient à l'époque propriétaires, mais il est attesté que, dans tous les cas, le *rathāmaṇḍapa,* ou le pavillon en forme de char, n'a pas été sculpté sur place. Selon Maindron, et Esquer, les trompes des éléphants auraient été mutilées car elles étaient engagées dans la muraille. Une observation sur place infirme pourtant cette explication, aucun fragment de trompe n'ayànt été repéré, mais il est possible que cette partie de muraille ait été restaurée lors d'une campagne de remise en état du temple jaïn de Pārśvanātha. Srinivasachari quant à lui n'évoque à aucun moment l'emplacement précis d'origine de l'escalier. Est-il possible que les deux éléphants aient fait partie, d'une quelconque manière, de la muraille du Fort ? S'agissait-il alors d'un escalier d'accès lié à une porte monumentale, comme la Porte de Pondichéry à l'est, à proximité du temple de Veṅkaṭaramaṇa ? Malgré l'affirmation de cet auteur, les recherches réalisées sur le terrain pour retrouver des fragments de trompes supposés être restés dans le mur d'enceinte, se sont avérées vaines, faute de disposer d'indication, même sommaire, de la zone d''implantation d'origine. Une hypothèse reste cependant envisageable, bien qu'elle ne nécessite pas l'existence d'une muraille édifiée postérieurement à l'escalier, et qui nous ramène à nouveau au temple de Paṭṭābhirāma. En effet, la seule structure susceptible d'accueillir un escalier de cette taille et présentant une telle qualité de sculpture se trouve être

le petit *maṇḍapa* à quatre pilier perché sur un haute base, au nord-est du temple, non loin du pavillon cruciforme de balancement. Ce *maṇḍapa* a visiblement été restauré, mais devait très certainement présenter la même apparence que le *ter-mūti* du temple de Pārśvanātha, dont la base est plus ou moins organisée comme la paroi extérieure d'un sanctuaire. Ces deux édifices sont de hauteur presque identique et sont disposés à l'extérieur de l'enceinte principale du temple. On peut donc raisonnablement avancer que l'escalier aux échiffres à éléphants monumentaux proviendrait de ce *maṇḍapa*. Si l'on rapproche cette hypothèse avec les dires de Maidron, il faut peut-être considérer alors que le temple de Paṭṭābhirāma, à un moment de son histoire, a été enclos dans une muraille englobant les deux *maṇḍapa* externes, et éventuellement ouvert par un grand *gopura* dont on aurait perdu toute trace, ce qui aurait ainsi doté ce temple d' un plan au sol en tout point conforme à celui des édifices considérés comme des fondations Nāyaka à Senji.

Aucune conclusion définitive ne peut être tirée de cette série d'hypothèses sans une recherche entièrement dédiée à ce sujet. Plusieurs points doivent être gardés en mémoire. Un regard critique sur les sources secondaires reste notamment indispensable. Rappelons que de nombreux auteurs se contentent de reproduire ce qu'ils ont lu ou entendu de leur prédécesseurs ou de sources locales de l'époque, dont la fiabilité reste parfois à confirmer. Ainsi, l'usage du conditionnel dans les descriptions autorise l'approximation. A titre d'exemple, Maurice Maindron fait état des éléphants sculptés qu'il observe lors de sa visite du temple jaïn de Mel Sittāmūr, sans pour autant jamais évoquer dans son récit le temple Paṭṭābhirāma ; or l'auteur n'a peut-être pas visité les ruines du Fort dans leur totalité, comme il le laisse entendre, et il échafaude alors ses propres théories en fonction des informations qu'on lui a fournies. Dans ces conditions, si la convergence des différentes données collectées permet de retenir l'idée que les pièces de Pondichéry et de Mel Sittāmūr proviennent effectivement de Senji, il est en l'état inutile, sans plus de sources fiables, de tenter de les replacer dans leur contexte historique.

Ce postulat entraîne pourtant des questions essentielles concernant l'art et l'architecture développées à Senji. Un constat commun se dégage de l'examen de chaque pièce concernée par ces possibilités de déplacements de pièces supposées provenir du site : si un véritable propos iconographique propre ne s'affirme pas distinctement, la qualité esthétique de la sculpture reste exceptionnelle, et objectivement supérieure aux productions que l'on observe aujourd'hui dans les temples considérés comme des fondations royales de Senji. Aucun autre exemple de ces styles ou de cette finesse d'exécution n'est constaté sur

place. Faut-il en déduire que les plus belles réalisations artistiques qui auraient existé sur le site, tant du point de vue du traitement de la sculpture figurée que de l'ornementation architecturale, ont effectivement été détruites, ou méticuleusement enlevées et déplacées, sans qu'aucune n'ait subsisté sur place ? Il faut donc considérer la présence de telles œuvres dans le style de l'époque et dans l'évolution de la création architecturale religieuse de la période Nāyaka à Senji. A titre d'exemple, l'absence de piliers à *yāḷi* cabrés est l'une des raisons qui fait souvent sous-entendre par les spécialistes que l'art Nāyaka de Senji est mineur et moins évolué que ceux de Madurai ou de Tañjāvūr, ou tendrait à ne représenter qu'une médiocre imitation globale d'un style déjà déployé dans la capitale impériale Vijayanagara. Faut-il également remettre en cause le fait que la spécificité du site réside précisément dans l'absence de certaines des caractéristiques emblématiques de l'architecture Nāyaka du XVIe siècle ?

2. L'enceinte de la Forteresse

2.1. La colline de Rājagiri

(*Planche 6. Fig.87 à Fig.92*)

Le sommet de la colline de Rājagiri ne comporte que très peu d'édifices religieux. Les cinq enceintes concentriques qui protègent l'accès à cette zone depuis le pied de la montagne soulignent la vocation stratégique et militaire principale de la colline.

A l'intérieur de la septième et dernière enceinte de pierre, sont implantés huit bâtiments, dont cinq relèvent d'un usage profane ou militaire. On y recense un grenier ainsi qu'un bâtiment à la destination incertaine, baptisé la « salle d'audience », mais l'édifice majeur reste la tour du pavillon, dominant de toute sa hauteur l'intérieur du fort. Toujours dans la septième enceinte, et avant de d'accéder au dernier niveau de la colline, le sentier qui mène au sommet rencontre deux structures partiellement murées. La première d'entre elles, en brique et plâtre avec une base en pierre, est dénommée « trésorerie », selon le plan de l'ASI,

et suivant l'indication donnée sur le panneau de présentation, bien que cette attribution ne soit pas vérifiable.

La seconde, au sommet d'une volée de marches, est un *maṇḍapa*, que nous ne ferons ici qu'évoquer : il est constitué de six piliers et muré intégralement sur trois de ses côtés. Les piliers sont de Type 1 lorsqu'ils sont achevés, et lorsqu'ils ne sont pas constitués de simples poteaux de granit, et ils supportent des chapiteaux simples et biseautés. Il est possible qu'un autre *maṇḍapa* du même type ait été construit à proximité, ou que ce dernier ait été plus imposant, car de nombreux piliers brisés gisent encore à terre, là où le terrain présente une déclivité.

Un grand *maṇḍapa* au plan en forme de « U » s'apparente à celui qui se trouve au sommet de Kṛṣṇagiri. Ses piliers sont de Type 1 lorsqu'ils sont achevés, mais dépourvus de toute sculpture. Le « *maṇḍapa* au canon[221] » est en tout point semblable au premier et tient son nom du canon en fonte qu'il abrite.

A. Le temple de Raṅganātha de Rājagiri

(*Plan 7. Fig. 88-89*)

a. Analyse architecturale

C'est pourtant au sein de cette dernière enceinte, qui paraît dépourvue de toute spiritualité, que se trouve implanté le temple de Raṅganātha, au bord de la falaise est. Orienté à l'est avec une ouverture latérale au sud, il donne pratiquement sur le vide et permet de contempler le triangle fortifié formé par les trois collines, ainsi que la zone du palais royal dans le Fort Interne.

Le temple, de taille modeste, se compose d'un *garbhagṛha* de plan carré surmonté d'un *śikhara* en tambour avec un dôme, d'un court *antarāla* et d'un *maṇḍapa*, celui-ci également carré mais d'une dimension légèrement supérieure aux précédents éléments. Un porche marque l'entrée sud, soutenu par quatre piliers de Type 3 sobrement décorés de motifs végétaux. Son escalier de cinq marches présente un palier trilobé et deux échiffres ondulantes composées de rinceaux végétaux crachés par deux *makhara*. La partie terminale des échiffres a été visiblement brisée et devait probablement représenter un retour en crosse.

221 Terminologie de J. Deloche.

L'intérieur du bâtiment est dépourvu de tout ornement, sinon une discrète moulure au plafond et une fenêtre en grille de pierre sur la face est du *maṇḍapa*, qui constitue, avec la porte d'accès, la seule source de lumière.

Il est important de souligner ici que le temple de Raṅganātha constitue le seul exemple – si l'on ne compte pas les murs des *gopura* du temple de Veṅkaṭaramaṇa et le temple de Paṭṭābhirāma, qui n'est pas dans le Fort – d'ornementation architecturale en pierre[222] aussi aboutie. Comme on va le voir, on remarquera que les parois de *vimāna* des autres structures rencontrées dans l'enceinte du Fort de Senji sont généralement d'une grande simplicité, au point d'être parfois qualifiées d'archaïques.

Le *vimāna* se compose d'un *upapīṭha* simple, d'un *adhiṣṭhāna* au *jagatī* uni et au *kumuda* à trois facettes. Sur la partie supérieure du mur, on distingue deux types d'édicules.

La face ouest présente une composition avec un unique édicule central de type *śālā*, en ressaut par rapport au mur : il est formé de deux colonnes d'assise carrée ornée de *nāgabandham* (comme les piliers de Type 3 et parfois 2), et un fût octogonal. Le chapiteau est en *puṣpapotikā* à trois parties, et il soutient une corniche *kapota* à *nāsī* (semblant être exclusivement végétaux) qui court sur toutes les faces du temple, comme la frise de *vyālmāla* qui le surmonte. Entre ces deux colonnes engagées, une niche formée par deux demi-colonnettes du même type est coiffée par un *kapota* supportant une réduction d'architecture. Cette niche, au regard de sa faible profondeur et de sa largeur réduite, n'était vraisemblablement pas destinée à accueillir des images divines. Les extrémités de cette face (et donc les angles du temple) sont marquées par des colonnes engagées.

Les côtés nord et sud du temple respectent la même organisation, avec néanmoins l'ajout d'un édicule. L'espace correspondant au *garbhagṛha* et à l'*antarāla* est scandé par deux édicules *śālā* en ressaut, séparés par un édicule *pañjara*, en retrait cette fois, représentant un vase débordant crachant un pilastre et surmonté d'un toit en abside vu de face. Le premier édicule *pañjara* signale à l'extérieur la séparation entre *garbhagṛha* et *antarāla*, tandis que le second marque la limite entre *antarāla* et *maṇḍapa*. Cet édicule n'apparaît cependant pas entre l'*antarāla* et le *maṇḍapa* sur la face nord.

Le *maṇḍapa* s'avère être plus sobre dans sa décoration. Les faces nord et sud se composent d'une succession de trois édicules *śālā* accolés les uns aux autres, partageant les colonnes engagées qui les définissent. Ils sont tous disposés sur le même plan et non pas

---

222 L'ornementation peut se rapprocher de celle en brique et plâtre des deux temples sur la colline Kṛṣṇagirī.

projetés par rapport à ceux du *vimāna*. De même, les chapiteaux des colonnes engagées sont du même style, mais en bas-relief et non en trois dimensions.

La face sud accueille le porche. Son soubassement, au même niveau que l'*upapīṭha* du *garbhagṛha*, est légèrement différent : le *kaṇṭha* est surmonté d'un *kapota* à *nāsī*, puis d'une série de petites moulures. Les piliers, comme déjà précisé, sont de Type 3 (les *nāgabandham* sont remplacés par des bulbes et apparaissent sur tous les blocs) et couverts de chapiteaux en *puṣpapotikā*. Ils sont sculptés de médaillons de lotus uniquement sur les quatre faces de leurs blocs médians. Le porche est par ailleurs orné sur ses trois côtés d'un auvent en quart de rond aux angles sculptés d'acrotères.

Bien que relativement massifs, les chapiteaux sont assez détaillés, et s'intègrent parfaitement dans le style homogène et finement décoratif des piliers. Leur sobriété souligne l'élégance des formes, tout comme celle des reliefs des édicules sur les murs extérieurs.

Enfin, le *śikhara* se réduit à un tambour cylindrique, avec, projeté vers chaque direction cardinale, un édicule *śālā* stylisé. Le dôme godronné est couvert d'un réseau d'écailles, et le *stūpī* sommital s'apparente à une double fleur de lotus épanouie.

b. Analyse iconographique

Le temple de Raṅganātha ne présente aucun autre motif décoratif, ni aucune sculpture figurée.

c. Conclusion et chronologie de construction

La datation de ce monument par la recherche de sa mention dans les sources s'avère pratiquement impossible. Il est difficile de remonter à des périodes antérieures à son apparition dans les récits des voyageurs européens datant de la fin du XVIe siècle au XVIIe siècle. Nārāyaṇaṇ Piḷḷai, dans sa chronique, l'attribue à Tubāki Kṛṣṇappa Nāyaka, qu'il considère, ainsi qu'on l'a vu, comme le fondateur de la lignée des Nāyaka de Senji, datant alors l'édifice de la première moitié du XVIe siècle. Il n'est pas exclu cependant qu'un culte antérieur préexisté sur le sommet de la colline avant la construction d'un temple en pierre, qui remonterait peut être à la dynastie de bergers Kon.

A la lecture du vocabulaire stylistique et décoratif, il paraît assez logique de replacer la construction de l'édifice dans la au milieu du XVIe siècle. En effet, l'agencement des édicules,

malgré la présence d'une base simple et assez sobre affichant pourtant clairement un *upapīṭha* et un *adhiṣṭhāna*, la séparation des espaces par des pilastres *kumbhapañjara,* et les chapiteaux en *puṣpapotikā,* sont autant d'éléments caractéristiques de l'ornementation architecturale de cette période. L'entrée du *maṇḍapa* par le sud, agrémentée ici d'un porche, est une constante à Senji. On retrouve cette organisation dans les deux fondations royales les plus importantes du site et on pourra constater, tout au long de cette analyse, qu'elle est également présente dans de nombreux temples de moindre envergure, voire de très petite taille. Si cet arrangement peut parfois être considéré comme la preuve d'une confection plus ancienne, il semble ici (comme souvent à Senji) être simplement motivé par le manque d'espace disponible à l'est du temple, qui se situe, rappelons-le, directement au bord de la falaise.

On notera que de discrètes restaurations ont été pratiquées : certaines colonnettes engagées sur les angles du bâtiment, qui avaient été brisées, ont été remodelées dans une parfaite imitation grâce à des tiges de métal maintenant un appareil de fragments de briques et de mortier, le tout recouvert par un ciment fin. Seule sa couleur, plus claire et uniforme, différencie l'intervention d'avec le granit d'origine.

Des traces de maçonnerie et de mortier sont parfois visibles entre les blocs constitutifs de l'édifice, qui prouvent que ce temple accusait un état de ruine avancé et a été partiellement remonté, ou au moins consolidé, pour résorber de possibles fragilités structurelles qui l'auraient rendu impropre à la visite. Sur ce point, Maurice Maindron, après avoir précisé dans son ouvrage que le sommet de la colline ne présente pratiquement aucun intérêt, décrit déjà le petit temple, le « pagotin », comme manquant cruellement d'entretien et prêt à s'écrouler, le piédroit de la porte gisant en travers du porche et fragilisant la face sud[223].

Les interventions de conservation ont prioritairement privilégié la fonction touristique du lieu : le sommet de la colline a d'ailleurs été aménagé de sentiers et de panneaux de présentation.

En revanche, le site ne bénéficie pas de systèmes de protection des bâtiments, en raison de la complexité de telles installations sur un espace d'accès difficile. Même si le temple de Raṅganātha est reconnu – à juste titre – comme l'un des joyaux du Fort de Senji, cette considération reste circonscrite aux connaisseurs et aux membres des services de préservation du patrimoine, et ne l'a en rien préservé des dégradations, l'édifice se présentant comme ayant subi le plus de détériorations visuelles. S'il demeure en parfait état structurel –

223 *Cf.* MAINDRON, M. : *Op. cit*. p. 56.

grâce certainement, aux restaurations –, des graffitis couvrent une grande partie de ses murs aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur, souvent exécutés à la peinture. La seule inscription gravée du temple, que l'on pouvait entrevoir sur un espace se situant sous la fausse niche de la face est, est aujourd'hui illisible car elle a été recouverte de peinture, et son usure ne permet plus de distinguer que deux caractères.

B. Temple de Bālaraṅganātha

(*Plan 8* et *Planche 6, Fig. 90-91*)

Le temple de Bālaraṅganātha se situe sur le plateau intermédiaire de la colline de Rājagiri, aussi appelé plateau de Kamalakaṇṇiamman, car c'est là, à flanc de roc, que se trouve le temple de la déesse tutélaire des lieux.

a. Analyse architecturale

Un escalier s'échappe du sentier principal au nord et gravit un promontoire dominant la zone du palais dans le Fort Interne. Le temple, orienté à l'est, est intégralement fermé et possède une porte sur la face sud de son *maṇḍapa*. La cella, carrée et minuscule, conserve, collée contre son mur ouest, une pierre allongée et dépourvue de toute moulure, qui faisait visiblement office de piédestal à la statue du temple, aujourd'hui disparue, mais qui n'était probablement pas d'origine.

L'*antarāla*, un peu plus spacieux, mais tout aussi dénué d'ornementation, débouche, après un seuil surélevé, sur le *maṇḍapa* plus vaste. Ce dernier comporte quatre piliers intérieurs de Type 1 et un dallage au sol bien conservé, même si celui-ci, et nous y reviendrons, a été remanié.

On y trouve une pierre, gravée d'un plateau de jeu, ainsi qu'un fragment d'inscription en télugu.

La porte et une petite fenêtre sur la face est du *maṇḍapa*, dont la grille de pierre a été brisée, constituent les seules sources de lumière éclairant l'intérieur de l'édifice.

Les murs extérieurs du temple sont d'une grande simplicité si on les compare avec ceux du temple de Raṅganātha au sommet de la colline. En effet, ils sont montés sur une base massive à peine moulurée, à l'équivalent d'un *upapīṭha* uni ; de même, les trois faces du *garbhagṛha* sont marquées par un édicule *śālā* dans sa version la plus minimaliste – comme celui de la cella du temple de Veṇkatarāmaṇa ou du temple de Śiva N° 70 dans le Fort Externe – avec une fausse niche – composée de deux demi piliers engagés soutenant une moulure en feuille de lotus et un *makaratoraṇa* couronné par un *kīrtimukha* – encadrée par deux pilastres unis aux chapiteaux biseautés. Au-dessus, une moulure en feuille de lotus et une corniche en *kapota* à *nāsī* précèdent une frise de *vyālamāla,* dont les détails ont pratiquement disparu en totalité. La séparation des modules constitutifs du temple n'est soulignée que par un retrait peu profond dans le mur et par la projection en trois dimensions du chapiteau du pilier d'angle. Le *maṇḍapa* ne respecte pas cette logique architecturale : ses murs extérieurs ne sont marqués que par des pilastres sur des pans lisses.

La superstructure qui couronne la cella est composée, comme il est de coutume, de briques et de plâtre ; elle présente deux niveaux, formés chacun d'un édicule central encadré par deux édicules secondaires et s'achève sur une voûte en berceau allongé (chaque édicule central porte d'ailleurs ce type de toiture) qui accentue ainsi la volumétrie rectangulaire de la cella, dévolue à une forme de Raṅganātha.

b. Analyse iconographique

L'iconographie de temple de Bālaraṅganātha est très réduite : les quatre piliers du *maṇḍapa* portent systématiquement des médaillons de lotus ou des cadres de fleurs épanouies sur leurs blocs supérieurs et médians. Le bloc inférieur est lui réservé aux représentations de rinceaux, parfois crachées par des *makara*, ou aux emblèmes de Viṣṇu, tels que la conque, qui se trouve ici portée par ce qui semble être une tortue, rappelant ainsi l'avatar Kūrma.

Des représentations figurées à l'extérieur du temple n'existent uniquement que dans les *makaratoraṇa* et dans la superstructure[224]. Les premières accueillent invariablement des lions assis, à l'exception d'un Yoganarasimha, assis en tailleur aidé par le bandeau enserrant ses genoux. La toiture a, quant à elle, perdu nombre de figures avec le temps. Les atlantes aux angles des niveaux sont anonymes, certains personnages accusant un déhanché féminin qui

[224] La couverture photographique du temple a été réalisée en 2011, à une époque où le dégagement des abords n'avait pas encore été effectué La végétation nous a malheureusement empêchée d'observer correctement les autres faces et de les photographier.

peut les assimiler à des parèdres, mais la plupart des niches sont vides. On reconnaît tout de même sur la face sud deux Narasimha debout, l'un exécutant le geste d'absence de crainte et de don, et l'autre semblant dépecer le démon sur ses genoux[225].

Sur la face ouest de la superstructure, on repère plusieurs fois la même figure en position d'orant, les mains jointes devant la poitrine. Il est possible qu'il s'agisse là d'Hanumān, si l'on observe les volumes restants de la tête et du visage, pourtant endommagés par les intempéries. Autant que l'on puisse en juger, leur faciès à priori simiesque pourrait cependant tout aussi bien se rapprocher d'un mufle de lion, et il pourrait s'agir alors d'une face supplémentaire consacrée à Narasimha.

c. Conclusion et chronologie de construction

Le style d'ornementation de cette structure va de pair avec sa grande sobriété. Les reliefs des murs extérieurs sont traités sans détails superflus. Si les décors des piliers intérieur sont marqués, ils restent frustres et sans délicatesse. Bien qu'il soit difficile d'analyser la superstructure, sachant qu'elle a été souvent remaniée et ne date peut être pas de la première construction d'origine du temple, on trouve là aussi des figures au modelé plus lourd et moins gracieux que celles, par exemple, des temples de Kṛṣṇagiri.

On serait tenté de considérer ce petit temple comme d'une importance secondaire au vu du peu d'attention qui lui a été consacré. Il n'apparaît d'ailleurs sous aucune légende dans le plan réalisé par l'*Archaeological Survey of India*. Si l'on en croit la seule source ancienne dans laquelle il est mentionné[226], il serait dédié à *Rāmacāmi* et remonterait à la grande vague de construction lors de l'occupation Nāyaka, sous l'égide de Kṛṣṇappa Nāyaka (ou Tubakki Kṛṣṇappa Nāyaka), ce qui le daterait de la première moitié du XVIe siècle. Cette hypothèse ne paraît pas improbable au regard de ses similitudes avec les temples de Śiva N°70 dans le Fort Interne et de la colline de Kuttarisidurgam, qui sont datés d'environ la même période.
A nouveau, on peut envisager un culte primitif lié à une source située au flanc de la montagne, qui aurait été gratifié d'un temple de pierre par les souverains Nāyaka lors de la réalisation des aménagements défensifs.

---

225 Ils se trouvent respectivement au second et troisième niveau (sur la face plane de la voûte en berceau). La niche du premier niveau est vide, mais on est en droit de supposerqu'un troisième Narasimha, assis cette fois ci, l'occupait.

226 Affirmation de Nārāyaṇaṇ Piḷḷai cité dans SRINIVASACHARI C., S. : *Op. cit.* pp. 80-95.

C. Le panneau peint à flanc de falaise, plateau de Kamalakaṇṇiamman

(*Planche 6, Fig. 92-93*)

Le sentier menant au sommet de la colline de Rājagiri chemine devant le temple de Kamalakaṇṇiamman, lieu sacré d'une grande importance. L'édifice est dominé par la falaise de gneiss qui constitue l'ultime partie du Fort et la zone sommitale de la montagne. Ce temple et sa signification seront traités dans un chapitre suivant, se rapportant aux divinités féminines et aux *grāmadevāta*. Nous nous concentrerons ici sur la paroi de la falaise, à l'arrière de l'ouvrage, où un large panneau a été peint sur le roc. Il se présente sous la forme d'un rectangle d'environ cinq mètres de long sur deux mètres de haut, composé de trois tableaux distincts, qui se situent à presque un mètre au-dessus du sol.

Seul le troisième tableau, à droite, est encore visible malgré les dégradations d'origine humaine et naturelle qu'il a subies. On y distingue clairement sept figures, peintes sur un fond rouge foncé.

Au centre de la composition, le dieu Viṣṇu est encadré de ses deux parèdres : il se présente en pied, hiératique, reproduisant l'une des nombreuses formes du dieu debout avec ses attributs habituels : la conque dans la main supérieure gauche, le disque dans la droite, faisant le geste d'absence de crainte de la main inférieure droite alors que la gauche repose sur sa hanche. Les attributs flottent au-dessus de ses deux doigts levés, à la manière des représentations Coḷa. De lourds ornements, le cordon brahmanique, et une longue guirlande de fleurs, composent sa parure, complétée par une haute tiare cylindrique reposant sur une coiffe formant une auréole autour de sa tête. A sa gauche, représentée à une échelle plus réduite, son épouse Bhūmī tient dans la main droite un lotus fermé et laisse son bras gauche gracieusement reposer le long de son corps. Ses parures sont du même style que celle du dieu. Malgré le traditionnel bandeau sur la poitrine, elle semble porter un vêtement plus couvrant, telle une blouse, pour cacher sa nudité. A la droite de Viṣṇu se tient comme d'usage Lakṣmī, reconnaissable uniquement par le lotus partiellement ouvert qu'elle tient de la main gauche. Les lacunes sont trop importantes sur cette partie pour pouvoir distinguer clairement d'autres détails iconographiques.

De chaque côté de la tête de la divinité principale, deux petites figures à la carnation plus foncée semblent danser dans les airs, dans une position qui rappelle fortement celle de la danse de Kṛiṣṇa. L'une d'elles porte une tiare ou un chignon, alors que l'autre arbore une

coiffure ronde lui entourant la tête, mais aucun autre attribut ne permet de les identifier. Elles semblent honorer Viṣṇu en tendant une main vers lui. Aux angles de la composition, et dans un cadre réservé, on relève, deux autres figures, plus détaillées, de peau blanche et en position conventionnelle de vol. Elles exécutent le même geste de la main que les figures précédentes et portent sur la tête une large coiffe ronde. La figure de droite semble inachevée car elle ne possède pas les ornements rouge foncé de son pendant à gauche. Toutes deux s'apparentent à des *gandharva*.

Ces sept figures sont délimitées par un cadre dont la partie supérieure s'orne de guirlandes tombantes, de motifs d'écaille et de damier. La partie inférieure de la composition est occupée par une large bande blanche, sur laquelle a été tracé, dépassant de la dimension originale de la peinture, un signe « Om » à la peinture rouge.

On notera que le trio principal est très détaillé et l'on peut apercevoir le trait noir du dessin délimitant les formes et les contours. Les visages sont ronds et simplifiés, mais les représentations de trois-quarts sont traitées de manière réaliste, et non avec les yeux coupés ou dépassant les bords du visage, comme c'est le cas pour les peintures de la période Vijayanagara.

A l'extrême droite de ce panneau se trouve un petit cadre isolé d'une dizaine de centimètre de côté, qui entoure une figure très lacunaire. On distingue des ornements de poitrine et deux bras droits. Cette divinité à la carnation rouge évoluant sur un fond bleu délavé pourrait être Gaṇeśa, si l'on se réfère à ce qu'il subsiste des contours de la tête dessinant deux oreilles déployées.

Le panneau central, à gauche de celui de Viṣṇu, a perdu une grande partie de sa surface, mais l'on peut encore distinguer les vestiges de deux têtes de divinités, l'une blanche et tenant pour attribut ce qui pourrait être une massue ou une conque, et une autre, plus petite à sa droite, de carnation rouge, qui pourrait représenter une parèdre. Le cadre est, cette fois-ci, plus simple et comporte une guirlande alternant pendentifs et un motif rappelant les moulures en feuilles de lotus issues de la décoration architecturale.

Le panneau de l'extrême gauche, quant à lui, à bien conservé sa surface principale, mais ses couleurs ont été délavées, à tel point que ne subsiste à présent que la couche d'enduit de fond, vaguement teintée de rouge. Sa bordure inférieure est encore faiblement visible et se rapproche plus de celle du panneau central.

La composition du panneau le mieux conservé, et sa disposition par rapport aux deux autres, laissent imaginer un triptyque de divinités encadrées de leurs parèdres ou de leur entourage. Le visage blanc du panneau central pourrait être celui de Śiva, car l'objet qu'il

tient s'apparente à l'attribut de la hachette, assez proche de la forme naturelle d'une conque, comme on l'avait déjà mentionné plus haut, mais très différemment représentée si on la compare avec celle que tient Viṣṇu[227].

Cette peinture amène plusieurs remarques. Les difficultés rencontrées pour sa datation découlent principalement des dommages qu'elle a subis au cours du temps. On retrouve bien entendu les deux causes majeures de dégradations. La première est d'origine naturelle, principalement constituée des infiltrations d'eau provenant de la falaise, sachant que de petites cascades peuvent apparaître lors des épisodes de pluie continue, qui ruissellent sur les panneaux et qui peuvent former avec le temps des concrétions calcaires, provoquant non seulement le décollement de la couche d'enduit primaire sur laquelle repose la couche picturale, mais aussi la dilution des pigments les plus fragiles.

Les services de protection du site ont tenté de réduire ces écoulements en installant un auvent en béton soutenu par des barres de métal et fermement cimenté à la paroi de la falaise. La seconde cause d'altération est malheureusement moins évidente à éliminer, en raison de la relative accessibilité des surfaces peintes qui a favorisé les actes de vandalisme. Les panneaux sont ainsi couverts d'inscriptions jusqu'à hauteur de bras tendu, correspondant à presque la totalité de la moitié inférieure des tableaux, bien que celui de gauche et son aspect presque vierge aient visiblement encouragé à recourir à d'autres moyens pour en atteindre le sommet. Le charbon de bois a été majoritairement utilisé – outre la peinture bleue, blanche, et les morceaux de briques –, et lorsque celui-ci recouvrait entièrement la surface au point d'en faire un fond gris, la peinture a été directement scarifiée dans son épaisseur.

Certains détails paraissent inachevés, tels que le *gandharva* du panneau de droite et la parèdre de gauche, mais il est difficile de savoir si ces imperfections sont dues à une réalisation interrompue ou bien à des dégradations. De même, les yeux des figures et, de manière générale, les visages, sont très abîmés, au point qu'on ne peut éliminer la conséquencede bûchages volontaires.

Il est possible que la bande blanche et le signe « Om » sous le dernier panneau ne soient pas d'origine : en effet, les traits de couleur rouge se retrouvent sur les bords du cadre et semblent bien moins affinés que le reste de l'œuvre.

---

[227] La suite logique de cette triade voudrait placer Brāhma sur le panneau de gauche, mais elle constituerait alors un agencement unique étant donné qu'on ne trouve aucune représentation de cette divinité dans tout le site de Senji.

Comme précisé en début d'analyse, une datation se basant sur des peintures aussi lacunaires est toujours complexe. Si le fond rouge est très utilisé dans le sud du Tamil Nadu à partir du XVIe siècle, on ne retrouve pas le décor de fleurs épanouies tapissant l'arrière-plan, comme dans le temple de Raṅganātha de Kṛṣṇagiri. De même, la représentation naturaliste du visage et des yeux de trois-quarts s'éloigne des styles de Lepakṣī ou même de Tiruppudaimarudur, dont les peintures du *gopura* sont généralement plus linéaires et aux membres moins ronds et moins charnus. Sous réserve d'une confirmation de son origine, la bande blanche pourrait faire référence à une tradition commune au XVIIe siècle, qui était de ménager un espace pour y inscrire une légende ou un label descriptif.

Un autre détail est à remarquer : cette peinture, comme les autres présentes sur la colline de Kṛṣṇagiri, n'est mentionnée dans aucune source. L'une des raisons probables est que les voyageurs étrangers, les seuls s'attachant à décrire les bâtiments qui les environnaient, n'avaient que rarement l'occasion de s'aventurer si loin dans la colline, et limitaient généralement leur visite à la zone du palais royal. Ainsi, dans sa description du lieu publiée dans son ouvrage sur le Carnatic, avec un degré de précision en rapport à l'intérêt qu'il porte au temple de Kamalakaṇṇiamman et à la pierre rituelle qui se trouve à l'entrée, Maindron[228] précise que l'endroit a été déboisé et nettoyé depuis son dernier passage en 1880, et qu'une grotte renfermant un « Kṛiṣṇa noir » constituait, avec le lieu de culte à la déesse, l'élément le plus important du plateau intermédiaire de la colline. Aucune allusion n'est faite à la peinture existante. On peut éventuellement expliquer cette lacune par la présence d'une végétation bien plus luxuriante à l'époque qu'aujourd'hui, mais on conviendra – malgré les sujets d'étude précisément sélectionnés de l'auteur – qu'un panneau peint de cette dimension aurait difficilement passé inaperçu.

On peut également s'interroger sur un lien possible entre le temple de Kamalakaṇṇiamman et cette fresque. Si l'on se conforme à l'apparente logique d'identification et que l'on reconnaisse Śiva comme centre de la composition, est-il possible d'avancer qu'elle daterait de la période où le temple de Kamalakaṇṇiamman – dont le culte était certainement pratiqué à l'air libre ou sans structure pérenne, honorant une divinité gardienne et protectrice – a été inclus dans un mouvement śivaïte plus vaste, comme en témoignent les petites stèles de Gaṇeśa encadrant l'entrée du temple et le *liṅga* sur son

228 *Cf.* MAINDRON, M.: *Op. cit.* pp. 52-54.

piédestal, précédé d'un taureau Nandin ? Une étude plus précise du sanctuaire de la déesse gardienne pourra peut-être apporter quelques éléments de réponses à ces questions.

2.2. La colline de Kṛṣṇagiri

(*Planche 7. Fig. 94 à Fig.109*)

Les constructions implantées sur la colline de Kṛṣṇagiri comportent plusieurs bâtiments religieux, tels que les *maṇḍapa* disséminés à son sommet, et deux temples possédant un sanctuaire principal. Bien que les citernes, les greniers, la salle d'audience et le « tribunal » relèvent du domaine profane, ces derniers édifices feront néanmoins l'objet d'une description en raison de leur lien avec la royauté.

A. Le temple de Raṅganātha de Kṛṣṇagiri

(*Plan 9. Fig.94-99*)

a. Analyse architecturale

Perché sur la colline, et première structure religieuse rencontrée sur le chemin débouchant de l'escalier et des portes et chicanes menant au sommet, le temple de Raṅganātha est un assemblage complexe construit sur deux niveaux différents et englobé ensuite par une maçonnerie, certainement réalisée à des fins de réparation et de protection et peut-être plus tardive. L'ouvrage est constitué de deux éléments, un sanctuaire principal et une longue salle à piliers au niveau inférieur, accolés et orientés au sud-ouest. Aujourd'hui, on pénètre par l'entrée de cette salle, et c'est un escalier latéral aménagé dans le mur nord-ouest qui donne accès au petit temple situé environ deux mètres cinquante plus haut.

Le sanctuaire principal présente une cella carrée, un *antarāla* et un *maṇḍapa* à seize piliers, et ces trois éléments s'appuient sur un haut soubassement (*upapīṭha)* d'ornementation simple. La cella repose en partie sur un rocher de granit, et se trouve donc, avec l*'antarāla,*

sur une assise plus haute que celle du *maṇḍapa*. Ses parois de briques dessinent la forme générale de l'ornementation, puis la couche de qui les recouvre est sculptée pour faire apparaître les pilastres et les fausses niches décoratives. L'*antarāla* dispose de petits soubassements le long de ses murs latéraux et le *maṇḍapa* carré est en partie ouvert au nord ouest, les autres côtés étant fermés par un mur de briques enduit de plâtre. Une ouverture à arc en accolade donnant sur un escalier latéral a été percée au centre de la face sud-est.

Le sanctuaire est ceinturé d'une galerie à piliers, couverte et fermée, à l'exception de l'angle nord au travers duquel on peut constater que le temple est perché à trois mètres de haut en raison du relief irrégulier du sommet de la colline. Les murs clôturant le chemin de déambulation sont couronnés de petits édicules en brique et plâtre, formant des niches en réduction d'architecture. Ces dernières sont fort endommagées et leur distribution sur le mur est incomplète. Bien que ce type de structure n'ait généralement qu'une fonction purement décorative et ne présente que des fausses niches, leur profondeur et le soin apporté à leur facture laissent supposer qu'elles accueillaient effectivement des images de *parivāra-devatā* (divinités de l'entourage, ou subsidiaires).

L'escalier d'accès à ce sanctuaire principal coupe la galerie sud-ouest pour atteindre le grand hall à piliers au niveau inférieur, et les parois de la jonction entre les deux bâtiments dans l'escalier sont enduites de plâtre et décorées de trois panneaux peints, sur lesquels nous reviendrons.

Au premier niveau, on découvre une allée centrale composée de deux rangées de six hauts piliers de Type 1 à chapiteaux en biseau. Le nord-est de l'édifice est occupé par un soubassement supportant une petite cella dont les murs de briques stuqués se déploient entre deux piliers massifs de Type 1. Elle est dépourvue de toute ornementation, à l'exception de deux petites cavités triangulaires pratiquées dans le mur du fond pour y accueillir des lampes.
Le mur sud-est est percé de deux larges ouvertures, aux endroits où il fait défaut entre les piliers. Deux dais à quatre piliers posés sur de hauts soubassements encadrent la porte d'entrée de ce grand *maṇḍapa*. Ils sont pourvus d'un auvent en doucine inversée, aujourd'hui fragmentaire, dont les angles s'ornaient d'acrotères en forme de crochet.

b. Analyse iconographique

L'ornementation générale du sanctuaire principal est réduite : en effet, les piliers de Type 1 de la galerie qui l'entoure et ceux du *maṇḍapa* carré ne sont décorés que de motifs

floraux dans des cadres ou des médaillons, et de rinceaux et d'entrelacs sur les blocs les plus larges.

En revanche, l'*antarāla* présente un intérêt tout autre : l'entrée dans cet espace réduit, immédiatement avant le saint des saints, est encadrée par deux piliers dont les blocs inférieurs présentent à gauche Hanumān et à droite Garuḍa, tous deux en position dynamique et armés, et par deux petit piédestaux à ressauts ornés de lions assis, aujourd'hui solidaires du mur, qui devaient accueillir deux statues de pierre, probablement des *dvarāpāla.* L'intérieur de l'*antarāla* est plâtré et creusé d'arches en accolade d'inspiration islamique, ainsi que de petites cavités pour accueillir des lampes à huile, comme c'est généralement le cas sur ce type de mur. Les arches dessinent également de fausses niches pour les statues encadrant la porte.

Comme on l'a mentionné plus haut, les murs extérieurs du *vimāna* sont réalisés en brique aux décorations stuquées. Le corps est scandé de pilastres à abaques très étudiées et à chapiteau en *puṣpapotikā*. Ils soutiennent une frise de guirlande pendante très stylisée, des corbeaux en feuilles doublées et des *nāsī* géométriques vides. Chaque face possède une fausse niche couronnée par une réduction d'architecture avec une toiture en berceau. Le second *tala* se compose d'édicules en ressaut encadrés de demi-pilastres basés sur les mêmes principes esthétiques et vient soutenir le *śikhara*, ou motif de couronnement de section octogonale. On remarque l'absence d'*adhiṣṭhāna*, et de *pada*, l'ensemble « fausses niches encadrés par pilastres », reposant directement sur l'*upapīṭha* en pierre.

Les décorations sculptées que l'on trouve dans le grand *maṇḍapa* sont de très belle exécution et d'une grande finesse, comparées aux précédentes. En effet, chacun des blocs des piliers est sculpté d'un thème végétal et animal élaboré – médaillons en reliefs, rinceaux formant des nœuds et entrelacs, branches chantournées tenues par des éléphants et des *makara, hamsa*, lion assis ou rugissant –, à l'exception de certains piliers, dont l'importance a été accentuée par un autre type de décor sur leur bloc inférieur : il s'agit des piliers des deux dais encadrant la porte, des premiers piliers de l'allée centrale et de ceux du soubassement du sanctuaire.

On y trouve tout d'abord six figures de dignitaires ou de souverains, toujours se faisant face, qui accompagnent la progression dans l'espace sacré. Les premières représentations se situent au pied des jambages de la porte d'entrée, à l'emplacement habituel des *salabāñjikā*. De leur haute coiffe jaillit le rinceau en crosse qui parcourt l'intérieur du jambage. Les médaillons créés par les crosses ne sont pas ornés de scènes figurées comme c'est

généralement l'usage, et seules deux petites représentations de Kṛiṣṇa à quatre pattes, à gauche, et de Viṣṇu en position de délassement, à droite, marquent le départ du rinceau.

Deux autres dignitaires encadrent le chemin après qu'il ait pénétré dans le *maṇḍapa,* sculptés sur les deux premiers piliers de l'allée centrale, et enfin, les deux derniers s'exposent devant la petite cella.

Notons également quelques autres entorses à l'impression générale d'homogénéité décorative : le second pilier du rang de droite à l'entrée est sculpté d'une figure de *salabāñjikā* sur un *makara* et, sur son bloc supérieur, on remarque la sculpture d'Hanumān combattant en position fendue.
Le pilier suivant présente une fausse niche en réduction d'architecture et le quatrième pilier du rang de gauche est quant à lui pourvu d'un *kumbhapañjara,* ou vase d'abondance débordant.

Les piliers des dais de l'entrée, tant ceux de l'extérieur que ceux de l'intérieur, affectent une certaine harmonie : leur décor est centré sur les figures de *yāḷi,* de lions et d'éléphants, associées à des entrelacs végétaux. Les blocs médians des deux piliers encadrant la voie d'accès au temple – c'est-à-dire les premiers rencontrés par le fidèle – présentent néanmoins une exception : Garuḍa en *añjali-mudrā* à gauche de l'entrée, et Hanumān combattant à droite, y font mine de garder le passage. On observe sur ces représentations que les *yāḷi* peuvent être en partie retournés sur leurs quatre pattes, à demi ou complètement cabrés.

Deux figures du dais de droite, celle du pilier de l'angle sud-est et celle du pilier de l'angle nord-ouest, qui occupent toutes deux la face nord-ouest du bloc inférieur (celle qui borde le passage), nous intéressent particulièrement. Des *yāḷi* sont ici cabrés, étirés en hauteur et sont pourvus de cornes et d'une gueule bien développée. Leurs pattes inférieures reposent sur un petit *makara,* ou bien agrippent le rinceau qu'ils crachent. Le *yāḷi* de l'intérieur du bâtiment est tourné vers le fond du *maṇḍapa,* alors que l'autre est orienté dans la direction opposée, vers l'extérieur. Bien que sculptées en bas relief, de taille réduite et isolées parmi les autres piliers, les courbes des corps de ces deux figures, leur position ainsi que leur orientation semblent préfigurer les hauts piliers sculptés en fort relief représentant des *yāḷi* ou chevaux cabrés, parfois chevauchés par des guerriers et entourés de personnages en action, qui bordent les allées centrales et périphériques des *maṇḍapa,* et qui ont fait la renommée de l'art Nāyaka.

On peut néanmoins être intrigué par leur rareté. En effet, comme les différentes analyses de cette étude le montreront, il est important de mentionner que ces deux piliers sont les seuls spécimens de ce type iconographique, pourtant si reconnaissable, dans le Fort de

Senji et dans ses environs. On aurait logiquement pu attendre un pendant symétrique sur le dais de gauche, ou une figure identique sur les premiers piliers d'entrée, avant d'accéder à la porte.

Pour expliquer cette singularité, il est bien entendu toujours possible d'arguer que le temple de Raṅganātha de Kṛṣṇagiri a non seulement été restauré par l'ASI mais a été également modifié à des périodes plus anciennes. Il est donc envisageable que les piliers examinés ne soient plus disposés à leur emplacement originel et que d'autres exemplaires de même facture, s'ils existaient, ont disparu lors de destructions ou de réutilisations, tout comme les statues de culte et les figures gardiennes de porte qui se trouvaient dans et devant le sanctuaire principal. Cependant, les dais n'accusent aucune trace de pilier manquant, et ceux qui se trouvent en place semblent s'intégrer de façon appropriée à l'ensemble, tant par leur taille et leur forme que par le thème qu'ils développent, laissant ainsi présumer qu'ils ont bien été destinés à occuper leur emplacement actuel. On se trouve donc à nouveau confronté à cette apparente absence de logique que l'on a si souvent rencontrée dans la description du programme iconographique des temples de Senji, et il est difficile là encore d'émettre une conclusion.

Le grand hall et ses dais d'entrée sont pourvus de frises décoratives finement sculptées. Les soubassements et les cadres du plafond s'ornent de cortèges d'éléphants combattants, la trompe entrelacée, arrachant des arbres, qui font face à des *makara*, ou de lions rugissant ou assis.

La frise la plus singulière orne le soubassement de la petite cella, au fond du grand *maṇḍapa*. Son centre est occupé par une figure de la déesse Lakṣmī, communément appelée Gajalakṣmī. Assise en position du lotus, elle fait le geste d'absence de crainte et de don avec ses deux mains inférieures et tient deux lotus dans ses deux mains supérieures. Elle est ondoyée par des éléphants qui l'encadrent et versent de l'eau par leur trompe. A ses côtés, se tiennent deux figures féminines, l'une à sa droite qui semble lui offrir le fruit d'un arbre figuré derrière elle, l'autre à sa gauche, plus petite, qui paraît soutenir d'une main le pot à eau de l'éléphant, ou tenir un chasse-mouche.

Les piliers situés sur le soubassement délimitent des coupures dans la frise, marquées par des bandes de rinceaux renfermant chacune un lion assis. On notera cependant qu'ici, les *kuḍu* surmontant les bandes, qui accueillent généralement des petits lions, renferment, pour ceux de gauche, une figure de Rāma à l'arc et une autre de Viṭṭhala. Le reste de la frise alterne

des *makara* et des éléphants, ainsi qu'à gauche un lion assis de face, encadré de deux lions assis de profil[229], le tout sans véritable symétrie.

La présence du relief sculpté de Lakṣmī au centre de la frise nous signale que cette partie surélevée du *maṇḍapa* ne possédait donc pas d'escalier central et que les marches situées à l'extrême gauche du soubassement occuperaient par conséquent leur emplacement d'origine.

c. Les peintures du temple de Raṅganātha de Kṛṣṇagiri

Le temple de Raṅganātha renferme quelques beaux exemples de peintures murales. Les plus intéressantes se situent au niveau de l'escalier d'accès entre le sanctuaire principal et le *maṇḍapa*. De manière générale, les trois pans de murs concernés sont dans un état de délabrement très préoccupant. L'usure naturelle et la fragilité du stuc sont bien sûr l'une des causes principales des lacunes, mais on observe également que des réfections ont fait peu de cas de l'intégrité des peintures. Des couches de ciment ont à peine évité ce qu'il restait des dessins déjà partiellement effacés. Pourtant, si ces deux facteurs de déterioration ne sont pas négligeables, leurs effets restent moins conséquents que les actes de vandalisme: la consistance tendre et friable du support a inévitablement encouragé des générations de visiteurs peu respectueux, et les graffitis se sont accumulés au fil du temps, dégradant peu à peu l'ensemble du dessin original. Une grande quantité de noms, de messages, de numéros de téléphone et de dates, sont inscrits avec des morceaux de charbon, de feuilles, de briques rouges, des feutres, quand ils ne sont pas gravés profondément dans la couche de plâtre ou le ciment. On remarque tout de même que les figures les plus importantes ont été partiellement épargnées, ce qui n'est pas le cas des motifs décoratifs et des éléments jugés de moindre intérêt, déjà en partie illisibles.

Face aux emmarchements, un panneau peint sur le stuc représente un dais, ou un char de procession, sous une arche ornée de guirlandes, sur lequel trône Gaṇeśa porté par sa monture, le rat. A sa droite, les yeux levés vers la divinité, un personnage de profil souffle dans une conque ou une corne. Si cette figure et les motifs décoratifs qui embellissent la structure soutenant le dieu sont bien visibles, ce dernier est difficilement reconnaissable. Les couleurs, aujourd'hui passées, semblaient être à l'origine très vives. Un cadre de peinture rouge au trait plus épais délimite ce morceau de scène qui semble être incomplet. Il peut avoir

[229] Motif rappelant la figure bien connue de la sculpture sommitale des colonnes du souverain Aśoka.

été réalisé plus tardivement que la peinture originale, tout comme les petites palmettes décorant l'arrière-plan, rappelant le style d'un textile.

Le mur situé face à l'ouverture donnant accès à la galerie couverte du sanctuaire principal, soit à la gauche du fidèle lorsqu'il gravit les marches, présente quant à lui une image de Raṅganātha dans un petit panneau très détaillé. Viṣṇu est couché sur les anneaux du Serpent d'Eternité, tous deux disposés sur un soubassement orné. La divinité est représentée de face et, de son nombril, émerge Brahmā assis sur un lotus. Ses deux parèdres, Bhūmī et Śrī, de taille réduite, lui massent les pieds et les jambes. A la droite du soubassement, deux figures divines, en grande partie effacées, rendent hommage à Viṣṇu, les mains jointes devant la poitrine. Près de la tête du dieu endormi, à la gauche du soubassement, se tient Garuḍa, reconnaissable à son nez crochu et à ses ailes qui recouvrent ses épaules comme une cape. On remarque là aussi un cadre décoratif délimitant la scène, assez grossièrement tracé à la peinture rouge. Son exécution postérieure à la réalisation du sujet principal ne fait aucun doute car il se superpose à une partie de l'habit de Garuḍa, et son style contraste fortement avec celui du dessin principal.

Enfin, au-dessus de la porte se trouve un panneau inachevé et très dégradé, composé d'un arc polylobé dont l'intérieur est tapissé de petites feuilles, comme sur le fond du premier panneau. La seule figure encore visible dans le cadre est celle d'un soldat en position fendue, brandissant d'une main un sabre courbe et de l'autre un bouclier rond. Il s'agit ici d'un dessin préliminaire à la peinture, tracé en rouge, alors que les contours des personnages achevés des autres panneaux sont en noir. Il est donc possible que celui-ci soit plus tardif.

Pour finir, il nous faut mentionner les murs stuqués ornés de peintures situés dans la partie couverte du *maṇḍapa* et dans l'*antarāla* du sanctuaire principal.
Les murs latéraux de l'*antarāla*, dont l'un d'eux présente une fausse arche en accolade sculptée dans le stuc qui recouvre les briques, sont ornés de motifs floraux tapissant leur surface, telles de simples fleurs épanouies, ou des arabesques dans les angles du cadre. Le trait fin de peinture rouge semble moins maîtrisé et moins précis que celui dessinant en noir les figures divines des panneaux précédemment décrits.

Le mur nord-est du *maṇḍapa*, contenant les deux niches vides (dont le fond était également couvert de peintures) et percé de la porte ouvrant vers l'*antarāla*, est richement peint, mais les dommages et les dégradations sont importants. Certaines fissures ont visiblement été comblées avec un ciment moderne, et ces nouveaux espaces désormais vierges ont été rapidement recouverts de graffitis débordant sur ce qu'il subsistait des fresques.

L'ornementation est divisée en deux registres. Le niveau supérieur, du plafond, au sommet de la niche flanquant la porte, présente une frise imitant les moulures de pierre en feuilles de lotus que l'on rencontre communément près des plafonds, ainsi que des cadres aux fleurs épanouies, bouquets et autres motifs végétaux. Le niveau inférieur aligne une série de personnages que l'on distingue à peine, chacun d'eux tourné vers l'ouverture et le saint des saints. Ils sont figurés de profil, une offrande (probablement un plat) portée de leurs deux mains tendues. La palette de couleurs utilisée semble privilégier les tons de bruns, de rouge et d'orangé, complétée par le blanc pour les parures et le noir pour les chevelures. Tous les personnages ne bénéficient pas d'un trait de contour noir, ce qui indiquerait que cette partie était peut-être inachevée. Le sommet des piliers encadrant la porte a été également stuqué à partir du dernier bloc et a été traité en feuillage d'arbres stylisés dans lesquels ont été peints des perroquets.

Les murs latéraux de cette partie se voient quant à eux décorés d'une grande arche polylobée, renfermant les petites niches à lampes, dont l'intérieur est peint d'un paysage de verger ou de forêt où évoluent des éléphants figurés dans diverses positions.
Certains piliers du *maṇḍapa* conservent encore une partie des pigments rouges qui les recouvraient.

Mises à part les fresques figurées, l'ensemble des peintures murales du sanctuaire principal semble plus tardif et d'une qualité iconographique moindre que celle des panneaux de l'escalier. L'accent est ici principalement porté sur leur fonction décorative.

d. Conclusion et chronologie de construction

Rappelons-le à nouveau, la tentative de retracer exactement les étapes de la construction de ce temple reste incertaine, alors que l'on souhaiterait pouvoir restituer l'image la plus fidèle du temple dans son aspect d'origine. Il faut à cet effet pouvoir distinguer le bâti original des ajouts survenus entre les XVIe et XVIIIe voire au XIXe siècle, puis de ceux liés aux restaurations modernes, ce qui n'est pas aisé.

Comme c'est très souvent le cas, il peut s'agir initialement d'un lieu de culte restreint et éphémère situé au sommet de la colline, dont le prestige se serait progressivement accru et qui se serait vu alors bénéficier d'une structure plus définitive. Cet argument est conforté par l'installation du *garbhagṛha* du sanctuaire principal sur un bloc de granit. On voit ici encore un exemple de la stratégie d'agrégation d'un élément naturel à la construction - ce rocher

constituant très certainement l'objet du culte antérieur -, procédé déjà utilisé, par exemple, pour le sanctuaire d'Añjaneya dans le Fort Externe, sur le bord du Cakrakulam, ainsi que pour le temple de Raṅganātha de Singavaram, et probablement aussi pour le temple en ruine de Veṇugopāla dans le Fort Interne au pied de la colline Rājagiri. En général, les images divines originelles, quand elles existent, sont sculptées dans une veine de granit émergeant du sol et forment le noyau de l'édifice qui se construit progressivement autour d'elles. Bien que l'intérieur de la cella ne laisse rien apparaître de cette éventualité, le processus d'annexion reste vraisemblable, même si les images rupestres de ce type soient réputées pour disparaître plus difficilement que les autres. On peut sur ce dernier point émettre l'hypothèse que le caractère sacré du rocher tenait non pas de la présence d'une image sculptée de Raṅganātha mais de celle d'un tertre ou d'un arbre, de son emplacement, ou encore de son utilisation comme support d'une image de culte mobile.

Si l'on prend pour référence le temple de Veṅkaṭaramaṇa, dans le Fort Externe, daté entre 1540 et 1550 par l'interprétation d'une inscription, l'ornementation des murs extérieurs du *garbhagṛha* du temple de Raṅganātha le situe chronologiquement à une date légèrement postérieure. Rappelons de plus que la colline de Kṛṣṇagiri fut la dernière à être fortifiée[230].

L'ensemble initial de ce temple était vraisemblablement constitué du sanctuaire principal et de son grand *maṇḍapa* au niveau inférieur, alors largement ouvert sur l'extérieur. Ainsi, le *mukhāmaṇḍapa* et la galerie de circumambulation ne devaient pas, à l'origine, présenter ces fermetures inégales par des murs plâtrés, tout comme le côté sud-est du grand hall, aujourd'hui percé de seulement deux ouvertures.

Ces murs et ces espaces ainsi comblés posent la question de la fonction du grand hall à piliers. La présence de la cella close laisse penser qu'un culte était rendu à une image de Lakṣmī, épouse de Visṇu, ce qui paraît logique pour un temple consacré à Raṅganātha, mais les sanctuaires annexes dédiés aux parèdres des divinités principales n'adoptent que rarement la configuration d'un très large *maṇḍapa,* notamment si l'on considère que le dais était ouvert à l'origine. Il pourrait alors s'agir d'un *kalyāṇamaṇḍapa,* comme on peut en voir un exemple dans la seconde enceinte du temple de Veṅkaṭaramaṇa. Nous verrons que cette dernière appellation peut être sujette à controverse, en raison de la présence d'une autre structure identifiée comme telle à proximité du temple.

230 Voir à ce propos la Première Partie, Chp. 3.

On pourrait également avancer qu'une interruption s'est produite entre la construction des deux niveaux, ce qui expliquerait que les reliefs des piliers du grand hall soient nettement plus achevés que ceux des rares piliers sculptés du sanctuaire principal.

Ce dernier possédait deux accès vers l'extérieur, l'un au nord-ouest donnant sur le vide et l'autre à l'opposé, descendant vers le grand hall. La question des escaliers se pose alors. Existait-il réellement une voie d'accès au nord-ouest ? Ou bien cette porte répondait-elle uniquement à un besoin d'harmonie et de symétrie ? L'examen détaillé de la face extérieure nord-ouest peut apporter quelques éléments de réponse : la porte de la galerie se situe effectivement à quelque trois mètres du sol, mais elle donne sur un amas de débris et de pierres depuis longtemps recouvert de terre et de végétation. Il peut s'agit là des vestiges d'un escalier. De plus, le niveau inférieur de ce même mur comporte, à droite de la porte et au niveau du sol, des piliers droits (ne possédant pas de délimitation de blocs) englobés dans un parement de briques plâtrées et, à gauche de la porte, un petit *maṇḍapa* aux piliers de Type 1 réunis dans un équilibre précaire. Si le premier groupe de piliers servait sûrement de soutènement au mur nord-ouest, on ne peut affirmer avec certitude qu'il n'appartenait pas à un autre petit *maṇḍapa*, partiellement détruit par la suite, et dont la partie encore debout fut postérieurement consolidée par des briques.

L'escalier sud-est quant à lui existait bel et bien, mais les marches cimentées et lisses qui le composent aujourd'hui sont, on s'en doute, bien postérieures, et résultent certainement d'un aménagement de l'ASI.

Le style des peintures, autant que l'on puisse en juger, rattache les panneaux au XVIIe siècle. En raison de la nature de leur support – les murs stuqués supposés avoir été ajoutés à l'ensemble, notamment dans l'escalier – il est possible qu'ils n'existaient pas lors de la réalisation du temple.

Bien que le *vimāna* du sanctuaire principal, ainsi que la petite cella du grand hall, soient constitués de briques et de plâtre, les murs et les parois réalisés suivant cette technique sont souvent postérieurs. Ils traduisent généralement des ajouts et des réfections effectués entre les XVIIe et XIXe siècles, tout comme les murs montés en pierres avec du mortier, alors que l'architecture des XVe et XVIe siècles privilégie le montage à joints vifs. Ils affirment également un lien plus étroit avec le style indo-islamique, qui apparaît dans la forme des fausses arches de l'*antarāla*. Néanmoins, un détail laisse perplexe : alors que l'on voudrait considérer le temple de Raṅganātha comme un temple en pierre ouvert et respectant les normes utilisées à la fin du XVIe siècle, puis ayant subi des modifications par la suite, le

caractère composite de cet ensemble empêche une identification précise des époques de construction en fonction des procédés de construction utilisés.

On remarque, par exemple que de nombreux piliers ne sont sculptés que sur les faces prévues pour être directement visibles par les fidèles. Le pilier de l'angle extrême sud du grand hall, orné de cette magnifique représentation de *yāḷi,* se trouve être sculpté uniquement sur deux faces, et les deux suivantes, l'une à l'extérieur, l'autre contre le mur sud-est, sont lisses et ne comportent même pas l'ébauche des différents blocs, comme si la jonction entre pierre et briques stuquées avait été prévue dès le départ. De nombreux autres piliers sont ainsi composés, tels que ceux du mur sud-est ou ceux longeant l'escalier d'accès au sanctuaire principal. Il est donc délicat de conclure, dans ce cas, que les murs additionnels résultent effectivement d'une réfection ou d'un ajout à une période postérieure à celle de la construction du temple. De cette observation découle également l'impression d'une certaine économie de moyens, et peut-être de temps. Il semble que les parties, façades et passages les plus fréquentés et les plus exposés à la vue des fidèles aient bénéficié d'un appareil décoratif et d'un niveau de finition privilégiés: en plus du cas des piliers aux sculptures choisies, les frises ne recouvrent que les parties apparentes des *upapīṭha*.

Une des hypothèses serait alors de considérer certaines parties comme avoir été réalisées en continu, mêlant piliers de granit et murs de briques plâtrées, mais restant inachevées, expliquant ainsi l'état des peintures et de certains piliers.

L'histoire architecturale du temple de Raṅganātha est malaisée à retracer à travers la succession des constructions de l'ensemble, mais son importance demeure attestée par son étendue probable, la qualité des reliefs sculptés (décoratifs et figurés) qu'on y rencontre, la présence des portraits conventionnels de dignitaires ou de souverains, et l'existence d'une représentation particulière de la déesse Lakṣmī sur la frise du soubassement du grand *maṇḍapa.* En effet, la divinité semble ici accompagnée de servantes et d'orantes lui rendant hommage, ce qui pourrait constituer la représentation soit d'une reine divinisée, soit d'une déesse honorée par un personnage royal.

La figure de la royauté est donc bien présente dans cette structure et induirait alors un patronage plus important, sinon plus direct et plus ostensible que pour d'autres temples de la colline.

B. Le *Kalyāṇamaṇḍapa* de Kṛṣṇagiri

(*Planche 7 et Fig. 100-101*)

Le *kalyāṇamaṇḍapa*, ou *maṇḍapa* de mariage, se situe au nord-ouest du temple de Raṅganātha. Sa proximité avec le sanctuaire et son emplacement au débouché d'un escalier présumé laisseraient indiquer, au même titre que pour les *maṇḍapa* simples qui se trouvent à ses côtés, que cette structure faisait partie du grand ensemble constitué par le temple de Raṅganātha et le grand hall à piliers.

Cette dénomination de « salle des mariages » est d'abord attribuée par Nārāyaṇaṇ Piḷḷai dans son étude, et reprise sans distinction par l'ensemble des ouvrages qui décrivent les monuments de Senji, à l'exception de celui de R. Mani, qui n'en fait même pas mention. Nous reviendrons sur l'indentification de sa fonction probable en fin de description.

a. Analyse architecturale

La structure est ouverte, de plan carré et comporte seize piliers de Type 3, les quatre piliers du centre étant plus courts car posés sur un dais carré. Ces derniers sont identiques aux piliers périphériques, à l'exception de la base sur laquelle repose le bloc inférieur, qui présente une évocation miniaturisée d'un *upapīṭha* en complément de la double moulure.

Le piédestal du dais est un *adhiṣṭāna* simple formé de deux niveaux droits, d'une moulure creusée en feuilles de lotus, du *kumuda* finement nervuré et terminé par le *kapota* en feuilles de lotus orné, près de chaque angle, de deux *nāsī* marquant l'emplacement des piliers.

Les chapiteaux sont tous du style *puṣpapotikā* des plus travaillé, présentant un panneau sculpté en son centre, deux hampes de lotus dressées vers le haut partant de ce panneau en haut-relief, et de deux hampes de lotus à bouton tombant, en ronde-bosse. Un étai vertical relie la corolle de la fleur tombante au corps du chapiteau.

Le plafond de la structure est composé, comme c'est toujours le cas, de larges dalles de granit alignées au-dessus du dais, qui rayonnent autour de ce dernier.

b. Analyse iconographique

Chaque pilier est sculpté de bas-reliefs sur chacune de ses faces, pour un total de deux cent vingt-quatre panneaux, en comptant les deux panneaux des chapiteaux, qu'ils soient droits ou d'angle.

L'iconographie des piliers est exclusivement viṣṇuïte, et n'inclue aucun motif rattaché à une autre obédience, à l'exception d'une représentation de Puruṣamṛga adorant un *liṅga* avec sa clochette à la main, disposée, sur le bloc supérieur du pilier sud du dais central. Son appartenance à une version du *Rāmayāṇa* lui permet de s'intégrer sans difficulté à la logique iconographique de l'édifice.

On distingue trois grandes catégories de représentations La première est constituée de seulement deux exemplaires puisqu'il s'agit de figurations de dignitaires ou de souverains : elles sont intentionnellement disposées se faisant face sur les blocs inférieurs des piliers ouest et sud du dais central. Elles permettent d'en déduire que l'entrée dans la structure s'effectuait par le sud-ouest, comme pour le temple de Raṅganātha. Ces deux figures sont rigoureusement identiques, bien que celle du pilier sud soit plus endommagée que son pendant ; les dignitaires, représentés coiffés d'une haute mitre, et habillés d'un vêtement fleuri, portent une fine moustache et un poignard à leur ceinture ; leur relief est plus important que le reste des panneaux sculptés et leur taille également plus grande ; ils occupent les deux premiers blocs du pilier et leur position les présente en adorateurs des images mobiles des divinités du temple principal qui étaient déposées sur le dais central lors des processions.

On trouve quelques autres occurrences de figures profanes ou de figures humaines divinisées. Sur le même pilier que celui du dignitaire placé au sud, on remarque, sur le bloc inférieur, un orant (dénommé ainsi à défaut de pouvoir l'identifier précisément) semblant porter sa coiffe de ses mains, en geste d'offrande. De même, on trouve plus de dix représentations du saint Rāmānuja assis en tailleur, reconnaissable à la hampe qu'il tient dans la saignée du bras, et des figures d'autre saints dans une posture identique mais sans attributs. On relève également des images plus anonymes et secondaires tels que des siddhas juchés sur des poissons, portant des bâtons ou des drapeaux, ainsi que des bergers ou des veilleurs de nuit, appuyés sur leur canne et souvent recouverts d'une cape. Ce dernier type d'iconographie humaine – Rāmānuja étant un saint – se rencontre généralement sur les blocs supérieurs de piliers, les deux autres blocs étant réservés aux représentations de divinités ou de personnages dont l'importance justifie une exposition directe à la vue du fidèle. Ils sont en revanche disposés aléatoirement dans le *maṇḍapa*.

Les formes divines représentées concernent les différents aspects de Viṣṇu, tels que Veṅkaṭaramaṇa, Viṭṭhala, ou l'une des cent-quatre formes du dieu debout à quatre bras. Sa parèdre Lakṣmī est également présente, debout et seule, ondoyée par des éléphants, ou bien assise aux côtés de son époux divin.

La grande majorité des reliefs sculptés concerne en fait les avatars de Viṣṇu, dont Kṛiṣṇa, qui est le plus représenté. Outre les traditionnels épisodes du vol du beurre, où l'enfant est dépeint avec deux boules dans les mains, ou à quatre pattes dégustant le précieux aliment, et dansant sur un pied, on trouve ici ses combats contre les différents démons tels que l'oiseau Bakāsura dont il déchire le bec, le bris du chariot Śakaṭāsura, la victoire sur le démon serpent Kāliya, ainsi que la forme de l'avatar portant le mont Govardhana, et celle de l'adolescent berger Veṇugopāla jouant de la flûte entouré de ses vaches. Dispersé un peu partout sur les piliers, Kṛṣṇa apparaît néanmoins plus fréquemment dans le carré central et sur la face sud-ouest du *maṇḍapa*.

Le héros Rāma est lui aussi très présent, et uniformément dépeint en archer ; il est généralement seul, ce qui rend impossible son éventuelle différenciation d'avec son frère Lakṣmaṇa.

Les images de l'avatar de Narasimha bénéficient de la part des sculpteurs d'un traitement d'une qualité presque égale à celles de Viṣṇu lui-même. Il est figuré en posture de *yoga*, déchirant les entrailles du démon Hiranyakaśipu, ou simplement débout dans sa mandorle de feu. Les figures sont grandes et bien détaillées.

Deux autres incarnations sont représentées dans ce *maṇḍapa*, et sont à relever, bien qu'elles n'apparaissent respectivement qu'une et deux fois chacune, de manière très similaire : Matsya le poisson, et Kūrma la tortue se tiennent en *añjali-mudrā*, les mains jointes devant la poitrine, avec le bas du corps animal et le haut humain.

On trouve également des reliefs sculptés d'Hanumān combattant (on ne le trouve jamais sous sa forme d'orant), et de Garuḍa, généralement debout, les mains jointes devant la poitrine et les ailes déployées dans son dos, et une seule fois agenouillé et portant Viṣṇu sur ses épaules.

Les motifs décoratifs exclusivement végétaux sont absents dans cette structure, et rares sont les figurations d'animaux et de créatures divines, tels que nains, *kinnarī*, *ṛṣi*, siddhas, qui sont souvent reléguées aux registres supérieurs. Le pilier de l'angle extérieur nord retiendra toutefois notre attention : à l'exception d'une *Gajalakṣmī*, aucun autre panneau ne comporte de figure divine : la déesse – qui sous cette forme pourrait presque constituer un motif décoratif en soi – est accompagnée d'un éléphant, d'un *yāḷi*, de lions assis et de *hamsa*.

c. Conclusion et chronologie de construction

Après de minutieuses observations, et malgré l'absence de l'association des obédiences, habituellement si présente sur ce site, il ne semble pas émerger de programme iconographique rigoureux, sinon pour l'emplacement des figures de dignitaires. La sculpture est de grande qualité, bien qu'elle n'égale pas, à titre d'exemple proche, les entrelacs sinueux et délicats des piliers de Type 2 du grand hall du temple de Raṅganātha.
Il serait d'ailleurs logique de dater le *maṇḍapa* de la même période que les premières constructions de ce temple.

Si nous ne pouvons éviter d'évoquer l'éventuelle hypothèse d'un repositionnement erroné des piliers lors d'une campagne de restauration, il apparaît que, même s'ils avaient été redistribués dans un ordre différent de celui d'origine, le programme iconographique n'aurait pas été plus lisible, car la variété des figures présentées se constate sur chacun des piliers et non pas seulement dans leur agencement. Il semble également que cette partie de la colline ait conservé de très beaux spécimens de sculptures, épargnés par les envahisseurs, alors que Maurice Maindron, dans sa description du Carnatic de 1901[231], comme de nombreux voyageurs du début du XXe siècle, relate son parcours parmi les troncs décapités de sculptures entreposées au pieds des temples, des piliers mis à bas, et les images dévastées, par ce qu'il suppose être l'iconoclasme musulman, ou bien l'avidité et le vandalisme occidentaux.

L'appellation de *kalyāṇamaṇḍapa* ne peut être vérifiée. En revanche, la structure de Kṛṣṇagiri présente bien les caractéristiques de cette catégorie de pavillons de procession et de fête de temple, édifiée pour recevoir les images mobiles des divinités. Dépourvue d'escalier, elle est richement sculptée sur l'ensemble des faces de ses piliers, avec une grande adresse, et présente une paire de dignitaires ou de souverains. Les *kalyāṇamaṇḍapa* n'adoptent que rarement cette image de *maṇḍapa* au plan concentrique. Ils sont généralement plus longs, avec le dais ou la petite cella sur piédestal positionné à l'une de leur extrémité. On aurait éventuellement pu penser à un *vasantha maṇḍapa*[232], mais même si certains d'entre eux ne sont pas ceinturés d'un canal, ils sont étroitement associés au bassin rituel du temple. La structure que nous décrivons est ici trop hors contexte et sans aucune enceinte sacrée pour attester que le bassin désaffecté qui se trouve à une cinquantaine de mètres lui soit rattaché – ce qui paraît d'ailleurs fort peu probable.

---

231 *Cf.*MAINDRON, M. : *Dans l'Inde du Sud: La Carnatic et le Maduré*. Kailash Editions. Paris, 1992, pp. 58-61.

232 *Cf.* BRANDFOOT, C. *Op. cit.* 2007 (a), pp. 156-163

Il est donc prudent de ne pas s'avancer trop avant en affirmant que ce *maṇḍapa* aurait précisément servi à la célébration symbolique des images de métal de Viṣṇu et de sa parèdre, et il convient se limiter à le qualifier simplement de *maṇḍapa* de procession.

C. Le temple de Kṛṣṇa de Kṛṣṇagiri

(*Plan 10 et Planche* 7, *Fig.102- 105*)

a. Analyse architecturale

Le temple de Kṛṣṇa se situe à la pointe nord de la colline de Kṛṣṇagiri. Aucune enceinte sacrée ne l'entoure ; il ouvre vers l'est, légèrement décalé vers le sud, et offre un panorama de la grande plaine où se remplit le Pi Eri en période de pluies, des quartiers nord-ouest de la ville actuelle, et au loin, du tracé de la rivière Sankaraparanī. De plan général carré et précédé d'un porche, il comporte trois structures principales qui reposent sur un *upapīṭha* simple Deux petits éléments architecturaux indépendants, sur lesquels nous reviendrons, lui font face.

La cella accueille en son sein un piédestal rectangulaire disposé en largeur. Ses murs intérieurs sont composés de briques et de plâtre, et l'on peut voir un pilier de granit droit inclus dans le mur ouest, ainsi que des chapiteaux d'angle en pierre. Mise à part une rosace sur le seuil de l'entrée, le saint des saints et son encadrement de porte ne comportent aucun ornement. Le plafond, à caissons décalés et creux, est également de pierre. Les murs extérieurs de briques plâtrées semblent avoir été plaqués sur un mur originel en pierre. En élévation, l'*upapīṭha,* sans ornementation, laisse directement la place au *pada*, constitué, pour chacune des trois faces du *garbhagṛha,* de deux groupes de trois pilastres surmontés de chapiteaux en *puṣpapotikā*, entre lesquels se trouve une fausse niche en *makaratoraṇa*, c'est-à-dire formée de deux demi-pilastres et d'une arche de rinceaux végétaux crachés à sa base par des *makara* et couronnée d'un *kīrtimukha.* Une moulure de feuille de lotus supporte ensuite le *kapota* aux *nāsī* simplifiés disposés au niveau des pilastres. La superstructure, abondamment sculptée sur ses trois niveaux, présente une succession d'édicules *śālā* et se termine par un *śikhara* rainuré de section circulaire. La condition assez délabrée du stuc des murs extérieurs permet d'observer la technique utilisée pour réaliser les volumes délicats des pilastres, de leurs moulures et de leur abaque : l'armature de briques a été préalablement

sculptée, parfois très finement, pour être ensuite recouverte de plâtre ou d'enduit. Les motifs ont été ajoutés par modelage, voire par gravure pour les plus légers.

Le *garbhagṛha* est dépourvu d'*antarāla* mais précédé d'un petit *mukhamaṇḍapa* étiré en largeur, à huit piliers de Type 1, dont certains ne sont pas détourés et peuvent dans ce cas être des pièces de remplacement, et qui supportent des chapiteaux simples en *sādāpotikā*.

Deux marches centrales joignent le *mukhamaṇḍapa* au porche au devant du temple, délimité par six piliers de Type 2 sculptés sur leur base et aux chapiteaux en *puṣpapotikā*. Ces derniers sont de belle facture, mais plus massifs que ceux du *maṇḍapa* de procession près du temple de Raṅganātha. En effet, leurs volumes sont moins gracieux, et la partie où se situait l'étai de pierre joignant le bouton de lotus pendant au corps du chapiteau est ici comblée, ce qui dénote une technique plus ancienne. Les deux piliers marquant les extrémités nord et sud du porche sont en revanche pourvus des chapiteaux à trois parties, ce qui laisse penser qu'un second rang existait peut-être devant le premier.

Une galerie de circumambulation rituelle couverte entoure le *vimāna* et son *maṇḍapa* sur les trois côtés sud, ouest, et nord. Ses piliers de Type 1 sont ornés de motifs décoratifs floraux à peine visibles et ses parois externes sont murées de briques plâtrées, dans lesquelles des niches à arc en accolade polylobée ont été creusées, quiétaient peut-être peintes à l'origine. Les piliers englobés dans cette maçonnerie ne sont pas sculptés de blocs, mais rectilignes et bruts. Le passage qui entoure le *garbhagṛha* a conservé quelques vestiges d'auvents en quart de ronds.

Au-devant du temple de Kṛṣṇa sont postées deux petites structures en parfait état de conservation. La première, au sud, présente une base au sol carrée en pierre, qui se détache du revêtement cimenté moderne, mesurant environ deux mètres de côté pour une hauteur de deux mètres dix. Un *adhiṣṭhāna*, composé des traditionnels éléments *upāna, kumuda, kaṇṭha*, et *kapota* orné de *nāsī* végétaux, supporte une sorte de *kaṇṭha* étiré en hauteur. Un nouveau *kapota* à *nāsī* s'y superpose, le tout étant couronné par une moulure en feuilles de lotus montantes comportant un trou carré rejoignant l'intérieur. La partie étirée en hauteur semble avoir été aménagée pour remplir la fonction de cella. En effet, ainsi associés, ces éléments reproduisent l'aspect d'un sanctuaire miniature. L'espace ménagé dans le *kaṇṭḥa* est étroit, mais il aurait pu accueillir une image mobile ou une lampe. Néanmoins, l'hypothèse d'un templion annexe qui aurait perdu sa superstructure reste à envisager. En revanche, il pourrait très bien s'agir ici de la base très travaillée d'un *dhvaja-stambha*, ou porte-drapeau, communément situé à l'avant des sanctuaires, marquant leur entrée de manière plus visible. L'étude de la seconde structure viendra en partie confirmer cette possible qualification.

Au sud, et donc à gauche de la première structure, une base au sol carrée d'un mètre soixante de côté accueille une petite structure de forme approximativement pyramidale de deux mètres vingt de haut. Le piédestal se différencie ici par la présence d'un *upapīṭha*, supportant un *adhiṣṭhāna.* Les deux *kaṇṭḥa* sont ornés d'une frise de *yāḷi* affrontés, de figures dansantes et de représentations de Kṛṣṇa enfant, à quatre pattes ou dansant. Une niche ouverte a été ménagée dans l'*adhiṣṭhāna*, semblant indiquer que, comme la précédente structure, celle-ci serait creuse, ou présenterait l'équivalent d'une petite cella. Mais c'est surtout le sommet de cet agencement qui nous intéresse : on y trouve un *balipīṭha* ou piédestal à offrandes, de section ronde, à moulure en feuilles de lotus. Sa fonction est donc ici assez évidente, bien que la présence d'une chambre interne ne s'explique pas forcément.

Il paraît donc plutôt logique de considérer ces deux éléments comme étant ceux traditionnellement installés devant un sanctuaire : un *balipīṭha* et un *dhvaja-stambha*.

b. Analyse iconographique

Le programme iconographique du temple de Kṛṣṇa se développe essentiellement sur sa superstructure et sur les piliers de Type 2 du porche.

On débutera cette analyse par la mention d'un relief isolé, qui défie la logique décorative des murs externes du *garbhagṛha*. Il est disposé à hauteur d'homme, sur la face sud, entre les deux pilastres de droite. Son état de délabrement découvre sa composition interne, constituée de morceaux de briques agglomérés, préformés pour recevoir le modelé en stuc délimitant des figures humaines. On aperçoit, malgré les lacunes, deux personnages sur une moulure droite. Celui de gauche, une femme selon ses courbes, accuse un déhanché prononcé et semble lever le bras droit au-dessus de sa tête. Celui de droite, dont seule la moitié du corps est encore visible, lève une jambe pliée et agite les bras. Ces positions rappellent celles de danseurs aux bâtons, comme on les observe sur les frises des plafonds de *maṇḍapa*, mais elles pourraient également dépeindre une scène narrative, qu'il est malheureusement impossible de reconnaître faute d'éléments. L'originalité de ce motif réside dans son caractère unique : il est en effet le seul représenté sur les faces extérieures du sanctuaire et semble avoir été disposé à cet endroit à dessein car il bouleverse l'agencement symétrique des pilastres de la face est en supprimant l'un des trois pilastres prévus. La reproduction de ce type de relief sur les autres faces n'était donc pas programmée, et l'unicité de cet exemplaire ne procède donc pas d'une interruption imprévue. Il n'existe à ce jour aucune explication sur la présence de ce relief, qui constituait sans doute une représentation

divine, si l'on se réfère aux mutilations systématiques et prononcées des têtes des personnages, que n'ont pas subi les autres éléments sculptés, confirmant ainsi le caractère ciblé des dégradations.

On constate qu'il en est d'ailleurs de même pour les décors de la superstructure. Bien que les infiltrations et le temps aient fait leur œuvre, la disparition quasi systématique des têtes ou des visages des figures ne laisse que peu de doute sur l'origine de ces mutilations.

Malgré ces dommages, le *śikara* conserve encore de beaux exemples de hauts-reliefs en stuc[233]. Chaque *tāla* est structuré en édicule *śālā*, *pañjara* et *kūṭa*, accueillant individuellement une figure, celle de l'édicule central étant assise, encadrée de deux personnages secondaires, et soutenue par des figures atlantes aux angles.

La face sud est centrée sur le personnage de Narasimha. On le retrouve dans les trois niches centrales, disparu au premier niveau, en Lakṣmīnarasimha au second et en Yoganarasimha au dernier. Il est encore présent à deux reprises au premier niveau, émergeant d'une colonne et accompagné de sa parèdre. Bien que nombre de visages soient effacés ou déteriorés, Narasimha reste facilement reconnaissable à sa tiare cylindrique identique à celle de Viṣṇu, dont il est l'incarnation, et à la forme encore perceptible de sa face léonine aux yeux exorbités et aux crocs proéminents. Le premier niveau devait également présenter des divinités féminines encadrant la niche principale, et on y observe à nouveau une figure de Kṛṣṇa dansant sur un pied, coiffé du chignon de jeune enfant, seule représentation existante à ce niveau qui ait conservé un visage intact.

La face ouest montre Viṣṇu dans la niche principale, flanqué de Lakṣmī à sa gauche et de Bhūmī à sa droite, la poitrine couverte du bandeau, tous trois assis en position de délassement.

A leur gauche, on trouve un personnage masculin légèrement hanché qui semble avoir tenu des armes dans ses mains, et dont la position évoque Rāma tenant sont arc, ainsi qu'un démon à quatorze bras armés, qui pose devant une étoile à cinq branches.

---

[233] Un détail a contraint les conditions d'observation de ces sculptures : la galerie circumambulatoire ne laisse que très peu d'espace autour du *garbhagṛha* pour en apercevoir le sommet, et donc les figures les plus hautes, avec le matériel dont nous disposions à l'époque (2011). La face sud du *śhikara* a pu être détaillée car il est possible d'en avoir une meilleure vue depuis le niveau de la salle d'audience en accédant au toit du *maṇḍapa* attenant le temple de Kṛṣṇa. Une progression plus avancée pour observer les autres faces se révélant dangereuse, l'exploration n'apu se poursuivre. Cette possibilité d'accès partiel expliquerait le fait que certaines des sculptures du sommet – pourtant protégées par leur hauteur – aient pu être vandalisées.

A leur droite, un arbre représenté avec une figure perchée dans ses branches illustre l'épisode de Kṛṣṇa lors du vol des vêtements des bouvières.

Enfin, la face nord, très endommagée, accueille dans sa niche principale une divinité masculine assise en position du lotus. Son visage a disparu, mais elle montre encore sa tiare et une auréole que dessine le capuchon d'un *nāga* polycéphale. On peut donc identifier ici Viṣṇu, qui faisait le geste d'absence de crainte de la main droite. Les autres figures du niveau semblent être des dieux hiératiques, mais l'absence de leur tête et de toute trace d'attributs ne permet plus de les identifier

Avec Maurice Maindron, qui s'en étonnait déjà dans ses récits de voyage, on constate que les bases des piliers du porche du temple sont en très bon état et paraissent avoir été épargnées par les destructions et les pillages. L'usure a émoussé le modelé, mais on peut encore percevoir de grandes figures divines aux proportions légèrement exagérées. A nouveau, Narasimha est représenté en surnombre par rapport aux autres figures viṣṇuïtes. Il est généralement debout, à quatre bras, tenant une massue dans sa main inférieure gauche, ou accompagné de sa parèdre, assise sur sa cuisse. Viṣṇu est présent sous ses formes hiératiques avec peu de variantes (une main sur la hanche ou tenant la massue). Hanumān et Garuḍa accompagnent les incarnations, en position de combattant pour le premier, et d'orant pour le second. On recense également deux images de Kṛṣṇa – nombre qui peut paraître parcimonieux pour un temple lui étant dédié –, l'une dansant sur un pied, et l'autre soulevant le mont Govardana.

Selon le témoignage de Maurice Maindron, de nombreux fragments de statues et de reliefs décapités se trouvaient entreposés autour du sanctuaire au tout début du XXe siècle, laissant supposer que le temple recelait certainement un grand nombre de hauts-reliefs en granit, de qualité comparable à celle des piliers sculptés et des images de la superstructure, peut-être réalisés en ronde-bosse, qui furent vraisemblablement les principales proies des pillards.

c. Conclusion et chronologie de construction

La chronologie de construction de ce temple doit prendre en compte les remaniements importants réalisés par les services de restauration.

La forme rectangulaire et la largeur du piédestal trouvé dans la cella, s'il s'agit bien de l'original, suggèrent que la statue principale de la divinité, ici Kṛṣṇa, y était exposée avec une

ou deux de ses parèdres. Comme on l'a mentionné précédemment, il est difficile de vérifier si le saint des saints était construit en pierre puis recouvert ultérieurement de briques et de plâtre, mais cette éventualité s'avère peu probable, car l'intérieur de la cella n'aurait pas alors présenté de piliers, mais bien des murs massifs de granit. On considérera donc le *vimāna* comme un ensemble construit sur une même période. Il en va de même pour le *maṇḍapa* et la galerie. Les seuls éléments architecturaux postérieurs, datant du XVIIe voire du XVIIIe siècle, sont les murs internes de cette galerie et ses niches de style indo-islamique.

En ce qui concerne l'avant du temple, le revêtement cimenté au sol laisse entrevoir par endroits le parement original en pierre. On peut constater que le *balipīṭha* et le *dhvaja-stambha* s'appuient sur des fondations correspondant à leur dimension, et qui paraissent d'époque. Or leur implantation côte à côte, décalée l'une de l'autre, et non alignée dans un axe suivant celui de l'ouverture du temple (donc ouest-est dans le cas qui nous concerne) est singulière. En effet, il est plus usuel de scander la progression vers le sanctuaire principal par le *dhvaja-stambha,* puis le *balipīṭha,* avant l'entrée par la porte de l'enceinte, que ce soit à l'intérieur ou à l'extérieur du temple.

On pourrait arguer que le parvis devant le porche s'étendait autrefois plus avant vers l'est, comme pourraient le suggérer les chapiteaux d'angle des piliers du porche et que, lors des restaurations, l'espace aurait été tronqué, clôturé d'un muret de protection, et le *balipīṭha* et le *dhvaja-stambha* auraient été sensiblement rapprochés dans un simple souci de mise en valeur. Encore une fois, cette hypothèse est peu vraisemblable, non seulement en raison de la présence des fondations originelles des deux structures, mais aussi parce qu'on rencontre au-delà du muret un bassin naturel aux parois partiellement murées de brique, au bas d'une déclivité importante. Il paraît alors peu vraisemblable que l'espace sacré du temple se soit prolongé au-dessus du vide.

Quelques contradictions demeurent également entre la datation des piliers du porche et celle du *vimāna*. En effet, les chapiteaux des piliers de Type 2 sont en *puṣpapotikā,* alors que les décors des murs du *garbhagṛha* paraissent bien plus tardifs, comme en témoignent les *nāsī* stylisés et uniquement végétaux, et les feuilles simplifiées des arches crachées par des *makara*. S'agit-il réellement d'époques de construction différentes ou bien cette variation esthétique est-elle dûment réfléchie et volontaire ? Est-ce un effet intentionnel, avec l'utilisation à dessein d'un modèle « archaïque » ? Ces questions pourraient d'ailleurs être posées au terme de chacune des descriptions, tant les chronologies de construction des temples semblent peu lisibles.

Les restaurations de l'ASI datent des environs de 1916 d'après R. Mani, qui affirme que le temple fut gravement endommagé par le cyclone qui frappa la côte la même année. On est donc fondé à retenir que le temple a été en grande partie « remonté ». On peut voir un exemple concret de traces de ces travaux dans la galerie autour du sanctuaire : au sud, l'un des piliers de l'extrémité porte encore des marques de plâtre, sur une face bien visible, comme si celui-ci avait été désolidarisé d'un mur de brique, et repositionné ensuite pour combler un manque. Ce type d'intervention, s'il se révélait confirmé, peut remettre en cause nombre d'interprétations et de conclusions basées sur le style et l'iconographie. Nous suivrons donc la voie – frustrante et insatisfaisante – de la prudence.

D. Les *maṇḍapa* de la colline de Kṛṣṇagiri

Outre les deux temples majeurs de Raṅganātha et de Kṛṣṇa, ainsi que le très beau *maṇḍapa* de procession, prétendument rattaché au premier temple, les autres édifices religieux sont peu caractéristiques. Il s'agit en grande partie de *maṇḍapa* et de bassins rituels.
Les *maṇḍapa* apparaissent disséminés sur le plateau de la colline, sans ordre apparent et sans indices objectifs permettant de les rattacher à un espace sacré déterminé. Nombre d'entre eux sont des *maṇḍapa* de repos et ne présentent aucun trait représentatif d'un style particulier.

Ceux que l'on rencontre en premier lieu, juste après le *maṇḍapa* de procession, sont appareillés (lorsqu'il ne manque pas toute une partie du bâtiment) de douze ou dix-huit piliers droits, non détourés, accusant encore les marques d'outils d'extraction sur leurs arêtes, pourvus de chapiteaux non sculptés et soutenant une superstructure de poutres et de dalles de granit recouvertes de briques et d'enduit. Certains de ces piliers, en équilibre précaire, sont rehaussés par des blocs de pierre bruts.

Au nord de la colline, un *mandapa* plus abouti, qui faisait certainement partie de l'aire sacrée du temple de Kṛṣṇa, est accolé à la face sud de la galerie circumambulatoire de ce temple ; de forme rectangulaire, il possède dix-huit piliers de Type 1 dont seuls certains sont achevés.

En poursuivant l'ascension de la colline, on atteint son sommet, occupé par un agencement composite qui a fait la réputation des lieux. Le bâtiment identifié comme la Salle d'Audience se présente sur deux niveaux. La structure sommitale affiche un style clairement

islamique et que l'on date généralement de la seconde moitié du XVIIe siècle. Construite en brique et recouverte d'enduit, elle affecte la forme d'un kiosque de plan carré coiffé d'un dôme godronné. Ses quatre côtés sont percés chacun de deux arches à arc cintrés qui flanquent, au centre, une petite loggia ajourée de fenêtres rectangulaires et ogivales, dont l'intérieur accueille un banc sur toute sa largeur. Un dais central installé sur un soubassement carré est surmonté du tambour de la coupole, dont le plafond en *muqarna* simples s'orne d'une frise d'oiseaux affrontés, et qui constitue le seul élément de décor ayant survécu.

Cette salle d'audience (aussi appelée Durbar Maṇḍapa) est élevée sur un bâtiment hindou d'une période antérieure. Celui-ci se compose d'une galerie courante de plan carré à piliers de Type 1 non sculptés et, pour certains, avec des blocs partiellement équarris. Il comporte deux niveaux, le second, dont les piliers ne sont que des tronçons de piliers droits, ayant été muré.

Au centre, un espace encaissé dans le sol[234], carré lui aussi, accueille quatre hauts piliers de Type 2. Ces derniers ne sont sculptés de cadres aux fleurs épanouies que sur le bloc supérieur précédant le chapiteau en *puṣpapotikā*, massif et peu développé, à l'image de ceux du temple de Kṛṣṇa. Une bague lisse orne le milieu des fûts octogonaux des piliers. Le plafond est constitué de deux caissons superposés et décalés. Autour, les dalles de granit sont rayonnantes jusqu'au second niveau de la galerie.

La fonction de cet édifice reste méconnue mais, selon les témoignages locaux, elle a été décrite comme un tribunal. Des récits de voyageurs, comme celui de Maurice Maindron, font état d'un édifice en tous points identique, à un détail prés : les quatre piliers de son quadrilatère central étaient sculptés de représentations divines viṣṇuïtes. Il les mentionne pour en déduire la fonction religieuse initiale du bâtiment. Pour ce qui concerne le bâtiment objet de notre étude, l'absence totale de sculptures ne permet pas de nous référer à cette identification. Un déplacement de piliers paraît peu envisageable, au regard de la structure qu'ils supportent. Une autre hypothèse possible serait l'arasement volontaire au burin, ou l'arrachement de sculptures, dont le caractère exceptionnel pourrait avoir justifié le vandalisme, mais les témoignages de Maindron datant de 1901, on imagine mal un tel acte perpétré après cette date.

L'ensemble composé de la Salle d'Audience et du « tribunal » est accompagné de plusieurs *maṇḍapa,* dont certains, agencés en rectangles, ménagent un espace libre en leur

[234] Il ne s'agit pas du cas classique d'une galerie de circumambulation rehaussée par un *upapīṭha,* car les autres *maṇḍapa* alentour et la mosquée sont sur le même niveau. Le carré central est donc bien encaissé dans le sol.

centre, espace qui a été reconverti en mosquée, comme en témoigne la porte d'accès au rectangle, en brique et plâtre à trois arches, dont deux fausses, surmontée d'une coupole sur un tambour cylindrique.

Certaines des ouvertures entre les piliers des *maṇḍapa* ont d'ailleurs également été couvertes d'un parement de briques recréant une arche avec arc en plein cintre. Peu de piliers de ces structures sont achevés mais, sur ceux affichant clairement un style de Type 1, on distingue des traces de peinture blanche reproduisant ensuite, au trait rouge vif, les médaillons fleuris que l'on voit généralement sculptés sur leur faces. L'une des poutres supportant le couvrement présente, sur sa face intérieure, les vestiges de la partie supérieure d'un *makaratoraṇa,* dont seule la tête léonine et la partie haute des rinceaux qui formaient l'arc sont encore visibles.

C'est assurément ce détail, combiné avec sa proximité de la structure dite du « tribunal », que Maindron aura interprété comme le témoignage d'une ancienne attribution religieuse. Ce relief pose en effet la question de son emplacement initial, de l'état d'origine du *maṇḍapa* sur lequel l'enduit qui lui sert de support est posé, et de sa fonction. Il pourrait s'agir de l'encadrement d'une ouverture, bien qu'il soit très inhabituel d'en rencontrer de ce type, ou plus probablement de la réutilisation du relief ornant la fausse niche d'un sanctuaire, ce qui confirmerait la théorie de Maindron.

L'agencement hétéroclite des *maṇḍapa* remaniés, en partie murés, et aux piliers portant parfois encore des traces d'équarrissage, contraste fortement avec les quatre bâtiments de la colline de Kṛṣṇagiri, bien plus architecturalement aboutis. Leur aspect inachevé et leur répartition aléatoire interrogent encore une fois l'histoire des constructions de la colline, et ne permettent malheureusement pas de tirer de conclusions définitives sur leur position dans la chronologie d'aménagement des lieux.

E. Le *maṇḍapa* au pied de la colline, dit « *pavillon astronomique* »

(*Fig. 106-109)*

La colline est, rappelons-le, le point de jonction nord des murailles est et ouest du Fort. Au pied de Kṛṣṇagiri, en longeant la muraille ouest sur sa face intérieur, on rencontre quelques structures en ruines.

On découvre tout d'abord l'imposant mur de pierre, qui était percé d'une porte, marquée par un porche à piliers de Type 1 et à auvent en doucine inversée. L'ouverture a été bouchée et les piliers, qui présentent un décor exclusivement végétal, ont été replacés, sans doute après une destruction et un remontage de la porte, à en juger par leurs différences de niveau et par les blocs ajoutés aux chapiteaux.

Un canal au parement de pierre, en bon état mais envahi par la végétation, traverse la muraille et court au pied de la colline.

a. Analyse architecturale

Non loin de là, on trouve un *maṇḍapa* à quatorze piliers couvert par un toit plat de briques, lui aussi envahi par une végétation sauvage[235]. Son plan au sol se compose d'un hall carré de douze piliers (quatre rangs de trois), avec une petite salle carrée de quatre piliers accolée à la paroi nord. La structure, qui ne dispose pas de murs, est ouverte à tous vents et semble être orientée vers le sud. En l'état, il serait facile de la regarder comme un simple pavillon à piliers bordant le chemin, ou un *maṇḍapa* de repos, mais son plan au sol semble montrer que l'équivalent d'une petite cella existait peut-être. La nature des piliers pourrait venir conforter cette dernière hypothèse : ceux de l'édicule carré au nord sont droits et bruts, à peine détourés, et portent encore des marques d'extraction sur leurs arêtes. Les chapiteaux, s'ils ont bien la forme générale adéquate (angles ou droits), ne sont pas sculptés.

Les piliers de ce qui pourrait être le *mukhamaṇḍapa* sont en revanche de Type 1, bien que tous ne soient pas achevés et que certains accusent les effets d'une longue période d'entreposage au sol. Seul le dernier rang des quatre piliers sud se distingue réellement : il

[235] Le *maṇḍapa* a été observé pour la première fois en 2011. Il a aujourd'hui été dégagé et le pied de la colline nettoyé lors des travaux de remise en état d'un étang asséché et de l'installation de toilettes publiques près de l'entrée.

s'agit de piliers de Type 2, dont le fût cannelé s'orne de deux bagues octogonales, et dont le bloc inférieur est à moitié enfoncé dans le sol.
Les chapiteaux que soutiennent les piliers du *maṇḍapa* sont de style Coḷa, simples et en biseau.

L'absence de finition des premiers piliers au nord indique la possibilité que des murs de briques aient fermé l'édicule carré. Pourtant, si tel avait été le cas, des débris auraient été facilement retrouvés aux alentours. Ce *maṇḍapa* a éventuellement pu être remonté à une date ultérieure et seuls ont été conservés ses éléments en pierre.

b. Analyse iconographique

Quel que soit leur type, les piliers de ce *maṇḍapa* ne présentent que des médaillons de lotus, de fleurs épanouies, et de rinceaux végétaux. Cependant, les lacunes sur les piliers de Type 2 enfoncés dans le sol limitent grandement l'identification de leurs reliefs. Seul un pilier du carré central présente sur l'une de ses faces un singe assis, portant d'une patte de la nourriture à sa bouche alors qu'il agrippe le bord du cadre de l'autre. Le relief est très peu prononcé, ce qui ne nous permet pas de vérifier si le volume figuré près de l'abdomen représente éventuellement un petit singe se blottissant contre sa mère. Le naturalisme de son sujet différencie cette figure d'une représentation d'un Hanumān paré, orant ou combattant. Elle reste cependant une image stylisée, se rapprochant plus d'une représentation symbolique que d'un dessin de l'animal réel.

L'intérêt de ce *maṇḍapa* réside dans les dalles de son plafond. Endommagées par des cassures et peu lisibles à cause des infiltrations, deux d'entre elles sont sculptées de bas-reliefs. La première, à peu près au centre du *maṇḍapa*, présente un grand serpent au capuchon de *nāga*, et au corps sinueux, qui poursuit un disque orienté au nord. La dalle de granit située immédiatement à l'est de celle-ci est illustrée d'un large poisson, la gueule grande ouverte et qui en avale un plus petit.

Ces deux motifs se retrouvent souvent sur les plafonds et les murs de structures religieuses isolées et de petite taille. On en rencontre toutefois également sur les parois internes des *gopura* des temples de grande ampleur, comme celui du Sītārāma à Jayankondan, pour ne citer qu'un exemple dans les environs immédiats.

La clé de compréhension de telles sculptures doit être recherchée dans le système astronomique indien et dans la traduction iconographique de la commémoration du phénomène des éclipses.

L'étude de Raja Deekshitar[236], chercheur indépendant et membre de l'assemblée du temple de Nataraja de Cidambaram, a contribué à éclaircir ce sujet complexe, sans pour autant apporter d'explications définitives. Il existe en effet, à travers toute l'Inde du sud, des *maṇḍapa* ne développant qu'une iconographie divine très réduite, et qui présente des séries de symboles et des représentations naturalistes d'animaux figurés majoritairement sur leur plafond. Ainsi, à quelques kilomètres à l'ouest de la ville de Mahābalipuram, un pavillon isolé à été découvert à proximité d'un petit temple de Gaṇeśa et d'un étang, qui comporte bon nombre de ces images – mais sur les piliers du porche –, associées à des représentations de donateurs indiens et étrangers (hollandais en l'occurrence). De même, entre Chingleput et Kāñcipuram, plusieurs autres *maṇḍapa* pareillement décorés, ainsi que des réutilisations de plafonds anciens dans des temples plus récents, ont été recensés.

On y voit sculptés des serpents poursuivant des orbes, des têtes de démons aux crocs apparents reposant sur leurs mains, et des poissons, des baleines, des murènes, des *makara* affrontés ou se poursuivant.

Les deux premiers thèmes sont généralement identifiés comme les allégories – selon l'apparence du cercle représenté – de l'éclipse du soleil ou de la lune, et la tête du démon Rāhu.

Le phénomène astronomique de l'éclipse trouve son interprétation dans le célèbre mythe du barattage de l'Océan de Lait relaté dans le *Ṛg Veda*, dans différents Purāṇā, tels que le *Bhāgavathapurāṇa* et le *Viṣṇupurāṇa*, mais aussi dans le *Mahābhārata* et le *Rāmāyaṇa*. L'histoire bien connue raconte le combat des démons guidés par Bāli contre l'ensemble de dieux. Résolus à trouver une solution pacifique à ce conflit, les dieux décident de baratter l'Océan d'Eternité, ou Océan de Lait, pour en extraire l'*āmṛta*, ou liqueur d'immortalité, et la partager également entre tous. Le barattage utilise le mont Meru comme baraton et le serpent Vasuki comme corde d'entraînement, que dieux et démons tirent alternativement. Après divers épisodes, le récit décrit la découverte des merveilles produites par ce barattage, qui accompagnent la précieuse liqueur. Afin que les dieux conservent l'avantage, et pour mettre fin au règne de Bāli, Viṣṇu prend la forme de Mohīnī, une femme d'une insoutenable beauté, afin de procéder au partage, et ainsi distraire les démons de ses charmes pendant qu'elle

---

236 Article paru sur le site *asia.com* en deux parties les 1er Février et 20 Mai 2010 : *Mysterious Pavilion: Document in stone of astronomical events* et *Mysterious Pavilion 2, The wonder continues*. L'explication et la datation du *maṇḍapa* ont été reprises dans l'article de Liesbeth Bennink, historienne et élève de Raja Deekshitar, dans la revue de l'IIAS (International Institute for Asian Studies) : "Decoding a Mysterious pavilion. How astronomy brought together local dignitaries and foreign traders" in *IIAS Newsletter* N°71, summer 2015, pp. 10-11.

abreuve les dieux en premier. Ayant éventé la ruse, Rāhu, l'un des démons, – ou Svarbhānu dans certaines versions – se glisse dans la file de ses adversaires pour être assuré de recevoir sa part. A l'instant précis ou l'*āmṛta* est versé dans sa gorge, il est confondu par les deux astres présents, la Lune et le Soleil. La décapitation sera son châtiment. Mais la liqueur ayant déjà infiltré son corps, il ne succombe pas et se voit condamné pour l'éternité à n'être plus qu'une tête monstrueuse séparée de son corps. La soif de vengeance de Rāhu sera également perpétuelle et il s'acharnera à poursuivre la lune et le soleil pour les dévorer tour à tour, ce qu'il réussit lors des éclipses. Les astres disparaissent alors de la vue du monde, mais ne restent pas longtemps prisonniers, puisque que le démon n'a plus de corps ; ils s'échappent peu après par la base de sa tête et réapparaissent ensuite dans les cieux.

Tel est conté le phénomène de l'éclipse. Il est dit par ailleurs que le corps décapité du démon, pourvu d'une queue de serpent, et appelé Ketu, dévore lui aussi les astres. Il symbolise les comètes, dont la queue est l'élément le plus remarquable. Ainsi, dans l'iconographie, ces deux démons « astronomiques » sont figurés par une tête surdimensionnée aux crocs proéminents, parfois la bouche ouverte, et par un être hybride au tronc humain et au corps inférieur de serpent[237], tels qu'on peut les observer dans les séries sculptées dédiées aux Navagrāha, les neufs planètes ou neufs « saisisseurs ».

Ce phénomène naturel impressionnant est pourtant bien connu et rationnellement expliqué depuis le Ve siècle par les savants et astronomes indiens, tels que – pour ne citer que ceux-là – Āryabhaṭa et Varāhamihira au VIe siècle[238]. Ce sont pourtant ces représentations symboliques et intimement rattachées à la mythologie qui sont reproduites sur les plafonds des *maṇḍapa*. Le serpent chassant le globe représente dans la plupart des cas la disparition du soleil ou de la lune de la voûte céleste, non pas que l'animal personnifie le mieux Rāhu, ou même Ketu, dont il se rapprocherait anatomiquement le plus, mais parce qu'il exprime la forme immatérielle des deux démons, considérés eux aussi comme les phases ascendantes et descendantes de l'astre lunaire qui vient recouvrir le soleil.

On sait par les textes et les inscriptions[239] que les éclipses étaient des épisodes autant redoutés qu'espérés par la population pour leur pouvoir sur la destinée du monde et leur

---

237 Les représentations de Ketu décapité sont rares et généralement modernes.

238 Voir à ce sujet les œuvres respectives d'Āryabhata et de Varāhamihira, le *Sūryasiddhānta*, et le *Pañcasiddhāntikā* et la *Bṛhatsamhita*.

239 On pourrait analyser plus en détail l'impact de l'astronomie et de l'astrologie dans l'architecture et dans le monde indiens en général, mais ce n'est pas là l'objet de la présente étude, dont le propos en serait considérablement alourdi et dévié du sujet principal. On peut néanmoins se

faculté de créer une fenêtre temporelle particulièrement favorable au mysticisme. C'est à cette occasion que des dons aux grandes institutions religieuses sont effectués par les souverains et les personnages éminents et que, les vertus sacrées et le pouvoir du domaine religieux redoublant alors d'intensité, on se baigne dans les étangs des temples, on exécute les rituels appropriés, et on dépose des offrandes sous de meilleurs auspices. Dans le même esprit, l'épisode provoque la commande d'édifices de commémoration de ces évènements exceptionnels. Bien qu'aucune mention explicite des *maṇḍapa*, ou des reliefs, dits « astronomiques » n'apparaisse dans l'épigraphie, il est vraisemblable que la fonction de tels bâtiments corresponde à cet objet. L'analyse de Liesbeth Bennink, dans son article reprenant la découverte de Deekshitar, tend à prouver que ces édifices constituent bien un marqueur de l'évènement, grâce à la découverte de représentations de donateurs locaux et étrangers associées aux reliefs sculptés symbolisant l'éclipse.

Mais le *maṇḍapa* au pied de Kṛṣṇagiri recelant malheureusement bien moins d'informations, il est donc prématuré d'émettre une conclusion définitive sur sa fonction.

Le relief du plafond n'arbore pas de signes stylistiques particuliers, sinon qu'il est comparable à ceux rencontrés sur la côte de Coromandel. Certaines sculptures présentent des *nāga* plus détaillés, associés par paires et accompagnés de perroquets encadrant le disque astral. De ce que les concrétions calcaires nous laissent encore distinguer, l'astre représenté à Senji n'étant pourvu d'aucun détail, on suppose qu'il doit figurer le soleil. La lune aurait en effet présenté un croissant à sa base, ou un lièvre stylisé gravé dans le disque, dessinant ainsi la forme des cratères du satellite telle qu'interprétée par la population.

Les poissons, comme d'autres animaux tels que le scorpion, le singe, le lézard ou le crocodile, sont souvent considérés comme les symboles de constellations, les *nakśatra*. Ils sont également interprétés comme les emblèmes dynastiques connus des Pandya (deux poissons intercalés), ce qui d'une part serait hors de tout contexte dans le cas qui nous concerne, et, d'autre part ne viserait qu'une seule catégorie de représentations animales.

En revanche, même si les reliefs des deux poissons de taille différente se pourchassant ou se dévorant sont fréquemment rencontrés dans ces pavillons, leur signification tant d'un point de vue iconographique qu'astronomique, ou astrologique, ne nous est pas connue, et reste encore à définir.

On rappellera, comme il a été mentionné plus haut, que des poissons isolés sont sculptés en bas-reliefs dans les passages intérieurs des *gopura* ainsi que dans l'enceinte du

---

référer à ouvrage deSHYLAJA B. S. : « Dating stones inscriptions from eclipse records » in *Bulletin of the Astronomical Society of India*, 25, pp. 601-614.

temple de Kodaṇḍarāma. Néanmoins, ce dernier relief se situe sur le mur encadrant la volée de marches descendant vers les berges de la rivière, et sa position basse le prédispose à la submersion occasionnelle, ce qui lui confère une signification peut-être moins ésotérique que celle liée à l'astronomie.

Le singe assis à la base de l'un des piliers de Type 1 peut donc être, comme nous venons de le préciser, le symbole d'une constellation, désignant ainsi une période bien précise de l'année. Une hypothèse fréquemment émise par les chercheurs consiste à avancer que les sculpteurs ont voulu représenter les animaux dont le comportement changeait lors d'une éclipse de soleil ou de lune, d'où l'attention particulière portée au naturalisme de la figure par rapport aux reliefs habituels.

c. Conclusion et chronologie de construction

Ce *maṇḍapa* appartient à la grande période de construction d'édifices dans le Fort de Senji, entre 1520 et 1620, comme le signale le style de ses piliers de Type 2.

Si l'on considère que ce *maṇḍapa* est effectivement un pavillon de commémoration d'une éclipse, il est possible – en théorie – de retrouver la date précise de l'évènement et donc de son édification. Cette méthode a été utilisée pour certaines structures présentant suffisamment de détails historiques permettant de déterminer une période limitée au sein de laquelle on répertorie ensuite les différentes éclipses lunaires et solaires, annulaires ou totales, ayant eu lieu.

Le site public de la NASA[240] propose cette possibilité en mettant à disposition des listes d'éclipses par siècle ou par décennie, accompagnées de la cartographie des zones de visibilité du phénomène. Dans le cas du *maṇḍapa* astronomique situé près de Mahābalipuram, la séquence de recherche à pu être précisément calibrée grâce aux informations fournies par les vêtements des dignitaires et la présence de ressortissants hollandais dans la région.

En revanche, le *maṇḍapa* « astronomique » de Senji ne nous offre que peu de renseignements pour délimiter précisément la période temporelle et il faudrait alors chercher l'occurrence des éclipses solaires entre 1500 et 1680. La consultation du site de la NASA a montré que cette fourchette de temps– très large – a connu trois éclipses solaires totales (le 18 mai 1528, le 10

[240] NASA eclipse Web Site : *eclipse.gsfc.nasa.gov/eclipse.html*, consulté en 2015.

mars 1575 et le 30 mars 1680) et cinq occultations partielles[241] qui ont pu être observées depuis le nord du Tamil Nadu.

Ces données ne suffisent malheureusement pas pour arrêter une date[242] : d'une part, on ne peut être sûr qu'un tel évènement a bien été commémoré par un souverain de Senji des XVIe et XVIIe siècles, et d'autre part il serait nécessaire de déterminer la nature de l'éclipse (totale ou partielle) à partir des indices apportées par les reliefs, ici trop peu fournis, et par ailleurs susceptibles d'avoir été réduits à la suite d'éventuelles reconstructions de l'édifice. Seule une indication de constellation ou de *nakśatra*, en permettant de faire corespondre un mois à une année, pourrait permettre l'exploitation de la table des éclipses établie par la NASA.

La fonction de cette structure est également sujette à conjecture. Raja Deekshitar remarque que les *maṇḍapa* astronomiques sont généralement constitués d'un porche et d'une partie intérieure au sol surélevé, et qu'ils sont associés à un temple de Gaṇeśa et un étang ou une rivière, ce qui n'est pas le cas au pied de Kṛṣṇagiri.

Pour conclure, on se doit de constater à nouveau, et comme pour bon nombre d'édifices à Senji, que l'incertitude demeure encore sur l'origine de ce *maṇḍapa* et sa destination, en notant toutefois qu'il demeure assez plausible que le bâtiment ait été construit pour commémorer une éclipse de soleil ou de lune, le rattachant ainsi au groupe, encore peu étudié, des pavillons astronomiques.

2.3. La colline de Chandrayandurgam

(*Planche 8, Fig.110-113*)

La vocation religieuse ne constitue pas la caractéristique principale des édifices implantés sur la colline de Chandrayandurgam. Alors que Rājagiri réputée imprenable, est essentiellement protégée par ses aménagements militaires, Chandrayandurgam, moins haute et plus étendue, est d'abord rendue pratiquement inaccessible par ses éboulis et son relief

[241] Le 19 juin 1517, le 12 novembre 1528, le 2 novembre 1556, le 15 décembre 1610 et le 30 mars 1661.

[242] Rappelons que cette étude, comme celle de Deekshitar, se base essentiellement sur des observations et ne prétend aucunement être un essai de datation à partir de traités d'astronomie.

chaotique. Comme on a pu le constater dans la présentation du Fort, la muraille externe passe par son sommet et côtoie également une enceinte intérieure, aujourd'hui presque intégralement écroulée et dont l'instabilité rend son accès dangereux.

A. Le *maṇḍapa*-porte, entrée de la muraille.

Seules deux structures dont le caractère religieux est vérifié sont implantées au sommet. Cependant, avant de nous y intéresser, un troisième édifice doit être mentionné[243].
Il s'agit d'un *maṇḍapa* se présentant sous la forme d'une porte, aussi dit « *maṇḍapa* de repos », situé au flanc d'un énorme éboulis rocheux formant un dédale de cavités, que l'on rencontre avant d'accéder aux dernières hauteurs de la colline. Sa présence sur le chemin de ronde se justifie par l'usage fréquent de ce type de structure comme poste de garde et comme abri pour les soldats, mais également comme point de captage des eaux de plusieurs sources naturelles souterraines qui sourdent des grottes avoisinantes.

Ce *maṇḍapa* est constitué de deux dais à soubassements simples et unis, comportant uniquement une moulure basse et haute carrée et lisse, et quatre piliers composites soutenant un seul et même toit de dalles de granit, qui ménagent une ouverture au centre.
Les quatre piliers flanquant le passage sont de Type 1, mais s'apparentent au Type 3 par l'ajout de *nāgabandham* aux angles supérieurs du bloc de base et de bagues hexagonales délimitant chaque partie facettée entre les blocs. Les chapiteaux sont de type *puṣpapotikā* élancés, avec un étai fin joignant le pendentif au corps principal. Les autres piliers, en contact avec la paroi rocheuse, sont de Type 1 et supportent des chapiteaux biseautés.
Le *maṇḍapa* est inachevé car seuls les piliers du dais de gauche sont sculptés, les autres se présentant unis ou simplement ébauchés.

Son iconographie s'est concentrée sur la voie de passage : sur chacun des deux piliers achevés du dais de gauche, le bloc inférieur, plus grand, présente une petite niche polylobée dans laquelle loge un Gaṇeśa assis pour l'un et un *liṅga* pour l'autre. Les autres faces de ces blocs sont ornées de rinceaux. Les blocs médians et supérieurs, quand ils sont sculptés,

[243] Nous rappelons que dans certains cas, notamment celui des sommets des collines, les descriptions s'effectuent dans le sens de progression depuis l'accès par la voie principale d'entrée à travers la muraille.

affichent des médaillons et des cadres fleuris, ou des lions assis, du même type que ceux que l'on peut observer au-dessus des fausses niches des *garbhagṛha*.

Une attention particulière a également été accordée au traitement du plafond de ce *maṇḍapa* : en deux endroits, les dalles ont été sculptées de manière plus achevée que les piliers. On y remarque en effet un médaillon de lotus épanouis encadré par deux poissons stylisés, ainsi qu'une série de motifs successifs au-dessus d'un autre médaillon, plus détaillé. On reconnaît dans la composition de ces motifs, de gauche à droite, l'orbe lunaire figurée avec son croissant, suivi d'un *liṅga* sur son piédestal sous une arche, puis une représentation de Kṛṣṇa dansant d'un pied sur le démon Kāliya, et enfin un personnage qui adopte la même position de danse que Kṛṣṇa sur une oie *hamsa*.

Le croissant lunaire, le médaillon de lotus symbolisant parfois l'astre solaire, et les poissons, pourraient constituer des références astronomiques, comme on a eu l'occasion de le voir lors de l'étude du *maṇḍapa* au pied de la colline de Kṛṣṇagiri. Mais un tel lien reste, pour cette composition, bien moins évident : en effet, la présence singulière de figures divines de courants différents dans cet ensemble ne s'explique pas clairement.

On remarquera également que ces motifs, comme c'est le cas en général sur les plafonds, sont réalisés en bas-reliefs, voire simplement gravés, et qu'ici, seule la figure de Kṛṣṇa dansant présente un volume plus marqué. On peut émettre l'hypothèse de rajouts postérieurs à un relief primitif, mais le *maṇḍapa* ne semble pas révéler plusieurs périodes de construction.

De même, la dernière figure, semblable à celle d'un danseur sur un *hamsa*, est inconnue. Sa taille et l'état de la pierre compliquent son interprétation, mais le personnage paraît tenir la queue de l'oie de la même manière que celle du démon serpent. On pourrait assimiler cette représentation à celle du combat de Kṛṣṇa contre la Grue, mais ce sujet fait l'objet d'une iconographie bien codifiée, déjà rencontrée à Senji, et la forme narrative développée ici, ainsi que le traitement appuyé du bec du monstre que l'enfant déchire, évacuent toute ambiguïté sur la possibilité d'un tel rapprochement. De plus, le *hamsa* est une figure décorative bien répertoriée et toujours reconnaissable au rinceau qu'il tient dans le bec.

Même s'il est d'usage que le soleil et la lune soient assez fréquemment disposés de part et d'autre d'un symbole divin pour traduire une valeur d'éternité temporelle, le relief ici présent ne correspond pas explicitement à ce code. On en vient alors à ne retenir que l'aspect uniquement décoratif, voire apotropaïque des motifs de ce plafond.

Ce *maṇḍapa* pourrait être daté à partir de la période de construction de la muraille qu'il perce. Selon l'analyse des aménagements militaires efectuée par Jean Deloche[244], qui se base sur l'introduction des armes à feu dans les armées Nāyaka et sur la typologie des murs, la mise en œuvre de cette partie des fortifications aurait été engagée vers le XIIIe siècle pour s'achever avant le milieu du XVIe siècle. Le style général de la structure la situe plutôt au début du XVIe siècle. Il est probable que ce *maṇḍapa* ait été plus vaste à une époque ancienne, car des piliers de chacun des types répertoriés dans l'édifice ont été retrouvés sur le sol à proximité, avec des fragments de chapiteaux. Puisqu'il est impossible qu'ils proviennent d'un autre édifice, on peut supposer, si l'on considère l'état lacunaire de ce bâtiment, qu'il était encore en cours de construction lorsque la zone fut abandonnée.

Sans pouvoir émettre une conclusion définitive, on pourrait dater ce *maṇḍapa*-porte de la toute fin du XVe ou du tout début du XVIe siècle, mais on peut également envisager l'existence d'une porte dans la muraille ancienne, agrémentée, un ou deux siècles plus tard, de porches à piliers, qui sont restés inachevés pendant le règne Nāyaka.

B. Le temple en brique de Raṅganātha de Chandrayandurgam

En longeant la muraille, la progression sur le plateau sommital de la colline mène à un bassin de faible dimension naturellement rempli par les eaux de pluie, qui voisine avec un petit temple de briques proche de l'effondrement.

Ce petit édifice abandonné présente un *garbhagṛha* de plan carré couvert par une superstructure à deux niveaux et couronné par un dôme. La cella, précédée d'une antichambre ouverte au nord-est par une porte, possède un sanctuaire annexe accolé à sa paroi nord-est et ouvert dans la même direction. Deux fragments de ses murs sont encore visibles, ainsi qu'une partie du petit dôme qui devait le couvrir.

Certains éléments architecturaux sont en pierre, tels que les chambranles de la porte principale et son linteau, ainsi que la charpente qui supportait le couvrement. Il semble que les fondations du temple, implantées sur une veine rocheuse accidentée, soient également en granit. La surface des murs de briques est composée de manière à former un premier relief du décor à venir, comme on peut le voir sur les murs extérieurs de la cella, qui conservent

[244] *Cf.* DELOCHE, J., *Op.cit.* pp. 36-42.

encore, pour certaines parties, le revêtement de plâtre et d'enduit qui servait ensuite à mouler les pilastres et les fausses niches. On peut d'ailleurs observer que les faces du *garbhagṛha* étaient chacune ornées d'un édicule *śālā* simplifié. A l'exception de ce relief architectural, le temple ne présente aucun décor. Le revêtement des parois intérieures en plâtre est lisse, hormis des cavités de forme triangulaire pour le dépôt des lampes rituelles.

La position précaire de ce sanctuaire disposé sur le roc à proximité du bassin naturel laisse supposer que la fonction sacrée du lieu est antérieure à l'époque de sa construction. Son édification est peut-être néanmoins plus ancienne que celle de la majorité des édifices du site, si l'on considère l'absence totale d'ornementation architecturale caractéristique du XVIe siècle, l'utilisation presque exclusive des briques, et le fait que l'installation de sanctuaires précède généralement celle des ouvrages défensifs et militaires. Trop d'éléments qui seraient significatifs d'une période artistique ou historique manquent pour dater cette structure. On peut malgré tout affirmer qu'elle n'a probablement jamais été modifiée, si l'on se réfère à l'abandon très rapide de la colline comme place fortifiée.

L'ancien membre de l'ASI, R. Mani, affirme dans son fascicule descriptif que ce temple est dédié au dieu Raṅganātha – dénomination que nous avons retenue pour des questions de simplicité - mais ni les sources écrites ni les données archéologiques exploitables actuellement, ne permettent de statuer sur cette attribution.

C. Le *maṇḍapa* ruiné, sommet de la colline de Chandrayandurgam

Sur le point le plus haut de la colline, constitué d'un petit piton rocheux qui émerge du plateau, se trouve un *maṇḍapa* encore debout malgré son état de ruine avancée. Les sept piliers qui le composent sont de Type 1 lorsqu'ils sont achevés, et sont pourvus de chapiteaux en biseau. Orienté en longueur vers l'est, l'édifice présente sa face sud en partie occupée par les vestiges d'une structure de briques et de mortier qui lui était accolée. Les débris ne présentent pas grand intérêt au premier abord, mais certains détails laissent penser que le *maṇḍapa* faisait peut-être partie d'un ensemble de taille modeste incluant un sanctuaire analogue à celui du petit temple de briques précédemment décrit. En effet, il semble que des

piliers engagés soient préfigurés dans les murs de brique, qui indiqueraient l'existence antérieure de la cella d'un lieu de culte.

Les piliers du *maṇḍapa* ne comportent que peu ou pas de reliefs décoratifs. Les plus achevés d'entre eux arborent des médaillons fleuris ou juste ébauchés, des *tirunāma* viṣṇuïtes des conques et des disques simplifiés.

La seule sculpture figurée représente un personnage en position d'adoration, debout et les mains jointes devant la poitrine, dans une petite niche à arc en accolade. Par sa posture et son implantation dans le *maṇḍapa,* cette figure s'apparente à celles des donateurs, dignitaires ou souverains, que l'on trouve à l'entrée des temples et des halls à piliers, et qui bordent les allées centrales.

Néanmoins, l'état de la pierre du pilier ne permet pas une identification définitive, et la possibilité d'une représentation de Garuḍa ou de Hanumān en orant reste également plausible.

Cet ouvrage, qui peut être daté des environs du début du XVIe siècle, pourrait donc ne pas être un simple *maṇḍapa* de repos comme le prétendent les ouvrages descriptifs, mais constituer les vestiges d'un hall à piliers rattaché à un temple de petite taille.

Ces suppositions, au même titre que l'identification du petit temple de brique, ne peuvent malheureusement pas être vérifiées, en raison de l'absence totale de renseignements dans les sources écrites et les inscriptions concernant des édifices religieux sur la colline de Chandrayandurgam.

D. Le *maṇḍapa* du flanc nord-ouest de Chandrayandurgam

Ce *maṇḍapa* se situe à flanc de montage, édifié sur un petit plateau au bout d'une pente douce descendant vers la berge est du bassin du Cettikulam.

Se déployant dans l'alignement de la colline, c'est-à-dire du sud-ouest au nord-ouest, il est constitué de trois rangs de quatre piliers de Type 1, dont certains soint inachevés. Les chapiteaux biseautés supportent les dalles du toit et une couverture de briques qui s'ornait d'un auvent en quart de rond, dont il ne reste que peu de traces.

Le sol de l'édifice à perdu son revêtement d'origine, et on distingue encore ses fondations principales. Outre le tracé des assises qui définit les limites du *maṇḍapa*, le rang central de quatre piliers est repéré par une infrastructure au sol délimitant ainsi une partie

avant vers l'étang, et une partie arrière contre la colline. La partie arrière est – toujours selon les traces de fondations – divisée en trois carrés (délimités chacun par quatre piliers). L'espace carré qui se situe à l'angle sud de l'édifice est pourvu d'un canal d'écoulement des eaux lustrales d'une grande simplicité, à même le sol, attestant de la présence d'un objet de culte qui recevait des oblations à cet endroit. Bien que ce canal s'apparente directement à ceux que l'on trouve sur les faces externes des *garbhagṛha*, il se rapproche plus de celui d'une *yonī* qui aurait été sculptée directement dans le sol – comme dans la cella du temple semi-excavé de Mahāliṅgeśvara sous la colline de Kuttarisidurgam –, et qui aurait alors accueilli un *liṅga*.

Si tel était le cas, la position du saint des saints se révèlerait alors peu commune, ce dernier étant obligatoirement le centre de rayonnement ou le point axial de l'agencement des autres éléments architecturaux.

L'iconographie ne contribue guère à déterminer une quelconque obédience : les piliers présentant un décor sont inachevés, les motifs ne sont reconnaissables que par leurs contours préalables. On reconnaît les cadres et les médaillons prêts à accueillir des fleurs, dont seuls les cœurs et quelques contours sont gravés, ainsi que des volutes et des crosses qui attendent d'être complétées par les rinceaux et autres entrelacs végétaux.

De chaque côté de ce *maṇḍapa,* et sur deux blocs en équilibre, on découvre deux petites constructions de briques (dont l'une est seulement à l'état de fondation), dont la fonction n'est pas identifiée. Selon certaines sources, il s'agirait de guérites militaires (mais on remarque que celles qui garnissent le site sont généralement de section ronde), ou bien de simple abris à lampes. Chaque mur est ici percé d'une petite ouverture rectangulaire, et des vestiges de superstructure sont encore visibles. Dans le cas d'une affectation à un usage religieux, ces petits édifices pourraient recevoir une lampe rituelle ou une image sacrée de taille réduite, à l'exemple d'une stèle commémorative.
On verra dans un prochain chapitre le possible lien de ce type de structure avec le concept encore énigmatique du *tipañjal*.

Le *maṇḍapa*, qui est très probablement lié à l'étang du Cettikulam, n'a pas été relevé sur les plans, pourtant exhaustifs, établis par Jean Deloche. L'une des raisons de cette omission peut s'expliquer par un effondrement complet du bâtiment, suivi d'un remontage postérieur à la visite du chercheur, ce qui reste cependant assez peu probable. C'est plus certainement son absence de caractéristiques architecturales particulières qui l'aura fait

omettre. L'ouvrage reste cependant intéressant par sa possible dédicace à Śiva, liée à la présence du canal d'écoulement de type particulier.

E. L'étang de Cettikulam et ses abords

L'étang le plus vaste de l'intérieur du Fort fait l'objet d'une description précise par Jean Deloche dans la section des ouvrages hydrauliques[245] de son étude sur la citadelle.
La quasi-totalité des berges de l'étang a conservé sa conformation naturelle, constituée de glacis de gneiss granitique ou d'éboulements, à l'exception de sa partie est et de son angle nord-est, qui ont été aménagés à la période Nāyaka avec de grande volées de marches. L'accès principal à l'étang sacré s'effectue part l'est, à gauche de la route qui mène vers le Cakrakulam. L'entrée, très vaste, est encadrée par deux constructions.

La première d'entre elles, à gauche, est formée d'un soubassement de blocs de granit, célèbre pour avoir été le lieu de crémation du corps de Rāja Desingh au XVIIIe siècle et, après lui, de celui de son épouse.

La seconde se situe plus avant en descendant les marches : un templion à deux piliers abrite un relief de Gaṇeśa sculpté dans une niche à arc en accolade aménagée dans le mur droit de l'escalier. Les deux piliers du templion soutiennent un auvent en quart de rond à angles décorés et une petite superstructure de briques et de mortier sur deux niveaux couronnés d'un dôme. Les piliers sont de Type 3 et les chapiteaux en *puṣpapotikā* massifs. Le pilier se situant le plus haut a été dimensionné de façon à déployer toutes ses parties constitutives sur une plus faible hauteur.

Dans sa niche, Gaṇeśa est représenté assis et porte traditionnellement sa défense brisée de la main droite et, de la main gauche, un bol dans lequel il trempe sa trompe. Les mains supérieures tiennent ici la hachette śivaïte ou le croc à éléphant, et le lien. Le relief faisant l'objet d'une grande dévotion et d'une adoration régulière, ses volumes sont couverts et estompés par les traces de suie, d'huile et de vermillon. Pour cette raison, en dégager un style demeure hasardeux.

245 *Cf.* DELOCHE, J., *Op.cit.* p. 175.

Sous cette niche, posé sur une marche, gît un fragment de relief qui a été déterré et relevé pour être exposé dans le templion. Bien que brisée, sa partie supérieure évoque la forme ronde d'une stèle. On distingue sur sa gauche deux figures orantes en position d'adoration, puis une séparation abstraite et deux animaux, à droite, figurant des vaches. Il est impossible de préciser l'origine du relief et sa composition intégrale, mais on peut toutefois avancer qu'il s'agit ici de représentations secondaires ou d'arrière- plan, évoquant peut-être le ciel des dieux, ou le monde avec ses créatures et ses troupeaux[246].

Les sculptures qui ornent les piliers sont réalisées avec soin, et sont presque intactes, malgré les stigmates d'un long séjour au sol. Outre les rinceaux et les médaillons fleuris, on reconnaît une iconographie śivaïte composée de *liṅga* couverts par des *nāga*, de *gaṇa* dansants ou de musiciens, d'ascètes et de sages, ainsi que de dignitaires ornant le *śivaliṅga* de guirlandes de fleurs. On note également la présence d'animaux, dont une vache protégeant un *liṅga*, et une créature souvent identifiée comme un chameau par la forme de ses pattes et de son dos, et par son cou démesuré.

Enfin, la superstructure a conservé quelques rares vestiges de sculptures, mais cette partie, à portée de main, a souffert d'un contact répété, plus ou moins appuyé. Les niches centrales des *tala* accueillent des figures de Gaṇeśa assis - reconnaissable, malgré la tête d'éléphant lacunaire, à son ventre proéminent barré du cordon brahmanique - et, à ses côtés, des divinités secondaires attenantes, en position d'adoration.

Près de la berge nord-ouest du Cettikulam se dresse un *toraṇa*. A quelques mètres du bord, et les pieds dans l'eau, deux solides piliers quadrangulaires supportent un linteau en *kapota* en feuille de lotus, avec des *nāsī*, répartis par paire aux extrémités et au centre, qui encadrent une image centrale. Celle-ci représente un personnage assis (identifié par les habitants comme un singe), gracieusement endormi, les deux bras et la tête penchée[247] reposant sur son genou levé. Le centre des *nāsī* est orné, pour certains, de têtes et de visages, et pour d'autres de rinceaux végétaux, sans recherche apparente de symétrie ou d'ordre.

---

[246] On n'explique cependant pas pourquoi les deux vaches semblent disposées sur les branches d'un arbre. De nombreuses possibilités peuvent alors être évoquées : le monde est ainsi figuré sur les représentations de la levée du mont Govardhana par Kṛṣṇa, mais celles que l'on trouve à Senji sont invariablement présentées sur les piliers et donc très réduites et schématisées. On trouve également ce type de figures secondaires autour des stèles de divinités en pied, mais encore une fois, ce type de figuration impose une dimension relativement importante de la stèle support, et le fragment présenté ici ne semble pas provenir d'un œuvre sculptée de grande taille.

[247] On notera que cette position avec la tête penchée permet à la figure de se contenir entièrement dans l'espace réduit qu'offre le linteau, et il est possible que la posture ne procède que de cette contrainte.

Les deux piliers présentent quelques reliefs et gravures sur leur côté faisant face aux marches: une lune et son croissant en bas sur le pilier de gauche, et un disque – vraisemblablement solaire – en hauteur sur le pilier de droite, accentuant une certaine image d'éternité.

Certains habitants âgés de Senji prétendent que ces vestiges sont les restes d'un petit pavillon qui était implanté non loin du bord de l'étang, en partie dans l'eau, pour y accueillir une divinité en procession. Il paraît plus vraisemblable de considérer cette installation comme faisant office de *toraṇa*, ou d'arche de passage ou d'entrée, car la zone a été abondamment et minutieusement restaurée[248] avec l'apport d'autres fragments qui auraient été retrouvés ; de plus, l'usage veut que les dais processionnels soient le plus souvent aménagés au milieu de l'étang et accessibles soit par un pont, soit avec une embarcation.

2.4 La colline de Kurangudurgam

(*Planche 8, Fig.114-115)*

A. Les sanctuaires et *maṇḍapa* de la Forêt.

Deux édifices sont implantés dans la forêt qui s'étend entre les trois collines de Chandrayandurgam, Kusumalai et Kurangudurgam, mais nous avons néanmoins choisi de joindre leur description à la dernière colline citée, car c'est par le chemin menant à Kurangudurgam que l'on accède à ces bâtiments

Cette forêt se trouve à l'extérieur du Fort, hors du mur d'enceinte qui joint Chandrayandurgam à Rājagiri et elle demeure encore très difficile d'accès, notamment pendant les périodes pluvieuses, lorsque la végétation s'est densifiée.

Un sentier s'écarte de la Porte du Diable, près du Cettikulam en direction du sud-ouest, et serpente entre les blocs de granit et les mares stagnantes de la petite vallée.

[248] Les inscriptions et numéros marquées sur les blocs des marches de l'escalier autour de l'étang témoignent d'un travail de déblayage des ruines et de réassemblage important et méticuleux.

Le premier bâtiment rencontré est répertorié comme un *nadumaṇḍapa* sur le plan de Jean Deloche. Il s'agit ici d'un *maṇḍapa* de passage ou de repos. Son plan rectangulaire se développe selon un axe est-ouest et il est composé de deux corps disposés sur un soubassement simple, reliés entre eux par les dalles du toit. Les murs aveugles des faces sud et ouest sont réalisés dans le style des murailles défensives du XVIe siècle, avec de très larges blocs assemblés à joints vifs. Le chemin pénètre au centre et traverse le mur par une ouverture sans ornementations, mais des encoches carrées de grande taille réservées dans les jambages indiquent que cet accès devait être protégé d'une porte, en bois ou en matériau plus résistant. Chaque partie surélevée contient six piliers de Type 1, les plus éloignés de l'allée centrale étant inachevés. Ils supportent des chapiteaux biseautés et ne présentent aucune décoration, à l'exception de l'un des piliers du corps ouest qui, face à l'allée centrale, est sculpté sur son bloc inférieur d'une représentation de deux archers de tailles différentes, que l'on identifie aisément à Rāma et à son frère Lakṣmaṇa. Le pendant de ce pilier, à droite, comporte des traces de peinture noire dessinant un motif effacé, dont il est impossible de déterminer l'époque.

Aucun autre élément descriptif n'est à relever sur ce *maṇḍapa,* sinon qu'il se rattache à la première période de fortification du site par les Nāyaka.

Le second bâtiment se rencontre en poursuivant plus au sud, sous la forme d'un sanctuaire de modeste dimension dédié à Śiva, situé à proximité d'un petit bassin naturel, et qui croule sous la végétation envahissante et les lianes. La structure est sobre et son plan simple se compose d'une cella carrée, d'un *antarāla* réduit, et d'un *maṇḍapa* plus large, fermé et à quatre piliers de Type 1. Le pavement du sol est bouleversé et de nombreux débris sont dispersés dans la cella et l'antichambre. La porte joignant le *maṇḍapa* à l'*antarāla* est encadrée de deux pilastres soutenant des lions assis et une moulure en feuilles de lotus.

Les piliers sont sculptés de bas-reliefs végétaux, de médaillons et de cadres aux fleurs épanouies, ainsi que de *makara* crachant des rinceaux. Les reliefs sont assez frustes et parfois inachevés.

Les murs extérieurs, lorsqu'ils peuvent être examinés, adoptent le style de décor sobre déjà rencontré dans les temples de Śiva N°70, de Kuttarisudurgam et du Bālaraṅganātha de Kṛṣṇagiri, et dans certaines cellas des fondations royales : les faces sont scandées par des édicules *śālā* à fausses niches et à pilastres lisses, couronnés par des arches en rinceaux renfermant des reliefs de lions assis.

Ce temple abandonné était certainement pourvu à l'origine d'un *maṇḍapa* plus vaste et indépendant : en effet, à quelques mètres au nord-est, on peut encore apercevoir quelques piliers dressés soutenant des poutres. Ils ne sont pas sculptés, et un grand nombre d'entre eux repose à terre, enseveli sous les décombres et les buissons.

De moindre importance, ce temple ne bénéficie d'aucune protection et il est donc amené à disparaître, mais son existence est à mentionner, car il faisait vraisemblablement partie d'un ensemble complet avec son *kulam* et son *mahāmaṇḍapa*.

B. Le sommet de la colline de Kurangudurgam

La colline de Kurangudurgam, est, à l'image de Kusumalai, une colline fortifiée indépendante du triangle qui compose le Fort principal. De faible altitude, elle n'en est pas moins difficile d'accès en raison des éboulis de granit et des amas d'énormes blocs basculés qui l'entoure. Selon la chronique de Nārāyaṇaṇ Piḷḷai (manuscrit de la collection Mackenzie), elle fut aménagée au milieu du XVIe siècle par Muthyālu Nāyaka, le souverain responsable de la construction du temple de Veṅkaṭaramaṇa dans le Fort Interne[249].

On accède hors de la zone fortifiée principale par la Porte de la Victoire, qui se présente sous la forme d'un *maṇḍapa* de passage, comportant une allée centrale encadrée par deux corps de bâtiment sur soubassement commun, à piliers de Type 1 joints par les poutres et les dalles du toit. Chaque corps de bâtiment comprend huit piliers massifs aux chapiteaux biseautés et on y pénètre par un escalier creusé dans l'assise entre les quatre piliers formant l'allée centrale. Certains espaces sont murés de parois en terre séchée, créant des zones fermées, mais peu d'entre elles ont résisté aux ravages du temps. L'ouverture qui traverse la muraille à laquelle est accolé le bâtiment est seulement décorée sur ses jambages d'une fine moulure en feuille de lotus terminée vers le sol par des *nāgabandham*, ainsi que de la représentation en bas-relief d'une large feuille sur un piédestal mouluré, motif fréquemment rencontré à cet endroit.

L'ornementation des piliers se répartit entre figures en hauts-reliefs et thèmes végétaux. Ces derniers sont présents sous leur forme habituelle de médaillons et de cadres aux

[249] Cette information a bien été confirmée par les données extraites des cartes françaises de la région datant des XVIIIe et XIXe siècles.

fleurs épanouies, et de rinceaux entrelacés. Les reliefs figurés sont quant à eux largement présents, bien que souvent inachevés : on retrouve une iconographie śivaïte avec un Gaṇeśa et des *gaṇa* dansant et jouant de la musique, et avec – sur le bloc inférieur, emplacement réservé aux figures importantes – un Śiva dansant, thème rare sinon unique sur les piliers de Senji. Outre les *hamsa*, lions assis ou cabrés, et *makara* crachant des rinceaux, on observe également une iconographie viṣṇuite composée notamment d'Hanumān combattant ou en position d'adoration, mais surtout d'une figure de Narasimha inachevée. Le dieu homme-lion est ici représenté à quatre bras, tenant les attributs de Viṣṇu et plongeant ses mains inférieures jointes devant lui. Le bas du relief n'ayant pas été sculpté, on peut donc interpréter cette image comme illustrant le moment ou l'avatar sort du pilier ou bien celui où il dépèce le démon Hiraṇyakaśipu.

On remarquera toutefois que, malgré le niveau de détail de quelques figures, la sculpture de ce *maṇḍapa* de passage reste, dans son ensemble, rudimentaire et quelque peu grossière, avec des volumes maladroitement exprimés qui manquent de grâce et de fluidité.

Cette médiocre qualité des sculptures peut être consécutive à l'importance jugée secondaire du traitement d'une simple porte, ou bien à un défaut de moyens affectant les équipes d'artisans, ou encore à un délai d'exécution trop réduit, comme en témoignent les parties inachevées.

Une seconde structure du même type se présente sur le chemin qui conduit au sommet de la colline de Kurangudurgam. Plus réduite que la précédente, elle est construite sur le même modèle de *maṇḍapa* de passage. Deux corps à soubassement simple encadrent une allée centrale. Chacun d'eux comporte quatre piliers de Type 1, qui supportent des chapiteaux biseautés, et dont seuls deux d'entre eux ne sont pas encastrés dans les murs épais qui forment trois des faces de l'édifice. Le plafond est orné en son centre d'un lotus épanoui à quatre rangs de pétales, et les jambages de la porte présentent à nouveau une moulure de feuille de lotus et un motif de feuille sur un piédestal.

L'iconographie des piliers ne comporte que trois figures divines : un Hanumān combattant, une femme portant un perroquet sur son épaule, que l'on pourrait identifier comme Āṇḍāl, ainsi qu'un jeune enfant semblant importuner une femme barattant du beurre, que l'on peut reconnaître comme Kṛṣṇa et sa mère Yaśodhā, ou une bouvière anonyme. D'autres représentations relèvent du domaine animal : lions assis, *yāḷi* (ou *vyāla*) crachant des rinceaux, *hamsa*. On note même la présence d'un chien, d'un éléphant, et d'un singe assis devant un buisson dont il s'apprête à manger les feuilles. Le reste des figures humaines se

rattache au domaine profane : des musiciens et musiciennes sont sculptés sur le bloc supérieur de l'un des piliers et, légèrement à l'abri des regards, on découvre un relief érotique montrant un personnage masculin barbu tenant son phallus d'une main.
La différence de qualité des sculptures entre ce pavillon et le précédent est notable : les volumes sont ici emprunts d'expressivité et de fluidité, les motifs sont délicatement traités, tout comme les figures vivantes au canon voluptueux.

Le sommet irrégulier de la colline est enclos d'une muraille continue, mais qui contient peu de bâtiments encore debout. On dénombre quelques structures carrées sans identification précise, et un petit pavillon à quatre piliers en granit.
Cet édifice est implanté sur un plateau rocheux lisse et se compose de quatre piliers très sommairement sculptés soutenant un toit plat en brique, sur lequel on pouvait imaginer une superstructure à étages. Seul l'un des piliers est orné sur l'une de ses faces de gravures lisibles, vraisemblablement en esquisse de la future sculpture. On y distingue un rinceau végétal sur le bloc inférieur, un piédestal supportant peut-être un *liṅga* sur le bloc médian, et un disque lunaire dans lequel est figuré un croissant sur le dernier tronçon. Des fragments de piliers de Type 2, aux fûts à facettes, abandonnés sur le sol, indiquent que ce petit pavillon devait appartenir à un ensemble plus vaste.

A l'extérieur de l'enceinte de la colline, une grande inscription en télugu est gravée sur un glacis du flan est. Elle a été discutée en détail dans un autre chapitre, mais on remarquera cependant qu'elle est accompagnée de gravures représentant les attributs de Viṣṇu, une conque et un disque, ainsi que d'un croissant de lune. On suppose que, même s'il n'est plus visible, cet ensemble devait être complété par un disque solaire, illustrant une expression figée ayant pour sujet l'éternité.

2.5. Les structures au sol, Fort Interne et Fort Externe

(*Planche 9. Fig.116 à Fig.139.*)

A. Le Temple de Veṇugopāla, Fort Interne

(*Planche 9. Fig. 116-117*)

Le Fort Interne est considéré comme le cœur de Senji. Le centre du pouvoir royal Nāyaka s'étend sur un espace d'environ 600 mètres du nord au sud sur 450 mètres d'est en ouest et regroupe des bâtiments utilitaires, militaires et palatiaux. Le terrain plat, en très légère pente montant vers la colline de Rājagiri qui le domine à l'ouest, est parsemé de veines granitiques émergeant irrégulièrement du sol. Hormis un roc sculpté d'un relief de Gaṇeśa, le Fort Interne ne comporte qu'un seul édifice religieux. Il s'agit d'un temple dédié à Veṇugopāla, qui s'élève à l'angle sud-ouest de l'espace délimité par les murailles, au pied de la colline, et à proximité de la Porte Sud qui ouvre, de l'autre côté, sur l'étang de Cakrakulam.

a. Analyse architecturale

Le temple fait face à l'est et se présente en grande partie ruiné malgré ses nombreuses restaurations. Son architecture de briques et de granit, quelque peu singulière semble avoir été de plan rectangulaire, mais elle est marquée par l'absence des caractéristiques classiques déclinées en général par les structures religieuses hindoues.

Une petite volée de marches mène à ce qui aurait été un hall d'entrée fermé – dont les parois est et nord ont disparu – comme l'indiquent un pan de mur de briques à demi écroulé au sud-est et les traces de fondations des autres cloisons. De faux piliers très simples sont figurés en relief sur les murs (quatre pour le mur ouest et cinq pour le reste du mur latéral sud) et laissent dépasser des chapiteaux de style ancien qui supportent les poutres soutenant la toiture. Une porte d'entrée, couronnée d'une petite niche en arche vide, permet de constater que la brique recouvre partiellement un linteau et des chambranles de granit. A l'intérieur du bâtiment, une galerie couverte d'une quinzaine de mètres de longueur s'étend du nord au sud. Elle est ouverte par cinq arcades aux arcs brisés, trois larges alternant avec deux plus étroites, à voussures de briques et jambages de pierre, et elle débouche sur un espace dépourvu de toit, qui devait constituer la salle principale de l'édifice. Au fond, devant le mur ouest, un reliquat d'arcade témoigne de la présence initiale d'une autre galerie du même type, disposée en

miroir. L'espace central, ruiné et dénudé, abrite pourtant ce qui est considéré esthétiquement, techniquement, et stylistiquement, comme la plus belle sculpture du Fort de Senji. Le relief, de deux mètres sur six environ, est travaillé dans la partie découpée et égalisée d'une veine de granit, autour de laquelle a été édifié un mur de pierre. Ainsi, il paraît être sculpté directement dans le mur, malgré le morceau de la veine rocheuse qui émerge au nord, à l'extérieur du temple.

Au pied de l'œuvre gît une large dalle de granit aux contours irréguliers mais d'une surface parfaitement lisse et qui laisse encore apparaître des traces d'outils et d'extraction. Il est donc possible qu'elle provienne de la même roche.

L'édifice s'agrémente d'une aile sur son flanc sud, divisée en deux parties. La première partie, à l'ouest, est un simple couloir alors que la seconde est couverte d'une voûte brisée et possède des murs de briques. Fermée à son extrémité est, elle est percée d'une porte débouchant au sud, et de fenêtres dont certaines sont fermées de grilles de pierre. D'autres traces de fondations de murs en brique indiquent qu'un pendant de cette galerie aurait existé au nord.

b. Analyse iconographique

Le relief sculpté exposé dans l'espace central a donné son nom au temple. Il est divisé en trois parties et présente, au centre, Veṇugopāla et ses deux épouses[250]. Les lacunes, qui sont ici d'origine exclusivement humaines et majoritairement volontaires[251], n'empêchent pas d'admirer la finesse du modelé. Le visage du dieu, les têtes des déesses et des deux autres personnages, les reliefs de leurs poitrines et leurs multiples bras ont été abîmés ou plus radicalement brisés. Plus aucun attribut ne subsiste. Situé au pied de la colline de Rājagirī et à proximité immédiate du centre royal, il est évident que le temple a été victime des dommages collatéraux provoqués par les nombreux affrontements qui se sont déroulés à cet endroit, mais le recensement des éléments détériorés accuse une forme de sélection qui a présidé aux dégradations, et qui s'est traduite par une destruction organisée et méthodique. Dans ce

---

250 Ce thème sera développé plus en détail, mais cette figure est parfois confondue avec Kṛṣṇa Gaṇāgopāla, qui est plus généralement figuré avec deux bras, la jambe droite pliée devant la gauche, entouré de ses épouses Rukmiṇī et Satyabhāma, et accompagné de vaches de son troupeau en arrière-plan pour les représentations les plus élaborées. Bien que les deux iconographies procèdent du même contexte, nous préfèrerons nommer ce relief Viṣṇu Veṇugopāla.

251 Le relief étant taillé sur la paroi apprêtée d'un grand rocher, nulle destruction consécutive à une éventuelle chute ou manipulation n'est dans ce cas possible.

contexte, il paraît cependant surprenant que la tête du dieu principal ait conservé une certaine intégrité, malgré une épaufrure importante du nez et de la bouche.

Les trois personnages sont installés chacun sur un petit piédestal rond, figuré en légère perspective, et incliné vers l'avant.

Viṣṇu est représenté avec quatre bras. Tous ses membres sont brisés à partir du coude, mais on suppose que les deux mains inférieures portaient la flûte à ses lèvres et qu'il tenait la conque et le disque dans les mains supérieures. Couronné par une haute tiare, son visage aux grands yeux ouvert a été récemment décoré par le *nāma*, une marque rouge sur le front, certainement par un visiteur dévot ou par quelque pieux ouvrier de maintenance des monuments, mais on constate en même temps que cette même partie a servi de cible à des jets de pierres…

Une ceinture ornée retient un pagne plissé court sur la taille de la divinité. Légèrement hanchée à gauche, sa jambe droite, aujourd'hui disparue, était pliée devant la gauche en positon de danse. On peut encore voir sur le piédestal la partie du bout de son pied qui touchait le sol.

A sa gauche, de plus petite taille, se tient une divinité féminine étêtée, amputée du bras et du sein droit. Elle tenait de ce côté un attribut au niveau de sa poitrine, très probablement un lotus puisque s'agissant vraisemblablement d'une représentation de Lakṣmī. Elle porte un pagne plissé long et son bras gauche effectue le geste de *lolahasta*, la main reposant librement le long du corps dans un mouvement délicat et plein de grâce, souvent appelé « en queue de vache »[252].

A la droite de Viṣṇu, en pendant de Lakṣmī, une seconde déesse est représentée dans la même position que la précédente. Un peu plus lacunaire (le geste de *lolahasta* n'est même plus visible), le seul détail iconographique permettant de l'identifier est le bandeau qui lui ceignait la poitrine, la désignant comme Bhūmī, seconde parèdre du dieu.

Le trio divin est disposé dans une niche constituée de deux demi-piliers supportant chacun un makara qui crache une arche ornée de feuille de lotus, couronnée à son sommet d'un *kīrtimukha*.

Les makara sont pratiquement identiques, mais travaillés de manière légèrement différente au niveau de la gueule et des plumes – rinceaux de la queue, et on peut observer que la face de gloire est coupée par le mur dans sa partie supérieure, indiquant que la maçonnerie a été ajoutée plus tardivement. Cette forme de l'arche est très similaire, dans son

---

252 *Cf.* KRISHNA SASTRI, K., *Op. cit*, 1916, annexes.

traitement décoratif, à celle des statues en bronze des divinités utilisées pour les processions. Cette partie, appelée *prabha*, est souvent réalisée séparément et se fixe au piédestal de la statue par un système de tenons en métal.

A la gauche de ce groupe, une niche de plus petite dimension abrite une divinité féminine représentée sur le même modèle que les épouses de Viṣṇu, hanchée sur la gauche, faisant le geste de *lola hasta* de sa main gauche, la droite étant brisée. La déesse, dont l'identité précise reste inconnue, représentée en présence de Viṣṇu mais n'appartenant pas à son entourage direct, pourrait être Āṇdāḷ. Sa dévotion au dieu et son statut d'*āḷvār* lui permettent de bénéficier de cette proximité et de sa niche personnelle, mais cette hypothèse est essentiellement avancée en raison de la trace que porte son épaule droite, qui peut se rapporter à une fleur de lotus arrachée de la pierre, mais qui peut tout aussi bien constituer la marque laissée par le perroquet que la jeune sainte porte habituellement sur l'épaule.

Enfin, à l'extrême gauche, à droite du trio divin et un peu en retrait, une divinité se présente assise dans une niche formant une réduction d'architecture, ou un édicule *śālā*. Elle possède quatre bras, et malgré l'absence d'attributs, on distingue deux marques dans ses mains supérieures, probablement laissées par des fleurs de lotus, ou une conque et un disque, les deux autres mains devant sans doute exécuter les gestes d'absence de crainte (*abhaya-mudrā*) et de don (*varada-mudrā*). Ces informations nous conduisent donc à identifier ici une autre forme de Lakṣmī, en position de lotus nommée Vīra-Lakṣmī.

c. Conclusion et chronologie de construction

Comprendre et retracer l'histoire de la construction du temple de Veṇugopāla se révèle, là encore, d'une singulière complexité. Les premières interrogations concernent la date de fondation du temple et l'objet du culte d'origine. Si l'on considère que les seules représentations divines encore présentes de nos jours se trouvent sur le relief du mur nord, on peut émettre l'hypothèse qu'elles constituaient l'image principale de dévotion, en lieu et place d'une ronde-bosse en pierre ou en métal. Dans ce cas, peut-on imaginer – comme cela arrive souvent et comme on pourra le voir pour le temple d'Añjaneya dans le Fort Externe – que le relief de Veṇugopāla et des divinités qui l'accompagnent ait été primitivement sculpté sur la roche à l'air libre, puis que l'édifice se soit progressivement construit autour ? L'examen attentif de l'œuvre révèle pourtant un style fin et détaillé comparable à aux sculptures des piliers du temple de Jalakaṇṭheśvara de Vellore, que l'on peut dater approximativement de l'époque de construction de la zone palatiale, donc du XVIe siècle.

Les murs extérieurs, hormis ceux de la seconde partie de l'aile sud, sont en blocs de granit, pour certains grossièrement débités et visiblement joints avec un mortier, ce qui diffère radicalement de toutes les constructions religieuses jusqu'ici observées, et traduit un remaniement tardif. On ne trouve nulle trace de cella, d'*antarāla* ou de *maṇḍapa*. De plus, l'inextricable mélange de parois en blocs de granit à joints vifs ou cimentés, de murs de briques complétant ces derniers, d'arcatures de style indo-islamique, et de reliefs typiquement Nāyaka, confirment bien un développement de construction très progressif et ayant fait l'objet de nombreuses contributions différentes, mais ne permettant malheureusement pas d'en définir la chronologie.

Architecturalement, le temple de Veṇugopāla ne présente que très peu d'intérêt, et on ne retiendra donc uniquement que son magnifique relief viṣṇuïte, étonnant de finesse et de simplicité.

B. Le temple de Śiva N°70, Fort Externe

(*Plan 11 et Planche 9. Fig. 118-124)*

Le temple de Śiva n°70 se situe dans le Fort Interne, entre les deux murs de fortifications, sur un terrain plat aujourd'hui amplement aménagé pour la visite par les services de restauration de l'ASI.

Cette dénomination par numéro, basée sur la nomenclature du plan de Jean Deloche, est utilisée par défaut, étant donné qu'aucun nom particulier de la divinité principale ne nous est parvenu.

On y accède par la route principale qui traverse le Fort du nord au sud : une petite entrée à tourniquet, pour réguler le passage des visiteurs, est pratiquée dans une grille de protection, délimitant un jardin entretenu autour des temples n°70 et n°71.

a. Analyse architecturale

Le temple déploie un plan au sol globalement rectangulaire. Bien que cela n'influe pas directement sur la description analytique de l'édifice, il est essentiel de préciser qu'il se

trouvait antérieurement à l'état de ruine et que les restaurations et reconstructions opérées ont fortement contribué à lui redonner son aspect complet et à rétablir la possibilité de le visiter. Mais ces réfections ne manquent pas de compliquer, comme on l'a déjà remarqué auparavant et comme on aura encore l'occasion de le voir par la suite, l'étude de l'historique de la construction et du programme iconographique originel.

Chacun des deux sanctuaires qui composent le temple possède un *garbhagṛha* de plan carré, précédé d'un *antarāla*. Le dallage de pierre est très lacunaire, mais l'on peut tenter, en se basant sur les restes de murets et de soubassement délimitant les allées de piliers, de comprendre de quelle façon était structuré l'édifice et donc, sur quels éléments architecturaux s'est reposée la restauration du temple.

Le sanctuaire principal est ouvert à l'ouest et renferme un *liṅga* de pierre installé sur son piédestal en forme de *yonī,* qui semble d'époque si l'on en juge par les jonctions entre le sol et la pierre, celle-ci ne paraissant pas avoir subi de modifications ou de déplacement au cours du temps. C'est donc l'une des rares images d'un culte principal d'origine qui subsiste encore à Senji.

Le sanctuaire secondaire, de dimensions plus réduites, et dont la cella est aujourd'hui vide, ouvre quant à lui à l'est. Les deux structures ne se font pas face mais sont décalées selon un axe nord-ouest sud-est.

Le sanctuaire principal est prolongé par un *maṇḍapa* à seize piliers. L'observation de leurs bases, et des différents réajustements pratiqués pendant la reconstruction, permettent de conclure que cette partie était surélevée, et reposait certainement sur un soubassement d'une trentaine de centimètres de haut. De même, il semblerait que le sanctuaire secondaire ait également bénéficié d'un petit *maṇḍapa* à quatre piliers, dont les traces des fondations sont aujourd'hui à peine visibles, mais cette structure n'a pas été reconstruite.

L'espace entourant ces deux ensembles et composant le plan rectangulaire du temple est occupé par des piliers irrégulièrement répartis, qui soutiennent la couverture en maçonnerie, excepté sur la dernière galerie au nord. Cette partie, comportant un total de cent cinq piliers, pourrait correspondre à un « hall aux milles piliers » – composante récurrente dans l'architecture Nāyaka du XVIe siècle – ou à un très large *maṇḍapa.*

Contre la bordure sud du temple se situe une petite structure à quatre piliers semi-ouverte vers l'intérieur.

Les prospections alentour n'ont pas permis de repérer la présence d'enceintes (*prākāra)* rituelles. Les superstructures surmontant les deux *garbhagṛha* - à trois étages pour

le principal et deux étages pour le secondaire - sont en brique et mortier, et les très rares figures divines conservées ne sont pas identifiables car étêtées.
L'intérieur du sanctuaire principal est simple et dépourvu d'ornementation, hormis quelques moulures en feuilles de lotus et un médaillon en lotus épanoui au plafond de l'*antarāla*.

Les murs extérieurs sont marqués par la même simplicité que l'on retrouve de manière assez usuelle dans les temples de cette ampleur dans le fort. La base générale est simple, sans moulures, chacune de ses faces est ornée de deux fausses niches surmontées d'une moulure en feuilles de lotus et d'un fronton en *makaratoraṇa* surmontée par un *kīrtimukha*. L'arche végétale accueille un lion assis. Les espaces intermédiaires sont sculptés de pilastres à chapiteaux en biseaux simples, engagés dans le mur et très stylisés. Le décrochement correspondant à la séparation entre l'*antarāla* et le *garbhagṛha* présente un pilier engagé supportant une réduction d'architecture composée d'une moulure *kapota* et d'une toiture *pañjara*.

On retrouve ensuite l'habituelle moulure en feuille de lotus, simplement surmontée d'un *kapota* à *nāsī* dans lesquels sont figurés des visages ou des motifs végétaux sans ordre précis.

Les murs extérieurs de la cella secondaire arborent la même organisation de décors, mais on perçoit dans les deux cas un effet très accusé de déséquilibre et d'irrégularité, qui procède en partie de la reconstruction : certaines fausses niches et piliers engagés sont coupés à mi- hauteur, la partie supérieure de l'élévation ayant été rebâtie avec des blocs différents et exempts de décors.
L'irrégularité se manifeste également dans le traitement de la sculpture : le sanctuaire principal présente des rinceaux végétaux détaillés et des lions au rendu gracieux, bien que fortement usés par le temps, alors que ceux du sanctuaire secondaire sont plus grossiers et simplifiés. Cette différence se présente inversement, s'agissant des piliers à *pañjara* des décrochements. De même, le traitement des chapiteaux en biseau est légèrement discordant d'un sanctuaire à l'autre : ils ne sont que détourés sur le premier alors que les détails apparaissent plus clairement sur le second.

L'ensemble des piliers qui compose l'intérieur du temple est de Type 1, simple, à trois blocs de section carrée, le bloc de base étant plus haut, séparés les uns des autres par deux éléments de section octogonale. Les chapiteaux sont de type Coḷa (ou en biseaux) pour la plupart, mais on trouve également, à proximité immédiate des sanctuaires et dans le *maṇḍapa* principal, des chapiteaux *puṣpapotikā*. L'uniformité des piliers est parfois interrompue: on

découvre ainsi deux piliers de Type 2, aléatoirement distribués parmi les autres à l'ouest, sans qu'ils répondent à une fonction d'introduction précise comme c'est d'ordinaire le cas ; de même deux piliers de Type 3 se retrouvent implantés dans la partie est du complexe.

Mentionnons pour finir un élément notable : à l'extrémité nord-est du temple se trouve un pilier recréé par les services de restauration de l'ASI, qui contraste par sa couleur et sa simplicité de forme. Il a été laissé vierge de toute décoration afin de le reconnaître parmi les piliers d'origine.

b. Analyse iconographique

Ce temple se démarque des autres édifices par la présence de deux sculptures qui encadrent l'entrée du sanctuaire principal. Il est en effet le seul, avec le temple de Veṅkaṭaramaṇa, à posséder des rondes-bosses ou des stèles à l'intérieur de son enceinte sacrée. Il s'agit ici de deux stèles de forme circulaire, fixées sur un piédestal redenté à réduction d'architecture. Identiques à quelques détails près, elles mesurent respectivement 105 et 70 centimètres de hauteur et 70 et 55 centimètres de largeur, sans compter le soubassement. Chacune présente le même thème, stylistiquement et iconographiquement traité à l'identique : on distingue une divinité masculine polycéphale à douze bras, assise sur un oiseau à la queue fournie. Deux bras exécutent distinctement les gestes d'absence de crainte et de don, mais on ne discerne pas les attributs tenus dans les dix autres mains déployées autour de la figure. Malgré l'usure très prononcée du relief, on reconnaît ici le dieu Skanda, ou Murugan, fils de Śiva et chef de ses armées, monté sur son paon. Ces deux stèles, qui flanquent ainsi l'allée vers le saint des saints, jouent vraisemblablement le rôle de *dvārapāla* ou gardien de porte. Ce dernier point, ainsi que leur position – non pas de chaque côté de la porte mais devant l'entrée du *maṇḍapa* –, laissent supposer que ces deux éléments et leur piédestal ont été installées ultérieurement à cet emplacement. Il est en effet rare de trouver cette iconographie à l'entrée du *maṇḍapa*, et il semble que la maçonnerie qui fixe chaque sculpture à son piédestal soit récente. Pour autant, l'hypothèse d'une implantation d'origine n'est pas totalement à écarter, en raison de l'extrême similitude de leur facture. Là encore, il est difficile d'émettre une conclusion satisfaisante quant à leur datation, leur emplacement originel, et leur provenance si elles ont été effectivement déplacées.

Bien que les piliers de Type 1 disposés devant et autour des sanctuaires offrent une surface conséquente pour la sculpture décorative, la rareté des éléments figurés confirme qu'il

s'agit là d'un édifice de moindre importance à cette époque. Les reliefs les plus intéressants se présentent sur le pilier d'entrée de gauche, donc au nord, devant lequel est installée la plus grande stèle de Skanda, ainsi que sur trois des piliers du *maṇḍapa* principal et également sur quelques piliers de la bordure extérieure est. Les autres piliers sont décorés de rinceaux végétaux, formant aléatoirement des hampes et des motifs de nœuds, ainsi que de fleurs épanouies en médaillons.

Le pilier d'entrée nord ne comporte que deux blocs accueillant des décors figurés. Le bloc supérieur a disparu, probablement supprimé lors du réassemblage et de l'installation d'un chapiteau. La face est comporte à son registre inférieur la représentation d'une déesse, qu'on peut identifier ici comme Devī, ou Pārvatī. Elle se présente débout, avec quatre bras, tenant respectivement dans ses mains supérieures droite et gauche une hachette et un lien, et faisant les gestes d'absence de crainte et de don de ses mains inférieures droite et gauche. La face médiane est occupée par Gaṇeśa, assis en position de délassement, tenant également hachette et lien dans les mains supérieures, ainsi que sa défense brisée dans la main inférieure droite, et un bol de friandises dans la gauche.

La face sud montre sur son bloc inférieur la même déesse que celle décrite précédemment. Le bloc médian est orné d'une adoration du *liṅga* par un petit personnage qui l'entoure d'une guirlande.

La face ouest, située juste derrière la stèle sculptée, bénéficie d'un traitement intéressant. On y trouve en bas une figure féminine élancée, à deux bras, dans une position acrobatique ; la main droite près de la poitrine et la gauche au-dessus de la tête, elle pose son pied droit sur sa hanche gauche, se tenant ainsi sur son autre jambe tendue, voire, semble-t-il, sur la pointe de son pied gauche. Ses cheveux défaits et épars montrent qu'il s'agit de Pārvatī pratiquant une ascèse dans le but de devenir l'épouse de Śiva, épisode connu comme la Pénitence de Pārvatī.

Une adoration du *liṅga* est à nouveau représentée sur la partie médiane, mais elle est ici de plus grande dimension et d'une facture bien plus fine et plus détaillée que la précédente. On y reconnaît un personnage moustachu enroulant une guirlande fleurie autour du *liṇga*. Ses lobes d'oreille distendus sont vides d'ornements.

Enfin, la face nord du pilier présente dans sa partie haute le dieu Skanda, que l'on reconnaît à son paon placé derrière lui, et malgré l'absence de l'ensemble de ses six têtes et de ses bras assortis ; il est figuré avec quatre bras, tenant une arme et un trident dans les mains supérieures et le geste d'absence de crainte de la main inférieure droite, alors que la gauche repose sur sa hanche. Au registre inférieur se trouve Śrī, ou Lakṣmī, épouse de Viṣṇu, portant

la conque et le disque et faisant le geste d'absence de crainte, la main inférieure gauche sur la hanche.

On remarque que la partie basse de ce pilier d'entrée de la cella est consacrée à la représentation de divinités féminines, mais on note également la grande différence de traitement des mêmes personnages ou des mêmes scènes. De plus, l'hypothèse d'un déplacement de pilier ayant déjà été mentionnée, on peut se demander alors si celui-ci n'était pas originellement installé devant la cella secondaire qui, en toute logique, devait être consacrée à la parèdre de Śiva. Nous verrons que c'est le seul pilier aux reliefs figurés qui semble répondre à une certaine logique, à la fois dans son iconographie et dans son emplacement.

Trois autres piliers du *maṇḍapa* disposent également de panneaux figurés : en face du pilier d'entrée sud se dresse un pilier complet (comportant ses trois blocs), dont certains panneaux sont purement décoratifs. Les autres montrent des *gaṇa*, petit et ventrus, atlantes pour certains, portant des bâtons ou mangeant assis pour d'autres, et une *kinnarī* ; un Gaṇeśa assis, très finement sculpté, trône au nord de la partie médiane, alors que, sur deux autre faces, on observe un Puruṣamṛga tenant une clochette, ainsi qu'un personnage en position dynamique, qu'on peut identifier comme Bhīma participant à la course. La partie inférieure offre quant à elle deux rinceaux entrelacés, une Śālabhañjika lacunaire, à l'ouest une divinité masculine appuyée sur son arc et tenant une flèche et, au nord, une figure de Śiva Bhikṣāṭana. Légèrement hanché et portant les sandales de mendiant, ses quatre bras tiennent le trident, le *dāmaru,* un petit bol à aumône soutenu par un *gaṇa*, et sa dernière main s'approche d'une petite gazelle. La représentation de l'archer laisse planer le doute quant à son identification : on pourrait en effet supposer qu'il s'agit en fait de Śiva Tripurāntaka qui peut être représenté seul et simplement armé de son arc et d'une flèche ; néanmoins, Śiva tient généralement cette dernière à hauteur de son épaule et, par ailleurs, les nombreux exemples observés dans les temples visnuites incitent à reconnaître cette figure comme Rāma.

Toujours dans le *maṇḍapa*, les deux piliers qui se trouvent près du flan sud de la cella secondaire sont vides d'ornementations sur leurs côtés ouest, nord et est. Leurs faces sud présentent des rinceaux végétaux et un lion assis sur les registres médians et supérieurs, alors que les registres inférieurs accueillent chacun un *dvārapāla*. Fendus chacun l'un vers l'autre, ils posent le pied sur leur massue, font un geste de menace de la main inférieure et semblent tenir – autant que l'usure du relief permette d'en juger – la conque et le disque de leur mains supérieures. Il apparaît évident que ces piliers étaient initialement disposés devant l'entrée d'un sanctuaire, comme en témoigne également l'absence de décors sur les faces « arrière »

ainsi que leur hauteurs réduite par rapport aux autres de la même section, mais leur traitement stylistique et leur dimension accusent des différences telles qu'il devient difficile d'attester jusqu'à leur appartenance au même temple.

Le sanctuaire secondaire est lui aussi, comme on a pu le voir, précédé d'un *maṇḍapa* très réduit, qui se compose de quatre piliers de Type 1 uniquement ornés de motifs végétaux. Devant la porte, deux soubassements, moulurés du même style que ceux accueillant les images de Skanda devant le sanctuaire principal, sont ici vides de toute sculpture. Là aussi ont été réalisés des ajustements concernant la hauteur des piliers et celle du soubassement du *maṇḍapa*.

Si le plus grand nombre des piliers de l'espace restant s'orne de motifs décoratifs floraux et animaliers (rinceaux, médaillons fleuris, *hamsa*, lion assis…), certains présentent des reliefs purement viṣṇuïtes. Kṛṣṇa et Hanumān jouissent ici, comme souvent, d'une présence massive. Le premier est souvent figuré jouant de la flûte, ou soulevant le mont Govardhana ; quant au second, il est généralement dans la position de l'orant rendant hommage à Rāma, les deux mains jointes devant la poitrine. On trouve également des figures d'Hanumān combattant, fendu sur le côté. De même, des *nāma* ou *tirunāma* de Viṣṇu, des conques et des disques apparaissent à la même place que les sculptures figurées sur les piliers. A nouveau, il faut noter une grande disparité d'un pilier à l'autre dans les traitements et l'aspect stylistique de ce thème.

Enfin, il faut porter attention aux trois piliers situés dans la dernière rangée est, au nord-est du sanctuaire principal. Le premier est un pilier de Type 1 intégralement sculpté de reliefs relatifs à Viṣṇu, le bloc inférieur présente Rāma pourvu de son arc et d'une flèche, et Hanumān en *añjali-mudrā*, alors que les attributs et le *tirunāma* de Viṣṇu se trouvent sur les autres sections.

Le pilier voisin est quant à lui du Type 3, donc plus richement orné, mais ne dispose que d'une surface réduite pour l'exécution des sculptures, ce qui explique la différence flagrante de traitement avec le pilier précédent. Chacune des faces des trois blocs illustre un thème figuré : la face ouest présente une figure orante, un Narasimha en posture de *yoga* et un Garuḍa dynamique, la face nord montre un Hanumān combattant, Viṣṇu Veṅkaṭarāmaṇa, et un Kṛṣṇa dansant, la face est arbore Viṣṇu debout s'appuyant sur sa massue, un couple assis sur un banc, et une *kinnarī* tenant un instrument de musique, et pour finir, la face sud expose Rāma tenant un arc et une flèche, puis un archer en action – dont l'identification oscille entre

Rāma tirant une flèche avec son arc, et Kṛṣṇa si l'on tient compte de sa coiffure particulière – et Kṛṣṇa dansant, une boule de beurre fraîchement volée à la main.
La qualité du granit semble différente de celle des autres piliers et indiquerait peut-être une autre provenance.

Pour finir, immédiatement devant la face est du sanctuaire principal, un pilier présente sur une face de son bloc inférieur un relief shivaïte, accompagné de médaillons fleuris sur les autres sections : il s'agit d'un *liṅga* sur un piédestal en forme de *yonī*, abrité par un arbre. Ce pilier est le seul au sein de l'espace de déambulation externe aux sanctuaires à présenter ce type d'iconographie, les autres piliers développant des thèmes visnuites ou purement décoratifs.

c. Conclusion et chronologie de construction

Il est assez difficile de considérer ce temple comme un ensemble architectural complet : si le plan rectangulaire général paraît répondre à la recherche d'homogénéité d'une esthétique générale et à des besoins de comblement de lacunes, il faut garder à l'esprit que l'absence de revêtement au sol empêche toute tentative d'identification de l'emplacement originel des piliers, et que la méthode de reconstitution par analogie stylistique de ces derniers se révèle insatisfaisante.

On ne peut que persister à confirmer l'aspect « reconstitué » du temple de Śiva N°70 : bien que certaines associations iconographiques et stylistiques puissent être expliquées, tout comme le syncrétisme constaté – ou tout du moins, la cohabitation entre thèmes visnuites et śivaïtes dans un même espace de culte, sur laquelle nous reviendrons dans une analyse plus poussée –, qui pourrait s'inscrire dans une certaine logique historique, il apparaît qu' en l'absence de témoignages précis sur l'aspect originel, seule une reconstitution architecturale pourrait justifier les causes d' une telle hétérogénéité dans l'organisation des éléments.

Il semblerait que les deux sanctuaires principaux, alors même qu'ils présentent quelques disparités dans leur traitement décoratif (le sanctuaire secondaire serait plus récent au vu de l'introduction du pilastre *pañjara*), soient contemporains. La simplicité de leurs façades extérieures à pilastre en biseau et à *makaratoraṇa* les apparente aux *garbhagṛha* des fondations royales que l'on a pu étudier sur le site, bien qu'ils manquent d'une certaine finesse dans l'exécution. On serait tenté de situer la construction de ces deux éléments avant l'installation des piliers qui les entourent. Pourtant, on ne peut faire abstraction d'une certaine homogénéité du matériau. Par ailleurs, et paradoxalement, si on retient l'argument de la trop

grande disparité de traitement des reliefs, il faut d'abord en incriminer les possibles replacements, tout en se remémorant en parallèle la fréquence avec laquelle ce type de disparité est relevé, même dans les constructions patronnées par les souverains. Si les chapiteaux *puṣpapotikā* et les piliers de Type 3 sont des marqueurs indiscutables du XVIe siècle, il reste à savoir si le style architectural des sanctuaires est effectivement plus ancien, ou s'il résulte, comme la question se pose pour le Veṅkaṭramaṇa, d'un effet d'imitation, procédé dans lequel la dynastie Nāyaka excellait.

C. Le temple de Śiva N°71, Fort Externe

(*Plan 12, et Planche 9. Fig. 125-127*)

Pour les mêmes raisons que celle citées précédemment, nous garderons l'appellation numérotée de Jean Deloche pour ce temple.

a. Analyse architecturale

L'édifice se trouve à une cinquantaine de mètres au nord-est du temple de Śiva N°70. Sa composition se réduit à un sanctuaire, dont la superstructure à disparu, et à un *maṇḍapa* principal, ou *mukhamaṇḍapa*, qui devait contenir seize piliers, et qui est aujourd'hui dépourvu de couverture, sans autre délimitation qu'un fossé profond d'environ un mètre[253]. Le soubassement des deux structures, *upapīṭha*, présente une première moulure en feuilles de lotus supportant une partie scandée par des faux piliers, puis une seconde moulure en feuilles de lotus doubles accueillant ici des *nāsī* miniatures ornés de motifs végétaux. La cella de plan carré n'est pas accessible au public, ce qui indiquerait qu'elle est vide. Elle repose sur une base simple, sans moulure, et chacune de ses faces comporte une fausse niche vide surmontée d'un *nāsī* dont les rinceaux sont crachés par un *kīrtimukha.* On trouve figurés un lion assis sur ses faces nord et ouest et un *liṅga* sur sa face sud. Les murs sont scandés à intervalles réguliers de faux pilierssurmontés par une moulure en feuille de lotus et un *kapota* en quart de rond à *nāsī* miniatures entièrement végétaux. Un auvent soutenu par trois piliers de Type 1

[253] Mesure correspondant à la hauteur de la base du *maṇḍapa* et de la cella, et donc celle du niveau du sol naturel qui entoure le temple.

précède l'entrée de la cella. Le pilier central est singulièrement implanté juste devant la porte d'entrée du sanctuaire, en gênant considérablement l'accès.

Ce temple a été recensé comme d'obédience shivaïte, ce que confirmerait le *liṅga* figuré sur la face sud. Néanmoins, ce dernier constitue l'unique manifestation apparente de ce thème, et nous verrons que cette conclusion apparemment logique sera contestée par l'examen de l'iconographie des piliers du *maṇḍapa* qui subsistent encore.

En effet, le *maṇḍapa* porte les traces d'emplacement de seize piliers disposés quatre par quatre. Il ne reste que sept bases, dont quatre seulement supportent des piliers encore debout, l'un étant incomplet de moitié. C'est ici le Type 3 qui est représenté, mais les chapiteaux, qui devaient logiquement être en *puṣpapotikā*, ont disparu.

b. Analyse iconographique

Chacun des trois piliers de Type 3 encore entier est intégralement sculpté, alternant motifs végétaux, rinceaux entrelacés, médaillons ou cadres fleuris, et reliefs figurés. On y reconnaît ainsi divers aspects de Viṣṇu, tels que Viṣṇu couché sur le serpent, Raṅganātha, et Viṣṇu Viṭṭhala. Ses avatars les plus fréquents sont également représentés : Narasimha à six bras et Rāma à l'arc et à la flèche se retrouvent sur les sections inférieures, et une petite figure de Kṛṣṇa dansant est figurée sur un bloc médian.

Gaṇeśa apparaît également sur un pilier proche de la cella. Deux reliefs ne sont pas identifiables précisément. Le premier arbore une figure féminine tenant un lotus dans la main gauche, qui pourrait être une image de Śrī. En ce qui concerne le second, l'état général du pilier et l'usure du relief ne permettent de distinguer que la posture du personnage, qui se rapproche du déhanché de Bhikṣāṭana, mais interdisent de conclure plus avant. De plus, on hésite à rattacher cette figure à une forme de Śiva, si l'on considère l'unité viṣṇuïte de l'iconographie de l'ensemble, unité qui infirme incontestablement l'obédience śivaïte attribuée en raison de l'existence d'un *liṅga*. Tout au plus retrouve-t-on ici encore une manifestation du syncrétisme religieux déjà rencontré dans d'autres édifices du site.

c. Conclusion et chronologie de construction

Plusieurs hypothèses émergent alors de cette étude, pour lesquelles il est indispensable de prendre en compte les éventuelles restaurations qui ont pu advenir. Par exemple, le pilier

de Type 3 situé au nord-ouest du sanctuaire principal du temple de Śiva N° 70 serait susceptible de provenir du *maṇḍapa* de cette structure, dès lors que c'est le seul édifice dans lequel il aurait pu être récupéré. Bien qu'on ne puisse affirmer de manière catégorique que le *maṇḍapa* du temple N° 71 ait été effectivement constitué à l'origine de piliers de Type 3, cette hypothèse reste assez vraisemblable, et la reconstruction aurait alors été réalisée à partir d'éléments disponibles à proximité immédiate. De plus, certaines annotations sur les blocs de pierre, datant des restaurations par l'ASI, attestent que les travaux ont été menés avec précision. On peut donc raisonnablement penser que la cohérence affichée par le temple de Śiva N° 71 dans son organisation est conforme à son aspect historique.

La question se pose néanmoins de savoir si les deux structures étaient indépendantes l'une de l'autre, ou si elles participaient d'un complexe plus étendu. La possibilité a même été évoquée que le temple N°71 ait fait office de sanctuaire principal, en référence à l'ornementation de ses piliers et à son architecture pourvue d'un soubassement, comme pour les temples d'ampleur et d'importance plus grandes datant de cette même époque[254], qui existent dans le Fort et aux environs. Mais, au regard de la distance qui sépare les deux édifices, le complexe se serait alors étendu sur une une très grande surface, et il paraît étonnant qu'aucun autre élément n'ait dans ce cas été retrouvé sur le site : comme on le précisait plus haut, aucune trace d'enceinte sacrée, de *prākāra,* ou d'autre indices ne permet de conforter cette hypothèse.

On peut donc conclure que les temples N°70 et 71 sont des édifices religieux indépendants.

Enfin, on mentionnera pour mémoire que R. Mani, dans son ouvrage descriptif de l'histoire du fort de Senji, appelle le temple de Śiva N°71 « Amman Temple », donc dédié à cette déesse. Mais trop rares sont les indices, iconographiques ou historiques qui pourraient permettre d'infirmer ou de confirmer une telle assertion, d'autant que l'auteur ne cite aucune source.

---

[254] Le sanctuaire principal du temple de Veṅkaṭaramaṇa et les trois sanctuaires du temple de Paṭṭābhirāma sont organisés selon les mêmes principes, disposant d'un *upapīṭha* pourvu d'un escalier latéral d'accès au *maṇḍapa.*

D. Le temple de Śiva de Kuttarisidurgam, Fort Externe

(*Plan 13, et Planche 9, Fig. 127-128*)

La muraille ouest, qui délimite les contours du Fort Externe, est interrompue par une colline de faible altitude appelée Kuttarisidurgam. On y accède par un chemin en escalier partant de la petite route menant à la Porte de Pondichéry et grimpant sur le flanc de la colline, entre les broussailles et les éboulis. Un petit temple, ouvert à l'est, trône au sommet, accompagné d'une structure dont il ne reste plus que l'imposante plate-forme cylindrique de quinze mètres de diamètre en pierre et quatre solides piliers porteurs espacés de quelques mètres.

La végétation envahissante et l'exposition du temple aux intempéries ont affaibli l'équilibre de la structure, et certaines de ses parties se sont déjà effondrées. S'il a certainement dû bénéficier de quelques consolidations, il semble qu'aucune restauration ou reconstruction d'envergure, comparable à celles constatées sur d'autres bâtiments, n'ait été réalisée. La dislocation de certains murs permet accessoirement d'observer la technique de construction utilisée : le murs des salles principales sont épais d'environs 80 à 90 centimètres et sont constitués d'un mur interne de deux épaisseurs de briques cimentées, enfermées dans une gangue de blocs de granit.

Classé comme temple dédié à Śiva, il mesure onze mètres sur six environ et possède un plan classique, à l'exception de deux éléments peu communs. L'intérieur du temple à perdu son dallage de pierre. La cella de plan carré, aujourd'hui vide, est précédée d'un *antarāla* puis d'un *maṇḍapa*, plus large, à quatre piliers de Type 1 massifs mais finement sculptés. Ces trois éléments sont ceints par des murs épais. Une entrée est ménagée dans la paroi sud du *maṇḍapa*, et non pas à l'est, face à l'entrée du saint des saints. La superstructure en brique et mortier, qui s'élève sur trois étages, est en grande partie lacunaire de ses sculptures divines. On distingue néanmoins une figure de Rudra, accompagné d'un chien.

Ce sont les deux parties latérales qui constituent l'originalité de ce plan : aux murs extérieurs de la cella et de l'*antarāla* sont accolées deux terrasses à auvent. Elles étaient chacune soutenues par huit piliers sur deux niveaux, quatre piliers de Type 1 pour le niveau supérieur et quatre piliers de Type 2, plus hauts, pour le niveau inférieur. La terrasse nord étant en majeure partie écroulée, seul un pilier du premier niveau est resté debout. La logique architecturale voudrait que ces terrasses aient en fait constitué un seul corridor de circumambulation entourant completement l'édifice ; néanmoins, on ne trouve aucune trace

d'autres piliers, ni des soubassements ou des bases qui les auraient soutenus, tant sur les parties latérales du *maṇḍapa* que près des façades est et ouest du temple. Il semble donc que l'on observe encore aujourd'hui une disposition constructive d'origine.
Les parois externes de la cella et de l'*antarāla* sont ornées de fausses niches à *makaratoraṇa* et de pilastres simples à chapiteaux en biseau.

b. Analyse iconographique

Le temple ne possède que peu de figurations sculptées. Outre les lions assis, les *makaratoraṇa* renferment une iconographie sivaïte : un *liṅga* et une figure de Śiva Dakṣiṇāmūrti au sud, et des petits *gaṇa* dansants à l'est et à l'ouest.

L'ornementation des piliers extérieurs se réduit aux motifs floraux, végétaux et animaliers décoratifs. Deux des piliers internes du *maṇḍapa* offrent quant à eux un décor figuré, sur une unique face de leur bloc inférieur. Un Gaṇeśa sous un *kīrtimukha* crachant deux rinceaux est représenté sur le premier pilier, alors que le second dépeint une divinité debout à quatre bras, portant des attributs de Śiva, tels que la gazelle, le trident, un bol à aumône, et accompagnée d'un petit *gaṇa*. Sa position légèrement hanchée, la jambe gauche fléchie, et l'hypothèse qu'elle porte des sandales pourraient orienter son identification vers une image de Bhikṣāṭana, mais sa coiffure n'est pas conforme : elle ne porte pas de chignon tressé mais une auréole ornée autour de la tête. Ces différents éléments, et le bâton qu'elle tient en travers des épaules correspondraient alors à une image de Rudra.

c. Conclusion et chronologie de construction

Il paraît évident que la construction de ce temple a été soumise aux contraintes du site d'implantation : sa position au sommet de la petite colline, et donc le peu de surface au sol qu'offre cette situation, ont fortement réduit les possibilités de déploiement horizontal et elle expliquerait également l'emplacement inhabituel des porches latéraux. On retrouve à nouveau le style sobre, voire fruste ici, du décor architectural, que l'on a pu déjà observer dans nombre de structures précédentes, sobriété généralement réservée aux sanctuaires et non aux édifices annexes.

La difficulté de rattacher ce style à une période précise s'avère ici encore plus complexe. Le temple de Śiva de Kuttarisidurgam ne présente en effet aucune des

caractéristiques typiques de l'art du XVIe siècle, sinon une uniformité formelle semblable à celle de nombreux temples simples du site datés de cette période. C'est plutôt dans ce cas son importance secondaire que l'ancienneté de sa construction qui a déterminé la simplicité et la sobriété de sa configuration.

Dans son ouvrage descriptif des temples du Fort de Senji, R. Mani[255] explique, sans pour autant citer de quelconques sources, qu'il s'agit d'un temple consacré à Perumal (Viṣṇu). Le nom de la colline « *kuttarisi* », tirerait son origine d'un usage pratiqué par la population. En effet, ce terme tamoul signifierait « riz mesuré à la main » ou « pilé à la main », utilisé aujourd'hui pour l'appellation du riz complet ou riz brun. La colline étant entourée de rizières – comme c'est encore le cas de nos jours –, ce nom aurait été attribué au site en raison de la distribution de riz *padi* qui se déroulait, selon l'auteur, dans le *maṇḍapa* à quatre piliers à proximité du temple. Nous ne disposons d'aucune information sur la possible exactitude de cette origine ; en revanche, nous ne pouvons que confirmer l'obédience śivaïte attribuée par Jean Deloche sur le plan de ce temple dans son ouvrage[256]. En effet, rien ne permet d'affirmer son appartenance au culte de Viṣṇu, les rares motifs sculptés ornant la structure se rattachant tous, bien au contraire, au śivaïsme.

E. Le temple semi-excavé de Mahāliṅgeśvara, Fort Externe

(*Plan 14, et Planche 9, Fig. 130-133.*)

La colline de Kuttarisidurgam, qui accueille à son sommet le temple de Śiva et un *maṇḍapa* à quatre piliers, présente sur sa face nord une grotte naturelle peu profonde qui fut aménagée en lieu de culte à une période ancienne.

a. Analyse architecturale

L'image sacrée du temple de Māhaliṅgeśvara, est, comme son nom l'indique, un *liṅga* massif et monolithique[257], agrémenté d'une *yonī* en bas-relief sculpté à même le sol de la

255 *Cf.* MANI, R.: *Op.cit.*, 2006, p. 42.

256 *Cf.* DELOCHE, J., *Op. cit.*, 2006.

257 Ce *liṅga* mesure environ 40 centimètres de haut pour 50 centimètres de large, sur une *yonī* d'un mètre vingt de diamètre.

grotte. Le sanctuaire principal, de plan carré, s'ouvre à l'est par une simple percée dans le mur épais.

La base de la cella, simple et lisse, est partiellement couverte d'inscriptions en tamoul et en télugu, très endommagées, sur lesquelles nous reviendrons.

Un espace libre est ménagé autour du sanctuaire principal pour pouvoir accomplir la circumambulation rituelle. Au sud, les parois de la grotte se rejoignent, en conservant un puits de lumière en hauteur[258].

Un pilier de Type 1 sert de support a une partie de la couverture de dalles de granit joignant la cella à la paroi est de la grotte, délimitant ainsi une salle qui pourrait être considérée comme l'*antarāla*, ou l'antichambre du sanctuaire.

L'ouverture propre du temple se trouve au nord. Une porte grillagée aux jambages simplement ornés et encadrés de piliers débouche sur un *maṇḍapa* à sept piliers (en comptant les deux de la porte). A l'ouest, se situe un petit sanctuaire, en assez mauvais état, mais qui a conservé ses moulures en feuille de lotus bordant sa partie supérieure. Fermé par une porte grillagée, son accès est interdit, et il contenait probablement une image de la déesse et devait être ouvert à l'est. A l'arrière de cette structure, un accès secondaire donne sur le déambulatoire du sanctuaire principal.

Le *maṇḍapa* est schématiquement de plan carré, en partie couvert, et longé par les eaux d'une source naturelle située dans une profonde cavité, alimentée par les infiltrations provenant de la paroi est de la colline. Ses piliers sont de Type 1, à l'exception de celui dressé au centre de la première rangée nord, qui est de Type 3 et qui a probablement été longtemps couché face contre terre avant d'être redressé. Ces piliers paraissent d'origine, bien qu'un remaniement soit visible : certains d'entre eux sont rehaussés d'une base afin de compenser la différence de niveau, et d'autres ne possèdent pas de chapiteaux. Lorsque c'est le cas, ces derniers sont de style *puṣpapotikā*, massifs mais bien détaillés.

---

258 Cette partie a été consolidée à la brique et partiellement fermée par des grilles pour éviter toute entrée par effraction dans le temple. En effet, il semble, selon les dires des fidèles et les débris retrouvés sur place, que ce lieu saint est aujourd'hui approché avec appréhension en raison de sa mauvaise réputation : au fil du temps, cet endroit clos et retiré est devenu le repère de buveurs et de marginaux.

b. Analyse iconographique

Le temple de Mahāliṅgeśvara est abondamment sculpté de figures divines, mais également profanes.

Les murs des montants de la porte d'entrée de la cella accueillent, dans des niches, des petites figures d'orants, les mains jointes devant la poitrine. On trouve deux niches au sud abritant des personnages barbus, et une niche au nord occupée par un couple de donateurs, vraisemblablement d'importance, étant donné leur proximité avec une inscription. Face à l'entrée se trouve un petit taureau Nandin, couché sur un piédestal, réalisé en métal et de facture très moderne et très stylisée.

Les parois de la grotte sont également ornées de figures, mais elles sont ici simplement gravées dans la pierre, tels des graffitis. La gravure la plus achevée représente Umāmahēśvara, dans un style identique à celui que l'on observe généralement sur les piliers, et sous laquelle un petit reposoir a été réservé pour le dépôt des lampes des dévots. On reconnaît également des figures de la déesse, du taureau monture de Śiva, assis ou debout, des séries de *liṅga* se succédant aléatoirement sur un piédestal, couverts par un *nāga* polycéphale, adorés par Nandin. Ces motifs sont souvent accompagnés d'images de la lune et du soleil pour exprimer, comme dans la formule épigraphique bien connue, l'éternité divine de Śiva et du *liṅga* et. L'un d'entre eux mérite une attention plus particulière : il s'agit d'un cavalier, figuré de profil, portant la barbe et une coiffe conique. Il semble tenir à bout de bras une hampe terminée par un croissant de lune. Cet élément iconographique est assurément lié à Śiva *candraśekharamūrti*, porteur de la lune, mais l'identité précise du personnage ne nous est pas connue. Il est aussi possible qu'il s'agisse ici de l'équivalent d'un porte-drapeau royal, ou d'un enseigne arborant un emblème de Śiva.

Directement face à l'entrée de la cella, le pilier solitaire, finement sculpté sur ses douze parties, expose une composition de figures de Pārvatī et de Gaṇeśa. Les autres faces du bloc inférieur présentent des images de Viṣṇu Veṅkaṭramaṇa et de Bhikśāṭana, respectivement au sud et au nord. Le reste du pilier est orné de danseuses et de danseurs.

Ce *maṇḍapa* présente une riche iconographie śivaïte, et, bien que la plupart des piliers s'ornent d'incarnations ou de formes liées au dieu, on remarque, à nouveau, des motifs viṣṇuïtes qui s'insèrent parmi elles. On citera notamment le pilier est de la porte donnant accès à l'*antarāla* (pilier sud-est), où Viṣṇu assis en position princière, Kṛṣṇa dansant sur le

serpent Kāliya, Garuḍa et Hanumān, s'affichent ainsi à l'entrée du temple de Śiva. Sur deux autres piliers, à la pointe nord-ouest et à l'est, ce syncrétisme se manifeste également : bien que les représentations en référence à Śiva soient majoritaires, elles cohabitent avec des images de Viṣṇu Veṅkaṭramaṇa, de Narasimha dansant, et de Veṇugopāla.

Le piler sud-ouest illustre plusieurs incarnations emblématiques de Śiva. On y trouve, représentées sur son bloc inférieur, de grandes figures de Bhairava accompagné d'un chien, de Vīrabhadra avec une image de Dakṣa à tête de bélier à ses côtés, d'une Durgā Māhiśasuramardinī[259] perçant de sa lance le démon buffle qu'elle immobilise de son pied, et enfin d'une divinité féminine tenant une massue et faisant le geste de menace.
Quelques mythes liées au śivaïsme sont également représentés, tels que celui de Kaṇṇappa Nāyanār, qui offrit son œil en signe de dévotion envers le *liṅga*, et celui de Puruśamṛga, adorant un *liṅga* venant d'apparaître devant lui.

Une attention particulière semble avoir été apportée au traitement des figures humaines en mouvement : on trouve en effet de nombreuses images de *gaṇa* ou de personnages secondaires en position de danse, mais également d'ascèse, tel que Pārvatī en méditation sur une jambe. De même, une femme, aidée par un *gaṇa* pour retirer une épine de son pied, se déhanche dans un mouvement gracieux[260]. Le thème de l'ascèse est ici repris plus que de coutume, si l'on se réfère autres temples śivaïtes de la zone : on trouve en effet Bhikṣāṭana, Mohinī adulée par les sages dans la forêt, Bhairava et son chien, Vīrabhadra et Dakṣa, Dakṣiṇāmūrti représenté à deux reprises, qui confèrent à cet ensemble une apparence d'iconographie thématique.

Enfin, il nous faut mentionner les motifs décoratifs tels que les nombreux *liṅga*, décorés et adorés, disséminés sur les faces des blocs médians et supérieurs des piliers – le bloc inférieur étant réservé aux grandes figures animées ou hiératiques –, des *siddha* assis sur de larges poissons, des bergers et « veilleurs de nuit », portant une cape et appuyés sur leur bâton.

L'ornementation du pilier de Type 3 contraste avec la richesse iconographique développée sur les autres colonnes : elle ne se compose que de cadres et de médaillons fleuris,

---

259 On retrouve Durgā en position haute sur la face ouest du pilier central du *maṇḍapa*, montrant qu'il n'existe pas vraiment de logique de représentation et dedistribution pour les figures jugées d'importance par rapport aux autres.

260 Il n'y a ici aucn moyen d'affirmer qu'il s'agisse de l'iconographie populaire liée à Narasimha faisant intervenir son épouse tribale Cheñchū, mais cela nous paraît peu probable étant donné que la chasseresse porte toujours un arc, ce qui n'est pas ici le cas.

et de rinceaux et entrelacs végétaux avec, sur la face nord, un Śiva *liṅga* protégé par la capuche d'un Nāga polycéphale, accueillant le visiteur.

Le pilier nord-est présente sur son bloc inférieur deux personnages les mains jointes en adoration, que l'on reconnaît comme des souverains Nāyaka ou, de manière plus large, comme des donateurs, vêtus à la mode de l'époque. Habituellement exposés de part et d'autre de l'allée centrale qui conduit au sanctuaire principal, ils ne sont ici figurés que sur deux faces d'un seul pilier, au nord pour accueillir le dévot lorsqu'il approche du temple sous la colline, et à l'ouest pour l'accompagner lors de sa progression vers la divinité. Pour expliquer la présence isolée de ce pilier - alors qu'il est généralement accompagné d'un second exemplaire dans l'allée –, on peut toujours envisager l'hypothèse d'un déplacement de son pendant lors d'une reconstruction ou d'une restauration, ce qui pourrait également expliquer la présence de l'unique pilier de Type 3 parmi des piliers de Type 1. Mais, à moins d'une destruction complète, ou d'un déplacement dans un autre temple du Fort, un pilier arborant des représentations de souverains ne passe pas inaperçu dans des décombres ou des ruines, et les services de maintenance ou de restauration auraient nécessairement répertorié cet exemplaire manquant s'il se trouvait dans la zone du fort.

c. Conclusion et chronologie de construction

Il n'existe aucun témoignage sur le temple du Māhaliṅgeśvara dans les sources écrites. L'épigraphie ne révèle quand à elle que peu d'informations sur ses origines anciennes. L'inscription tamoule située sur la base du jambage de porte de la cella mentionne le roi Saḷuva Immati, membre de la dynastie Saḷuva, qui pourrait correspondre à un souverain de la toute fin du XVe siècle[261]. Cette période serait cohérente avec le style des derniers aménagements ajoutés au temple, tel que le *maṇḍapa* extérieur et les piliers de soutènement intérieurs. Les figures d'orants dans les niches représentent, comme on l'a évoqué, des donateurs, et si le texte de l'inscription sus-citée est lacunaire et ne permet pas d'expliciter la teneur des donations, il est tout a fait possible que les mêmes personnages soient ici non pas portraiturés, mais représentés à nouveau et réunis, pour être disposés au plus près de l'objet de culte.

[261] Voir à ce sujet l'étude épigraphique de ce temple en première partie, Chp. 1.

Les autre inscriptions, courant tout autour de la base ou incluses dans les murs au hasard des reconstructions, sont malheureusement indéchiffrables, et ne laissent apparaître que des noms propres associés à des procédures traditionnelles de ratification de dons.

Il est donc très probable que le site, idéalement placé sous la colline et près d'une source naturelle, ait accueilli l'implantation d'un culte éphémère ancien, ayant pour objet cet imposant symbole de Śiva, ou bien une pierre ou un *liṅga* mobiles, dont on n'a plus trace aujourd'hui. Les aménagements ultérieurs n'ont pas été progressifs et ne se sont pas succédé sur de longues périodes de temps. Les sculptures, tant sur les murs de la cella, que sur les parois de la grotte et sur les piliers, peuvent dater du règne des Nāyaka, entre la fin du XVe et le XVIe siècle.

On relève le soin tout particulier qui caractérise l'exécution de l'iconographie de ce temple, à la différence d'autres temples de Śiva dans la même zone, tel que celui au sommet de la colline de Kuttarisidurgam, et le temple de Śiva N°70. De même, cet édifice a vraisemblablement fait l'objet d'un patronage éminent, comme en témoignent les cinq images de dignitaires et de souverains, et l'inscription la plus lisible du sanctuaire.

F. Le temple d'Añjaneya, Cakrakulam, Fort Externe

(*Planche 9, Fig. 136-139.*)

Au terme de la route traversant le Fort Externe du nord au sud, on atteint le temple d'Añjaneya, implanté sur une plateforme à proximité de la berge sud du Cettikulam.
Petit édifice à la couverture aujourd'hui moderne, ce temple est dédié au dieu singe Hanumān[262], qui est représenté sculpté en bas-relief sur un large roc émergeant de la veine de granit rejoignant l'étang. Hanumān fait face au nord-est, en position dynamique fendue vers la droite, et semble tenir une masse de son bras gauche levé. Il est néanmoins difficile de relever d'autres détails à travers les vêtements, soieries et traces d'adoration et d'offrandes qui le recouvrent en permanence, témoignant que le culte est encore aujourd'hui bien vivant.

[262] Ici sous son appellation tamoule Añjaneya.

a. Analyse architecturale

L'édifice, construit autour de la pierre sacrée et bénéficiant alors de l'ombre d'un large banian, se résume à une cella partiellement close, de plan carré, avec une couverture qui était soutenue par quatre piliers de Type 3, dont seuls trois sont encore visibles, et deux piliers de Type 2, aléatoirement sculptés de reliefs figurés et de rinceaux et médaillons fleuris décoratifs.

A une période ultérieure, vraisemblablement au début du XXe siècle, le rocher sculpté a été consolidé par un mur de maçonnerie et de blocs de granit afin de fermer l'arrière de la cella et les côtés immédiats au nord-ouest et au sud-est. Cette partie ainsi close était délimitée par les quatre piliers de Type 3. Celui se trouvant à l'angle sud du temple ayant été directement incorporé au le mur, deux de ses quatre faces ne sont donc plus observables. Les parois latérales de la cella se poursuivent par des grilles, ajoutées au début de la période de restauration du Fort. Deux piliers de Type 2 délimitent la paroi frontale et, enfin, les quatorze piliers de Type 1 du *maṇḍapa*, qui en comptait originellement seize, accueillent les fidèles devant le sanctuaire.

b. Analyse iconographique

On peut difficilement donner une datation précise de la sculpture en bas-relief de près de deux mètres qui orne le bloc de granit et qui fait office d'image de culte principal de ce temple, mais son iconographie est assez semblable aux représentations du dieu Singe que l'on retrouve un peu partout dans et autour du Fort.

L'intégralité des piliers de Type 1 présente des motifs décoratifs végétaux, rinceaux sur les blocs inférieurs et médaillons de fleurs épanouies sur les deux autres. On notera seulement une unique variation sur l'un des piliers du dernier rang nord-ouest, qui illustre son bloc inférieur d'une réduction d'architecture à toiture de type *śālā.*

Seuls les blocs inférieurs des piliers intérieurs de la cella présentent des reliefs figurés. Les autres parties reçoivent des motifs végétaux, des lions assis et des représentations de *liṅga* abrités sous un arbre. L'iconographie est essentiellement shivaïte : les faces donnant sur l'intérieur du sanctuaire présentent le couple de Śiva et Pārvatī sur le taureau et un

Puruṣamṛga, un *liṅga* orné d'une guirlande, et une déesse tenant un lotus. Dakṣiṇāmūrti est figuré sur la face sud-est du pilier d'entrée est, alors que le pilier nord accueille un *kinnara*[263].

Le pilier extérieur de l'angle sud-ouest du temple présente une iconographie moins spécifique : Gaṇeśa et un lion assis accompagnent un donateur, et Lakśmī assise tient des lotus dans deux de ses quatre bras.

Ce temple comporte deux autres figures royales en adoration, en plus de celle sus-citée. L'une se trouve sur le pilier d'entrée est, faisant face *maṇḍapa,* et l'autre est située sur la partie inférieure du pilier de Type 3 de l'intérieur de la cella, sur la face sud-est, portant son regard sur le relief d'Hanumān. Toutes trois sont représentées de manière classique.

c. Conclusion et chronologie de construction

Plusieurs éléments sont à relever ici. La répartition des figurations, si elle n'est pas équilibrée, n'est cependant pas dépourvue d'une certaine logique : les représentations divines ou semi-divines se trouvent toutes sur les parties visibles des piliers[264], ce qui tend à prouver indirectement que la plupart des piliers sont demeurés à leur emplacement originel. Si l'on écarte les iconographies d'utilisation fréquente, tels que Gaṇeśa et Lakśmī, la question de l'obédience du temple reste en suspens : Hanumān étant un dieu appartenant au contexte viṣṇuite du *Rāmāyaṇa,* il paraît singulier de le voir entouré de figures se rapportant à Śiva. Si la différence de datation entre le rocher et le temple est évidente, elle n'éclaire qu'en partie la raison de cette composition.

Le temple, dans son état premier, peut sans risque d'erreur être daté de la période Nāyaka du XVIe siècle, comme le démontrent les représentations en orant des souverains, et la composition stylistique des piliers de Type 3. Néanmoins, il est nécessaire –ici aussi – de tenir compte de l'éventualité, même faible, d'un remaniement architectural à une époque plus ou moins tardive. Il expliquerait, par exemple, que les orants royaux ne soient pas regroupés à l'entrée ou à l'intérieur de la cella. Leur présence, en plus de permettre une datation relative,

---

263 On a préféré identifier ainsi la figure de ce pilier car elle ne possède ni la barbe, ni la coiffe ni la gestuelle du Puruṣamṛga. Elle tient dans ses deux mains levées un objet qui pourrait être un croissant. Il est toujours hasardeux, au vu de l'état des sculptures, d'affirmer si le personnage possède des pattes arrières de lion, d'antilope ou de volatile. On classera donc les hybrides de ce type au rang des « êtres semi-divins » s'ls ne présentent pas les caractéristiques du Puruṣamṛga précédemment citées.

264 Mis à part le pilier extérieur de l'angle sud, dont la maçonnerie récente occulte la vue de deux de ses faces, comme nous l'avons précisé.

nous renseigne sur l'importance que revêtait le rocher sculpté d'Hanumān au point d'être protégé par une structure de granit et d'y inclure l'image des dirigeants lui rendant hommage.

Le temple d'Añjaneya du Fort Externe a subi de nombreuses modifications récentes. En 2011, l'ASI a entrepris la reconstruction du *maṇḍapa,* en ruine à l'époque. Le sol a été dallé à nouveau pour y réinstaller les piliers tombés, éparpillés alentour. Le temple se situant sur une plate-forme de la rive du lac et bordé au sud-est par la colline de Kurangudurgam, il paraît peu probable que les éléments utilisés à des fins de complétion aient été prélevés sur d'autres sites, comme c'est pourtant souvent le cas, et on peut convenir que les pièces récupérés pour la restauration appartiennent sans nul doute au bâtiment d'origine.

Les autorités ont pris le parti d'arrêter les travaux à ce stade d'avancement. Le temple présente donc aujourd'hui un *maṇḍapa* complet mais dépourvu de toiture, ce qui ne fait pas obstruction à la pratique du culte quotidien.

L'immense banian, certainement plusieurs fois centenaire, qui, autrefois, abritait de ses branches le rocher d'Hanumān et dont les racines aériennes avaient descellé une partie du sol du *maṇḍapa*, a été coupé en 2013 pour des raisons de sécurité car il constituait un danger pour les fidèles.

3. Senji et sa région proche

(*Planche 10, Fig. 140-163*)

3.1. L'ancien village est du Fort de Senji

Les vestiges archéologiques, étudiés lors des recherches sur l'agglomération et sur le développement urbain et militaire de la ville de Senji et de la citadelle, ont permis de repérer un ancien lieu d'habitat, dont les traces sont concentrées à l'est des murailles du Fort de Senji, et qui s'étend, du nord au sud, de la route actuelle de Tiruvaṇṇāmalai jusqu'au Mallikulam, plan d'eau aménagé avec des bordures de granit. Sa limite est rejoint le Pi Eri, et la bordure

du quartier de M.G.R. Nagar. Le site est traversé d'est en ouest par un sentier conduisant à la colline de Kuttarisimalai et à la Porte de Pondichery, entrée principale du Fort à partir du XIVe siècle. Une partie de cet ancien village est aujourd'hui occupée par un petit cimetière musulman moderne, des mosquées et des *dargah* de petite taille, ainsi que par des tombes de missionnaires français, et le reste de la surface est couvert par des zones cultivables, les habitations d'origine ayant complètement disparu. Seuls quelques ouvriers agricoles et des bergers ont installé des abris sommaires dans les ruines abandonnées et dorment régulièrement une ou deux nuits par semaine dans les *maṇḍapa* réaménagés à cet effet. Aucun des monuments et des vestiges de cette zone n'est sous la protection de l'ASI, expliquant leur état d'abandon actuel et la disparition de nombre d'entre eux.

Les lieux de culte de cet espace, dédiés aux divinités féminines (on en compte cinq) seront traités à part, dans le chapitre qui leur est exclusivement consacré.

A. Le temple de Śiva N° 89, ancien village est

(*Planche 10, Fig. 140-141*)

a. Analyse architecturale

Le temple de Śiva n°89 – le temple n'ayant pas de nom de divinité tutélaire en particulier, c'est la numérotation du plan de Jean Deloche qui est utilisée à nouveau ici – est orienté à l'est et entouré par des arbres qui ont parfois pénétré la le bâtiment. Son plan, simple et compact, comprend un *garbhagṛha* carré, un *mukhamaṇḍapa*, un petit *antarāla* et un *mahāmaṇḍapa* fermé à huit piliers.

La cella abrite un *liṅga* de pierre et sa *yonī* sur un piédestal qui a été remanié, composé d'un bloc de béton sur lequel est posée, à l'envers, une plaque de granit, bordée par une moulure en feuille de lotus et un *kapota* à *nāsī* tournés vers le haut. L'aspect des murs intérieurs révèle également plusieurs reconstructions et remaniements successifs, les interventions s'étant pour la plupart limitées à réparer les effondrements et à combler les lacunes avec des blocs cimentés, des briques et du plâtre. Le *maṇḍapa* était probablement ouvert sur trois côtés : les piliers périphériques, inachevés pour la plupart, sont en partie englobés dans une maçonnerie grossière, qui inclue de nombreux débris et fragments de la

structure originaelle, tels que de grands *nāsī* foliés, des morceaux de moulures à lotus, et des reliefs sculptés apparaissant dans les murs plâtrés. Cette partie du temple comprend aujourd'hui deux accès sous forme de simples ouvertures à l'est et au sud. Les huit piliers de Type 1 sont finement détourés lorsqu'ils comportent leurs trois blocs de section carrée, et présentent des bases moulurées sur le modèle des *upapīṭha*, avec une petite corniche en *kapota* à *nāsī*. Ils supportent des chapiteaux en biseau et des poutres décorées de feuilles de lotus.

L'élévation extérieure du temple reproduit le modèle usuel déjà rencontré dans de nombreux temples de la forteresse : une base simple formée de trois parties lisses, et des pilastres à chapiteaux en biseaux finement travaillés scandant la paroi et encadrant, au centre de chaque face, une fausse niche couronnée par un *makaratoraṇa* renfermant un lion assis. Une corniche en *kapota* à *nāsī* – à visages pour certains – complète le *pada*, puis une frise de *vyāla* précède la superstructure de briques à trois étages et au *stupi* carré, envahie par la végétation. Les murs extérieurs du *garbhagṛha* sont couverts d'une fine couche de peinture blanche défraîchie, qui laisse apparaître les reliefs originaux, alors que le décor architectural de l'*antarāla* et du premier *maṇḍapa* fermé sont moulés dans le plâtre et reproduisent grossièrement le style du saint des saints. Les formes y sont simplifiées et stylisées à l'extrême, les moulures ne sont figurées que par leur découpe générale, et l'aspect végétal du *makaratorṇa* n'est rappelé que par l'ajout de petites rosettes. Les murs plus récents du *mahāmaṇḍapa* ne comportent aucune décoration extérieure.

A quelques mètres à l'est du temple, on découvre les restes d'une probable entrée monumentale, dont il ne subsiste que deux fragments massifs d'un mètre et demi de large, qui se dressent de chaque côté de ce qui semblait être l'ouverture. Sans qu'il s'agisse nécessairement ici d'un *gopura*, il apparaît que l'entrée de l'aire sacrée, qui ne se limitait donc pas seulement au temple, a été soulignée et monumentalisée. Malheureusement, les multiples remaniements subis par ces deux vestiges ne permettent plus de déterminer s'ils ont été fabriqués de toute pièce à une période postérieure à celle de la fondation du temple, ou si ce type d'entrée faisait partie du plan original. En effet, les murs sont composés de blocs de granit irréguliers et paraissent avoir été assemblés avec du mortier, contrastant avec la pose à joints vifs utilisée jusqu'à la fin du XVIIe siècle pour les édifices en pierre. Ces structures ne dépassant pas les trois mètres de hauteur, il est difficile de se représenter l'ensemble au complet. On relève une volonté affirmée de figurer une base identique à celle du sanctuaire principal, avec ses deux moulures lisses saillant légèrement, qui supportent et surmontent une partie centrale, mais cette assise présente la même maçonnerie irrégulière, recouverte de

ciment. Ce sont surtout les inclusions de reliefs sculptés qui permettent d'identifier facilement une reconstruction, et notamment l'intégration d'un jambage d'encadrement de porte intérieure, qui n'est autre qu'une moulure représentant une frise de danseurs, dont seules les jambes en mouvement sont visibles, le haut de leurs corps étant incorporé dans le mur.

b. Analyse iconographique

L'iconographie de ce petit temple se rattache au śivaïsme essentiellement par la présence du *liṅga* et de sculptures dans le *mahāmaṇḍapa* : un taureau couché en pierre se tient devant l'entrée, dirigé comme toujours vers l'intérieur de la cella, et des petites effigies de Gaṇeśa et de Skanda-Murugan sont disposées de chaque côté de la porte de l'*antarāla*. Hautes d'une trentaine de centimètres, ces statuettes semblent de facture très moderne, taillées dans une pierre noire et rehaussées de traits de peinture blanche pour accentuer les volumes. Elles sont par ailleurs installées sur des piédestaux en granit incongrus, et qui datent certainement de l'époque de construction du temple originel. En fait, le volume de la cavité taillée au centre de ces supports révèle qu'ils étaient à l'origine destinés à des sculptures bien plus grandes, probablement des *dvārapāla*, qui ont disparu.

Lorsqu'ils sont sculptés, les piliers sont ornés de motifs végétaux et animaux très élaborés. Outres les entrelacs, les rinceaux en crosses et les nœuds de liane décoratifs, on observe aussi des couples d'oiseaux chassant des poissons dans un décor folié. Des médaillons et des cadres fleuris plus simples, ainsi que des motifs lunaires et solaires complètent le décor. On remarque toutefois que l'espace prévu pour la sculpture n'occupe pas, comme à l'ordinaire, l'intégralité de la surface de chaque bloc. Il est donc très probable, ainsi que le confirme l'état d'inachèvement de certains des piliers, que les sculpteurs avaient initialement prévu une ornementation plus étendue, avec des finitions composées de moulures semblables à celles qui ornent les bords des blocs, des motifs de *nāgabandham* et de bulbes montants et descendants aux angles.

Le relief sculpté inclus dans le mur intérieur nord du *maṇḍapa* mesure une quarantaine de centimètres de long et comporte un registre unique où campent trois personnages. Une divinité masculine à quatre bras se tient debout au centre de la composition. Ses attributs sont indistincts, il semblerait cependant qu'elle pose la main sur une figurine au niveau du sol, à l'apparence d'une gazelle, la désignant alors comme Śiva. Elle est encadrée par deux déesses qui tiennent chacune un lotus d'une main, et le trio est à son tour flanqué par deux représentations d'architecture, reproduisant les édicules à toiture *śālā* que l'on retrouve dans

les superstructures et sur les élévations des temples les plus élaborés. Le fragment a été visiblement amputé de ses deux extrémités. C'est un type de relief similaire qui est intégré dans la partie interne de l'édifice d'entrée à l'est du sanctuaire. On y voit les mêmes représentations d'architecture, avec une petite construction dont on distingue les pilastres et demi-pilastres formant une niche au centre, surmontée d'un *kapota* à *nāsī* et d'un toit en berceau, qui est encadrée à gauche par un personnage féminin tenant un bâton, et à droite par deux divinités masculines, trop érodées pour être identifiées. L'une d'entre elle pourrait, de par sa posture, figurer Bhikṣāṭana.

Le seul exemplaire de ce style de relief sculpté de représentations divines séparées par des images d'édifices se retrouve sur la base du *stambha* installé devant le temple de Paṭṭābhirāma, plus au sud, qui avait également fait l'objet d'un remaniement.

c. Conclusion et chronologie de construction

Trop d'éléments ont disparu, qui rendent aléatoire la tentative de repositionner ces reliefs dans leur contexte d'origine ou d'émettre des hypothèses plausibles sur l'existence éventuelles d'édifices qui auraient complété le sanctuaire principal. Aucune trace de fondation au sol, ni vestige d'une enceinte à laquelle l'entrée en ruine aurait appartenu, n'ont été retrouvés à ce jour parmi la végétation envahissante. Il n'est d'ailleurs pas confirmé que le temple originel ait été effectivement dédié à Śiva : en effet, aucune iconographie śivaïte reconnue avec certitude n'est relevée dans le décor architectural, bien que l'identification des reliefs sculptés des parois oriente vers cette hypothèse. Le *liṅga* aurait pu être installé postérieurement, tout comme les sculptures mobiles placées dans le *maṇḍapa*, qui sont certainement des apports tardifs.

On peut néanmoins attribuer la majeure partie de la construction au XVIe siècle, des ajouts de maçonnerie, de plâtre et de briques ayant été ensuite réalisés à une époque ultérieure.

Si on est tenté en première analyse de convenir que le temple ne devait pas bénéficier d'une importance majeure malgré la finesse de certains reliefs et la créativité du vocabulaire décoratif, son organisation architecturale révèle néanmoins une ampleur qui la distingue à elle seule des autres structures de taille comparable. Rien ne certifie la présence originelle d'un *gopura* ou d'une quelconque forme d'entrée magnifiée, mais il est difficile d'imaginer leur construction comme consécutive à la décision de quelques villageois à l'origine de réfections aléatoires du temple. Si c'est effectivement le cas, la « reconstruction » s'est nécessairement

fondée sur un élément préexistant, prouvant alors l'existence d'une aire sacrée originelle qui débordait les limites des murs du sanctuaire. Les moulures et les reliefs insérés dans la nouvelle maçonnerie, aussi maladroitement disposés soient-ils, démontrent l'existence d'une base architecturale travaillée. La récupération d'éléments étrangers au temple initial peut bien entendu être soupçonnée, mais les plus proches gisements de fragments sont ici les temples de Paṭṭābhirāma au sud et de Veṅkaṭaramaṇa à l'intérieur de la forteresse, ce qui rend l'hypothèse peu probable[265]. Si des pièces architecturales d'une telle qualité existaient dans le temple d'origine, d'autres ont bien pu disparaître, et il faudrait imaginer alors ce petit sanctuaire comme bien moins insignifiant qu'il ne paraît aujourd'hui. Il n'est pas exclu par ailleurs qu'il ait bénéficié d'un mur d'enceinte, comme incite à le penser la topographie du terrain. Les remaniements successifs et peu soigneux, directement dictés par les seuls besoins liturgiques, ne permettent malheureusement pas d'aller plus avant dans les conjectures.

La perpétuation du culte du *liṅga*, toujours vivace de nos jours, constitue la seule protection actuelle de ce sanctuaire contre son abandon ou sa destruction.

B. Le temple de Śiva et *maṇḍapa* N° 88, ancien village est

A l'est du petit temple de Śiva, on trouve un autre sanctuaire de plus petite dimension, composé d'une cella en brique carrée unique, et d'un *maṇḍapa* en pierre qui lui est accolé. Aucun culte n'y étant plus pratiqué, l'édifice montre des signes évidents d'abandon. Il a néanmoins été récupéré par les bergers et les agriculteurs locaux pour y entreposer du fourrage et une partie des récoltes à faire sécher.

Le *garbhagṛha* est vide et ses murs intérieurs sont parés de petites cavités triangulaires pour le dépôt des lampes rituelles. Ses parois extérieures sont recouvertes d'un plâtre vieillissant reproduisant les pilastres simples à chapiteaux en biseau rythmant chaque face. On note l'absence totale de niches. Seule la superstructure – également en brique et en plâtre –, qui se termine par un *stūpi* à quatre côtés arrondis, en comporte sur chaque face de son unique *tala*. Le *maṇḍapa* est constitué de quatre rangs de trois piliers en pierre de Type 1. Certains d'entre eux sont inachevés et portent encore sur leurs arêtes les marques d'extraction

[265] Il reste également le temple d'Iśvara à l'est de l'ancien village, aujourd'hui intégralement détruit et rendant donc à la fois impossibles et ouvertes les spéculations à ce sujet.

traditionnelle aux coins de bois, les autres sont sculptés et décorés de motifs floraux entourés de médaillons ou de cadres, et de rinceaux entrelacés sur les blocs inférieurs. Les chapiteaux en biseau comportent une entaille au centre de leur arête supérieure, indiquant qu'un élément supérieur complétait peut-être le pilier d'origine. Ils soutiennent des poutres, en partie moulurées en feuilles de lotus, et un toit plat. Le *maṇḍapa*, ouvert, est disposé sur une fondation en pierre, alors que le sanctuaire est intégralement constitué de briques. Il ne s'agit donc pas ici d'une reconstruction, mais vraisemblablement de la récupération d'une structure déjà existante – nous verrons que cette petite cella isolée, même si elle est de dimension respectable, n'est pas la seule dans la zone de l'ancien village à l'est de la muraille –, embellie par l'ajout d'un hall à piliers en pierre.

L'exécution des sculptures, aussi rares soient-elles, reste fruste et simpliste, sans pour autant paraître inachevée. Ici aussi, ce sanctuaire, dont l'obédience et la date d'édification sont impossibles à déterminer, devait être d'une importance secondaire par rapport aux structures situées à l'intérieur des murailles. Sa composition en brique procède sans doute de sa destination à un culte local, voire de sa fonction de commémoration d'un défunt.

En se dirigeant vers le sud-ouest de cet édifice, on rencontre un *maṇḍapa*, qui s'apparente plutôt à un petit dais à quatre piliers – de Type 1 –, et qui, malgré son architecture à l'état d'ébauche, présente des poutres décorées de moulures bien détaillées. Ce petit *maṇḍapa* isolé dépendait éventuellement d'un ensemble plus grand, ou bien matérialisait simplement une étape d'un circuit. Sa destination première n'était donc peut-être pas religieuse. Il a été aujourd'hui partiellement muré, et un porche de bois et de feuilles de palmes a été installé par les bergers locaux, qui l'utilisent comme abri.

Enfin, il faut noter que le plan établi par Jean Deloche mentionne la présence d'un temple dédié à Iśvara (N°92), en bordure de l'ancienne clôture qui délimitait le village. Ce temple, entièrement en pierre, qui avait en première approche été daté du XVIe siècle, aurait pu contribuer à une meilleure compréhension de l'organisation générale des édifices religieux dans cette zone. Malheureusement, le monument est aujourd'hui réduit à un amas de débris de granit, qui constitue un gisement de matériaux de récupération pour les habitants. Les causes de cette destruction sont inconnues, qui peuvent être naturelles comme volontaires en raison de la proximité des nouvelles constructions du quartier de M.G.R. Nagar. Après une minutieuse observation des fragments, aucun morceau sculpté n'a été retrouvé, absence

résultant soit du prélèvement en priorité des plus belles pièces par les habitants, soit de l'inexistence de décor architectural élaboré.

C. Le temple de Viṣṇu, Narasingarayanpettai

(*Planche 10, Fig. 142-143*)

a. Analyse architecturale

A environ deux cents mètres au nord du « pavillon de char » implanté devant le temple de Paṭṭābhirāma, un sanctuaire composite est en partie occulté par la végétation grimpante. Ouvert à l'est, son plan original comprenait un *garbhagṛha* carré et un *antarāla* de plus petite dimension, joignant la cella à un large *maṇḍapa* à seize piliers de Type 1, ouvert sur ses trois côtés. Tous les murs d'origine du temple ont été en partie recouverts d'un revêtement de briques et de plâtre, notamment dans la première section du *maṇḍapa*. Un piédestal élaboré trône au centre de la cella, qui se présente comme un demi-carré redenté et mouluré sur deux niveaux, où l'on distingue clairement la miniaturisation de *kaṇṭha* et de *kapota* qui ont été recouverts de plâtre. Les murs intérieurs sont lisses et blancs, et uniquement percés de cavités triangulaires pour accueillir de petites lampes rituelles. L'*antarāla* ne présente aucun élément de décor, alors que les piliers du *maṇḍapa*, sont pratiquement tous sculptés de reliefs.

L'élévation extérieure du saint des saints s'organise sur une base tripartite simple et lisse, excepté les deux moulures inférieure et supérieure en relief. Les briques et le plâtre reproduisent le motif décoratif en pierre se trouvant sous le revêtement, avec des pilastres en biseau qui scandent les trois parois, au centre desquelles se dresse une fausse niche en *makaratoraṇa*. Le style est austère, terne et n'esquissant que les formes générales des volumes d'origine. Le seul élément ornemental – une rosette dans un médaillon - se trouve au centre des chapiteaux des pilastres. Une série de petits corbeaux foliés remplace la moulure de pétales de lotus ascendants, mais la corniche en *kapota* à *nāsī* est tout de même figurée, bien que sous son aspect le plus fruste, ainsi que la *vyālamāla*. En revanche, l'*antarāla* et le *maṇḍapa* présentent une élévation de brique, dont le revêtement à disparu, plus détaillée et plus élaborée. La base en pierre est ici composée d'un *kaṇṭha* aux bandes verticales sculptées d'entrelacs végétaux. Les murs comportent ensuite des pilastres de style Coḷa et des niches peu profondes surmontées de toitures *śālā* dont on distingue encore, pour certaines, les deux

niveaux. On retrouve ensuite les corbeaux foliés surmontés de vestiges de la corniche, qui n'est plus visible aujourd'hui.

Aucune superstructure ne subsiste. On remarquera que les parties ouvertes du *maṇḍapa* sont pourvues d'un auvent en doucine renversée, et l'examen de la face est de la structure permet de constater que le terrain sur lequel est implanté le temple accuse une différence de niveau d'un mètre environ. Une large plateforme de pierre sous-jacente rattrapant cette variation d'altitude est visible sous la végétation à l'entrée du temple. La moulure supérieure du *kaṇṭha* a disparu au centre de la face est, indiquant l'emplacement d'un ancien escalier. La transformation de l'espace autour du sanctuaire en zone cultivable, et notamment en rizières, ayant sans doute modifié le plan du terrain, il n'est pas possible de vérifier si la plateforme de granit – bien visible en face est, mais fragmentaire – était commune à toute la structure.

b. Analyse iconographique

Comme précisé auparavant, les seuls décors intérieurs encore présents se situent sur les piliers du *maṇḍapa*. La plupart sont ornés de rinceaux sur le bloc inférieur, et de médaillons et de cadres sur les blocs médians et supérieurs. Le centre des chapiteaux, dont les biseaux sont bien détaillés, présente un lion assis. Les piliers de l'allée centrale est-ouest font néanmoins exception à cet ordre apparent, sur lesquels on trouve des lions assis ithyphalliques entourés de feuillages, d'étonnantes superpositions d'animaux fantastiques, comme des *yaḷi* chevauchant des éléphants sur des *makara*, mais également des figures humaines et divines. Un pilier se démarque par son relief représentant un personnage en position de danse, fortement hanché à la manière d'un gardien de porte, serrant son index gauche de sa main droite. L'arrière-plan de ce panneau paraît traité en décor forestier, mais reste indistinct. On retrouve, en partie supérieure de plusieurs de ces sculptures, un motif de feuille lancéolée, ou cordée lorsqu'il est simplifié.

Si l'iconographie décrite jusqu'ici ne permettait pas de conclure sur l'obédience du temple, deux reliefs nous renseignent cependant sur ce point. Il s'agit de deux blocs inférieurs de piliers, l'un dans l'allée centrale, tourné vers l'extérieur à l'est, et l'autre dans le rang périphérique sud, tourné vers l'intérieur. On y voit respectivement la représentation de Garuḍa et celle de Hanumān, tous deux en position d'adoration. Ces divinités, liées directement au culte de Viṣṇu, permettent de déduire que c'est à ce dieu que la structure était dévolue, tout comme les édifices voisins.

c. Conclusion et chronologie de construction

Ce sanctuaire viṣṇuïte présente plusieurs phases chronologiques de construction, qu'il est parfois difficile de distinguer. D'un point de vue général, à en juger par son style très proche d'autres temples de la même envergure présents sur le site, la structure ne semble pas antérieure au XVe siècle. Il est assez courant à cette époque d'observer que l'élévation du saint des saints affiche un style plus dépouillé que celui du reste du bâtiment. La combinaison de la sobriété des *makaratoraṇa* sur le *garbhagṛha* et la présence d'édicules *śālā* sur l'*antarāla* et le *maṇḍapa,* pourraient révéler lareprise plus tardive d'un petit sanctuaire sobre, en y ajoutant un style plus élaboré.

Néanmoins, il reste essentiel de bien identifier chaque étape de construction pour pouvoir avancer une datation précise, ce qui, ici, en l'absence d'informations suffisantes sur l'édifice, ne peut malheureusement être effectué de manière incontestable Cependant, on peut affirmer que les parties couvrantes en brique et en plâtre sont bien postérieures à la structure d'origine : avec l'usure, certains piliers apparaissent[266] sous le fin mur de brique, à la jonction extérieure entre la cella et l'antichambre et laissent deviner des motifs sculptés, démontrant qu'à l'origine, ils ne servaient donc pas uniquement de soutènement.

De même, on remarque, après un examen détaillé, que certains des piliers du *maṇḍapa* ont été séparés en deux parties dans leur hauteur : une moitié (une face complète et deux demi-faces) a été détourée en blocs distincts et sculptée de reliefs, alors que l'autre est restée brute et informe. Ce dispositif apparaît de façon ponctuelle dans d'autres structures à l'intérieur du Fort[267], et il est assez malaisé de déterminer s'il procède d'un état

---

[266] L'existence de l'un de ces piliers soulève une autre question, restée sans réponse, en raison de l'impossibilité de se rapprocher de certaines façades, rendues inaccessibles par la proximité directe des rizières inondées. Ce pilier, qui a perdu son revêtement avec le temps et les intempéries, se trouve à l'angle de la cella. Il est de Type 1 à chapiteau en biseau, et on distingue bien sa moulure en feuilles de lotus, ainsi que ses décorations de motifs végétaux et. Il ne s'agit donc visiblement pas d'un pilastre, comme on en voit sur les élévations. On pourrait alors en déduire que la cella, dans sa configuration originelle, n'était pas fermée, mais ouverte, ce qui constitue une particularité extrêmement rare, voire encore jamais rencontrée pour un édifice complet comprenant une cella, une antichambre et un hall à piliers. Généralement, les petites structures très réduites ne comportent que l'élément principal et indispensable au culte, et même dans ce cas, l'espace saint est clos. La possibilité d'un remaniement n'est pas à écarter, mais un tel remodelage, sur cette partie du sanctuaire, avec la création d'une ouverture et des travaux de consolidation par un pilier prélevé ailleurs, paraît complexe et peu justifié. En l'état actuel des recherches et des connaissances, la présence de ce pilier ne s'explique pas.

[267] Voir le temple de Śiva N°70, Fort Externe.

d'inachèvement ou d'une épaufrure volontaire. Dans le cas qui nous concerne, on peut remarquer que les reliefs couvrant les blocs sont effectivement coupés de moitié, attestant que la partie brute a été exécutée postérieurement à la réalisation de la partie sculptée. L'état de surface rugueux du granit pourrait résulter de la préparation du support en vue de favoriser une meilleure adhérence du revêtement de briques et son mortier.

Ces détails permettent de conclure que la fermeture de la structure est postérieure à la construction, que le temple était à l'origine entièrement réalisé en pierre – exception faite de la toiture, dont il ne reste aucune trace- et qu'il était largement ouvert.

La proximité de ce temple avec le complexe du Paṭṭābhirāma renforcerait les indications données par la présence des piliers comportant une iconographie bien représentative de Hanumān et Garuḍa, pour le considérer comme un lieu de culte viṣṇuïte. Mais ce voisinage immédiat constitue néanmoins sa seule affinité avec le grand temple : il ne présente en effet ni l'ampleur architecturale, ni l'ornementation détaillée caractérisant le XVIe siècle, que l'on admire sur le *gopura* Paṭṭābhirāma et, bien que les figures décoratives sculptées sur ses piliers affichent une certaine originalité en comparaison des motifs généralement observés sur le site, cet édifice n'a certainement pas été construit dans le même contexte, ni vraisemblablement à la même période. Si les divers ajouts et remaniements successifs brouillent l'établissement de sa chronologie de construction, on peut cependant affirmer que l'édification de ses composants principaux s'est déroulée entre la findu XVe et celle du XVIe siècle.

Sa fonction dans l'organisation religieuse du complexe n'est pas connue, et la présence du temple de Paṭṭābhirāma tend à minimiser son statut, bien que l'hypothèse de son antériorité ne soit pas à écarter. Malgré la disparition du village qui entourait les bâtiments, qui handicape la lecture historique du lieu, il est vraisemblable que l'édifice ait plutôt abrité un culte populaire, construit pour répondre à une nécessité locale, et destiné aux habitants de Narasingarayanpettai, au contraire de l'ensemble monumental auquel il participe, et dont l'architecture traduit incontestablement l'objet d'une commande royale.

3.2. L'agglomération actuelle de Senji

L'agglomération actuelle de Senji comporte de nombreuses structures religieuses hindoues et jaïnes, qui datent de diverses époques. Ces temples sont systématiquement pourvus de bassins, et les plus importants, par leur ampleur et leur notoriété, se situent dans le quart sud-ouest de la ville. Une grande partie d'entre eux n'est pas antérieure au XXe siècle, et les autres ont été intégralement reconstruits, ne laissant aucune possibilité d'analyse historique.

On mentionnera le temple de Śiva-Liṅga au sud du carrefour principal de la ville, situé sur les bords de l'étang de Sakkrakulam, enclos dans une enceinte bordée d'arbres. Ce temple, entièrement rebâti entre le XIXe et le XXe siècle, n'a conservé de la construction antérieure que le fragment d'une fenêtre ajourée en pierre et un morceau d'auvent en doucine renversée. De même, le temple moderne jaïn d'Adinātha Tīrthaṅkara ne présente aucun indice sur l'ancienneté de son architecture. Sa richesse, son ampleur et son état d'entretien méticuleux confirment que le culte et la communauté jjaïns sont encore bien présents, vivaces et actifs à Senji, et non uniquement dans la région de Melsittāmūr.

Deux temples, qui étaient en construction au moment de l'enquête de terrain, et dont les travaux en cours ont permis une ultime observation des bases anciennes sur lesquelles ils allaient être édifiés, font exception. Le premier, le temple de Māriamman, sera traité dans le chapitre consacré spécifiquement aux divinités féminines en raison de son lien avec les déesses locales[268], et le second est un temple śivaïte dédié à Aruṇācaleśvara, étudié ci-après.

A. Le temple de Śiva Aruṇācaleśvara, ville de Senji

(*Planche 10, Fig. 144-145*)

a. Analyse architecturale

Le temple śivaïte d'Aruṇācaleśvara est implanté sur la Thiruvalluvar Street, dans le quartier de Gandhi Bazar, au sud-ouest du carrefour central. Son plan orienté au sud

[268] Voir *supra* Chp. 3., 1., 1.1.

comprend un sanctuaire principal composé d'un *garbhagṛha* et d'un *maṇḍapa* fermé, agrémenté de petites chapelles sur ses parois extérieures, et de trois petits sanctuaires annexes dédiés à Viṣṇu, Murugan et Hanumān, dont les statues occupent les niches frontales. Un dais réduit à haute base et à quatre piliers miniatures de Type 1 est édifié à l'est du *maṇḍapa* fermé, et un puits circulaire complète l'ensemble. Les édifices sont enclos dans une première enceinte ouverte à l'ouest par un *gopura* de trois étages. Un second *gopura* de cinq *tāla* marque l'entrée d'une seconde enceinte. Les bâtiments en construction sont constitués de briques ou de ciment, recouverts ensuite d'un enduit de plâtre brun prêt à peindre. C'est également en plâtre que sont moulées les sculptures divines. L'ornementation extérieure est elle aussi modelée en ciment, puis fixée aux parois des sanctuaires, créant ainsi des pilastres simples, encadrant une niche en saillie sur chaque face.

On retrouve toutefois des preuves de l'ancienneté de l'édifice d'origine en inventoriant les amas de débris remisés dans un angle de la seconde enceinte, parmi lesquels on remarque des piliers de granit et des fragments de moulures, qui gisent au sol, dans l'attente d'une éventuelle réutilisation.

Bien que recouverts par le plâtre et le ciment des moulures du décor architectural, la cella et le *maṇḍapa* ont conservé certains éléments originaux, dont les piliers de pierre du *maṇḍapa*, qui sont de Type 1 à chapiteaux en biseaux soutenant des poutres à moulures de feuilles de lotus. On retrouve également, dressés à l'extérieur, des piliers de Type 2 incomplets, dont le fût à facettes est orné de bagues octogonales fleuries, vestiges éventuels d'un hall à piliers, tous comme les longues colonnes facettées à chapiteaux à *phalaka* et à corolle de lotus épanouie, aujourd'hui couchés au sol, indiquant la présence antérieure d'un *maṇḍapa* de balancement.

La base de pierre du sanctuaire principal est d'un modèle très simple avec une partie lisse entre deux moulures saillantes. C'est le seul élément de pierre visible à l'extérieur du saint des saints. Les sanctuaires annexes – composés d'une seule pièce réduite et fermée – dévoilent parfois des escaliers ou des jambages de portes en granit, mais seul l'édifice consacré à Skanda-Murugan, représenté assis sur son paon et accompagné de ses deux épouses, comporte un petit porche soutenu par quatre piliers Type 1 monolithiques à chapiteaux en biseaux soutenant des poutres moulurées.

Le petit dais à quatre piliers du *mandapa* fermé reste l'élément originel le mieux conservé, sa superstructure seule n'étant pas en pierre. Il comporte en outre des annotations numérotées sur chacune de ses pièces, indiquant la restauration de certaines portions écroulées. Sa base présente la même simplicité que celle du sanctuaire principal, et ses piliers

de Type 1 supportent une corniche en *kapota* à *nāsī,* très peu accentuée mais agrémentée de visages. Sous le dais, un petit *balipīṭha* mobile en pierre comporte une petite figurine du taureau Nandin, signalant un lieu où sont présentées les offrandes à la monture de Śiva.

b. Analyse iconographique

L'iconographie des piliers anciens est composée de lions assis, de rinceaux végétaux et de médaillons fleuris, mas également de figures de danseurs et de musiciens. Il faut néanmoins noter, sur le bloc inférieur d'un des piliers voisins de l'entrée du *maṇḍapa* du sanctuaire principal, la présence de deux figures sculptées en relief accentué sur, toutes deux en position d'adoration. Bien qu'occultées par une partie des installations de chantier, leurs silhouettes semblent correspondre à la représentation d'un roi en *añjali-mudrā* et de son épouse sur la face adjacente[269], qui révèlerait que ce temple a fait l'objet de marques d''attention de la part de dignitaires locaux.

c. Conclusion et chronologie de construction

Le remaniement de l'architecture ne permet pas de conclure quant à la chronologie de construction du temple originel, ni de vérifier si un ancien lieu de culte dédié à Śiva aurait bénéficié au XVe ou XVIe siècle – comme le suggèrent le style des piliers et la probable iconographie du souverain – d'additions royales, tels que les *maṇḍapa* et les sanctuaires annexes, ainsi que les *gopura*, ni non plus de déduire de l'aspect inachevé de nombreux piliers qu'il s'agit ici d'une fondation commencée au XVIe siècle.

Il est intéressant de relever dans la construction du temple d'Aruṇācaleśvara la coexistence de certaines pièces conservées de l'époque de l'occupation Nāyaka, avec des innovations stylistiques variées qui ont été incorporés dans l'élévation de l'édifice. Ainsi, les moulures en *kapota* présentent des *nāsī* du type « moderne » tels que le définissait Jouveau-Dubreuil : les parties latérales des arches sont très prononcées et les *makara* ont disparu, tout comme les « faces de gloire », remplacées par une composition exclusivement végétale d'une extrême simplicité. Les parois extérieures des quatre sanctuaires sont scandées par des pilastres lisses à chapiteaux en biseaux à peines esquissés, reproduisant la simplicité des petits

[269] L'observation de cette partie du pilier a été limitée à l'époque de l'enquête de terrain (2011 et 2013) par les échafaudages intérieurs et par l'encombrement provoqué par les travaux de construction. L'identification royale de ces deux personnages reste donc à confirmer.

temples de granit de Senji et des *garbhagṛha* de certaines fondations Nāyaka, alors que les *gopura* sont plus élaborés dans leur ornementation. Les pilastres sont terminés par des *phalaka*, des corolles de lotus et des abaques, lisses comme ceux du XVIe siècle mais très épurés, alors que la forme de la tour d'entrée de la première enceinte, courte et massive, rappelle plus précisément un style ancien du XIe siècle, notamment en raison des deux grandes figures de *dvārapāla* qui accueillent le visiteur à l'entrée de chaque côté de l'ouverture, copiant le *gopura du Bṛhadeśvara* de Tañjāvūr, construit par Rājarāja Ier. Les superstructures ne présentent de sculptures qu'autour des niches centrales de chaque étage, les autres cavités étant pratiquement occultées.

Cette combinaison de pierres antiques conservées associées à de nouvelles créations stylistiques qui simplifient les formes et l'ornementation pour se concentrer généralement sur le décor peint - dénotant une certaine perte de qualité esthétique – est souvent commune à tous les nouveaux temples construits dans le sud de l'Inde, notamment dans les localités de moindre importance telle que l'actuelle Senji. Il est possible que le nouveau temple d'Aruṇācaleśvara soit édifié sur l'emplacement d'un sanctuaire datant de la période de prospérité du royaume Nāyaka, qui possédait peut-être un cœur encore plus ancien, et qui avait été honoré par la présence royale, mais l'absence de vestiges suffisants, d'un corpus épigraphique concluant, et son inclusion dans un environnement immédiat fortement urbanisé, ne permettent pas de tirer de conclusions.

3.3. Singavaram et Melaccheri

A. Le temple de Raṅganātha de Singavaram

(*Plan 15. Planche 10 et Fig. 146-151*)

Le lieu-dit de Singavaram et son petit village sont aujourd'hui d'une insignifiance qui contraste fortement avec le prestige que le site a connu aux périodes anciennes en raison de son importance religieuse

Cœur sacré[270] de la zone dans laquelle s'est développé le Fort de Senji, Singavaram, en accueillant l'une des plus anciennes images de Raṅganātha (Viṣṇu couché sur le serpent d'éternité) de la région, représenté par un relief sculpté dans la roche, constituait ainsi le centre religieux de la ville, alors que le Fort en était le centre du pouvoir séculier.
Comme cela a été évoqué lors de l'étude historique, le temple est cité dans les mythes fondateurs de la ville de Senji et il est intimement lié aux légendes locales sur la rivière qui traverse la ville et ses deux appellations.

L'histoire de sa fondation[271] est indirectement rapportée par Nārāyaṇaṇ Piḷḷai dans sa chronique conservée dans la collection des manuscrits Mackenzie : un roi de Kāñcipuram nommé Naṅtacoḷa Rāja retrouvait régulièrement son magnifique jardin ravagé par les sangliers et surprit un des animaux, plus gros et plus intrépide que les autres, s'emparer de deux plants, une fleur et un jeune citronnier, et s'enfuir. Le roi le poursuivit jour et nuit jusqu' aux berges d'une rivière menant aux collines de Senji. Après la traversée du cours d'eau, l'infatigable sanglier pénétra dans une grotte à flanc de colline et révéla au roi sa véritable nature d'avatar de Viṣṇu. Il ordonna alors au souverain, empli d'une pieuse crainte, de fonder à cet endroit un temple en son honneur. Une autre version de ce mythe[272] identifie le roi comme Tubāki Kṛṣṇappa Nāyaka, le supposé fondateur de la lignée des Nāyaka de Senji. La légende raconte l'aventure du souverain recherchant les moyens de fonder un temple digne de sa divinité tutélaire et, sur les conseils de Viṣṇu, allant rencontrer dans les collines, l'ascète possédant l'arbre aux feuilles d'or. Cette source de richesse illimitée ainsi obtenue, le roi fera débuter la construction du temple et bâtira ensuite le Fort de Senji.

Alors que la première version mentionne bien le village de *Cinkapuram* que l'on identifie facilement avec le « Singavaram » actuel, la seconde est moins explicite à ce sujet et se concentre sur l'épisode de la confrontation entre le roi et l'ascète.

Si ces deux mythes racontent ainsi comment un temple fut érigé à la gloire de Viṣṇu Sanglier, qui donna son nom (Varāhanadī) à la rivière traversée durant la poursuite, ils n'expliquent pas pourquoi l'image principale du temple représente Raṅganātha et non Varāha.

La renommée du temple de Singavaram s'est trouvée amplifiée lors des premières invasions musulmanes du sud de l'Inde. La ville de Śrīraṅgam, sur la Kaveri, a été mise à sac à trois reprises, la dernière invasion datant de 1370-71. Les sources historiques restent

---

270 *Cf. infra* Première Partie, Chp. 1.

271 Voir la traduction dans DIAGOU, G., *Op. cit.* pp. 10-12.

272 *Cf.* SRINIVASACHARI, S., *Op. cit.* pp. 25-26.

imprécises sur ces évènements, mais de nombreuses légendes[273] évoquent le fait que la divinité principale du grand temple de l'île avait été préservée du saccage de l'ennemi par sa mise en sûreté quelques années auparavant dans le temple de Veṅkaṭeśvara de Tirupati (actuel Andhra Pradesh). Goppanarya, alors gouverneur des fondateurs historiques de la première dynastie de Vijayanagara, qui avait à cette époque la charge de la citadelle de Senji, et qui effectuait régulièrement ses dévotions à Tirupati, décida, lors du retour de l'image de la divinité à son temple d'origine, de l'héberger provisoirement dans le temple de Raṅganātha de Singavaram, jusqu'à ce que la situation militaire et religieuse à Śrīraṅgam fut complètement rétablie en 1372. Les conteurs se plaisent à souligner que les fidèles avaient constaté à cette occasion que le Viṣṇu couché de Singavaram était plus long que la statue ainsi hébergée, qui retourna ensuite à son emplacement originel, dans ce qui est aujourd'hui le plus vaste temple de l'Inde.

A une époque plus récente, le site est également connu pour abriter la divinité tutélaire du rajput Rāja Desingh au XVIIIe siècle qui, avant la bataille décisive qui allait sceller son destin et celui du Fort de Senji, est venu préalablement consulter Viṣṇu sur l'issue du combat et lui demander sa protection. Il est rapporté que le dieu aurait détourné le regard pour signifier à son dévot qu'il ne cautionnait pas sa décision de mener une guerre contre Sadat-Ullah Khan, mais le jeune *rāja* aurait choisi d'ignorer ce signe de mauvais augure et aurait alors trouvé la mort sur le champ de bataille.

Une légende mentionne également l'existence d'un passage secret qui aurait relié le temple au centre royal du Fort Interne de Senji par un tunnel, permettant ainsi au roi rajput et à son épouse de venir honorer Viṣṇu alors que la citadelle était encerclée par les armées ennemies.

On accède au village depuis Senji en suivant la *Desurpet Road* sur trois kilomètres vers le nord, qui bifurque ensuite vers l'ouest. Un embranchement au sud permet d'atteindre le pied de la colline de Singavaram, sur le flanc est de laquelle se trouve le temple.

L'aire sacrée de Singavaram est bien plus vaste que ne le laisse supposer le plan réalisé par l'EFEO et la construction des édifices encore présents aujourd'hui s'étend sur plusieurs siècles. On pénètre dans le temple par une volée de cent cinquante-sept marches débouchant directement sur un petit sanctuaire annexe, que l'on traverse vers le nord pour

---

[273] Le sujet est évoqué entre autre dans la version anglaise et résumée du *sthālapurāṇam* (la « légende du temple ») par T. Parthasarathy : *The Koyil Olugu. History of the Srirangam temple.* Tirumalai-Tirupati Devasthanam. Tirupati, 1954.

atteindre l'agglomérat de constructions disséminées autour de l'image couchée du dieu. Le temple de Raṅganātha est en effet organisé autour d'un relief sculpté dans la paroi de la montagne faisant face à l'est, mais légèrement décalé vers le sud, et de son sanctuaire excavé datant de la période Pallava. Les additions successives de sanctuaires annexes, de superstructures et de *maṇḍapa* sont bien plus tardives. Au même niveau que la grotte, on dénombre deux sanctuaires annexes (en plus de celui faisant office d'entrée), dont l'un possède sa propre enceinte, ainsi que plusieurs *maṇḍapa* et espaces intermédiaires parsemés de piliers, un parvis accueillant un grand banyan, l'arbre sacré du temple, et enfin le bassin rituel, alimenté par une source naturelle issue de la montagne. Un chemin monte du sanctuaire d'entrée, au sud, jusqu'au sommet de la montagne, pour en faire le tour et revenir du côté nord du parvis. Il s'agit là d'une *pradakṣiṇāpātha*, chemin de circumambulation autour du sanctuaire principal, symbolisé par le sommet de la montagne. Cette voie de procession des images divines est rythmée par des stations signalées par des *maṇḍapa* et des étangs rituels, ainsi que par des petites chapelles.

Au bas des marches menant au temple se trouvent un pavillon de balancement et un rocher sculpté de représentations divines et de l'empreinte des pieds de Rāma. Un petit sanctuaire est édifié sur un promontoire, immédiatement au nord de l'escalier, au pied des premières marches

L'ensemble est complété par un amas d'édifices en ruine gisant à une vingtaine de mètres au nord, où l'on distingue trois sanctuaires à demi écroulés, précédés par un *gopura* étêté et envahi par la végétation, et enfin un *maṇḍapa* inachevé.

On peut subdiviser les constructions en deux parties : d'une part l'ensemble principal, construit sur une plateforme en aplomb du flanc de la colline, et dont la direction générale a été logiquement définie par celle du relief sculpté de Raṅganātha orienté au sud-est, et d'autre part les structures qui semblent avoir été ajoutées à une date ultérieure et qui, elles, sont orientées face à l'est avec un décalage au nord : il s'agit de l'escalier et du sanctuaire sur lequel il débouche, et de tous les autres édifices se trouvant au pied de la colline.

Enfin, il existe une seconde voie de procession, dont le départ est marqué par un *maṇḍapa* appelé *tērmutti* ou pavillon de char, qui servait à hausser l'image mobile de la divinité afin de l'installer sur le char prévu pour effectuer le trajet de la *pradakṣiṇā.* Le tracé de cette voie épouse entièrement la base de la colline pour en faire le tour complet. A nouveau, des points d'étapes sont régulièrement marqués le long du chemin par divers édifices. Les informations concernant cette pratique proviennent souvent d'informateurs locaux, anciens du village de Singavaram et officiants du temple. Mais si l'existence de cette

circumambulation rituelle est toujours présente dans la tradition populaire locale, quasiment aucune source historique, épigraphique, ou littéraire, ne mentionne ou ne confirme cette pratique processionnelle autour de la colline. Nombre de témoignages sur ce sujet ont été recueillis par Jean Deloche lors de ses premières prospections en 2004[274]. S'il est tout à fait légitime de se fier à ces rapports, il faut néanmoins les exploiter avec toutes les précautions qu'imposent habituellement des sources invérifiables, et amalgamant certainement leur part de mythes, de légendes, d'inventions et de déformations.

La sacralité du lieu s'étend ainsi sur une zone bien plus vaste que l'enceinte propre du temple, à l'image du grand centre de pèlerinage śivaïte d'Arunacaleśvara de Tiruvaṇṇamalai, où les rituels se développent à la fois autour du temple et autour de la montagne d'Aṇṇamalai qui domine la ville.

Le temple de Raṅganātha de Singavaram est toujours en activité aujourd'hui. La dernière réfection des superstructures et des parties les moins anciennes a été réalisée en 2011, réduisant considérablement leur exploitation pour l'analyse architecturale, même si il ne s'agit parfois que de travaux de peinture. L'accès à certaines zones est interdit ou limité par des horaires très stricts, et les prises de vues de la divinité principale sont formellement proscrites. La petite circumambulation, qui se déroulait entre mi-décembre et mi-janvier, n'est plus pratiquée depuis le milieu du siècle dernier, et la procession autour de la colline n'est effectuée qu'en de très rares occasions, alors que ces deux usages semblent avoir été bien vivaces du temps des Nāyaka, comme la description architecturale va le démontrer.

a. Analyse architecturale

Le relief central du temple de Raṅganātha a été sculpté sur une paroi presque verticale de la montagne. La cella est aménagée sur les cinq mètres de long que mesure le Viṣṇu couché et possède une rangée de quatre piliers, dont ceux des extrémités nord et sud sont engagés dans la roche. Un *antarāla*, de la même largeur et soutenu également par quatre piliers, débouche ensuite sur un *maṇḍapa* clos à huit piliers. La cella et son *antarāla* possèdent tous deux des piliers massifs à deux blocs de section carrée séparés par un bloc de section octogonale. Le chapiteau et l'entablement sont lisses et biseautés. L'*antarāla* présente, au nord et au sud, deux niches occupées par des gardiens de portes, et une grande niche

[274] Communication personnelle de l'auteur (2013).

supplémentaire au sud représentant Durgā. Malgré sa position dans le rocher, la cella est signalée à l'extérieur par une superstructure moderne à trois niveaux, construite exactement en aplomb.

Le *maṇḍapa*, plus tardif, présente des sculptures de moindre qualité. Il est pourvu de piliers de Type 1, de grilles de pierre sur sa face est de chaque côté de la porte, et il débouche sur une cour à ciel ouvert agrémentée de deux petites chapelles au nord, de dépendances, et d'un chemin de circumambulation partiel. Le mur qui enclôt cette partie, percé d'une porte surmontée d'une superstructure moderne en brique et en mortier, a été assurément ajouté bien après l'excavation du sanctuaire. Deux inscriptions datant du XIIIe siècle peuvent être observées sur le *maṇḍapa* et sur l'échiffre de l'escalier menant à la cella du sanctuaire principal.

Au sud du sanctuaire principal est accolé un sanctuaire secondaire présentant une cella également excavée dans la roche et un *maṇḍapa* fermé et vide, précédé d'un espace à deux piliers. Cette partie n'a malheureusement pas pu être examinée lors des prospections, mais on suppose qu'elle était vraisemblablement dédiée à une parèdre de Viṣṇu.

Au-delà, à l'est, un long *maṇḍapa* couvert, à dix piliers de Type 1, est accolé un une petite cour carrée sans couvrement accueillant un dais à quatre piliers de Type 1. Leur base simple et lisse, est seulement pourvue de deux plinthes en haut et en bas, et ils supportent un auvent en doucine renversée. La superstructure, s'il y en avait une, a disparu. L'organisation de ce petit dais apparaît identique, mais sous une forme plus simple et plus sobre, à celle des structures rencontrées dans la seconde enceinte du temple de Veṅkaṭaramaṇa. Selon les sources locales, sa fonction serait rattachée à un usage royal – l'un des officiants du temple affirmant que c'était le lieu de pesée du roi, ou *tulābhara*, –, mais on y reconnaît plutôt un *maṇḍapa* de procession, une étape dans le trajet rituel des images mobiles de la divinité à l'intérieur du temple[275].

Le mur, qui pourrait constituer l'enceinte de l'ensemble principal, est percé de trois entrées, au sud, au nord et à l'est. Chacune d'entre elles est surmontée d'une superstructure moderne, composée d'une large niche accueillant des effigies colorées de divinités

La porte nord, d'un aspect plus monumental marqué par d'épaisses parois latérales, perce le mur nord de la cour où est édifié le *maṇḍapa* à quatre piliers. Cet accès permet de se

[275] Il nous a été impossible de savoir si ce petit *mandapa* faisait partie de la petite *pradakṣiṇā* passant par le sommet de la colline, mais l'explication de l'officiant laisse penser que ce n'était pas le cas.

diriger vers le petit sanctuaire dédié à Varāha, proche de la paroi de la colline. On peut apercevoir, plus au nord, l'arrivée du chemin de la circumambulation au sommet. Le sanctuaire, ouvert à l'est, se compose d'un *garbhagṛha* et d'un *maṇḍapa* (remplissant ici le rôle d'*ardhamaṇḍapa*), tous deux de plan carré, et fermés. Ils sont juchés sur une haute base et leur accès s'effectue par une porte dans le mur est du *maṇḍapa*, et par un escalier à double échiffre superposée représentant des *makara* crachant des rinceaux. Des murs de granit ont été élevés au nord et au sud pour ménager un espace autour du sanctuaire afin de pratiquer la circumambulation rituelle. Les deux extrémités est de ces murs sont reliées au mur est du *maṇḍapa* par deux poutres, qui paraissent continuer la moulure de feuilles de lotus au-dessus de la porte. Il est possible que ce petit temple annexe ait bénéficié autrefois d'un chemin de circumambulation couvert et peut-être agrémenté de piliers dressés sur un soubassement.

L'image principale de ce sanctuaire est, comme l'indique son nom, l'avatar viṣṇuïte du sanglier. Elle se trouve sur un piédestal redenté et mouluré, tel un *adiṣṭhāna.* L'intérieur de la cella est vierge de décoration, mais la porte qui la sépare du *maṇḍapa* fermé présente des jambages en demi-pilastres du même style que ceux que l'on retrouvera sur les parois extérieures. Ces parois sont soutenues par une base composée de trois plinthes lisses décroissantes, puis d'un *kumuda* uni de section carrée, surmonté d'un *kaṇṭha* réduit et d'une moulure en feuille de lotus. Elles s'organisent en édicules *ṣālā* et *pañjara*. Chacun d'eux est encadré par des piliers engagés à base carrée pourvue de *nāgabandham* aux angles supérieurs, composés de fûts à facettes terminés par une forme de vase, d'un coussin facetté aplati, d'une corolle de feuilles de lotus et d'un abaque carré, formant une composition de pilastre de façade bien connue, déjà souvent rencontrée dans le Fort de Senji. De petits chapiteaux en *puṣpapotikā*, qui couronnent les pilastres, sont sculptés en hauts- reliefs dans la paroi et s'agrémentent d'une troisième partie saillante aux angles du sanctuaire lorsqu'ils encadrent un édicule *pañjara*. Les niches des édicules *ṣālā* sont formées par deux demi-pilastres du même type que ceux précédemment décrits, qui soutiennent un *kapota* en doucine renversée. Aux *nāsī* sculptés de visages se substituent parfois de petites figures de Narasimha ou de vache se léchant les flancs, alternant avec des motifs de médaillons fleuris. La réduction de toiture en berceau qui couronne la niche présente un large motif de *gavakṣa*, dont les bords sont crachés par une face de *kīrtimukha*, au centre duquel, lorsque celui-ci n'est pas simplement nu, des images de *yaḷī* sont sculptées, avec beaucoup de finesse.

Les *kumbhapañjara* des édicules *pañjara* se présentent en retrait dans la paroi. La panse du vase est de forme carrée et godronnée, ornée au centre par une frise de fleurettes. Le col imite un *kapota* à *nāsī*, d'où émerge le fût d'un pilastre surmonté par une réduction de

toiture en berceau vue de face. Deux rinceaux délicatement sculptés sur le fond de la niche s'échappent du vase et font cascader leurs entrelacs jusqu'au pied du *kumbhapañjara.*
Les parois extérieures se terminent par une moulure en *kapota* et une frise de *vyālamāla* laissant place, au-dessus du *garbhagṛha,* à un dôme sur un tambour orné de fausses niches.

Pour achever la description de ce petit sanctuaire annexe, on note la présence de trois inscriptions gravées, sur la base au nord et au sud, et sur le mur est, près de la porte d'entrée, dont l'origine s'échelonne du XIIIe au XVe siècle, et qui seront discutées dans la conclusion.

A l'est de cet ensemble formé par la grotte principale et les sanctuaires annexes reliés par des murs, une plateforme à flanc de colline a été aménagée en parvis pour accueillir l'arbre sacré du temple, un grand banyan centenaire, entouré d' un piédestal de béton dans lequel ont été scellés des *nāgakal* ou pierres sculptés de serpents. Devant l'entrée est de l'ensemble s'alignent un *dhvaja-stambha* moderne de métal disposé sur une base carrée, un *balipīṭha* sur un piédestal mouluré redenté, et le *stambha* du temple installé sur une base restaurée en maçonnerie simple. Ce dernier est de Type 2, avec un fût à seize faces et une bague octogonale ornant son centre.

Le bassin rituel du temple se situe au sud de l'ensemble, alimenté par le captage des eaux d'une source naturelle sourdant du flanc de la colline.

La structure la plus méridionale de ce complexe se situe dans l'alignement exact de l'escalier qui accède à la plateforme sur laquelle est construit l'ensemble. Elle est donc orientée vers l'est, mais accuse un décalage marqué vers le nord, comme le reste des édifices implantés au bas de la colline. Désignée comme sanctuaire de Varadarāja Perumāḷ, elle se compose d'un *garbhagṛha* et d'un *antarāla* de plan carré, puis d'un large *maṇḍapa* fermé, construit sur deux niveaux, et coupé dans son premier tiers par un mur percé d'une porte, créant un nouvel espace intermédiaire avant l'*antarāla*.

La cella de ce sanctuaire annexe accueille trois images divines en pierre de Viṣṇu et de ses deux épouses, installées sur un piédestal rudimentaire. Le saint des saints et l'*antarāla* sont vierges de toute décoration. Cet ensemble devait se trouver au même niveau que la première partie du *maṇḍapa*, mais on peut constater, par une observation de l'extérieur, que le sol a été surélevé et carrelé, masquant définitivement la base de l'*antarāla* mais surtout une grande portion des parois du *garbhagṛha,* qui s'est ainsi retrouvé coupé au niveau de la moitié des niches. Il faut donc envisager la perte définitive d'informations telles que l'aspect général de la base, voire d'éventuelles inscriptions qui auraient pu y être gravées. On peut néanmoins

présumer de sa composition à partir du style des *pada* qui la surmontent : cette assise était probablement d'un type très sobre, comme beaucoup de monuments à l'intérieur du Fort, et constituée uniquement d'un *kaṇṭha* et de deux plinthes lisses, éventuellement agrémentée d'une moulure en feuilles de lotus séparant la base du reste du mur. Chaque face du *garbhagṛha* et de l*'antarāla* comporte une niche peu profonde supportant une moulure en feuille de lotus et un *makaratoraṇa* folié surmonté par une « face de gloire ». L'espace restant est scandé de pilier en « T », simples et lisses, aux chapiteaux en biseau. La corniche en *kapota* à *nāsī,* qui achève la composition avant la toiture, est absente de l'*antarāla*.
La superstructure à deux niveaux présente les traditionnelles réductions d'architecture et le relief hémisphérique sommital.

La partie la plus large du *maṇḍapa* s'agrémente de quatre piles massives de section carrée, lisses et unies, mais elle semble avoir été plusieurs fois remaniée. L'escalier qui mène à la cella est encadré par des pilastres courts à chapiteaux et encorbellements composites sur un fût de section carrée et lisse ; un lion assis se tient sur une hampe de lotus au-dessus de l'abaque soutenant un nouveau corbeau en pétales de lotus et un *puṣpapotikā*. Au-dessus de la tête du lion, une poutre libre, ornée d'entrelacs végétaux, s'élance latéralement, en longeant le mur dans lequel le pilastre est engagé. Ce dispositif, qui ne s'intègre que médiocrement dans une structure fermée – et qui rappelle quelque peu les poutres libres de chaque côté du petit sanctuaire d'Ādi Varāha –, laisse supposer que cette section du *maṇḍapa* était peut-être ouverte à l'origine. L'escalier de la partie est de ce *maṇḍapa* est en revanche encadré par deux piliers de Type 1 à chapiteau en biseau. L'extérieur ne présente que des façades lisses. Le *maṇḍapa* dispose de portes sur ses trois côtés, ouvrant au sud sur les débuts de la petite *pradakṣina*, et au nord sur le reste des autres structures qui conduisent à la grotte sculptée. La porte de la face est, par où le fidèle débouche au sommet des marches, est traitée comme un *gopura* réduit : la base est simple, mais les parois extérieures sont scandées de pilastre à chapiteaux en forme de vase, de coussin aplati, et à l'abaque carrée. Les *puṣpapotikā* qui les couronnent sont très endommagés mais encore visibles. La nouvelle superstructure, à trois niveaux et avec sa partie sommitale en berceau, cache les moulures qui existaient peut-être entre les parois et la couverture. Les portes nord et sud sont en revanche d'une grande simplicité.

A l'entrée du complexe, une première série de marches est encadrée par des échiffres curvilignes, puis le grand escalier descend en ligne droite jusqu'au bas de la colline par paliers irréguliers, disposés en fonction des accidents du terrain.

L'espace sur lequel débouche l'escalier est occupé par un haut *maṇḍapa* de balancement, qui devait comporter quatre colonnes à chapiteaux en *puṣpapotikā*. Aujourd'hui, seule l'une d'entre elles a survécu. Les autres colonnes ont été remplacées par trois piles en béton de presque un mètre de large à leur base, contrastant fortement avec la finesse du fût à facettes et de la base sculptée de la colonne rescapée. On aperçoit encore sous la dalle de béton qui constitue le sol du *maṇḍapa* les vestiges d'un *kapota* à *nāsī* qui devait constituer la partie supérieure d'une base ornée. Un auvent en doucine inversée et un frise de *vyāla* précèdent la superstructure moderne.

A l'est de l'escalier, sur un petit promontoire rocheux, est édifié un nouveau sanctuaire annexe, orienté à l'est, constitué d'une cella carrée et d'un *antarāla* débouchant sur un *mahāmaṇḍapa* carré à seize piliers de Type 1. On y accède par un escalier au sud. Cette structure n'est que rarement ouverte à la visite et ne semble plus abriter d'image de culte. Son *garbhagṛha* adopte des parois simples, scandées de niches à *makaratoraṇa* et à pilastres à chapiteaux en biseau. A moitié recouvert par la végétation, on distingue néanmoins la particularité de sa face ouest qui présente un aspect redenté, l'épaisseur de la paroi augmentant de chaque côté de la niche centrale[276].

Le *maṇḍapa*, quant à lui, devait certainement être ouvert à l'origine. Il est à présent clos par des murs de béton, laissant à peine apparaître les piliers qui le composaient. Sa base simple à *kaṇṭha* et plinthes lisses reste encore visible sur le côté est. Il renferme le matériel de procession des images divines, et peut-être le char lui-même, compte tenu de la présence de deux rampes de roulement en béton aménagées au milieu des marches de l'escalier.

Enfin, sur le glacis au pied de la colline, au nord-est du grand escalier et du sanctuaire annexe du char de procession, la pente douce accueille un groupe de monuments dans un état de ruines avancées et visiblement inachevés. Le plan réalisé pas les équipes de l'EFEO répertorie un nombre d'édifices qui n'est malheureusement plus d'actualité. En effet, certains d'entre eux sont aujourd'hui intégralement démantelés, et il faut parfois se rapporter aux fragments gisant en amas, couverts de végétation grimpante, pour en identifier le style.

---

[276] Les conditions d'observation difficiles (période de mousson et végétation luxuriante) n'ont pas permis une analyse détaillée de cette partie. Un aperçu rapide révèle la présence de ce qui semble être une niche au sud-ouest, indiquant peut être que la structure se prolongeait à l'ouest. Cependant, l'épaisseur générale de la paroi ouest et l'absence de porte ou d'ouverture à cet endroit rendent cette hypothèse peu probable.

Les cinq structures qui composent encore l'installation sont toutes orientées vers le nord-est. Même si l'ensemble n'est pas enclos d'un mur d'enceinte, ou qu'il n'en a pas gardé le tracé, son plan général affiche un cœur tripartite, comme les temples considérés comme des fondations royales Nāyaka.

Le sanctuaire principal, composé d'une cella et d'un *antarāla* rectangulaire, est flanqué de deux sanctuaires annexes, orientés de la même manière mais légèrement en retrait vers l'ouest. Ils sont construits sur le même modèle, mais seul le sanctuaire annexe nord a conservé les vestiges d'un *maṇḍapa* carré à quatre piliers, ce qui laisse supposer que le sanctuaire principal en était lui aussi doté.

La base des sanctuaires semble avoir été constituée d'un *kaṇṭha* simple à deux plinthes lisses inférieure et supérieure, posé sur une moulure élémentaire. Les parois extérieures s'organisent ensuite en niches peu profondes surmontées de moulures en feuilles de lotus et de *makaratoraṇa* renfermant des motifs figurés. Les pilastres sont simples et arborent des chapiteaux en biseau. Le mur de granit était vraisemblablement séparé de la superstructure par une moulure en feuille de lotus et une corniche en *kapota*, mais rien ne permet de l'affirmer.

Devant le sanctuaire central, la base d'un *balipīṭha*, ou d'un *dhvaja-stambha*, gît au sol, amputée de sa partie inférieure. On ne distingue que le carré redenté aux angles, présentant un large *padma*, dont les rainures entre les feuilles sont finement sculptées.
A l'est s'ouvre un *gopura* qui, malgré son état de ruine et sa superstructure réduite à un amas de briques envahi par les lianes, permet encore la lecture de sa composition.

Son corps principal repose sur un *upapīṭha* à *kaṇṭha* entre deux moulures lisses, et l'*adiṣṭhāna* qu'il soutient présente le même principe d'organisation, bien que toutes ses parties soient lisses ; celles-ci étaient vraisemblablement prévues pour être ornées de motifs ou de moulures telles les *padma*, *jagatī*, *kumuda* et *kapota* usuels. La façade est, tournée vers l'extérieur, est légèrement plus élaborée, et on peut discerner des motifs végétaux et des rinceaux sur les bandes du *kaṇṭha*, ainsi qu'une forme générale donnée à la plinthe qui le surmonte, esquissant une corniche en doucine inversée, correspondant à l'amorce d'un futur *kapota* à *nāsī* qui n'a jamais été réalisé.

Une niche orne chaque façade de part et d'autre de la porte du *gopura*. Ces niches présentent le même style que celles des sanctuaires, bien que le *makaratoraṇa* qui les couronne apparaisse plus élaboré et plus détaillé. De même, les pilastres sont en tous points identiques à ceux précédemment décrits.

On aperçoit ensuite distinctement une moulure en feuille de lotus ascendante et une corniche en *kapota*, à *nāsī* uniquement végétaux. Au-dessus, une frise de *vyāla* aujourd'hui

informes introduisait la superstructure. L'encadrement des ouvertures est et ouest est orné de motifs de lions assis au sommet des jambages et sur le bloc séparant l'*upapīṭha* de l'*adiṣṭhāna*.

Les jambages des deux encadrements intérieurs du passage sont décorés sur leur tranche de moulures en feuilles de lotus et *nāgabandham*, et leurs pieds sont ornés d'un motif évoquant une grande feuille lancéolée ou une flamme, reposant sur un piédestal mouluré et un motif de coussin godronné[277].

Au sud-ouest de ce gopura, on rencontre un *maṇḍapa* ouvert à quatre rangs de trois piliers de Type 1 à chapiteaux en biseaux. La plupart des piliers sont inachevés et ne sont pas détourés et, lorsqu'ils comportent leur trois blocs, ceux-ci ne présentent aucune ornementation.

Cet ensemble était visiblement prévu pour être entouré d'une enceinte, que le *gopura* aurait ouverte à l'est. Il est éventuellement possible que le *maṇḍapa* survivant ait été accompagné de son pendant au nord du *gopura*. Aucune source historique ne mentionne ce projet de complexe religieux qui est, comme on peut le constater, très comparable à celui du temple de Sītārāma de Jayankondan, tant dans son organisation générale que dans la sobriété de ses décors architecturaux. Il est néanmoins impossible de déterminer avec sûreté la forme de Viṣṇu auquel cet ensemble était dédié.

b. Analyse iconographique

L'étude iconographique de cet ensemble de sanctuaires se concentrera essentiellement sur les images principales des cellas, compte tenu de la rareté des décors architecturaux et des sculptures figurées sur les piliers qui composent les différents *maṇḍapa*.

Le relief sculpté de Raṇganātha présente une iconographie typique du VIIe siècle. Sur un peu plus de sept mètre de long, Viṣṇu est représenté allongé sur les anneaux du serpent Śeṣa[278] dont la capuche à cinq têtes vient protéger la tête du dieu endormi. Visnu, face à l'est,

---

[277] Ce motif a été plusieurs fois rencontré, notamment dans les structures de la colline de Chandrayandurgam, mais également dans le temple de Sītārāma à Jayankondan.

[278] Il porte également le nom de Ādiśeṣa ou Anantā, signifiant à chaque fois la notion d'infini et d'éternité.

a le visage légèrement levé et tourné vers le nord[279]. Son bras droit détendu tombe de sa couche alors que le gauche est plié, exécutant le geste de *kaṭaka*, la main gracieusement refermée comme s'il tenait la tige d'un lotus. Ses deux pieds sont aujourd'hui couverts d'une parure en placage d'or repoussé.

Du nombril de Viṣṇu émerge la tige sinueuse d'un lotus, dont la fleur épanouie, sculptée en relief sur le fond de la grotte, accueille le dieu Brahmā, représenté avec ses quatre bras et ses quatre têtes dont seules trois sont visibles. Brahmā tient dans les mains supérieures le rosaire (*akśamāla)* et le petit pot en métal (*kalaśa*), et il forme des mains inférieures droite et gauche le geste d'explication (ou d'enseignement) et celui de méditation. Immédiatement à droite de Brahmā est sculpté un ensemble de trois grandes figures, composé de Garuḍa, reconnaissable à ses ailes à demi fermées dans son dos et aux serpents qui font office d'ornement, puis de Madhu et Kaiṭabha, les deux démons armés de massues qui tentèrent de voler les *Veda* pendant le sommeil cosmique de Viṣṇu.

En dessous de la divinité allongée, on peut apercevoir cinq personnages de petite taille. Malheureusement, ils sont masqués par la plinthe bordant le relief, ajoutée peut-être au moment de certaines consolidations du sol de la grotte, ou bien lors de la construction du *maṇḍapa,* et qui empêche de les identifier. Seule est reconnaissable la quatrième figure, une divinité féminine, se révèle être Bhūmī, la seconde épouse de Viṣṇu, qui se tient près de lui pour lui masser les pieds. On peut supposer que Lakṣmī se trouve parmi les trois figures dissimulées, peut-être accompagnée des attributs de Viṣṇu, tels que la conque, le disque, ou la massue. Enfin, une cinquième divinité se tient debout à l'extrémité nord du relief. Ornée et retaillée plusieurs fois sur le relief original, elle est à présent impossible à reconnaître précisément. Une tradition locale la désignerait comme Nārada, le mythique sage védique et premier musicien céleste, car l'une se des mains semblait autrefois tenir une *vīna*.

Le relief porte les traces de cérémonies quotidiennes et répétées, noirci et difficilement discernable dans la pénombre de la grotte. L'esthétique du canon Pallava s'apprécie plus aisément à l'entrée proprement dite de la grotte, où les gardiens de porte, féroces et dynamiques, se tiennent de chaque côté de l'accès, faisant le geste de menace et tenant leur massue d'une main, une jambe pliée passée devant l'autre.

---

[279] De nombreuses légendes et interprétations locales trouvent une explication à ce geste de la tête de Viṣṇu. Selon certains c'est un moyen de signifier à ses fidèles que jamais les adorateurs de Raṅganātha ne doivent craindre la mort, personnifiée par le dieu Yama. En effet, par ce regard, Viṣṇu semble défier le gardien de la direction Nord d'approcher ceux qui lui rendent un culte.

La niche de Durgā, ou Korravai[280] – la distinction iconographique entre les deux entités n'étant jamais décisive en pays Tamoul –, est disposée immédiatement au nord de la grotte principale, dans ce qui constitue une petite cellule annexe profondément creusée dans le mur du sanctuaire de Devī. La déesse, coiffée d'une tiare, adopte une pose gracieuse en *tribaṅga*, son corps entier (la tête, les épaules et les hanches) étant hanché trois fois. Sa jambe droite est fermement plantée au sol alors que le pied gauche repose sur la tête du démon buffle Mahiṣā, vaincu et décapité. Durgā tient dans les mains supérieures la conque et le disque dans sa forme guerrière appelée *prayogacakra*, vu de profil[281], les mains inférieures se situant au niveau des hanches. Elle est flanquée de deux figures masculines agenouillées auprès d'elle : le dévot à sa droite exécute le geste de *kaṭaka-mudrā* comme s'il offrait une fleur à la déesse, et celui de gauche, qui porte un haut chignon d'ascète et armé d'un couteau, semble vouloir se couper le poignet ou se percer la paume de la main pour faire une offrande de sang à la déesse guerrière. Cette iconographie n'est pas rare : elle se retrouve généralement autour de Durgā-Mahiṣāsuramardinī (tueuse du démon Buffle), mais les images les plus courantes, comme à Mahābalipuram dans la grotte de Varāha et le *ratha* de Draupadī, exhibent des sacrifices plus définitifs, où le dévot en adoration est prêt à se trancher la gorge ou se couper la tête devant la déesse. Cette représentation moins sanguinaire du temple de Raṅganātha de Singavaram s'accorde avec l'attitude de la divinité : Durgā est ici calmement victorieuse, le combat est achevé, alors qu'il est en cours dans la grotte de Varāha de Mahābalipuram, et elle n'apparaît pas non plus en gloire, hiératique, fièrement montée sur la tête du démon et tenant des armes de ses huit bras, comme c'est souvent le cas pour cette période.

L'association de cette forme de la déesse, qu'elle soit combattante ou victorieuse, avec un aspect de Viṣṇu comme divinité principale, se retrouve dans de nombreuses structures Pallava, notamment à Mahābalipuram. C'est cet agencement qui a permis, entre autre, de conclure que les reliefs et la grotte sculptée dataient probablement de l'époque du roi Narasimhavarman, fondateur de la célèbre ville côtière, également surnommé Mamalla et Simhaviṣṇu, qui aurait donné son nom au site de Singavaram, le *Singapuram* des inscriptions.

---

280 Voir à ce sujet la description détaillée qu'en fait R. Srinivasan dans son ouvrage : SRINIVASAN, K. R.: *Cave-temples of the Pallavas*. Archaeological Survey of India. New-Delhi, 1964, pp. 112-115.

281 Le disque que tient généralement Viṣṇu est vu de face, et représente une forme au repos de l'arme.

Les structures qui se déploient immédiatement autour de la grotte présentent un décor architectural fleuri et végétal, sans figures divines. On mentionnera toutefois les piliers de Type 1 du petit *maṇḍapa* à quatre piliers dans l'une des cours intérieures, dont le décor est inachevé. Si la plupart sont totalement dépourvus de sculptures, l'un d'entre eux arbore le dessin préliminaire à la sculpture de médaillons et de rinceaux, et le pilier nord-ouest, présente sur son bloc inférieur, tourné vers l'intérieur, une petite niche renfermant un personnage féminin en adoration. Grossièrement taillée, les proportions approximatives et les membres tubulaires, l'orante, les mains jointes au niveau de la poitrine, porte un sari long et un imposant chignon placé de côté. Cette mode vestimentaire et ce style de coiffure l'apparentent incontestablement aux images d'épouses royales et de donatrices qui accompagnent généralement les figures dites de Nāyaka sur les piliers dans *maṇḍapa* de procession, de balancement ou les *tulābhara*.

Il est donc possible que ce *maṇḍapa* ait été destiné à accueillir des reliefs en lien avec un patronage royal du XVIe siècle, comme on les rencontre généralement dans les temples considérés comme des fondations royales ou parrainés par les souverains.

Les images principales des sanctuaires annexes sont souvent dissimulées sous bon nombre d'ornements et d'habits offerts en offrande par les fidèles. La statue d'Ādi Varāha est présentée de face, debout la jambe gauche levée et appuyée sur un rocher, tenant fermement la déesse Terre sur sa cuisse. On distingue aux pieds du dieu la queue reptilienne d'un Nagarāja représentant les mondes marin et sous-marin. Le canon est simple et délié, le traitement précis et fin, mais semble postérieur au Xe siècle. L'image principale du sanctuaire de Varadarāja est en revanche plus récente. Elle ne correspond d'ailleurs pas à la dénomination du lieu : Varadarāja désigne en général Viṣṇu monté sur les épaules de Garuḍa aux ailes déployées, alors qu'il se présente ici sous sa forme de Bhogastanaka, tenant la conque et le disque et faisant le geste d'absence de crainte, une main sur la hanche. Il est accompagné de ses deux épouses, tenant chacune un lotus, ouvert pour l'une et fermé pour l'autre. Le canon court et quelque peu rectiligne des figures s'oppose à une datation antérieure au XIIIe voire au XIVe siècle.

Sur les parois extérieures, les *makaratoraṇa* renferment des figures divines uniquement au niveau du *garbhagṛha*, telles que Kṛṣṇa dansant sur un piédestal ou présenté à quatre pattes mangeant du beurre. L'*antarāla* montre seulement des images de conques et de disques flammés.

Comme déjà précisé, une porte sépare les deux parties du *maṇḍapa* de ce sanctuaire. Le fronton placé au-dessus du passage présente un relief sculpté difficilement discernable sous les multiples couches de revêtements, malgré le souci évident de le maintenir apparent. Il semble même qu'il ait été recouvert de mortier et vaguement détouré pour permettre d'entrevoir les formes générales des personnages. On peine à reconnaître au centre un probable Kṛṣna sur le serpent Kāliya, avec à sa droite une figure en adoration, et à sa gauche un couple, dont l'un des personnages tiendrait un arc.

On remarquera également sur le plafond de ce *maṇḍapa* un motif déjà rencontré dans certaines structures de Senji et qui ne trouve toujours pas d'explication, représentant deux poissons affrontés aux lignes simples, sculptés en faible relief sur l'une des dalles du couvrement.

Les piliers de Type 1 du *maṇḍapa* sont également décorés, comme dans les autres structures, de lions assis, de médaillons aux fleurs épanouis et de rinceaux.
Cette iconographie et ce décor général confirment la date d'exécution plus tardive de ce « sanctuaire d'entrée ».

Au pied de la colline, les premières marches du long escalier qui mène au temple sont aménagées au voisinage d'un large rocher, au sud, qui porte des reliefs taillés directement dans la pierre. L'ensemble ainsi sculpté se divise en trois parties. On peut identifier, de gauche à droite, un groupe de singes en adoration, figurant peut-être l'armée de Kiṣkiṇdhā menée par Hanumān et Sugrīva, puis les *Rāmapāda*, les deux empreintes des pieds du héros, et enfin un *tirunāma* de Viṣṇu flanqué d'une conque et d'un disque, tous trois sur des piédestaux.

L'ensemble de cinq structures en ruine au nord-est n'offre pas une iconographie développée, ce qui semble consécutif non pas à une interruption des travaux ou à l'état de ruine des sanctuaires, mais apparaît plutôt procéder d'une volonté des constructeurs de réaliser un programme de décoration intentionnellement réduit. L'ornementation du *maṇḍapa* aux piliers de Type 1 est pratiquement inexistante, bien que l'on puisse parfois discerner les esquisses de médaillons et de rinceaux, et les *makaratoraṇa* du seul sanctuaire encore en élévation sont trop abîmés par le temps pour autoriser toute tentative d'identification, même si un Kṛṣṇa à quatre pattes reste encore perceptible au niveau du *garbhagṛha* du sanctuaire principal. Les arches des niches du *gopura* sont en revanche un peu plus lisibles : la face est présente Kṛṣṇa dansant, et une figure dynamique non identifiée, et la face ouest expose

Garuḍa en adoration, les ailes déployées, avec une autre figure orante qui pourrait être Hanumān.
Il s'agit là des seuls éléments de décors figurés de ces vestiges.

c. La petite *giripradakṣiṇā* : circuit de procession au sommet de la colline

(*Planche 10, Fig 152-154*)

L'analyse de ce circuit, tout comme celle de la grande *pradakṣiṇā* autour de la colline de Singavaram sera traitée de manière légèrement différente des précédentes. Pour des raisons de simplicité et de cohérence dans la perception par le lecteur des structures et de leur organisation, le parti a été pris d'examiner simultanément le style architectural et l'iconographie de chaque édifice rencontré. La séparation de ces deux subdivisions de l'étude pourrait sinon créer, au vu de l'éloignement des édifices les uns par rapport aux autres, une confusion et une perte de repères à la lecture, ce que nous souhaitons éviter.

Comme précisé précédemment, la petite *pradakṣiṇā* débute à la porte sud du sanctuaire de Varadarāja Perumāḷ qui fait face aux escaliers. Son tracé n'est pas circulaire car il épouse le relief mouvementé de la colline, encombré d'affleurements de blocs de granit et de gneiss souvent en équilibre instable. Les escaliers, aux marches parfois écroulées sous l'effet du temps, serpentent ainsi jusqu'au sommet entre les rochers imposants et les puits naturels d' où coulent les sources alimentant entre autres le *kulam* sacré du temple.

Le premier édifice apparaît à mi-hauteur sur la partie sud : constitué d'une petite cella recouverte de mortier, à la superstructure hémisphérique reposant sur un tambour comportant encore des niches aux points cardinaux, il semble avoir été édifié pour protéger un relief sculpté à flanc de rocher. De plan rectangulaire, d'environ quatre mètres sur deux, la cella est ouverte à l'ouest, direction à laquelle l'image principale fait face, et au sud[282]. On remarque qu'elle est assise sur une base sommaire à moulure plates et que ses murs ne sont pas constitués de grands blocs de granit assemblés à joints vifs, mais de pierres grossièrement taillées et scellées au mortier. Le linteau et les jambages sont néanmoins d'un seul tenant. Les murs ne sont ornés que de pilastres à chapiteaux en biseau, moulés dans le plâtre.

L'intérieur de la cella est occupé par quatre stèles. L'image principale est un relief d'une quarantaine de centimètres de haut, sculpté directement sur le rocher sur lequel est

[282] Cette ouverture ne semble exister que par commodité pour pouvoir exécuter plus confortablement les rituels dans un espace très réduit.

construit le petit sanctuaire. Une divinité féminine à quatre bras, coiffée d'une tiare richement ornée est assise les jambes croisées, en position de méditation. Elle tient deux lotus de ses mains supérieures et fait les gestes d'absence de crainte et de don des mains inférieures. Son habit est finement détaillé et un pan de son sari déborde de la partie basse de la stèle. Aujourd'hui recouverte de poudre de curcuma et de vermillon, elle est figurée sous une arche très simple en accolade. Malgré la peinture blanche, le mortier et les graffitis qui commencent à envahir la paroi du rocher, on arrive à distinguer d'autres motifs sculptés ; la stèle de la déesse semble en effet avoir été ornée d'une arche plus travaillée, peut-être d'une moulure de feuille de lotus, ou de pilastres supportant des *makara* et des rinceaux. De même, à sa gauche et à un niveau inférieur, on discerne un relief indistinct représentant vraisemblablement un personnage sous un parasol. L'image principale présente les mêmes caractéristiques que la déesse Lakṣmī sous sa forme Gajalakṣmī, sans les éléphants, ou celle de Mahālakṣmī. Néanmoins, il est très délicat de dater ce relief, et il pourrait tout aussi bien s'agir ici d'une divinité féminine locale, que l'on ne peut identifier précisément, dont l'effigie, sculptée à même la pierre de la colline, aurait été complétée d'une structure construite à une époque ultérieure.

Il s'agit ici de l'effigie principale du culte, qui est accompagnée de deux autres stèles posées à même le sol devant le piédestal, et d'une troisième à l'état de fragment, adossée au mur est. Cette dernière est très endommagée, mais elle montre des traces d'adorations quotidiennes. Il n'en subsiste que la partie haute, sur laquelle est peut-être représentée la tête d'une divinité, ou bien le fragment d'une conque ou d'un disque.

La seconde stèle présente dans le sanctuaire, de dimensions identiques à celle de la déesse, offre une image d'Hanumān en position dynamique, généralement appelée Hanumān combattant. Il tient en effet dans sa main gauche contre sa hanche une masse d'arme et lève la main droite au-dessus de sa tête. Représenté de profil, ses jambes fléchies sont écartées et fermement plantées dans le sol. Une variation modifie ici l'iconographie traditionnelle de cette forme : le dieu singe piétine un corps allongé au sol. Il peut s'agit là d'un ennemi anonyme intervenant dans le *Rāmāyaṇa*, mais la scène représente plus certainement l'écrasement par la divinité des forces malveillantes ainsi symbolisées. Hanumān et également figuré sous une arche simple qui reprend la forme de la stèle.

Comme l'image principale, la dernière stèle, de taille similaire, présente une partie supérieure en accolade, et montre un couple de divinités assis sur un piédestal sous un *makaratoraṇa* soutenu par deux demi-pilastres et couronné par un *kīrtimukha*. La déesse est assise sur la cuisse gauche repliée du dieu qui exécutait peut être le geste d'absence de crainte

de la main droite. L'usure ne permet pas d'identifier les deux personnages, les visages ayant été lissés par l 'érosion et leurs mains ne sont que très peu visibles. On remarque néanmoins que le personnage masculin semble porter des tresses ou des mèches de cheveux dépassant de sa coiffure. La taille de son visage, et cet effet de crinière, pourraient faire référence à Narasimha et sa parèdre, mais il est impossible de conclure en l'état. Sous les pieds des divinités, on peut apercevoir la représentation en miniature d'un dévot allongé au sol, dans le geste bien connu de prosternation, les mains jointes au-dessus de la tête. C'est cette position des bras symbolisant la dévotion qui le différencie du corps piétiné par Hanumān sur la stèle précédente, où l'homme était clairement piétiné par le dieu, les membres pliés par la douleur.

Devant l'entrée du petit sanctuaire, un bloc de granit comporte quelques inscriptions et des gravures. Comme pour toutes les inscriptions à l'air libre, leur érosion ne permet pas toujours leur déchiffrement, et seuls des noms propres apparaissent encore, ainsi que des reliefs de Garuḍa, de Kṛṣṇa, et une paire d'empreintes de pieds, que l'on associe généralement à Rāma.

L'épigraphie et les reliefs, ainsi que les stèles vénérées dans la cella, ne paraissent pas antérieurs au XVe-XVIe siècle, mais il est difficile de l'affirmer avec certitude. Il est possible en revanche que le revêtement de plâtre, et certains murs en blocs non taillés du sanctuaire, soient plus récents et résultent d'une intervention datant du XVIIe ou XVIIIe siècle.

Le circuit de circumambulation se poursuit vers l'ouest, cheminant toujours entre les éboulis et les rochers imposants, et rencontrant régulièrement des sources naturelles situées dans des crevasses, parfois accessibles par une série de marches taillées à même le roc. Des blocs habilement façonnés sont parfois insérés entre des roches dont ils épousent la forme, pour prévenir des effondrements au-dessus des bassins à demi enterrés, témoignant de la virtuosité des tailleurs de pierre.

Un ensemble plus complet se présente ensuite sur la plateforme proche du sommet de la colline[283], où se trouve un étang naturel bordé d'énormes blocs et agrémenté de murets et de marches, aujourd'hui en partie écroulés ou disjoints.

---

[283] La petite *pradakṣiṇā* n'encercle pas exactement le périmètre du sommet de la colline mais ne recouvre qu'une portion réduite à l'est de celle-ci. La colline s'achevant par un petit plateau, certains bâtiments se trouvent ainsi au point le plus élevé.

Un sanctuaire et son *maṇḍapa* ouvert à vingt piliers de Type 1 à chapiteaux en biseau sont orientés vers l'est. La cella carrée est disposée sur une base simple à trois plinthes lisses, et ses murs scandés de pilastres en « T » dont les chapiteaux en biseau sont à peine visibles. Les niches qui ornent chacune des façades sont couronnées par des *makaratoraṇa* dont l'intérieur est sculpté de divinités. On y retrouve Kṛṣṇa dansant, Rāma debout archer, et Rāmānuja assis en *añjali-mudrā*, tenant son ustensile dans la saignée du bras. Les murs étaient surmontés d'une corniche en *kapota* à *nāsī,* aujourd'hui fortement érodée et à peine lisible.

Les moulures lisses de la base sont toutes trois de même volume. Le *maṇḍapa* quant à lui présente des piliers non sculptés et à peine détourés. Il est donc possible que ce petit temple soit inachevé, ou victime d'une érosion très importante de la pierre, les deux causes combinées étant possibles.

Les piliers sculptés exposent des figures de danseurs et de danseuses, de fous et de lutteurs, et quelques figures divines, majoritairement de Kṛṣṇa quand il est possible de les identifier. On remarque des silhouettes hiératiques et en position d'adoration, les mains jointes devant la poitrine. Certaines d'entre elles, dont le bas du corps n'est pas sculpté, peuvent rappeler Mastya, l'avatar viṣṇuïte du poisson, et d'autres, entièrement humaines, représentent plus probablement des saints ou poètes vaiṣṇava tamouls célèbres.

Selon l'iconographie déployée sur ses piliers, ce sanctuaire, sobre et inachevé, abîmé par le temps et l'environnement, devait être consacré à Viṣṇu, mais il nous est impossible de savoir sous quelle forme[284].

Au nord-ouest et au-dessus de l'étang se trouve un *maṇḍapa* à piliers de Type 1 en partie ruiné. Sa haute base, constituée de blocs simples qui compensent les dépressions du sol, et d'un *kaṇṭha* entre deux moulures lisses, soutient les seize piliers dont certains seulement sont sculptés. On note ici une différence de traitement par rapport aux reliefs du *maṇḍapa* du sanctuaire précédemment décrit. Bien que les motifs rreproduisent le répertoire végétal et profane, les rinceaux, médaillons fleuris et emblèmes viṣṇuïtes sont exécutés avec beaucoup d'habilité et force détails. On distingue également des représentations de bergers ou gardiens de nuit, sous la forme de personnages masculins debout, appuyés de leurs deux mains sur un bâton, les jambes croisées dans une posture d'attente vigilante, habillés d'une cape qui leur couvre la tête, et parfois accompagnés d'un chien.

---

[284] Certains habitants de Singavaram prétendent, en se fondant sur le relief de Rāmānuja du *garbhagṛha,* que ce saint était bien la divinité principale du sanctuaire. Une telle attribution paraît néanmoins bien peu en rapport avec la *pradakṣiṇā* de Raṅganātha.

Cet ensemble, constitué par le sanctuaire et son *maṇḍapa*, l'étang et le *maṇḍapa* à seize piliers qui lui paraît associé, est uniforme dans son style malgré la grande sobriété du temple et les différences esthétiques de la sculpture. Cette facture sobre et peu détaillée se retrouve sur de nombreux monuments à l'intérieur du Fort de Senji.

Le tracé du chemin de circumambulation rituelle effectue ensuite un virage au nord après le petit temple, et se poursuit sur quelque distance entre les rochers, contournant le monticule qui porte le *maṇḍapa* à seize piliers surplombant l'étang. Un second *maṇḍapa* est implanté sur la partie nord de ce monticule, que l'on découvre après que le circuit ait tourné au nord-est pour amorcer sa descente vers le temple de Raṅganātha. Ce *maṇḍapa*, qui se tient en équilibre précaire, en partie édifié sur des blocs irréguliers, est tout à fait comparable au précédent. Les douze piliers qui le composent sont de Type 1 à chapiteaux en biseau, partiellement inachevés et présentant la même qualité de traitement que la sculpture. On retrouve ici aussi un vocabulaire décoratif végétal, associé à des emblèmes religieux et des figures animales réalistes, telles que des singes s'alimentant, avec également des images de divinité comme Kṛṣṇa dansant sur le serpent et Hanumān en adoration.

Un détail retient l'attention : sur l'un des blocs non dégrossi servant de chapiteau à un pilier inachevé, on découvre un serpent ondulant sculpté en faible relief. Cette forme animale a déjà été observée sur le plafond d'un *maṇḍapa* au pied de la colline de Kṛṣṇagiri, et on la retrouve communément au Tamil Nadu dans les édifices de cette période, généralement associée à un disque solaire ou lunaire, et à d'autres animaux ayant une signification astrologique et astronomique. Il est possible que ce bloc ait été récupéré lors du remontage – évident – de la structure, et replacé à cet endroit, mais même dans ce cas, il est difficile d'imaginer qu'il provient à l'origine d'un plafond. Le relief du serpent semble donc bien avoir été sculpté sur ce bloc à dessein. Le chapiteau suivant présente un disque vierge de décoration, contrairement aux autres chapiteaux en biseau qui comportent des médaillons systématiquement fleuris lorsqu'ils sont achevés. On peut donc imaginer ici un rapport avec le thème de la chasse que se livrent les divinités Rāhu, Ketu et le soleil.

Le *pradakṣiṇāpatha* se courbe ensuite vers l'est et descend vers le temple de Raṅganātha par un escalier de pierres disloquées. Au moment d'atteindre les abords du sanctuaire d'Ādi Varāha, on remarque un morceau de sculpture gisant à proximité d'un puits naturel à sec. Cet élément, d'environ soixante centimètres de long sur quarante centimètres de large, comporte une face brute qui devait s'insérer dans une paroi ou un piédestal. L'autre

face est sculptée avec finesse : le peu de détails que l'on distingue encore révèle un pied orné de bracelets perlés et des entrelacs rappelant les anneaux d'un serpent. Un second pied, bien plus petit, se devine en face du premier, confondu avec les plis d'un vêtement tombant.

Cette pièce présente trop peu d'éléments pour permettre de conclure sur une identification, ni même sur une possible datation. On peut envisager ici les fragments de la sculpture de deux personnages face à face, tel un dieu et sa parèdre, ou un donateur et son épouse, les personnages féminins toujours représentées dans ce cas sous une taille plus petite, mais il pourrait aussi s'agir d'un *dvārapāla*, dont l'un des pieds est à terre et l'autre posé sur sa massue.

Dans tous les cas, la sculpture complète était certainement imposante au regard de la dimension, presque de grandeur nature, du pied qui subsiste. Outre l'identification des personnages représentés, la question se pose également de l'emplacement originel de cette pièce et de la date de sa réalisation, pendant la période de construction de la grotte Pallava ou lors de l'édification des structures plus tardives.

La petite *pradakṣiṇā* s'achève enfin lorsque le fidèle pénètre à nouveau sur la plate-forme ombragée par le grand banyan devant l'une des entrées du sanctuaire de Raṅganātha.

d. La grande *giripradakṣiṇā* : circuit de procession autour de la colline

(*Planche 10, Fig. 155-157*)

Le chemin de circumambulation appelé grande *pradakṣiṇā* s'effectue autour de la base de la colline de Singavaram. Ce trajet, contrairement à celui de la petite déambulation, est assez peu sûr pour les piétons, les chemins étant devenus des routes modernes et les sentiers originaux ayant parfois disparu. Les monuments parsemant ce trajet n'ont jamais été véritablement recensés, et leur nombre, ainsi que leur emplacement, ont inévitablement varié avec les époques, certains d'entre eux ayant été ultérieurement intégrés au circuit pour compenser la disparition des plus anciens.

Sans prétendre à un inventaire exhaustif, rendu impossible en raison du manque de sources historiques fiables, on se propose néanmoins de détailler les édifices qui ponctuent encore le parcours, lorsqu'ils sont considérés par la population locale comme ayant appartenu à la *pradakṣiṇā* originelle, ou bien quand leur ancienneté le justifie.

Le premier ouvrage remarquable du grand chemin de procession est un édifice communément dénommé le *tērmutti* (le *rathamaṇḍapa* en sanskrit), ou plus souvent le

« *vavvāḷ maṇṭapa* » en tamoul. Le terme « vavvāḷ » désigne une chauve-souris, et la présence de colonies de ces animaux nichant sous le plafond explique le surnom attribué.

Ce *maṇḍapa* se situe à environ deux cent mètres de l'entrée du temple, séparé de celui-ci par deux champs cultivées. La relation entre cette structure et le temple sur la colline n'apparaît pas immédiatement. L'édifice, large de deux mètres environ, s'étend sur une quinzaine de mètres de long. Sa base de trois mètres de haut est constituée d'un solide pavage en blocs de granit assemblés à joints vifs. Deux rangs de huit piliers forment des baies à arches en accolade des deux côtés. Ils sont constitués d'un assemblage de pierres jointes au mortier, recouvert d'un parement de briques et de plâtre dont peut de portions ont survécu. La partie supérieure de l'édifice est entièrement construite en brique, et trois dômes viennent couronner l'ensemble. La base pourrait dater des environs des XVe ou XVIe siècles, alors que les piliers et la partie qu'ils supportent apparaissent bien plus tardifs et déjà influencés par l'architecture islamique. On accède à ce *maṇḍapa* à son extrémité sud-est, par une ouverture basse ornée d'un linteau sculpté représentant une Gajalakṣmī. La déesse, assise en position de méditation, tient deux lotus dans ses mains supérieures, et fait les gestes d'absence de crainte et de don des mains inférieures. Deux éléphants l'ondoient, et l'ensemble est encadré par les emblèmes de Viṣṇu, le disque à gauche et la conque à droite[285]. La porte débouche sur une petite pièce cylindrique, en partie parée de briques participant à la consolidation, et qui devait comporter un escalier pour accéder à la plateforme supérieure.

Comme son nom d'origine l'indique, ce *maṇḍapa* aurait été utilisé pour y installer les images divines de Raṅganātha et de son épouse sur un haut char de procession. La destination de l'édifice confirme également qu'il marque le début de la grande *pradakṣiṇā* : l'installation des images mobiles sur leur véhicule s'accompagnait d'un rituel qui nécessitait la construction d'un tel pavillon.

Comme pour la petite *pradakṣiṇā*, la grande *giripradakṣiṇā* doit s'effectuer dans le sens dextrogyre, soit celui des aiguilles d'une montre, et de la course du soleil. En se dirigeant au sud du temple de Raṅganātha et du *tērmutti*, un sentier conduit vers une zone plane et rocheuse, à la base sud-est de la colline. Une cavité naturelle alimentée par une source y fait

[285] Tout comme les grands blocs qui constituent la base, les traces de taille de la pierre sont très visibles, tant sur le relief que sur les blocs simples, ce qui a conduit certains observateurs à considérer que la structure était en fait assez récente, mais il peut s'agir ici d'un nettoyage de restauration par les services religieux (ce monument n'étant pas sous la protection de l'*Archaeological Survey of India*), ou d'une qualité particulière du granit provenant de la colline de Singavaram. Le manque d'informations ne permet pas de conclure sur ce sujet.

office de bassin rituel, à proximité duquel un *maṇḍapa* en ruine se dresse dans un équilibre précaire. Inachevé, ses douze piliers de Type 1 sont rarement détourés et sculptés. Certaines de leurs faces comportent les traditionnels blocs carrés et octogonaux, alors que d'autres sont laissées brutes. Les chapiteaux en biseau soutiennent les dalles d'un plafond couvert par la végétation, mais qui laisse encore apparaître une ébauche de moulure supérieure et un auvent en doucine renversée, de facture assez fine. Une sorte de porche sur le côté est du bâtiment est soutenu par les piliers de Type 2 dont les blocs inférieurs semblent avoir été prévus pour accueillir les médaillons fleuris. La toiture a visiblement été consolidée par des briques à une époque plus tardive.

Le chemin qui longe la base de la colline n'est plus utilisé de nos jours dans son intégralité. Il a également été agrémenté de lieux de cultes qui ne sont pas nécessairement en rapport avec la circumambulation rituelle du temple de Raṅganātha. C'est notamment le cas pour un petit temple d'aspect moderne, ouvert à l'est, et dédié au héros Rama, à son frère Lakṣmaṇa et son épouse Sītā, comme le révèle la niche contemporaine placée au-dessus de l'unique cella. Deux éléments pourraient cependant indiquer la réutilisation d'un édifice d'origine plus ancienne : le *stambha* situé sur le parvis devant le sanctuaire date à l'évidence du XVIe ou XVIIe siècle, malgré la peinture qui le recouvre aujourd'hui, et une stèle commémorative de la même période, sur laquelle nous reviendrons dans l'analyse du culte funéraire, est érigée à l'est de la cella. On peut ajouter enfin que, bien que l'intérieur ne soit pas accessible en permanence, l'image principale de culte est une grande stèle sculptée ayant la forme d'une arche en *makaratoraṇa* et représentant certainement les trois personnages principaux du *Rāmāyaṇa*. Il est néanmoins impossible de dater cette stèle avec certitude.

Le circuit se poursuit le long de la face sud de la colline, traversant les zones cultivables et les anciens *kulam* désormais à sec. C'est seulement à mi-chemin au sud de la colline que réapparaissent des empreintes architecturales du XVIe siècle : le sentier passe à proximité d'un large rocher sur le flanc duquel sont sculpté deux reliefs. Le premier représente le dieu singe Hanumān sous une arche en *makaratoraṇa*. Il est figuré de profil, tourné vers la droite, en appui sur une jambe alors que l'autre est légèrement fléchie, et ses mains sont jointes en position d'adoration. Cette iconographie, ni combattante – comme on le voit souvent sur les rochers isolés –, ni en adoration de face – comme c'est parfois le cas lorsque le dieu accompagne Rāma –, se retrouve néanmoins sur certains piliers des édifices religieux à l'intérieur du Fort de Senji. L'arche est encadrée par les deux attributs

emblématiques de Viṣṇu, le disque et la conque, flottant de chaque côté des demi-piliers. A droite de cette représentation se trouve un relief de Kṛṣṇa dansant sur un pied, qui se tient sur un piédestal de feuilles de lotus, à mi-hauteur de l'arche d'Hanumān. Cette représentation semble à l'étroit dans un espace diminué par la première arche, la main de Kṛṣṇa étant presque cachée par le disque flottant et le *makara* précédemment décrits, preuve éventuelle d'une réalisation antérieure à celle de la figure d'Hanumān. Néanmoins, beaucoup de fidèles interprètent la composition de ces deux images dans leur relation directe, qui représenterait Hanumān rendant hommage à Kṛṣṇa.

Ce relief rupestre a été abondamment peint et décoré de textes et d'emblèmes viṣṇuïtes de grande dimension afin d'être distingués depuis la route principale qui passe à une centaine de mètres du chemin.

Poursuivant le contour sud de la colline, le circuit croise un large étang naturel, associé à trois monuments en ruine. Le premier, réduit à l'état de fondations envahies par la végétation, n'est plus observable. Le second s'avère être un *maṇḍapa* à huit piliers de Type 1 orné de motifs végétaux tels que des médaillons et des cadres fleuris. Les chapiteaux en biseau sont bien détaillés, et on distingue encore l'ébauche d'une moulure en feuilles de lotus, ou une *vyāḷamāla* précédant le toit, même si la facture générale et la sculpture demeurent quelque peu grossières. Ce *maṇḍapa* est inachevé, certains piliers étant restés sous leur forme brute. De l'autre côté du chemin se trouve ce qui semblerait être un sanctuaire en maçonnerie de briques et de pierraille, envahi par la végétation et peu accessible. Il peut également s'agir ici de la récupération d'un *maṇḍapa* par le culte musulman, comme c'est très souvent le cas dans cette zone[286]. L'implantation de ces trois bâtiments suggère qu'ils étaient certainement associés, et vraisemblablement utilisés pour la *pradakṣiṇā*. Notons également que plusieurs tombes se trouvent aujourd'hui sur les bords de l'étang. Il semblerait que cet espace s'inscrive dans la continuité d'usage du « Vieux Gingee », considéré à un moment de son histoire comme un lieu à vocation funéraire.

La route bifurque ensuite directement vers le nord, où l'on croise trois lieux de cultes sommairement aménagés, l'un ne comportant que des pierres sacrées à l'air libre, disposées

[286] Voir à ce sujet les descriptions de la plaine située entre la colline de Singavaram et le nord-ouest de celle de Kṛṣṇagiri, appelée plaine du « vieux Gingee », qui comporte nombre de *maṇḍapa* transformés en petites mosquées, et mêlant dans un même espace les tombes musulmanes aux pierres commémoratives hindoues et locales.

sur des piédestaux en béton, un autre dédié à une forme de Durgā tueuse du démon buffle, surchargée d'une niche sculptée moderne, et le dernier constituant un sanctuaire à Vediyappan, un chasseur du folklore local, disposé à l'entrée d'une grotte présentant des marques d'ébauches de sculpture rupestres.

C'est le long de la face ouest de la colline que se rencontre ce qui peut être considéré comme l'étape suivante de la *pradakṣiṇā*. Il s'agit d'un vaste étang alimenté par des sources naturelles provenant de la montagne, qui porte le double nom de Dharmarājakulam ou de Tāmaraikulam (le second étant une vague transcription du sanskrit en tamoul). La pièce d'eau, naturellement délimitée par des rochers, a été aménagée de murets et de marches d'accès. La majorité des installations est aujourd'hui en ruine, et on peut encore apercevoir parmi les décombres des poutres et des linteaux portant des médaillons de lotus épanouis, ou encore un relief de Hanumān combattant, cette dernière pièce sculptée ayant pu appartenir à une arche comme on en observe sur les bords du Cakrakulam dans le Fort Externe de Senji. Un grand escalier existait sur la face est du *kulam*, et assurait certainement la jonction avec le passage originel de la circumambulation de Raṅganātha. C'est d'ailleurs exactement à l'est du Dharmarājakulam, en gravissant les pentes éboulées le la colline, que l'on rencontre dans une grotte un autre petit bassin naturel, alimenté par la même source, accompagné cette fois-ci d'un maṇḍapa semi-excavé. Celui-ci comprend huit piliers de Type 1 à motifs végétaux à peine gravés et à chapiteaux en biseau, dressés sur une base simple à plinthes lisses visible uniquement du côté ouest. Des fragments de piliers et de pierres taillées dispersés autour du *maṇḍapa* font supposer que l'aménagement originel de la grotte ne se réduisait peut-être pas à la seule superstructure encore présente. Une inscription moderne marque l'entrée de la grotte et de la source et nomme le *maṇḍapa* : Kuppa Sonai Maṇḍapa. L'endroit fait aujourd'hui office de relais et d'abri pour les chevriers qui viennent faire paître leurs troupeaux dans les collines.

Un peu plus loin au nord, entre le grand *kulam* et le petit *maṇḍapa*, se trouve un puits pavé de briques, qui n'est plus utilisé de nos jours.

L'étape suivante de la grande *pradakṣiṇā* du temple de Raṅganātha se trouve à plus de six cent mètres au nord-est du Dharmarājakulam en suivant la route qui rejoint le village de Singavaram plus au nord, et sa fonction reste encore controversée aujourd'hui.
Elle est constituée de trois structures : un petit pavillon à quatre piliers sur une haute base, un piédestal en brique comportant deux pierres sculptées d'empreintes de pieds, et un bassin rituel à piliers en ruine.

Le petit *maṇḍapa* est composé d'une base simple sans ornements, si ce n'est une moulure terminale en *kapota* à *nāsī*. Les piliers de Type 1 sont finement sculptés de blocs de section carrée séparés par des blocs à facette introduits par des bagues octogonales. Des *nāgabandham* allongés et ajourés ornent les angles supérieurs du bloc inférieur, et les chapiteaux sont de type *puṣpapotikā*. Ces derniers, bien qu'assez fins, ne sont pas évidés au niveau de la courbe du rinceau pendant. L'étai est effectivement figuré, mais sans le jour que l'on observe dans les développements les plus récent de ce style de chapiteau, comme c'est le cas, par exemple, au temple de Veṅkaṭaramaṇa dans le Fort Externe de Senji. Les motifs sont en très faible relief, parfois à peine gravés sur les blocs, et appartiennent au répertoire végétal – médaillons et cadres – et symbolique – vases d'abondance, disque solaire et croissant de lune –. Le plafond à caissons décalés comporte également des médaillons de lotus sur chaque poutre. L'auvent en doucine renversée est recouvert de mortier et de briques minces. L'intégralité de la superstructure quant à elle est visiblement réalisée en brique. Elle se compose d'un entablement carré à niches miniatures supportant un dôme côtelé orné de niches aux points cardinaux.

Au centre du dais se trouve une stèle sculptée entourée de marques des adorations quotidiennes, sur laquelle nous reviendrons.

Immédiatement au nord de ce *maṇḍapa*, à quelques mètres à peine, on remarque un soubassement de briques d'environ quatre mètres de longs sur deux mètres de large. Deux disques de pierre n'excédant pas une quarantaine de centimètres de diamètre sont inclus dans le pavement, dans lesquels sont sculptées des empreintes de pied en relief, presque de grandeur nature, et parfaitement identiques, autant que l'érosion le laisse en juger.

Enfin, à l'ouest de ces deux structures, le bassin rituel, profondément creusé dans le sol, était visiblement alimenté par un étang naturel qui se trouve à une dizaine de mètres au sud. Ce bassin a été entièrement aménagé de main d'homme et il semble avoir subi de nombreuses modifications au cours du temps. S'il est très probable qu'il ait bien été contemporain du *maṇḍapa* et des *pada*, il ne reste aucune trace d'une éventuelle structure en granit, typique des XVe et XVIe siècles. Les murs et les piliers qui le composent sont constitués de briques, de pierraille et de mortier. Un escalier, aujourd'hui effondré, descendait par le côté est, et les parois nord et sud étaient longées par une file de cinq piliers massifs de section octogonale qui, au vu des vestiges de certains chapiteaux, formaient probablement des arches. Il est également possible que les entablements des piliers aient soutenu un passage supérieur, courant autour du bassin, tel un déambulatoire. Les parois des murs à l'arrière des piliers sont creusées de petites niches lobées ou triangulaires, prévues pour accueillir des lampes. Ce

bassin avait donc à l'évidence une fonction rituelle et processionnaire, et s'il apparaît effectivement lié à la *pradakṣiṇā* du temple de Raṅganātha, il reste difficile de se prononcer sur sa date de construction.

La controverse à propos du rattachement de cet ensemble au circuit rituel naît de la présence de la stèle commémorative dans le *maṇḍapa*. Celle-ci est considérée comme une *satīkal*, c'est-à-dire une pierre commémorant le décès d'une veuve après son suicide rituel pour accompagner son défunt époux dans la mort. Ce sujet sera analysé plus en détail dans un chapitre entièrement dévolu aux pierres commémoratives et aux rites funéraires[287], mais il est important de préciser que l'étude architecturale des trois structures démontre un glissement de sens sur leur usage, depuis leur création jusqu'à nos jours. En effet, le pavillon à quatre piliers affiche un style du XVIe siècle, voire un peu postérieur à en juger par les chapiteaux, et semble tout désigné pour tenir le rôle d'étape lors de la procession des images divines du grand temple sur la colline : il déploie en effet une architecture « officielle », s'accompagne d'un bassin pour baigner les statues, et dispose d'aménagements bien particuliers, sans doute destinés à accueillir un public important. Cependant, très peu nombreux sont les habitants de la région à le reconnaître comme tel. Pour la majorité des résidants de Singavaram, comme pour ceux du village voisin de Melaccheri tout proche au nord, ce pavillon marque exclusivement l'endroit où une veuve s'est rituellement immolée. Cette attribution locale résulte bien entendu de la présence de la stèle, mais il est avéré qu'elle a été ajoutée ultérieurement, car il et extrêmement rare de rencontrer un lieu commémoratif funéraire relevant de croyances populaires locales ainsi magnifié par une construction dont le style est généralement réservé aux cultes pan-indiens, Pour autant, la population justifie cette attribution par l'absence totale d'iconographie viṣṇuïte et par la présence des deux paires d'empreintes de pieds, qui se veulent rappeler le couple figuré sur la stèle.

En l'absence de preuves formelles prouvant qu'il s'agit bien d'un *tīppañcal-koil*, autrement dit d'un temple érigé pour commémorer un suicide rituel de veuve par immolation – une *satī*[288] –, le parti a été retenu de considérer cet ensemble comme une station de la déambulation rituelle autour de la colline.

Avant de terminer par l'ultime élément de la *pradakṣiṇā*, mentionnons la présence d'un relief représentant Hanumān sculpté à même un rocher isolé dans une dépression du

---

287 Voir *supra* Chap. 3, 2, 2.1 et 2.2.

288 A nouveau, ce sujet sera discuté en détail dans le chapitre suivant. (Ch.3)

terrain qui se transforme en petit étang pendant la saison des pluies. Le dieu singe est figuré ici dans son attitude combattante, fendu vers la droite et tenant son arme à la main.

Enfin, tout à fait au nord de la colline de Singavaram, on rejoint un étang qui peut être considéré comme la dernière étape importante de cette circumambulation rituelle. Le large plan d'eau naturel, plusieurs fois réaménagé, présente aujourd'hui des gradins et des escaliers en béton au nord et à l'est, ne laissant plus apparaître aucune trace des anciennes constructions. A proximité, un temple dédié à Murugan a été édifié sous la forme d'un simple cube de béton au toit plat, ouvert à l'est, mais qui est peut-être implanté sur un lieu de culte plus ancien, comme en témoignent la base de pierre devant l'entrée du temple ainsi qu' une statue de Gaṇeśa dont le *padma*, le piédestal en corolle ouverte de feuille de lotus, date visiblement d'une époque antérieure à la structure elle-même. Le *balipīṭha* qui précède l'entrée du temple, accompagné d'une sculpture moderne de paon, la monture du dieu śivaïte, laisse penser qu'il s'agissait également d'un piédestal de statue, récupéré en raison de sa forme. De même, les quatre fins piliers de granit brut dressés autour de ces deux derniers éléments paraissent avoir été taillés selon la méthode ancienne des coins de bois. Il est malheureusement impossible de distinguer s'il s'agit ici de la récupération d'un lieu de culte initialement prévu pour la procession de l'image du dieu Raṅgnātha, ou bien si Murugan a toujours disposé d'un temple à cet endroit. Les deux hypothèses restent recevables en l'absence de plus d'information.

Le circuit autour de la colline s'achève définitivement par le retour des divinités au *tērmutti* afin d'être descendues du char ou du palanquin et ramenées en haut du temple.

e. Conclusion et chronologie de construction

Si les légendes de fondation du temple de Raṅganātha apportent de précieuses indications sur l'importance religieuse du lieu, c'est par l'épigraphie, combinée à l'analyse de l'architecture, que l'on peut tenter de retracer la chronologie de construction des édifices.

Aucune inscription n'atteste de la création et de la fondation de la grotte sculptée de Raṅganātha. C'est l'étude détaillée des piliers et de leur style, et leur comparaison avec les édifices excavés de Mahābalipuram, qui permettent de conclure que le temple a été fondé dans la seconde moitié du VIIe siècle, probablement du temps de Narasimha Māmalla, aussi appelé Simhaviṣṇu (663-668). De plus, comme cela a déjà été signalé dans l'étude des reliefs

sculptés de cette grotte, l'association particulière dans le sanctuaire principal de la déesse Durgā à l'iconographie paisible avec un relief de Viṣṇu se retrouve dans les fondations religieuses commanditées par ce souverain. Conformément aux principes architecturaux de l'époque, seul un *maṇḍapa* semi-excavé accompagne la grotte. Nulle mention n'est non plus faite du sanctuaire annexe consacré à la déesse. On le suppose d'ailleurs un peu plus tardif.

Le corpus épigraphique du temple de Raṅganātha (et de son aire sacrée immédiate) est constitué de dix huit inscriptions : cinq d'entre elles sont présentes dans le cœur ancien du temple, sept autres se trouvent sur le temple d'Ādi Varāha au nord du sanctuaire principal, et les trois dernières se situent au pied de la colline.

La seule inscription observée dans la cella, partie la plus ancienne de l'édifice, est paradoxalement la plus récente[289]. Datée selon sa paléographie du XIVe ou XVe siècle, elle mentionne la réparation du sol – ou du plafond, selon certaines lectures – du *maṇḍapa* de la grotte par un personnage portant le titre de *Brahmādarāyaṇ*.

La majorité des traces épigraphiques est gravée sur les murs et sur la base de ce *maṇḍapa*. La plus ancienne[290] d'entre elles fait explicitement référence à l'expiation d'un crime sanglant. Datant du règne de Rajendra II, en 1058, elle retrace des dons de nourriture et de biens sous forme de bétail par un chef local afin de pourvoir à l'entretien des lampes perpétuelles, en contrepartie du pardon de la divinité, et de la communauté, pour avoir battu à mort (ou poignardé) un officier militaire. Les autres inscriptions datent de 1100[291] (règne de Kulottunga Ier), du XIIIe ou XIVe siècle[292] (règne de Maravarman Vīra-Pāṇḍya), et de 1246[293] (règne de Koperuñjiṅga).

Le plus grand nombre d'inscription est situé, comme on l'a mentionné, sur le temple d'Ādi Varāha. Ce petit sanctuaire annexe est d'ailleurs sujet à controverse, car il semble que son style architectural ne corresponde en rien à la période se rapportant à la date du don le plus ancien enregistré.

En effet, il a été démontré que les parois extérieures portaient les marques d'un style élaboré et finement détaillé, généralement attribuable au XVIe siècle. Or, la base sud du temple porte une inscription datée de 1298[294]. Plusieurs éléments peuvent être retenus de cette

---

289 ARE de 1904 n°224, ARE de 1934-35 n°93, et SII vol. XVII n°246.

290 ARE de 1904 n°227 et SII vol. XVII n°249.

291 ARE de 1904 n°225 et SII vol. XVII n°247.

292 ARE de 1904 n°226 et SII vol. XVII n°248.

293 ARE de 1904 n°228, SII vol. XVII n°250 renvoyant au texte de SII vol. XII n°139.

294 ARE de 1904 n°231 et SII vol. XVII n°253.

inscription : des réparations – voire uniquement des embellissements, qui peuvent parfois se résumer à des additions d'édifices annexes – étaient donc nécessaires à la fin du XIIIe siècle, et on peut éventuellement considérer que les fêtes de temple englobaient la ou les *pradakṣiṇā*.
On compte quatre autres inscriptions sur la base du temple. Deux d'entre elles, au nord et à l'ouest, remontent au XIVe siècle. La première est datée de 1386, sous le règne du roi Vijayanagar Viruppaṇa Uḍaiyar, fils de Bokkaṇa Uḍaiyar[295]. La seconde[296] présente des caractéristiques syntaxiques identiques, et donc une date relativement proche.
La base comporte également deux autres inscriptions, bien plus tardives. L'une, au sud, date du règne de Mallikarjuna Mahārāya 1457[297], et l'autre, au nord, est dans tel état lacunaire que seuls les titres du roi Sadaśivarāya de Vijayanagar et la date de 1562[298] restent encore lisibles.
Le mur est du sanctuaire présente lui aussi des textes, gravés de chaque côté de la porte d'entrée, datés du XVe siècle, de 1432 et de 1445[299], qui citent toutes deux des noms de particuliers originaires de Senji, mandatés pour assurer le service rituel.

Plusieurs hypothèses peuvent être alors envisagées. Comme c'est très souvent le cas au Tamil Nadu, et notamment à partir de la fin du règne des Coḷa tardifs, la construction de nouveaux temples cherche à s'appuyer sur une antériorité cultuelle, pour bénéficier de son ancienneté et de sa notoriété religieuses déjà établies parmi les habitants, ou de l' « imprégnation » spirituelle préexistante du lieu d'implantation ou des vestiges matériels qui les symbolisent, afin de s'en approprier l'authenticité, l'enracinement dans le temps, et les vertus. A cet effet, il arrive que des édifices religieux anciens soient récupérés et réinsérés dans de nouvelles constructions ou dans des extensions. Si ces vestiges antérieurs présentent un état encore satisfaisant, les dynasties nouvelles se contentent de les embellir ou d'y ajouter des structures annexes, cette méthode devenant une pratique très suivie avec l'apparition des dynasties Vijayanagara. Néanmoins, lorsque le temple d'origine est à l'état de ruine et que seuls subsistent des éléments épars de l'édifice d'origine, il est presque intégralement reconstruit sur les seules parties demeurés intactes, qui sont généralement constituées par les blocs de la base.

---

295 ARE de 1904 n°234 et SII vol. XVII n°256. Viruppaṇa Uḍaiyar peut être assimilé à Vīrupaksha Ier, fils de Harihara II de la dynastie Sangama.

296 ARE de 1904 n°233 et SII vol. XVII n°255.

297 ARE de 1904 n°232 et SII vol. XVII n°254.

298 ARE de 1904 n°235 et SII vol. XVII n°258.

299 Respectivement ARE de 1904 n°229 et SII vol. XVII n°251, et ARE de 1904 n°230 et SII vol. XVII n°252.

On pourrait donc avancer que, dans le cas qui nous concerne, le temple d'Ādi Varāha pourrait être daté de la fin – ou dans tous les cas de la seconde moitié – du XIIe siècle, car l'inscription portant cette date se situe sur la base du temple, puis qu'il a été détruit ou endommagé à un moment de son histoire, et ensuite reconstruit sur ses fondations d'origine, mais dans le style plus récent du moment.

Cette hypothèse n'explique pas néanmoins la présence d'inscriptions datées des XIVe et XVe siècles, notamment sur la façade est du sanctuaire, qui, elle, relève d'un style typique du XVIe siècle. En effet, les motifs de *puṣpapotikā* sont suffisamment élaborés sur la totalité des pilastres – et non pas seulement sur ceux qui encadrent des niches – et, les décors dans leur ensemble finement détaillés, incontestablement comparables à ceux que l'on trouve dans l'enceinte du Fort de Senji, pour que ces éléments iconographiques qui ornent cette façade soient considérés comme représentatifs de la toute fin du XVe siècle et de l'ensemble du XVIe siècle.

On pourrait alors envisager l'éventualité d'une réutilisation de blocs de granit gravés vers 1450, qui auraient été inclus ultérieurement dans la face est du temple lors de sa construction. Mais force est de reconnaître que cette explication, aussi séduisante qu'elle soit, n'est pas pleinement confortée par l'observation attentive du sanctuaire dans son ensemble, qui présente un traitement assez cohérent et homogène de son style et de son décor, y compris sa base et ses *pada*, ceux-ci étant d'une facture bien plus tardive que l'épigraphie qu'il contient. Notons cependant que la sobriété et la simplicité de la base rendent sa datation délicate. Une hypothèse serait alors que le temple a été plusieurs fois remanié (cela n'expliquant toutefois pas la cohérence du style, qui aurait été alors le résultat d'une attention particulière, bien singulière au regard des constatations effectuées d'une manière générale dans ce domaine), en inscrivant de nouveaux textes et en récupérant les anciens.

On mentionnera pour mémoire trois inscriptions situées aux pieds de l'escalier qui mène au temple, et dans le village qui borde la route, l'une en télugu, semblant appartenir à la sphère privée[300], et une autre du Xe siècle[301] qui mentionnent la fondation d'un village pour assurer la continuité des offrandes et de l'entretien de lampes perpétuelles dans le temple.

[300] ARE de 1904 n°236.
[301] ARE de 1904 n°237.

Enfin, un rocher gravé au bord d'un étang[302], non loin du village, enregistre le « don de terres pour les jardins du temple de Singavaram ».

Ces données nous permettent de retracer l'évolution du complexe : la grotte sculptée du relief de Viṣṇu et son *maṇḍapa* du VIIe siècle ont été successivement agrémentés de lieux de passage et de sanctuaires annexes, de cours ouvertes et d'un parvis frontal, depuis l'origine jusqu'au XIVe - XVe siècle. Ce sont néanmoins des structures de la fin du XVe – le sanctuaire d'Ādi Varāha – et du XVIe siècle qui ont majoritairement survécu et que le visiteur peut contempler aujourd'hui.

En effet, on remarquera que, bien qu'aucune trace épigraphique n'ait été retrouvée dans l'ensemble construit – les trois sanctuaires, le *maṇḍapa* et le *gopura* – au pied de la colline au nord-est des escaliers, cette partie peut être datée, avec une certaine approximation, à partir de son style. Ainsi, selon les résultats de sa comparaison avec les temples présentant le même plan[303] et les mêmes caractéristiques, sa construction peut être située dans la première moitié du XVIe siècle. C'est également de cette période que pourrait remonter le sanctuaire annexe de Varadarāja Perumāḷ, dans l'alignement de l'escalier d'accès.

Ce sont là, avec le *maṇḍapa* de balancement et la structure lui faisant face destinée à entreposer le char de procession, les derniers aménagements apportés au complexe de Raṅganātha.

Si tenter de retracer avec sûreté la chronologie de construction des édifices qui composent le petit et le grand circuit de circumambulation se heurte à de grandes difficultés, en raison d'une part de la quasi absence de données vérifiables sur leur appartenance effective aux rituels de procession, et d'autre part des modifications et des disparitions qui ont pu survenir au cours du temps, on peut néanmoins affirmer que le sanctuaire en pierre et les *maṇḍapa* qui se trouvent au sommet de la colline ont tous été érigés à la même époque et datent approximativement des XVe - XVIe siècles, à en juger par leur architecture. Il semble en être de même pour la base du *tērmutti*, pour les *maṇḍapa* en pierre qui ponctuent le trajet autour de la base de la colline, ainsi que pour l'ensemble du petit *maṇḍapa*, bassin à pilier et *pāda* (empruntes de pieds) sculptés.

L'ancienneté de l'image principale de Raṅganātha, et les différents ajouts et embellissements progressifs autour du temple, ainsi que les deux circuits de processions

---

302 ARE de 1919 n°7 (Annexes C). Notons le terme Singavaram est employé à la place de son équivalent plus ancien *Singapuranāḍu*, signalant une date probablement assez récente.

303 Le temple de Veṅkaṭaramaṇa, le Paṭṭābhirāma, le Kodaṇḍarāma, et le Sītārāma.

rituelles et également le contenu des inscriptions, quelles que soient leurs dates de réalisation, ne font que souligner l'importance religieuse du village et de la colline de Singavaram. Le simple fait que Singavaram, ou Singapuram, ait été mentionné dans nombre d'inscriptions depuis la période Coḷa, comme la division administrative englobant les localités de ce qui constitue aujourd'hui le district du *North Arcot*, suffit à attester que le pouvoir politique et administratif était déjà concentré sur le cœur religieux de cette région bien avant que la zone de Senji ne soit fortifiée et ne devienne un centre royal au XVe siècle.

Le prestige et l'antériorité du site ont incité les dirigeants successifs locaux à y imprimer leur marque en édifiant, chacun dans son style, de nouvelles structures annexes, et en veillant à ce que édifices demeurent fonctionnels en assurant la remise en état des éléments les plus anciens, préservant ainsi la continuité de la pratique du culte. Cette volonté d'inscrire leur contribution aura même conduit à une tentative d'installation d'une fondation Nāyaka au pied de la colline, qui est restée inachevée.

Si les souverains Nāyaka semblent avoir par la suite délaissé le temple de Singavaram pour engager des réalisations plus grandioses à Senji, on constate néanmoins qu'ils ont continué à concourir à l'embellissement général du site – il faut leur attribuer les édifices de la petite *pradakṣiṇā* – et qu'ils ont tenté d'asseoir plus durablement leur présence en installant une fondation au pied de la colline, sans pouvoir achever leur projet, confirmant ainsi que Singavaram et sa divinité, qui se retrouve dans de nombreux sanctuaires de la forteresse, demeurait le cœur sacré de la région.

B. Le Tīrunathārkunru, Rocher aux Tīrthaṅkara, de Singavaram

(*Planche 10, Fig. 157A à 157D)*

A moins d'un kilomètre au nord de la ville de Senji, la route menant à Singavaram croise une petite colline de faible altitude. Invisible depuis la route sans le panneau indicateur placé par les services de l'ASI, un escalier aux larges marches taillées dans la pierre mène au sommet du mont. Ce dernier est occupé par trois ou quatre énormes blocs de granit fragmentés et érodés, formant des abris et des grottes peu profondes et ménageant au centre une petite place naturelle.

Cette éminence, émergeant d'un terrain plat et protégée de la vue depuis le chemin principal, était manifestement un lieu de culte et de recueillement jaïn : on découvre en effet

que sur le pan est de l'un des blocs, à presque deux mètres de hauteur, et mesurant autant de large, est sculptée la série complète des vingt-quatre Tīrthaṅkara jaïns. Répartis sur deux rangs de douze personnages, les ascètes sont tous représentés de la même manière : siégeant sur des trônes ornés seulement de lions à leur base, entièrement nus, le visage inexpressif, dépourvus d'ornements, ils sont assis en position de *yogāsana*, les jambes croisées, plantes des pieds dirigées vers le ciel, et les mains déposées dans leur giron, avec trois parasols superposés qui couvrent leur tête auréolée. Entre chaque personnage sont intercalés deux chasse-mouches – *chauri* – croisés. Si la posture et la présentation des vingt-quatre personnages sont rigoureusement identiques, on peut cependant déceler quelques variations dans les traits physiques de leurs visages, plus fins ou plus empâtés, plus souriants ou empreints de sévèrité, témoignant du souci du sculpteur de les différencier. Néanmoins, si l'on se réfère à la forme usuelle de la liste complète des Tīrthaṅkara, l'avant-dernier, Parśvanātha, doit être généralement représenté debout ou couvert par un capuchon de *nāga* polycéphale. Cette entorse aux canons de représentation ne permet pas d'attester avec certitude l'identification de la série.

La sculpture la plus intéressante ne se situe pas au sommet de la petite montagne, mais près des marches d'accès à la plateforme sommitale. Indiscernable au premier abord, car recouvert par la végétation et parfois enseveli par le sable pendant la saison des pluies, un grand relief gît, brisé en deux, sur le côté gauche du chemin de pierre. Mesurant environ un mètre cinquante de haut, la sculpture représente l'un des Tīrthaṅkara assis dans la même position et possédant les même caractéristiques que ses répliques de la frise. Il est cette fois figuré dans une niche à colonnes engagées et à la moulure supérieure en *kapota* à *nāsī* indéfinis. En effet, le relief est fortement érodé, mais ce sont surtout les dégradations volontaires qui empêchent la lecture de l'œuvre, notamment l'effacement méticuleux du visage de l'ascète. On remarque d'ailleurs des traces d'outils au sommet de la cassure qui sectionne le personnage aux deux tiers de sa hauteur, vandalisme que l'on attribue aux armées musulmanes exerçant leur iconoclasme dans un endroit peu fréquenté et directement accessible.

S'il ne fait aucun doute que le rocher des Tīrthaṅkara était un lieu dévolu au culte jaïn, il ne constitue pas une installation permanente ou de retraite monastique, comme le sont les grottes d'Eṇṇayirāmalai, plus au sud, car il ne contient en effet aucune des structures caractéristiques tels que les « lits » creusés et polis dans la pierre. Les abris rencontrés au

sommet de la colline sont par ailleurs constitués d'espaces libres entre les amas rocheux et non pas de véritables grottes.

Si la sculpture – par le canon des personnages et le style de l'ornementation – semble caractéristique du VIIe - IXe siècle, l'une des deux inscriptions retrouvées sur place permet de lui attribuer une datation antérieure à l'occupation du site. En effet, datées du Ve siècle[304] (en *vatteḷḷuṭṭu*) et du Xe siècle[305], ces épigraphes sont toutes les deux situées à mi-hauteur de la colline, à ciel ouvert et retracent le décès de moines ayant jeûné jusqu'à la mort. Ce rite appelée *niṣidhi,* le terme désignant le suicide par *sallekhana* – le jeûne – était généralement pratiqué dans des lieux retirés comme ceux décrits auparavant, telles que des grottes isolées.

L'épigraphie et la présence des sculptures contribuent à confirmer l'importance de la communauté jaina dans la région et son implantation depuis des périodes bien antérieures au peuplement de la ville de Senji et de la zone actuelle du Fort. Le rocher des Tīrthaṅkara était un lieu isolé, néanmoins fréquenté par des moines qui s'y retiraient pour effectuer le rituel du dépouillement de leurs attaches terrestres et pour mettre fin à leurs jours.

C. Le temple excavé de Śikhari-Pallaveśvaram de Melaccheri

Si l'on se contentera ici, en raison de son moindre intérêt architectural et iconographique, de décrire succinctement la grotte sculptée d'époque Pallava près du village de Melaccheri, il convient de souligner son importance pour les informations historiques qu'elle apporte sur la région.

Située à cinq kilomètres au nord de la ville de Senji, la grotte, orientée au nord-est, est creusée dans un rocher massif formant le sommet d'une petite colline de faible altitude, au flanc de laquelle se trouve un bassin naturel. Le sanctuaire se compose d'une cella carrée dans laquelle est sculptée un *liṅga* sur un piédestal octogonal, et d'un *maṇḍapa* soutenu par deux piliers carrés et deux pilastres de même type. Une niche sur la face nord du *maṇḍapa* accueille

304 ARE de 1904 n°239 et SII vol. XVII n°262.

305 ARE de 1904 n°238 et SII vol. XVII n°261.

une figure de Pārvatī, qui semble de facture plus tardive, tout comme le relief de Gaṇeśa au sud[306]. Une inscription sanskrite est gravée sur la face ouest du pilier sud du *maṇḍapa*.

Les abords de la partie excavée du temple ont été aménagés de *maṇḍapa* datant du XVIe siècle : reliés à la paroi du rocher à gauche de l'entrée de la grotte, ils sont pourvus de piliers de Type 1 inachevés et de piliers de Type 2 à *nāgabandham* ornés de motifs de lune et de soleil, de lions assis, et de rinceaux végétaux. L'entrée de la grotte a été aménagée avec une double porte de bois et un mur de briques et de plâtre, puis couverte par un auvent de granit en doucine renversée. Face à cette porte, se tient un taureau Nandin couché sur un piédestal carré et, plus loin, un *stambha* sous forme de colonne lisse. A quelques mètres avant l'entrée du temple, on relève un petit sanctuaire constitué d'une unique structure carrée dépourvue de superstructure, qui renferme un *liṅga* cylindrique posé sur un piédestal redenté.

Quelques vestiges laissent supposer que d'autres éléments ont complété ces édifices annexes, mais ils sont aujourd'hui, comme une grande partie du temple, en état de ruine avancé.

L'inscription de quatre lignes en sanskrit, gravée sur le pilier[307] sud du *maṇḍapa*, constitue l'intérêt principal du site. Elle nomme le temple – Śrī Śikhari Pallaveśvaram – et mentionne son commanditaire comme étant Chandrāditya, qui ne semble pas être un souverain Pallava mais plutôt de la dynastie Cāḷukya, ce qui soulève nombre de questions sur son identité réelle et sa présence en pays Pallava. Comme le sous-entendaient les déductions concernant le temple excavé de Raṅganātha à Singavaram, le terme de « *Simhapura* », utilisé dans l'inscription de Chandrāditya pour signifier le lieu de consécration de la grotte, fait sans nul doute référence à Singapura-Nadu, nom de la division administrative englobant le Singavaram actuel.

Le sommet du rocher dans lequel est excavée la grotte est surmonté d'un petit temple dédié à Murugan. Si la construction est moderne, il n'est pas exclu qu'un lieu de culte plus ancien ait préexisté sur cet emplacement, compte tenu de la présence de marches irrégulières manifestement anciennes, taillées directement à flanc de montagne, et joignant la grotte au sanctuaire.

---

306 *Cf.* SRINIVASAN, K. R.: *Op. cit.*, pp. 116-118.

307 ARE de 1916 n°234 et SII vol. XII n°115.

3.4. La région nord de Senji

A. Le village de Kadalur/Nilāmpondi

Le village de Kadalur, aussi nommé Nilāmpondi, est connu essentiellement pour abriter, selon la légende, la tombe du vaillant destrier que montait le Rāja Desingh lors du combat dans lequel il perdit la vie. Il se situe à environ six kilomètres au nord de la ville de Senji.

Le centre du village est occupé par un vaste *kulam*, dont les berges étaient pavées de pierres et pourvues de grands escaliers d'accés au plan d'eau, autour duquel se regroupent plusieurs structures.

La berge est de l'étang accueille un petit sanctuaire contenant une statue de Nandin, le taureau de Śiva. Sa base simple de granit aux moulures lisses supporte deux piliers de Type 1 non sculptés, et une pièce arrière fermée par des murs de briques et de mortier. La superstructure à disparu.

Au sud, un temple moderne consacré à Murugan (Skanda), ouvert à l'est, semble avoir été construit sur des fondations anciennes, mais il n'a pa pu être examiné. En revanche, le *maṇḍapa* attenant au temple et faisant face au sud présente les caractéristiques de l'architecture du XVIe siècle : une partie principale à douze piliers de Type 1 et chapiteaux en biseau est montée sur une base simple à moulures lisses. Quatre piliers supplémentaires au niveau du sol composent un porche sur la face sud du pavillon. Ceux-ci sont de Type 2 et comportent des chapiteaux en *puṣpapotikā*. Le *maṇḍapa* est fermé sur ses trois côtés ouest, nord et est par des murs de briques comblant les espaces entre les piliers, et certains d'entre eux sont d'ailleurs inachevés. Ils ne présentent qu'un décor végétal ou abstrait, mais on notera tout de même l'esquisse des sinuosités d'un serpent sur un pilier à l'ouest, tout juste gravée dans la pierre, dans l'attente, comme la face externe du pilier, d'être détourée et sculptée.

Un auvent en doucine inversée complète la structure, avant une moulure simple et un toit plat. Les nombreux vestiges de pierre qui gisent à l'avant du *maṇḍapa* font supposer que celui-ci était peut-être plus vaste à l'origine, ou que d'autres éléments construits datant de la même époque se trouvaient à proximité. Nous constaterons dans la section suivante – plus détaillée – qu'un *maṇḍapa* du même type et répondant à la même organisation, mais d'une

esthétique beaucoup plus aboutie, se situe à quelques distance du village, sur la route entre Kadalur et Senji, isolé de tout contexte urbain.

Enfin, c'est à l'ouest du grand *kulam* que l'on rencontre la tombe du cheval de Rāja Desingh. Elle se présente sous la forme d'une tombe musulmane en brique, sans qu'aucune indication ne précise sa fonction ou l'histoire héroïque de son hôte, mais elle est entourée de vestiges de pierres de serpent, couchées à terre.

Le village de Kadalur ne présente pas un intérêt architectural majeur, si ce n'est pour le rapport entre son *maṇḍapa* et celui que nous allons décrire, ainsi que pour son lien légendaire avec la Ballade de Rāja Desingh.

B. Le *maṇḍapa* isolé de Kadalur/Nilāmpondi

(*Planche 10 Fig. 158*)

A quelques kilomètres au sud du village de Kadalur (Nilāmpondi), sur la route principale en direction de Senji, on découvre un grand *maṇḍapa* à piliers, au bord d'un étang naturel consolidé de margelles de pierres.

a. Analyse architecturale

Le bâtiment, de plan très simple, est composé d'une pièce principale rectangulaire d'environ huit mètres sur cinq, fermée sur trois côtés, posée sur une base et comportant des piliers de Type 3. La façade, ouverte, est agrémentée d'un porche à quatre piliers alignés de Type 2. Les murs, intérieurs comme extérieurs, sont réalisés en blocs de granit assemblés à joints vifs, mais complètement lisses et sans décoration aucune, qui ont pu être ajoutés postérieurement – suggérant que le *maṇḍapa* était certainement ouvert à l'origine –, tout en conservant néanmoins les chapiteaux des piliers inclus dans les murs. La base du rectangle principal de la structure, qui a pu être en partie recouverte par le sol, se compose d'un *kaṇṭha* aux bandes et aux intervalles sculptés, surmonté d'un *kapota* à reliefs de feuilles de lotus prononcés et orné de *nāsī*. Les piliers soutiennent des poutres à moulures de lotus, et le porche est agrémenté d'un auvent en doucine inversée décoré de motifs de feuilles aux angles,

d'acrotères en forme de crochet, mais également de petites figures de singes en relief, régulièrement réparties sur la partie bombée de l'auvent.

Les bases des piliers de Type 2 et 3 sont élaborées, des bandes verticales de *kaṇṭha* couvrant sur chaque face une série de moulures en feuille de lotus. Les blocs inférieurs disposent de *nāgabandham* aux angles et, sur ceux des piliers de Type 3, on retrouve les motifs de bulbes aux angles inférieurs et supérieurs des deux blocs restants, ainsi que des bagues octogonales décorées de frises sur les fûts à facettes entre les sections carrées. Les piliers sont surmontés de chapiteaux en *puṣpapotikā*, fins et déliés, au relief prononcé et saillant, rattaché au corps principal du chapiteau par un mince étai de pierre. Le bulbe représentant le bouton de lotus pendant tend à pointer vers l'avant, contrairement aux formes très régulières et un peu plus massivesrencontrées jusqu'ici.

Les piliers de Type 2 sont conformes aux exemplaires précédemment rencontrés à l'intérieur des édifices de Senji, mais leur fût central facetté est ici réduit au profit des blocs inférieur supérieur, ce dernier précédant un chapiteau du même type que ceux des piliers de Type 3.

b. Analyse iconographique

Les blocs de chacun des piliers ne sont pas les seuls éléments à porter une iconographie figurée. On observe en effet, sur la base est de la structure, une longue frise sculptée de figures de danseurs, de musiciens, d'athlètes et de lutteurs. On y remarque l'absence de motifs végétaux et abstraits, qui ne sont présents que sur les bandes des *kaṇṭha* des bases des piliers et du *maṇḍapa*. Les piliers de Type 2 et 3 développent une grande variété de thèmes, mélangeant le profane et le religieux, sans ordre ni logique apparents. On y retrouve, entre autres, des représentations des divinités majeures telles que Viṣṇu et Śiva en pied et en gloire, Kṛṣṇa dansant sur le serpent ou tentant d'attraper un pot de beurre porté par une bouvière, ainsi que sa version adolescente Veṇugopāla, et de grands Narasimha hiératiques sur les piliers de Type 2. Ces figures sont accompagnées de plusieurs images de Gaṇeśa, assis ou en position de danse – dont on remarque qu'elles font l'objet d'adorations régulières –, de Śiva Gajāsurasamhara dansant et brandissant au-dessus de lui la peau du démon éléphant, mais également des images de Sūrya, dieu solaire, et de saints viṣṇuïtes et śivaïtes. Parmi ces dieux et ces personnages saints, on reconnaît également des acteurs de la vie quotidienne, comme des gardiens de troupeaux et des veilleurs de nuit, reconnaissables à leur position appuyée sur un bâton, couverts d'une longue cape et parfois accompagnés d'un

chien. Ce *maṇḍapa* est également particulier par l'iconographie érotique qu'il développe, jusqu'ici rarement rencontrée sur les édifices de la région de Senji, mais qui demeure assez communément représentée pendant la période Nāyaka. Des couples dans diverses positions remplacent les dieux sur certaines faces, ainsi que des personnages masculins à quatre bras – ce qui indiquerait une identité divine – jambes écartées, parfois ithyphalliques. On remarque que ces derniers, tout comme les personnages masculins des couples, portent des tiares ornées, qui pourraient signifier leur appartenance divine ou royale.

Les reliefs portent des traces de peinture blanche et parfois colorée sur certaines figures.

c. Conclusion et chronologie de construction

Ce pavillon est construit dans un style typique du XVIe siècle tardif, comme le montre la forme caractéristique des hampes de lotus des chapiteaux en *puṣpapotikā*, descendant de plus en plus bas et adoptant un mouvement délié et gracile. Les ornements des piliers, tels que les bagues, les bulbes et les *nāgabandham*, s'ils ne présentent pas une profusion de détails, témoignent d'une finition plus achevée et moins grossière que ceux datant du début du siècle. De même, les figures animales, de facture réaliste, disposées comme des spectateurs sur l'auvent, constituent un trait distinctif de cette période.

Il est important de souligner le syncrétisme explicite qui singularise ici l'iconographie des piliers. On observe en effet sur les mêmes blocs des représentations conjointes de Śiva et de Viṣṇu, alternées par quelques scènes profanes et érotiques. Concernant ces dernières, les habitants et les observateurs extérieurs ont tôt fait de mettre en rapport le caractère isolé – presque caché – du bâtiment et les éléments particuliers de son décor, que sont ces reliefs disséminés aléatoirement sur les piliers intérieurs[308]. Cependant, rien ne permet de confirmer une telle affirmation, surtout si l'on considère que l'ouverture du *maṇḍapa* à l'époque de sa création serait de nature à infirmer un usage confidentiel.

On notera également la représentation nombreuse des personnages de la vie quotidienne, ainsi que l'iconographie particulière de Kṛṣṇa dansant, dont nous aurons l'occasion de reparler : ce dernier est souvent figuré dans une pose qui s'apparente à la fois à

[308] Rappelons que l'une des rares scènes à caractère érotique – un homme barbu tenant son sexe à deux mains – se trouve sur l'un des piliers d'une porte traversant la muraille de la colline de Chandrayandurgam, un lieu visiblement fréquenté uniquement par des soldats et éloigné des zones habitées.

sa danse habituelle avec un pot de beure, et à celle célébrant sa victoire sur le serpent. Il semble que les sculpteurs n'aient pas opéré de choix exclusif entre les deux thèmes et qu'ils ont fait apparaître un élément rejoignant la main de l'enfant à son pied posé à terre, qui évoque la queue de Kāliya, sans la représenter explicitement.

Ce *maṇḍapa* isolé, associé à un point d'eau aménagé, peut par conséquent être répertorié comme un *maṇḍapa* d'étape sur un parcours de procession, car aucune autre trace de structure construite n'a été retrouvée aux alentours. Sa position littéralement située au bord de la route vers Nilāmpondi renforce cette conclusion si l'on considère que cette route emprunte le tracé du cheminement historique. Sa fonction ne peut malheureusement être déterminée avec plus de certitude, l'iconographie n'étant d'aucune aide sur ce point, nulle trace épigraphique ne figurant sur la structure, et son unicité, comme son isolement dans une zone presque déserte, ne permettant aucun rapprochement analogique direct.

B. Le temple de Tirunageśvara de Devanur

Le village de Devanur se trouve à une quinzaine de kilomètres au nord de la ville de Senji. (*Planche 10, Fig. 158*)

a. Analyse architecturale et iconographique

Le temple śivaïte de Tirunageśvara, situé près de la route Gingee-Chetpet, à faible distance des habitations, est orienté à l'est, légèrement décalé vers le nord. De dimension moyenne, il est dans un état de ruine avancé et fait actuellement l'objet d'une campagne de restauration importante exécutée en partie par le gouvernement du Tamil Nadu et par des associations de bénévoles. Il se compose d'un sanctuaire principal à trois éléments (*garbhagṛha, antārala* et *ardhamaṇḍapa*) et d'un *mahāmaṇḍapa,* entourés d'une supposée première enceinte dessinée par une galerie intérieure. La seconde enceinte, qui devait être percée d'un *gopura,* renferme un sanctuaire annexe dédié à la déesse, ainsi que plusieurs *maṇḍapa* additionnels de procession, dont des *maṇḍapa* de balancement.

On reconnaît ici le style Coḷa tardif caractérisé par l'utilisation, sur les murs extérieurs, de niches coiffées de toitures de type *śālā,* de pilastres à coussins aplatis, et de larges *phālaka* à chapiteaux en biseau. La corniche en *kapota* à *nāsī* est de grande largeur et peu prononcée.

La base de l'ensemble est constituée d'une plinthe lisse et d'un *kumuda* à trois facettes. Les niches sont agrémentées de petites figures de sages assis et honorant la statue de la divinité disparue, situées de part et d'autre de leur demi- pilastres

Le chemin de circumambulation interne est rythmé de colonnes à fûts droits et à chapiteaux en biseau. Les piliers intérieurs du *mahāmaṇḍapa* sont en revanche de Type 3 simplifiés et soutiennent des chapiteaux en *puṣpapotikā* finement sculptés et déliés. Cette même esthétique se retrouve en général sur l'ensemble des *maṇḍapa* extérieurs et de procession.

Il ne reste que peu de vestiges du *gopura,* mais on peut encore observer une base finement moulurée comportant notamment un *kapota* rainuré de feuilles de lotus et orné de perlages. La porte devait également être agrémentée de porches latéraux.
Enfin, une large enceinte fortifiée devait enclore le temple sur un vaste périmètre, mais dont seuls subsistent, ici aussi, des fragments de murs de granit et de brique.

Le temple est dédié à Śiva et son image principale était un *liṅga.* Fait rare pour un édifice religieux dans un tel état d'abandon, les image de procession en bronze et en alliage de métal ont été récupérées et sont conservées dans un petit temple plus récent situé à l'intérieur du village de Devanur. La facture de ces représentations est caractéristique de la période Coḷa tardive du XIIe - XIIIe siècle, et on la retrouve également dans la sculpture restée sur le site. Celle-ci, constituée d'une grande stèle aujourd'hui étêtée, probablement installée à l'origine dans une niche du *vimāna,* représente une divinité hiératique tenant un lotus dans chaque main et une gazelle en arrière-plan. Elle est accompagnée d'une représentation de Gaṇeśa et d'un taureau Naṇḍin couché, de grande dimension.

La sculpture des *maṇḍapa* est plus récente, et l'on peut admirer, sur les piliers couchés à terre et sur les fragments épars, de délicats reliefs du panthéon śivaïte, accompagnés des traditionnels danseurs, musiciens et sages, chers à l'iconographie du XVIe siècle. Les piliers internes ne sont ornés quant à eux que de motifs végétaux.

Certaines œuvres de facture moins soignée sont également conservées à l'intérieur du temple et y ont peut-être été disposées pour permettre la poursuite du culte alors que l'édifice qui les abritait était en ruine. On remarque notamment une stèle sculptée d'une divinité masculine locale tenant un sabre à deux mains à l'arrière de sa nuque, et une multitude de petites représentations féminines orantes en pierre.

b. Conclusion et chronologie de construction

Le temple de Tirunageśvara de Devanur est sans aucun doute une fondation Coḷa, attestée à la fois par son architecture et par son épigraphie. En effet, les plus anciennes inscriptions sont datées des règnes de Kulottunga II, Rājādhirājā II et Kulottunga III, qui ont régné dans la seconde moitié du XIIe siècle. Elles consignent également des dons de l'époque de rois Pāṇḍya et du premier empire de Vijayanagara, avec le souverain Viruppana Udaiyar, déjà cité dans l'épigraphie du temple de Veṅkaṭaramaṇa de Senji et du temple de Singavaram. Les inscriptions de cette période (fin du XIVe siècle) sont gravées à la fois sur les murs du *vimāna* et sur le *maṇḍapa* qui le précède[309].

Si les additions architecturales notables peuvent être datées avec certitude du XVIe siècle, aucune mention n'apparaît dans l'épigraphie sur une possible intervention des Nāyaka de Senji, bien que cela soit affirmé par R. Mani[310] dans son ouvrage sur les monuments archéologiques de Villupuram. Une telle hypothèse reste néanmoins envisageable, compte tenu des correspondances de style que présentent la sculpture et l'ornementation architecturale des piliers et des *maṇḍapa* du site.

D. Les temples de Pārśvanātha et Mallinātha de Melsittāmūr

(*Planche 10, Fig. 159-160*)

Le site de Melsittāmūr pourrait justifier à lui seul une étude complète, tant sur le plan architectural et iconographique qu'historique et religieux[311], mais ce n'est pas là l'objet de la présente étude. On se limitera ici à un bref aperçu analytique des éléments artistiques significatifs du site.

Situé à dix-sept kilomètres à l'est de Senji, près de la petite ville de Velam, le village de Melsittāmūr est connu pour être un des grands centres de la communauté jaïne digambara du Tamil Nadu. Il accueille depuis 1915 le Jinā Kañci Maṭha – comité religieux originaire de Kāñcipuram et siège principal des Jaïns tamouls – ainsi que deux temples, constituant, avec les collines d'Eṇṇāyiramalai et Poṇṇūr, un des lieux de pèlerinage privilégiés des dévots jaïns

309 Voir entres autres ARE 1927-29 n° 240 à 245 et ARE 1928-29 n° 298 et 302.

310 *Cf.* MANI, R., *Op. cit.*, pp. 80-83.

311 Voir à ce sujet le projet ARCUS – Ile de France sur le jainisme au Tamil Nadu : *Jain sites in Tamil Nadu*, mené par Nalini Blabir et N. Murugesan en partenariat avec l'IFP et l'UMR 7528.

de cette région. Le site témoigne de l'implantation de la religion jaïne dans cette partie du Tamil Nadu bien avant les grands développements architecturaux de la forteresse et la transformation de Senji en capitale Nāyaka et, nonobstant le rapport d' un manuscrit de la collection de Collin Mackenzie sur le massacre de toute une communauté par Veṅkaṭapati Nāyaka en 1478 pour punir son manque de respect envers l'autorité en place, il semble qu'elle ait toujours été bien acceptée et régulièrement dotée par les dirigeants successifs de la région.

En effet, l'épigraphie retrouvée au temple de Pārśvanāhta, comme à celui de Mallinātha, démontre que, depuis les Pallava, Melsittāmūr était un site actif, relié à la division administrative de l'actuel Singavaram, et bénéficiait de dons de terre et d'exemption de taxes. Les dynasties qui se sont succédé, Coḷa, Sambhuvarāya, Pāṇḍya, puis Vijayanagara et Nāyaka, ont toujours accordé une égale attention aux deux édifices, mais les ajouts et innovations architecturales, notamment l'installation d'un mât porte-drapeau (*dhvaja-stambha*) et de nombreux *maṇḍapa,* sont à attribuer au XVIe siècle et aux périodes bien plus proches de la nôtre.

a. Analyse architecturale et iconographique

Le temple de Mallinātha est un édifice de petite taille qui date du VIIe siècle, et se présente sous la forme d'une structure Coḷa construite autour d'un relief sculpté dans un grand rocher de granit, représentant certains des Jinās et des divinités annexes. Un porche réduit à piliers à *puṣpapotīka* fait partie des additions Nāyaka, tout comme, vraisemblablement, la porte d'entrée surmontée d'une superstructure étagée.

Le temple de Pārśvanātha est, lui, d'une dimension bien plus importante et sa fondation est plus tardive de deux siècles. Sa pleine activité semble se situer aux alentours du XIIe - XIIIe siècle. Il est constitué d'un sanctuaire principal dédié au Tīrthaṅkara Pārśvanātha, de plusieurs sanctuaires secondaires, d'une multitude de *maṇḍapa* à piliers et d'autels individuels dédiés aux autres Jinā, et aux neuf planètes. L'ensemble est enclos dans une enceinte percée d'un large *gopura* à sept étages.

Le style Coḷa est pratiquement indécelable dans l'architecture du temple tant il a fait l'objet de reconstructions successives, mais on peut encore le discerner dans les colonnes à chapiteaux en biseau de l'*ardhamaṇḍapa* du sanctuaire principal. Les autres édifices portent la marque du XVIe siècle tardif et florissant. Leurs bases sont finement moulurées de *kapota* à *nāsī* et de *kumuda* à facettes, rainures et perlages. Une multitude de détails délicatement

sculptés se découvre dans les pilastres et les édicules *kumbhapañjara* des murs extérieurs, tels que des rinceaux végétaux, arabesques et motifs abstraits.

Les piliers sont de Type 2 pour les porches et les parties périphériques et introductives des *maṇḍapa*, simples, avec des bagues octogonales, ou agrémentés d'un bloc de section carrée au milieu de leur fût à facettes. Ils sont de Type 3 et 4 à l'intérieur des halls de procession et aux abords des sanctuaires. Les angles des blocs s'ornent de *nāgabhandam* ou de motif en bulbes. Les chapiteaux en *puṣpapotikā* sont déliés et emprunts d'une grâce fluide, jaillissant loin au-delà du centre du pilier. La hampe et le bouton de lotus terminal s'amincissent et sont retenus par un fin étai de pierre. On identifie ici un style bien plus tardif, que l'on peut probablement dater des XVIIe - XVIIIe siècles, et qui se reconnaît par les piliers souvent augmentés d'une colonnette de section carrée engagée dans le fût principal, d'un lion rugissant disposé directement sous le chapiteau, et par les pendants de lotus qui adoptent une forme plus pointue et courbée – détails absents des édifices religieux à Senji, dans et hors du Fort, par exemple du sanctuaire à la Déesse au nord du complexe.

La même délicatesse est apportée aux éléments subsidiaires, tels que les échiffres d'escaliers composées de *makara* et d'éléphants, et les médaillons de lotus épanouis au plafond, créant des effets de dentelle de pierre suspendue.

Si l'ornementation architecturale que l'on observe au temple de Pārśvanātha est d'une incontestable qualité, c'est dans la sculpture des piliers et l'iconographie que s'apprécient tous les efforts déployés par les artistes de l'époque pour donner au site sa beauté exceptionnelle.

Outre les Tīrthaṅkara, seuls ou en groupes, des divinités secondaires telles que les Gardiens de Portes, *yakśa* et *yakśī*, des demi-dieux, mais également des images du panthéon hindou, sont représentés avec force détails et raffinements. Les figures, si elles n'égalent pas les quasi-rondes-bosses, grandeur nature, surgissant des piliers des grands temples Nāyaka du Tamil Nadu, dépassent souvent du cadre délimité par les blocs, donnant ainsi vie aux personnages représentés, malgré leur hiératisme et la rigidité de leur pose. La plupart d'entre eux sont debout en position de méditation, ou assis sur une monture animale. On différencie facilement les piliers du début de la période par leurs figures plus trapues, isolées dans leur panneau, et les piliers plus tardifs, élancés, par les images détaillées, accompagnées de décors et parfois d'éléments d'arrière-plan sur la seule face du bloc qui les accueille.

Un élément particulier situé hors de l'enceinte du temple mérite l'attention: le *rathamaṇḍapa*, ou pavillon-char, qui est un *maṇḍapa* de procession, juché à plus de deux mètres de haut sur une base imposante. Ses quatre piliers de Type 4 à trois colonnettes

engagées tournées vers l'extérieur se comparent directement aux piliers d'entrée du *kalyanamaṇḍapa* du temple de Paṭṭābhirāma à l'est du Fort de Senji. Les échiffres de l'escalier sont sculptés de deux majestueux éléphants grandeur nature, ornés de colliers et de bracelets de grelots.

Les reliefs des blocs inférieurs des piliers ne permettent pas toujours une identification exacte des personnages représentés, mais il semblerait qu'un dignitaire et son épouse y soient figurés, les mains jointes devant la poitrine.

S'il est impossible d'assurer que le pavillon dans son intégralité est une pièce rapportée, plusieurs théories tendraient à prouver que cet édifice, ou du moins son escalier à éléphants, provienne du temple de Paṭṭābhirāma à Senji, récupéré par les moines jaïns de Melsittāmūr après les conflits armés ayant sévi dans la région[312].

b. Conclusion et chronologie de construction

Les deux temples jaïns de Melsittāmūr ont connu un rayonnement religieux important dans cette partie du Tamil Nadu, et ont bénéficié, tout au long de leur histoire, de la considération des souverains successifs. Déjà honoré au VIIe siècle, le relief sculpté du Mallinātha était protégé par un sanctuaire et faisait l'objet d'une attention particulière à l'époque Coḷa, dont les inscriptions situées sur des stèles dans la cour du temple sont aujourd'hui perdues. Ce sanctuaire devait alors constituer le principal lieu de culte de Melsittāmūr. La fondation du temple de Pārśanātha, immédiatement voisin, semble remonter au IXe siècle et il ne cessera de prendre de l'importance au fil des siècles. Les dons de terres et de bétails sont réguliers jusqu'au XVIe siècle, et on estime que c'est à cette période que débute une longue série de rénovations et d'additions. Certaines d'entre elles sont réalisées sous l'autorité d'Achutappa Nāyaka de Tañjāvūr dans les années 1580, d'autres seront entreprises sous le règne de l'empereur Venkata II (ou Venkatapathi Devarāya) à la toute fin du siècle[313]. Des particuliers, ou des dignitaires locaux d'importance secondaire, patronnent l'érection d'une colonne ou d'un pilier et le font consigner dans l'épigraphie, commande dont la relation

---

312 Voir *supra* « 1.5. Cas des pièces manquantes et rapportées des temples de Senji

313 Notons au passage que c'est sous le règne de Venkata II qu'a lieu la révolte des Nāyaka de Senji, provoquant la guerre civile de la fin du XVIe siècle. La date précise de l'inscription n'est pas connue, mais tout semble indiquer que les souverains de Senji étaient encore des feudataires loyaux de l'empire.

apparaît dans les plus anciennes inscriptions relevées dans le temple de Pārśvanātha.[314] Les inscriptions ultérieures nous renseignent sur le fait que les innovations architecturales sont bien plus tardives que ne le laissent penser les approches purement stylistiques. Les piliers et *maṇḍapa* reprennent tous les codes des styles Nāyaka des XVIe et XVIIe siècles, mais dateraient en réalité de 1865 : c'est sous le pontificat d'Abhinava Ādisēna-Bhaṭṭāraka que la décision a été prise d'embellir et d'agrandir le temple. L'inscription ne mentionne cependant pas si des pièces d'autres structures religieuses des environs ont été utilisées pour cette rénovation.

Il n'existe pas non plus de preuves avérées de la contribution des Nāyaka de Senji à la construction des sanctuaires additionnels, seuls le *maṇḍapa* extérieur aux éléphants, et peut-être l'un des porches dont les piliers sont colorés à la peinture moderne, pouvant être mis en rapport avec l'architecture que l'on trouve dans et à proximité du Fort.

Quand bien même ils n'auraient pas laissé de traces de leusr libéraités dans la pierre, les souverains de Senji ont très certainement perpétué la longue tradition de donations à la communauté jaïne de Melsittāmūr.

3.5. La région sud de Senji

A. Le temple d'Aḷagiya Narasimha Perumāḷ à Eṇṇāyiram

(*Planche 10, Fig.161-162*)

L'empreinte de l'époque Cola dans la région de Senji se retrouve souvent au sud du site et de la ville actuelle. En effet, outre les deux temples śivaites de Brahmādeśam, le Brahmāpuriśvara et le Patalīśvara, un temple viṣṇuïte dédié à Narasimha a été construit dans le village d'Eṇṇāyiram par la dynastie Coḷa, à une quinzaine de kilomètres au sud-est de la ville de Senji.

L'édification de ce temple remonterait aux environs du XIe siècle, probablement pendant le règne du roi Rājendra Coḷa Ier. Une très longue inscription – retrouvée sur la base

[314] ARE 1937-38 n°517 et 518

du sanctuaire principal et qui présente un rare exemple de *meykkīrtti* coḻa très complète[315] – précise que, durant la 25e année de règne de ce souverain, des terres ont été attribuées à un chef local, Narayāna Muvenda Velān, pour assurer l'entretien du temple excavé de Raṅganātha à Singavaram, près de Senji, en présence de l'assemblée du village d'Eṇṇāyiram, alors nommé « *Rājarāja caturvedimaṅgalam* »[316]. Le toponyme actuel signifie « huit mille » en langue tamoule. Les hypothèses sur son origine sont nombreuses et, comme souvent, difficiles à vérifier : certaines d'entre elles se réfèrent à un massacre de huit mille moines jaïns perpétré à cet endroit, d'autres prétendent que ces moines ont été épargnés mais convertis de force au brahmanisme, ou encore qu'il existait un centre d'éducation important lié à la communauté des Brahmanes-Iyer (brahmanes d'origine tamoule ou télugu), que l'on connaît aussi sous le nom d'Ashtasahasram. Cette dernière proposition est en partie confirmée par une inscription datant du règne de Rajendra Coḷa I[317] édictant la création d'un collège védique et précisant le nombre d'étudiants, de professeurs, ainsi que leurs spécialités et les détails de l'accommodation journalière de chacun.

a. Analyse architecturale

Le temple de Narasimha se déploie selon un plan réduit rectangulaire orienté vers l'est, légèrement décalé vers le nord Les très nombreux débris et fragments qui parsèment le terrain sur lequel le temple est implanté suggèrent que l'édifice a été réaménagé et en partie reconstitué, notamment pour ce qui concerne les enceintes extérieures. Il est donc difficile de déterminer combien de *prakāra* possédait la structure originale, et jusqu'où s'étendait son aire sacrée.

Le sanctuaire principal est composé d'un *garbhagṛha* à étage, d'un *antārala,* et d'un *ardhamaṇḍapa* fermé. Cette partie est enclose par une enceinte partielle bordée d'une galerie intérieure, dont les deux extrémités rejoignent les murs du large *mahāmaṇḍapa,* également fermé. On accède au temple par une porte encadrée de deux porches à piliers. A l'est, un petit sanctuaire secondaire carré d'à peine un mètre cinquante de côté, ouvert à l'ouest, devait être

---

315 Voir à ce sujet SUBRAMANIAM, T.S.: « 1000 years old Tamil inscription found », in *The Hindu*, Online edition of India's National Newspaper, 7 Novembre 2003.

316 Le village d'Eṇṇāyiram est également mentionné dans l'inscription de 1550 du mur sud du temple de Veṅkaṭaramaṇa de Senji.

317 ARE de 1917 n°333.

dédié à la monture de la divinité principale. A peu de distance de ce dernier, un *balipīṭha* a été conservé, mais déplacé de l'alignement général.

L'ensemble est délimité, avec l'arbre sacré, par une plus large enceinte, moderne, mais très certainement reconstruite sur un tracé ancien – ne datant pas forcément de la première époque de construction du temple – qui s'ajuste aujourd'hui au passage de la route au nord.

L'ensemble du *vimāna* est juché sur une haute et très large base à *kaṇṭha*. L'*adhiṣṭhāna* est composé d'une moulure en feuille de lotus, d'un *kumuda* de section ronde suivi par une frise de grands *vyāla* finement sculptés.

Les parois extérieures du *garbhagṛha* et de l'*antārala,* ainsi que la très large superstructure, ont été restaurées avec du mortier et un épaisse couche de plâtre blanc, ne laissant plus apparaître l'agencement typique des pilastres d'origine.

En revanche, l'*ardhamāṇdapa* est demeuré intact. Ses murs présentent une combinaison familiere de pilastres simples et lisses à chapiteaux en biseau, coupés en partie basse par une fine moulure en feuilles de lotus. L'intérieur des fausses niches surmontées de *makaratoraṇa* foliés comporte des représentations de visages, semblables à ceux que l'on rencontre habituellement dans les *nāsī* des corniches *kapota*. Une moulure en feuilles de lotus achève la composition du mur, et constitue la dernière ornementation originale de l'élévation, les éléments suivants étant modernes. La galerie périphérique n'a conservé aucun de ses piliers, et seules subsistent certaines parties de son revêtement de granit. On peut cependant encore y lire un bon nombre d'inscriptions tamoules.

Les murs du *mahāmaṇḍapa* sont quant à eux lisses. A l'intérieur, l'espace est garni de piliers de Type 2 modernes et il englobe également un chemin de circumambulation surélevé à piliers de Type 1 plus anciens. Les porches extérieurs sont montés sur une base simple à *kaṇṭha* et soutenus par des piliers de Type 1. Ces derniers détails tendent à indiquer que le grand *maṇḍapa* ne date peut être pas de l'époque Coḷa, mais d'une addition plus tardive. Cette hypothèse est étayée par la présence d'un unique pilier Coḷa, entreposé à l'intérieur du *mahāmaṇḍapa* : sa base en forme de lion assis rugissant, son fût de section quadrangulaire mouluré, et son chapiteau en coussin aplati, constituent des éléments caractéristiques de l'architecture du XIe siècle.

Comme nous l'avons indiqué plus haut, le sanctuaire secondaire à l'extérieur du temple est de conception bien plus récente : une très haute base lisse à deux niveaux porte des murs scandés de pilastres simples à chapiteaux en biseau, et une moulure de feuilles de lotus qui couronne le tout introduisait une superstructure en brique, aujourd'hui disparue. Deux éléments permettent néanmoins de situer chronologiquement la structure : les deux pilastres encadrant

l'ouverture de la petite cella comportent de chapiteaux saillant en *puṣpapotikā*, typiques du XVIe siècle. De même, on peut dater l'autel à offrande de la même époque, en raison de ses ressemblances avec ceux des temples à l'intérieur du Fort de Senji.

b. Analyse iconographique

Le temple de Narasimha ne conserve que de très rares vestiges de sculptures de l'époque Coḷa : le plus important d'entre eux reste le fragment d'une statue représentant un personnage coupé à la taille, assis en tailleur sur un piédestal mouluré. En raison de sa posture, il est généralement identifié comme Rāmānuja. De même, l'un des rares reliefs sculptés sur les piliers du porche le représente dans la même attitude, accueillant le visiteur. Ces éléments pourraient affermir la théorie de la conversion par le saint tamoul de quelques huit milles moines jaïns à la doctrine des Śrīvaiṣṇava.

c. Conclusion et chronologie de construction

Le temple de Narasimha à Eṇṇāyiram semble avoir joui d'une notoriété non négligeable à l'époque de son édification. Il est ainsi mentionné plusieurs fois, sous son nom ancien, puis moderne, dans de nombreuses inscriptions du XIe siècle. Le site présente d'ailleurs une épigraphie abondante sur les murs, les moulures et la base du *vimāna*, ainsi que sur celle de la galerie de procession. La présence de la communauté jaïn sur la colline proche d'Eṇṇāyiramalai – confirmée à la fois par l'aménagement de lits sculptés dans les cavernes, par les représentations de Jina, ainsi que par les inscriptions des IXe et Xe siècle – l'existence d'un collège védique et le probable passage du saint Rāmānuja dans le temple, et enfin, le fait que le village soit indépendant et directement sous le contrôle du pouvoir central Coḷa, sont autant de preuves de la position religieuse et politique de premier plan qu'a occupé le site durant plusieurs siècles, qui contraste étrangement avec sa fréquentation actuelle inexistante.

Le cœur Coḷa du temple est bien lisible et a été restauré sans dénaturations par les services de l'ASI, même lors de la réfection quasi complète de l'extérieur du *garbhagṛha*. Il est manifeste que peu de changements ont été opérés depuis la fin de la prééminence Coḷa jusqu'à l'apparition de souverains à nouveau susceptibles d'engager des commandes architecturales, quand bien même il ne s'agirait que d'additions mineures. Les Nāyaka de Senji, arrivés au début du XVIe siècle, ont dû tenter d'apposer leur empreinte sur la

composition générale de la structure, en y ajoutant peut être à cet effet quelques sanctuaires annexes, des halls à piliers supplémentaires, et des fermetures.

Il est néanmoins intéressant de remarquer que l'élévation de ce temple Coḷa présente un style très proche du type sobre que l'on trouve à Senji. La question de l'origine de cette ornementation peut alors se poser. Bien qu'il soit encore ici difficile de dater précisément ce type de décor architectural, on peut supposer qu'il aurait été développé sous les Coḷa et les Coḷa tardifs, vraisemblablement entre les XIe et XIIIe siècles, puis aurait été imité et adapté par les dynasties suivantes – dans le cas présent, les Nāyaka de Senji – afin d'inscrire leurs propres constructions religieuses dans la continuité d'un paysage esthétique ancien, caractéristique d'un empire florissant et déjà enraciné dans le pays tamoul.

Néanmoins, en l'état actuel des connaissances, il n'est pas possible d'affirmer que le point de départ de la dispersion de ce style dans la région de Senji se situe à Eṇṇāyiram. De même, on ne peut non plus être assuré que ce soient précisément les Nāyaka de Senji au XVIe siècle qui aient réalisé ces additions au temple de Narasimha, mais les mentions du village et du temple dans les inscriptions liées à Senji, et la division administrative de *Singapuranāḍu*, le laissent supposer.

4. Analyse et interprétation de l'étude architecturale

(*Partie plans et schémas et Planche 11, Fig.164-178*)

Quelle que soit l'époque de construction, l'architecture sacrée des cités du sud de l'Inde répond à des intentions déterminées et obéit à des schémas d'organisation spatiale précis, souvent liés aux spécificités du site d'implantation.

Les développements précédents se sont attachés à composer, de manière aussi pertinente que possible, un corpus des caractéristiques, quand elles existent, qui apparaissent inhérentes à l'architecture religieuse de Senji, et d'en comprendre les origines et les mécanismes.

La datation des temples et leur réintégration dans un contexte historique, social et politique, deviennent alors essentielles pour y parvenir, mais nous avons pu constater que les sources renseignant sur l'histoire générale du site et l'identité des souverains de la région étaient d'une grande rareté et souffraient d'un manque cruel de fiabilité, jusqu'à les rendre parfois inexploitables pour le propos. Ainsi, le recueil des informations importantes que peuvent apporter la connaissance des commanditaires des installations et leurs intentions artistiques se heurte à la généalogie incertaine des Nāyaka, de leurs prédécesseurs et de leurs successeurs ; si les données disponibles fournissent quelques candidats plausibles pour attribuer la construction de la majeure partie des édifices, elles ne permettent pas de trancher quant à leur rattachement à un ou plusieurs souverains particuliers. Dans ces conditions, l'analyse détaillée de chacun des édifices se révèle ici aussi indispensable que complémentaire.

L'appréhension des diverses formes artistiques développées à Senji, combinée aux les données historiques et topographiques, permet alors d'élaborer un référentiel d'analyse d'où l'on peut déduire des hypothèses vraisemblables, apportant quelques éléments de réponses aux très nombreuses questions qui se posent sur la chronologie de l'élaboration des composantes du paysage religieux de Senji, et sur leur relation avec une personnalité ou un règne en particulier.

Rappelons que seules les structures hindoues dédiées aux divinités pan-indiennes – celles qui ont fait l'objet des descriptions détaillées dans la précédente section – sont ici concernées. L'interprétation analytique de leur architecture s'effectuera en premier lieu à partir d'une vision globale du complexe et de son aire rituelle, abordant le plan au sol, les

types de piliers et d'ornementations utilisés, et s'achèvera par les éléments de détail que sont les thèmes iconographiques abordés dans la sculpture.

4.1. L'organisation du plan des temples de Senji

Sans minimiser son originalité, qui reste incontestable, le paysage religieux de Senji présente des éléments de similitude avec celui des autres villes sud-indiennes : il offre au regard un assemblage de structures construites, à la fois semblables dans l'homogénéité de leur aspect général, et individuellement distinctes par les détails de leur composition et par leur ornementation spécifique. Nous aurons encore souvent l'occasion de constater cette oscillation permanente entre harmonie et disparité, qui caractérise les temples et les installations rituelles dédiés aux divinités pan-indiennes. On observe ainsi dans la majorité des cas un agencement général des éléments formant le complexe religieux qui respecte des règles conventionnelles, mais qui comporte presque toujours une particularité qui singularise le plan au sol de chaque temple.

Nonobstant les éventuelles destructions, modifications, et restaurations effectuées à des périodes plus ou moins anciennes, on peut identifier deux grands types de plans au sol selon la dimension de l'édifice et le niveau d'élaboration de celui-ci.

Le premier chapitre de cette partie a déjà esquissé les grandes lignes de l'analyse du plan des temples de Senji lors de l'étude de la nature des structures rencontrées sur le site. Nous avons alors constaté qu'il existe un type de plan réduit et un type élaboré – que, par souci de simplicité on désignera ainsi malgré l'imprécision de ce genre de termes[318] –, qui restent en fait intimement liés.

[318] Rappelons que le but n'est pas ici de créer un vocabulaire de termes canoniques propre à Senji étant donné les caractères communs que ces types de plans partagent avec de nombreuses autres structures partout en Inde du sud, mais, pour les besoins des développements qui vont suivre, on tentera de se référer toujours aux mêmes catégories ainsi définies à cette occasion pour des raisons évidentes de simplicité. A ce sujet, il convient de se référer plus généralement aux mises en garde précisées dans l'avant-propos.

A. Un type de plan « réduit »

Le type de plan réduit se compose essentiellement des trois éléments indispensables au culte, déterminés depuis l'apparition des structures construites en pierre : un *garbhagṛha,* qui contient l'image principale de la divinité, une pièce intermédiaire de dimension plus petite qui peut être un *antarāla* ou un *ardhamaṇḍapa,* et enfin un *maṇḍapa* fermé à piliers. Aucune autre installation n'est directement attachée à cet ensemble cohérent. Les deux temples dédiés à Raṅganātha sur la colline de Rājagiri (*Plan 7 et 8*) sont de parfaites illustrations de cette catégorie. Celui de Balaraṅganātha, sur le plateau à mi-hauteur de la colline, comporte une cella rectangulaire, correspondant à la forme du piédestal vide de la statue de Viṣṇu couché toujours existant. De même, le temple de Śiva sur Kuttarisidurgam, le temple de Śiva abandonné de la forêt de Kurangudurgam (N° 81 sur le plan de Deloche), ainsi que le temple de Śiva du village est (N°89 sur le plan de Deloche), présentent le même type d'organisation. Dans cette catégorie peuvent également entrer les structures dont l'un des deux derniers éléments fait défaut, à savoir celles qui n'ont pas de chambre intermédiaire, ou dont le *maṇḍapa* n'est pas clairement défini comme tel, à l'exemple des bâtiments du groupe de cinq ou sept temples au bord du Cakrakulam, qui ne sont constitué que d'une cella et de l'équivalent d'un *maṇḍapa* fermé sans piliers, et également du petit temple de briques du village est (N°88 sur le plan de Deloche) qui présente un *maṇḍapa* ouvert directement attaché au *garbhagṛha*.

Certains cas illustrent cependant la malléabilité de cette répartition binaire : on observe que, malgré leur référencement au plan réduit, les temples de Raṇganātha de Rājagiri et de Śiva de Kuttarisidurgam comportent des porches latéraux, en face de l'entrée sud du *maṇḍapa* pour le premier, mais de chaque côté du *garbhagṛha* pour le second, agencement assez peu usité au Tamil Nadu. En effet, il aurait été logique de trouver dans ce dernier une *pradakṣinapātha* à piliers tout autour du sanctuaire, ce qui, selon les observations des vestiges, n'est à l'évidence pas le cas.

Il nous faut ajouter que le temple d'Añjaneya au bord du Cettikulam, et le Mahāliṅgeśvara sous la colline du Kuttarisidurgam, restent exclus de ce classement car édifiés à partir d'une image de culte sculptée dans une roche naturelle. Un espace de circumambulation et un *maṇḍapa* ouvert leur ont été ensuite ajoutés à une époque ultérieure.

B. Un type de plan « élaboré »

La catégorie des plans de type élaboré, plus fournie, présente une moindre homogénéité malgré des caractéristiques communes. De nombreux temples peuvent être ainsi apparentés en raison du nombre d'éléments qui composent leur plan, pour la plupart directement dérivé des plans réduits. En effet, le cœur du temple et les sanctuaires principaux reproduisent le principe du trio élémentaire, assez commun en architecture hindoue en général. Alors que les temples de petite et moyenne envergure voient leur aire sacrée limitée à un sanctuaire clos, les structures plus ambitieuses sont agrandies, mais sur la base des mêmes éléments. On assiste alors à une extension du complexe selon un principe d'homothétie aussi bien que de multiplication.

a. La multiplication des sanctuaires

Les deux temples au sommet de la colline de Kṛṣṇagiri sont, à ce titre, un peu particuliers. On a pu se rendre compte que leur état laisse supposer une construction progressive à des époques légèrement espacées, mais qui n'autorise aucune affirmation définitive sur ce point. Ils constituent un premier échelon dans l'élaboration des grands complexes : le sanctuaire principal comporte une cella et un *maṇḍapa* à piliers, qui s'apparente plutôt à un porche dans le cas du temple de Kṛṣṇa, mais qui est surtout juché sur une haute base et entouré d'un chemin de circumambulation à piliers, également surélevé, constituant une première enceinte (la paroi extérieure du circuit étant un mur). L'addition au temple de Raṅganātha de la longue salle à piliers comportant une petite cella, qui peut être cataloguée à la fois comme un sanctuaire à part entière et comme un hall de procession pourvu d'un autel pour la divinité itinérante, pourrait donc être considérée de manière presque indépendante, tout comme, au nord-ouest, le *kalyāṇamaṇḍapa* adjoint à l'aire sacrée du temple.

De manière identique, le temple de Śiva N°70 dans le Fort externe présente deux sanctuaires implantés tête-bêche qui reprennent le schéma précédemment décrit, mais ils semblent inclus dans un vaste « *maṇḍapa* général » – si tant est qu'un tel terme puisse être utilisé – sans véritable souci de délimitation précise sinon d'assurer l'englobement des éléments. Le sanctuaire de Śiva contenant le *liṅga* comporte une cella, un *maṇḍapa* fermé et un *mahāmaṇḍapa* ouvert, identifiable uniquement par la très légère base qui le surélève. Le

sanctuaire secondaire[319], bâti sur le même principe, présente un petit *maṇḍapa*-porche à quatre piliers à l'entrée. Il est possible que la volonté des constructeurs ait été d'adjoindre une « salle aux mille piliers » aux deux structures.

L'édification progressive de ces temples pour leur assemblage s'est effectuée sur une période relativement courte. Nous verrons les difficultés rencontrées pour les reconnaître comme relevant d'un processus de récupération de sanctuaires anciens afin de les agrandir et les embellir, car cette pratique ne fait pas intervenir la même échelle temporelle et se révèle assez différente, tant dans sa mise en œuvre que dans ses implications. Leur classement dans la catégorie est également fortement discuté en raison des remaniements tardifs.

Les édifices qui permettent une étude plus systématique du développement du plan au sol des structures sont les complexes de grande taille qui ont été qualifiés de « grandes fondations Nāyaka » (*Plan 2 à 6*). Les temples de Veṅkaṭaramaṇa, de Paṭṭābhirāma, de Sītārāma et de Kodaṇḍarāma sont ici concernés, mais également la fondation Nāyaka inachevée au pied du temple de Raṇganātha de Singavaram et, dans une moindre mesure, le temple de Śiva N°89.

Un postulat doit être établi à ce stade : malgré quelques différences, le temple de Veṅkaṭaramaṇa fait office, sinon de modèle, du moins de terme de référence, étant donné son état de complétion initiale et de préservation. On parvient à déduire certains mécanismes de conception à partir de l'observation de ce grand complexe, mais nous verrons que l'automaticité d'un tel raisonnement reste malgré tout souvent limitée.

La caractéristique majeure du plan élaboré est la multiplication de sanctuaires, qui restent individuellement organisés sur le modèle du plan réduit.

Un premier exemple est illustré par le groupe de temples dédiés aux Sept Sœurs au bord du Cakrakulam dans le Fort externe[320]. Comme on pourra le voir, les cinq sanctuaires présents comportent soit une cella seule, soit une cella et une pièce intermédiaire. Dans ce dernier cas, la chambre intermédiaire étant de plus petite dimension que la cella, il est très probable qu'un *maṇḍapa* ouvert à pilier ait été originellement accolé à la structure, puis qu'il ait ensuite disparu[321]. Il faut souligner ici le nombre important de sanctuaires. On distingue

---

319 Certainement dédié à la parèdre du dieu, Pārvatī, mais qui contient aujourd'hui un *liṅga* qu'il est impossible de dater.

320 Voir au troisième chapitre de cette partie. L'obédience actuelle du groupe explique son classement dans les sections ultérieures.

321 Des sections cubiques de piliers ornées de motifs végétaux et des fragments de boutons pendants provenant de chapiteaux en *puṣpapotikā* ont été retrouvés non loin du site et au pied des bases de certaines structures.

clairement un groupe principal et deux structures secondaires moins larges, voire quatre si l'on retient les fondations encore repérables au sol. Le groupe principal est formé d'un grand sanctuaire central flanqué de deux bâtiments plus réduits. Leur différence est marquée à la fois par leur taille, leur superstructure qui comporte un *tala* de moins et un relief sommital en dôme, mais surtout par leur disposition en léger décalage par rapport au centre, un peu à l'arrière (donc au nord-ouest et au sud-ouest) du bâtiment principal. Cet agencement constitue une caractéristique essentielle des grands complexes de Senji. Les autres édifices présents sont également disposés de façon plus ou moins symétrique par rapport à ce noyau : trois bâtiments à l'avant, orientés vers l'intérieur et un dernier à l'arrière, légèrement désaxé.

Ce groupement de temples, on l'aura compris, ne fait pas partie des « grandes fondations » Nāyaka mais il constitue une illustration explicite du processus de multiplication des sanctuaires.

Le plan du temple de Veṅkaṭaramaṇa dans le Fort externe fait à son tour apparaître en son centre un trio de sanctuaires proportionnés de manière semblable : le sanctuaire principal, accueillant autrefois l'image de Viṣṇu Veṅkaṭeśa, est implanté au centre du complexe, lieu pourvu de la plus forte sacralité. Il se compose d'un *garbhagṛha*, d'un *antārala* et d'un *maṇḍapa* fermé, auxquels est adjoint un *mahāmaṇḍapa* ouvert du côté est. A quelques mètres, au nord-ouest et sud-ouest, sont installés deux sanctuaires annexes en tous points identiques, et reproduisant l'esthétique du sanctuaire central, à une échelle plus réduite. Le *garbhagṛha* est suivi d'un *antārala,* puis directement d'un *maṇḍapa* ouvert à quatre piliers. Il faut également noter la présence d'une cella isolée, à l'arrière de l'ensemble. Le plan montre qu'elle comportait certainement un *maṇḍapa* à seize piliers devant son entrée. De même, une seconde cella annexe est enclose dans la partie sud de la première enceinte et orientée au nord, vers l'intérieur du complexe.

Le temple de Sītārāmā, au village de Jayankondan, présente, hormis quelques détails, une organisation globalement similaire. Les trois sanctuaires qui le composent adoptent une position identique, rigoureusement symétrique, bien que le sanctuaire annexe sud ne soit désormais visible qu'à l'état de fondation au sol. En revanche, une cella isolée à l'arrière de l'ensemble est bien présente.

Le temple de Paṭṭābhirāma et la fondation Nāyaka inachevée à Singavaram ne présentent en revanche que les trois sanctuaires centraux. Pour ce qui concerne le dernier cité, son état de ruine avancé ne permet pas d'affirmer avec certitude l'absence de cellas annexes.

Le cas du temple de Kodaṇḍarāma est plus particulier : s'il est certain que le sanctuaire principal était accompagné au nord-ouest d'un sanctuaire annexe, comme l'attestent les

fondations au sol, l'existence de son pendant au sud-ouest ne peut être prouvée. En effet, le dallage autour des bâtiments a été détruit et le sol complètement retourné. La terre battue qui occupe actuellement l'espace aurait pu avoir porté les traces des fondations de la troisième structure.

Quel que soit le nombre de cellas, c'est l'invariable trio de sanctuaires qui détermine l'espace enclos dans la première enceinte. Les sanctuaires annexes ne constituent pas une novation dans l'architecture de cette période mais ils tendent à prendre une importance considérable dans l'élaboration des plans au XVIe siècle. Ils sont généralement consacrés à l'entourage direct de la divinité principale, ou à des poètes déifiés et des maîtres religieux, mais plus particulièrement, dans le cas des sanctuaires proches du cœur du temple, à la ou aux parèdres du dieu. Ces dernières sont présentes au côté des figures divines masculines depuis les premiers siècles de notre ère, aussi bien au titre de déesses puissantes et indépendantes que comme les épouses dévouées de Viṣṇu ou Śiva. Nous verrons, dans les sections suivantes, que la notion de localité est très prégnante dans le pays tamoul, et que l'incarnation du pouvoir divin se manifeste souvent sous la forme d'une divinité féminine indigène primitive. On considère donc leur présence comme implicite dans les temples, quelle que soit la date de leur édification. Les divinités les plus anciennes sur le site constituent même parfois le centre du complexe religieux, dont le processus d'affiliation presque systématique à un dieu du panthéon pan-indien par le biais d'un mariage rituel n'efface pas la singularité première.

C'est surtout à partir du XIe et XIIe siècle que ces divinités originelles commencent à acquérir une importance rituelle et architecturale[322] propre, mouvement qui se traduit principalement par la construction de sanctuaires indépendants. Le temple de Mīnākṣī-Sundareśvara à Madurai illustre parfaitement ce mouvement. Le caractère local et intrinsèque au territoire de la tradition de la déesse Mīnākṣī, institutionnalisée par son lien avec Śiva, possède aujourd'hui le sanctuaire le plus vaste au sein du temple remanié. Bien qu'isolé par trois *prākarā* concentriques ouverts par des *gopura* de petite taille, ce sanctuaire est directement associé au *Po<u>r</u>raimalaikuḷam*, le vaste Bassin au Lotus d'Or, et détient la prééminence rituelle sur celui de Śiva. Hormis la paroi d'une enceinte commune avec l'espace sacré de Sundareśvara, l'indépendance de l'édifice est encore accentuée par un axe parallèle suggéré par les *gopura* et les halls à piliers alignés avec le bâtiment. On peut également citer les temples de Dārāsuram (troisième quart du XIIe siècle) et Tribhuvanam (fin XVIIe début XIIIe siècle) dans le delta de la Kaveri, qui possèdent tous deux un sanctuaire annexe dédié à

322 *Cf.* BRANFOOT, C., *Op. cit.*2007 (a), pp. 82-84.

Daivanāyaki, une épouse de Śiva, construit peu de temps après le sanctuaire principal. A Dārāsuram, la déesse est installée dans un temple indépendant, au nord de celui d'Aruṇācaleṣvara, et entouré de sa propre enceinte.

La période de domination Nāyaka au Tamil Nadu reprend ces traits caractéristiques et attribue un sanctuaire et des enceintes spécifiques aux parèdres du dieu, intégrées ensuite avec leur époux dans un plan d'ensemble plus large. L'individualité du sanctuaire peut être accentuée par l'édification de deux temples topographiquement différents. Ainsi, la petite ville de Srivilliputttur est centrée sur deux temples, celui d'Āṇṭāḷ et, au nord-est, celui de Viṣṇu Vaṭapatrāṣāyana. Ils sont séparés d'une faible distance, et rituellement reliés, mais ils possèdent leurs propres enceintes, et chacun d'entre présente un axe principal menant à son saint des saints respectif. Seule la très vaste troisième enceinte et son *gopura* monumental du XVIIe siècle illustre de la volonté plus tardive de réunir les deux structures religieuses.

Le règne des Nāyaka voit également, parmi les remaniements et les rénovations dont ils sont les commanditaires, apparaître la fondation nouvelle de ce type de sanctuaire, comme c'est le cas au temple de Śaiva Nellaiyappar à Tirūnelvelī : lors de l'expansion progressive du sanctuaire du IXe siècle, s'édifie au XVIIe siècle le temple annexe de Kantimati Ampāḷ, associé au temple principal par le mur de sa seconde enceinte au sud et par un *gopura*. Le sanctuaire secondaire est cependant aligné sur un axe différent et décalé par rapport à l'axe principal du sanctuaire de Śiva.

Les divinités secondaires bénéficient à cette période d'un traitement similaire et, alors qu'elles étaient reléguées à de simples images placées dans des niches, des autels isolés, ou bien accompagnaint directement l'image du dieu dans sa cella, elles tendent désormais à être installées individuellement dans des petits édifices secondaires qui parsèment les espaces entre les enceintes, selon leur importance et leur proximité avec la divinité principale.

Les plans des « fondations Nāyaka de Senji » ne traduisent pas dans leur organisation une forte volonté de marquer l'indépendance des divinités féminines. Celles- ci disposent bien entendu de leur sanctuaire propre, mais restent intimement reliées à la divinité principale. Cette relation est mise en relief par la symétrie parfaite et la disposition régulière des trois sanctuaires, qui contraste avec les édifices séparés, isolés ou désaxés des grands complexes religieux tamouls de cette période : il semble d'ailleurs que cet agencement spécifique soit caractéristique des établissements religieux de moyenne et de petite envergure.

Concernant le temple śivaïte de Sītārāma, on peut arguer que, le dieu ne possédant généralement qu'une épouse à ses côtés, il est logique de ne découvrir, associé au sanctuaire central et à la cella ouest, qu'un seul sanctuaire annexe au lieu de deux, situé au nord-ouest,

dédié à Pārvatī, ou à une de ses formes locales. Cependant, on ne peut faire abstraction de l'existence de fondations – nécessitant, il est vrai une fouille partielle pour être clairement visibles –, qui sont bien présentes au sud-ouest. Malgré l'obédience śivaïte du temple, contrairement à aux quatre autres grands complexes de Senji, il semble que sa construction ait respecté un schéma bien établi : les trois sanctuaires encore debout dans la première enceinte sont positionnés au centre, au nord-ouest et à l'ouest, préservant distinctement un espace vide au sud-ouest, et créant ainsi un certain déséquilibre. Les temples śivaïtes de la même période ne possèdent en effet qu'un seul sanctuaire annexe au nord du *vimāna* de Śiva, mais le duo se trouve alors généralement au milieu de l'aire délimitée par la première enceinte, agençant harmonieusement l'espace intérieur du complexe, même si l'axe principal reste aligné avec le saint des saints. Le sanctuaire de la Déesse peut en revanche être décentré lorsque celui-ci procède d'un ajout ultérieur – un cas très commun à cette époque : à Vṛddacalam, le sanctuaire de Vṛddagiriśvara datant du Xe siècle se voit ceint de deux *prākarā* concentriques et accompagné au nord par le sanctuaire annexe d'Amman au XIIIe siècle-. La troisième enceinte et ses quatre *gopura* d'ouverture sont ensuite ajoutés pendant la période Nāyaka, englobant les structures existantes mais conservant le sanctuaire principal au centre exact du plan, comme l'indique son alignement précis avec les tours d'entrée est et ouest (deux à l'est des deux premières enceintes, et à l'est et à l'ouest pour la troisième et dernière). Le sanctuaire d'Amman se retrouve donc accolé au mur intérieur nord de la troisième enceinte, créant une asymétrie par rapport au côté sud.

b. L'expansion au sol : un axe central fortifié

La configuration générale du temple s'organise ensuite à partir de ce trio de sanctuaires, ou des quatre ou sept sanctuaires existants au cœur du plan, et insiste nettement sur l'existence d'un axe principal et l'alignement direct avec le saint des saints, comme nous avons pu le constater. En effet, on pourrait considérer le temple comme un organisme simple possédant un cœur et une « ossature », respectivement matérialisés par les sanctuaires centraux et les enceintes marquées par les *gopura*. Les espaces intermédiaires entre les murs des *prākarā* et à l'extérieur sont complétés par des structures secondaires, guidant le fidèle dans son chemin vers le dieu, et dévolus aux activités rituelles du temple, tels que les *maṇḍapa*, les bassins d'ablution, les cuisines rituelles, les salles de stockage du matériel de procession…

Les cinq grands complexes de Senji présentent au maximum deux enceintes et deux *gopura,* cette limite étant atteinte par le temple de Veṅkaṭaramaṇa et, étonnamment, le temple de Sītārāma. Les temples de Paṭṭābhirāma, de Kodaṇḍarāma, et la fondation inachevée de Singavaram, possèdent seulement une enceinte et un *gopura*. Les tours d'entrées sont rigoureusement alignées avec le sanctuaire principal et déterminent la voie directe vers la divinité dès l'entrée du temple. Elles respectent également le principe de l'expansion en hauteur des éléments, croissant depuis le centre vers l'extérieur. Dans cet alignement on trouve également les *balipiṭha* et les *dhvajastambha*. On ne pourra que souligner à nouveau l'exceptionnelle régularité de l'agencement des structures, présentes ou supposées, dans chacun de ces temples. Leur taille, quelque peu réduite par rapport aux complexes de la même époque, tend à pondérer l'importance d'une telle caractéristique : il peut paraître commode de relever un axe général très marqué lorsque certains temples ne présentent que trois sanctuaires, un *gopura* et un *maṇḍapa* inachevé comme c'est le cas pour la fondation abandonnée de Singavaram. Cette particularité ne permet pas non plus d'illustrer parfaitement une tendance architecturale importante depuis l'apparition du *gopura,* qui perdure et s'accentue pendant les XVIe et XVIIe siècles au Tamil Nadu.

Les vastes complexes de cette période, très largement déployés sous le règne des Nāyaka, se démarquent par la multiplication de leurs enceintes concentriques, le nombre et la dimension monumentale des *gopura*. Le temple de Raṅganātha de Śrīaṅgam est célèbre pour ses sept *prākarā* ouvertes aux quatre points cardinaux. Mais le plan de cet édifice, dont la construction s'est étendue sur presque huit siècles, illustre les différences d'accentuation de l'orientation principale du temple d'avec les trois autres axes cardinaux. En effet, les ouvertures sur les quatre côtés sont inégalement réparties. L'axe rituel principal s'aligne au sud, comme l'indique l'orientation du saint des saints[323], souligné par sept *gopura* et équilibré au nord par six *gopura,* mais seulement quatre à l'est et trois à l'ouest. Cet axe est à l'évidence considéré comme de moindre importance à en juger par le nombre et la taille des ouvertures. La chronologie de construction de ces tours d'entrée montre également une

[323] L'orientation au sud peut paraître peu orthodoxe pour un temple vaiṣṇava dédié à Raṅganātha, ces temples étant généralement ouverts à l'est. La légende attachée à ce temple peut expliquer cette disposition, par la halte que Vivhīṣana, frère du défunt démon Rāvana, a effectuée sur l'île de Śrīraṅgam lors de son trajet de retour vers Laṅkā. Pour le remercier de son aide dans la bataille finale, Rāma lui avait offert une image de Viṣṇu couché sur le Serpent, à ramener dans son palais. Le dieu incarné refusa de quitter Śrīraṅgam alors que Vibhīṣana s'apprêtait à reprendre la route, et intima au prince de repartir seul, mais promit de demeurer les yeux tournés au sud, vers Laṅkā et son fidèle dévot.

volonté tardive de donner une plus grande importance à un axe est-ouest, plus « orthodoxe » pour un temple vaiṣṇava[324]. Plusieurs observations peuvent être formulées : on note que les deux premières enceintes ne sont ouvertes par un *gopura* que du côté sud, et la troisième au nord et au sud. La quatrième enceinte renforce aussi ces deux directions, mais elle présente un grand *gopura* supplémentaire à l'est. C'est seulement à partir de la cinquième enceinte que chaque point cardinal est souligné par une tour d'entrée. Cependant, alors que l'alignement des *gopura* sur l'axe nord-sud et avec le sanctuaire principal est parfait et que leur taille s'accroit régulièrement vers l'extérieur, les *gopura* de l'axe est-ouest ne sont alignés ni entre eux, ni avec aucun des éléments importants du cœur du temple, et leur hauteur varie irrégulièrement. Ces constats se vérifient dans de nombreux autres temples dont la dernière phase de construction se situe pendant la période Nāyaka : la conception du plan insiste sur l'axe principal, orienté en fonction du sanctuaire principal originel[325], et les deux premiers *prākarā* ne présentent généralement de *gopura* que d'un côté[326], les autres directions n'étant progressivement soulignées qu'à partir de la troisième enceinte.

Ainsi qu'on le mentionnait plus haut, les édifices de Senji pourvus d'un plan élaboré se limitent à deux enceintes et un ou deux *gopura*. Les ouvertures étaient donc strictement alignées avec le *garbhagṛha*. Le temple de Veṅkaṭaramaṇa est le seul à compter une ouverture supplémentaire dans sa seconde enceinte au nord, rompant simplement la régularité de la galerie de circumambulation[327].

Les *gopura* se situant dans l'axe du sanctuaire principal, et donc au milieu du côté est de l'enceinte qu'ils interrompent, on peut en déduire qu'aucune réorientation ou adaptation n'a été nécessaire à ce niveau, complétant parfaitement l'harmonieuse symétrie déjà présente. Bien que le traitement du programme décoratif de l'architecture soit réservé à une prochaine section, il y a lieu de se pencher sur le plan des tours d'entrée elles-mêmes. En effet, le XVIe siècle est marqué, comme on l'a évoqué plusieurs fois, par le niveau d'aboutissement du

---

324 *Cf.* BRANFOOT, C., *Op. cit.* 2007 (a), pp. 79-81. Voir notamment le classement chronologique relatif des *gopura* du temple de Raṅganātha de Śrīraṅgam donné par l'auteur.

325 Le temple de Jalakaṇteśvara de Vellore constitue une exception notable, le temple étant orienté à l'est et le premier *gopura*, ainsi que le *rāyagopura* situés au sud, mais le tracé des enceintes est ici clairement délimité par la côte de l'île sur laquelle se trouve le fort. Les *gopura* restent en revanche soigneusement alignés avec le *garbhagṛha*, respectant malgré tout la fonction des ouvertures comme guides principaux sur le chemin vers le saint des saints.

326 On ne tient pas compte ici des *corkkavācal*, les *gopura* rituels caractéristiques des temples vaiṣṇava placés au nord pour la sortie de la divinité lors des processions.

327 Une hypothèse tendrait à identifier cette porte avec un *cokkravācal*, mais elle semble trop modeste, tant par sa dimension que dans son accentuation architecturale, pour servir effectivement de porte processionnelle.

dessin architectural de cet élément du temple. Son plan au sol est directement déterminé par l'agencement du décor de ses parois. Certains d'entre eux présentent donc un aspect presque redenté, accusant un nombre important de décrochements et de ressauts, notamment au niveau des ouvertures et des jonctions avec le mur d'enceinte. La taille de la base du *gopura* détermine également le nombre d'encadrements de portes intérieures et son niveau d'élévation au- dessus du sol, induisant ou non la présence d'escaliers, comme c'est le cas par exemple pour le *gopura* de la première enceinte du temple de Veṅkaṭaramaṇa. Un plan fortement redenté, ou au contraire simplement rectangulaire, ne constitue pas une marque stylistique chronologique. En revanche, une innovation notable du premier quart du XVIe siècle consiste dans l'apparition du porche accolé à la face externe – et parfois interne – du *rāyagopura*, identifiable par ses hautes colonnes composites dont l'encorbellement tend à créer un plafond en arche dans l'aile centrale. Les plus anciens spécimens de ce type de *gopura* s'observent dans les temples de Kṛṣṇa et de Rāmachandra dans la capitale Vijayanagara[328]. Le pays tamoul intègrera ensuite cet élément architectural, qu'il mettra en oeuvre de manière monumentale dans la seconde moitié du XVIe siècle, comme dans les temples de Rajagopāla de Mannarkuti, de Nellaiyappar de Tirunelveli et, plus proche de Senji, dans le temple de Raṅganātha de Tiruvaraṅgam.

Sur ce point, et selon certains membres de l'ASI responsables de la restauration des temples de Paṭṭābhirāma et de Veṅkaṭaramaṇa, les grands *gopura* de ces deux temples auraient comporté ce type de structures à l'extérieur[329]. Pour ce qui nous concerne, aucune preuve tangible ne vient étayer cette proposition, et on peut supposer une volonté de rattacher à tout prix ces structures à une période chronologique et à un style précis – ce qui, concernant Senji, relève souvent de l'impossible – mais également l'intention de justifier l'origine de certains piliers manquants, notamment ceux conservés à Pondichéry[330]. Le temple de Paṭṭābhirāma est vide de vestiges à ce niveau, et la présence toute proche du *dhvajasthamba* tendrait à invalider cette théorie. Le temple de Veṅkaṭaramaṇa quant à lui est accompagné par deux *maṇḍapa* extérieurs de procession, mais ces derniers n'ont rien de commun, ni leur base ni leur toiture, avec le corps principal du *gopura*. La question ne se pose pas non plus pour les

---

328 *Cf.* BRANFOOT, C.: "Imperial Memory: The Vijayanagara Legacy in the Art of the Tamil Nayakas" In *Krishnadevaraya and his Times*, éd. par Anila Verghese, K R Cama Oriental Institute. Mumbai, 2013, pp. 323-324.

329 Communication personnelle d'Avril 2013. Il est parfois regrettable de constater que ce type d'assertion est présenté au public comme une information historique vérifiée, alors qu'elle ne semble pas avoir fait l'objet d'une étude préalable et qu'elle est absente des rapports.

330 Voir au début de ce chapitre, le cas des pièces manquantes, p. 261.

trois autres temples : en effet, le Sītārāma est encadré à sa sortie par deux profondes dépressions naturelles, dont l'une accueille un étang, et la fondation inachevée de Singavaram se situe directement au bord de la route ; enfin, le Kodaṇḍarāma possède un *maṇḍapa* détaché entre son *gopura* et l'escalier descendant vers la rivière.

S'ils illustrent les principes de base de l'organisation des installations religieuses à cette époque, il faudrait alors considérer les temples de Senji comme l'expression la plus simple de l'édification de ces ensembles, et sans commune mesure avec les complexes monumentaux contemporains.

Il existe malgré tout certains temples qui s'étendent selon un type de plan comparable à ceux-ci. Par exemple, au nord du district de Villupuram, à une trentaine de kilomètres de Senji, la petite ville de Devikāpuram compte deux temples importants, qui se trouvent respectivement au pied et au sommet d'une petite colline. Le premier est dédié à la Déesse connue sous le nom de Periyanāyaki, (*Plan 17*), et l'autre à Śiva appelé Kanagagiriśvara (*Plan18*). Malgré les transformations, les sanctuaires originaux datent très probablement des Coḷa tardifs, mais l'intégralité des autres éléments des deux temples a été édifiée à la période Vijayanagara-Nāyaka. Cette partie de la région était sous la domination de Senji au XVIe siècle, mais l'épigraphie n'en fait pas mention[331]. Le sanctuaire central du temple de Periyanāyaki est enclos dans sa propre enceinte, à l'entrée de laquelle un *maṇḍapa* partiellement ouvert à double entrée – à l'est et au sud – est intégré. Deux très petits sanctuaires annexes, composés d'une cella carrée et d'un petit porche, sont situés aux angles sud-ouest et nord-ouest de la première enceinte. Leur aspect et leur position sont identiques et symétriques. La seconde enceinte est ouverte par un *gopura* dont le *maṇḍapa*-porche à l'est est flanqué à nouveau de deux petits sanctuaires surélevés, rigoureusement semblables et alignés. Enfin, dans l'espace entre la seconde et la troisième enceinte, où un majestueux *rāyagopura* accueille les fidèles, le bassin rituel au sud fait face à un *rathamaṇḍapa* au nord, dans un alignement parfait.

Le temple de Kanakagiriśvara est de taille plus réduite et ne comporte que deux enceintes. Tout comme le temple de la déesse, le sanctuaire central détermine l'axe général du

[331] La plus ancienne inscription retrouvée sur le mur du *garbhagṛha* du temple de Periyanāyaki daterait de 1477 (ARE de 1912 N° 351) alors que les autres s'échelonnent sur les murs de la première enceinte à partir de 1500 jusque 1630 (ARE de 1912 N° 355 et 388), avec une dernière intervention épigraphique en 1889 (ARE de 1912 N° 397 et 406) gravée sur le *gopura* du temple de Periyanāyaki et copiée sur celui du temple de Kanakagiriśvara.

temple sur lequel sont exactement alignés vers l'est le *garbhagṛha* et son *mahāmaṇḍapa* fermé, un *ardhamaṇḍapa*, le *gopura* de la première enceinte, un vaste *maṇḍapa* rectangulaire, ainsi que le *dhvajastambha*, le *balipīṭha* et la statue de Nandin, mais également, à l'ouest et à l'arrière du sanctuaire principal, une petite cella isolée affectée à Skanda-Murugan. De part et d'autre de cette dernière sont implantés deux sanctuaires annexes. Celui au nord est dédié à la parèdre de Śiva et présente une cella et une antichambre, alors que celui du sud-est, dévolu à Gaṇeśa, présente une unique cella.

Si, dans le cas de ces deux temples de Devikāpuram, on ne peut pas se référer à une fondation Vijayanagara ou Nāyaka, il reste évident que les ajouts des XVe et XVIe siècles sont identifiables dès la première enceinte. L'organisation générale reproduit en effet un schéma que l'on rencontre à Senji, privilégiant un axe central fortement marqué et un agencement symétrique et régulier des composants fondamentaux.

De même, au sud du Tamil Nadu, le temple de Veṅkiṭācalapati (ou Veṅkaṭeśvara), datant des environs de 1560[332] et situé à Kṛṣṇapuram à douze kilomètres de Tirunelveli, présente, à quelques détails près, un nombre étonnant de similitudes avec le temple de Veṅkaṭaramaṇa de Senji. Outre sa dédicace à la même forme de Viṣṇu, sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir, le plan du temple de Kṛṣṇapuram (*Plan 19*) se compose d'un sanctuaire principal en trois parties, ouvert à l'est, et de deux sanctuaires secondaires dédiés à ses parèdres Alamelu Mankai *tāyār* et Padmāvati *tāyār,* précisément implantés au nord-ouest et au sud-ouest. Un petit pavillon à seize piliers et à dais central se situe près de l'entrée de la première enceinte, et un *kalyāṇamaṇḍapa* est accolé à la paroi interne nord de la seconde enceinte. Ce dernier est organisé selon un axe unique est-ouest suivant la disposition du saint des saints, encore accentué par les longs *maṇḍapa* à piliers accolés à chacun des sanctuaires. Une première enceinte clôture le sanctuaire de Veṅkiṭācalapati en l'entourant d'un déambulatoire à piliers et elle s'ouvre à l'est après une allée de piliers composites. Une petite ouverture secondaire existe au nord, mais, comme la première, elle reste très simple. Un long corridor de piliers mène ensuite jusqu'au *gopura* du second *prākarā*, qui est lui aussi suivi par un *maṇḍapa* rectangulaire. Le complexe est entouré d'un troisième mur qui semble d'une époque beaucoup plus tardive. Les proportions de l'ensemble sont quasiment identiques au plus grand temple de Senji, à la différence que le Veṅkiṭācalapati présente moins de structures indépendantes et que, comme le temple de Periyanāyaki de Devikāpuram, les sanctuaires annexes ne sont pas contenus dans la même enceinte que le sanctuaire central. On retiendra

332 *Cf.* BRANFOOT, C., *Op. cit.* 2007 (a) p.64 et 112.

surtout une efficace simplicité et une grande régularité dans l'agencement des édifices qui composent le temple.

Les plus grands et les plus anciens des complexes religieux du Tamil Nadu qui ont été remaniés et embellis pas les Nāyaka au Tamil Nadu présentent un grand nombre d'enceintes et de *gopura*, qui fonctionnent comme des guides afin de matérialiser les axes rituels majeurs adoptés à cette époque. Outre les disparités purement physiques et décoratives entre ces structures, sur lesquelles nous reviendrons *supra*, on relève dans l'agencement des implantations la traduction d'une volonté de privilégier un cheminement particulier de la progression des fidèles à l'intérieur du temple, s'accommodant souvent des éléments préexistants. Il en résulte parfois des orientations différentes ou décalées, des adaptations approximatives et des irrégularités, qui ne sont généralement pas perceptibles par le dévot, mais qui apparaissent uniquement par l'étude détaillée des plans au sol, ce qui permet également de distinguer les diverses époques de construction.

Ce trait caractéristique de combinaisons de cheminements est absent des cinq complexes de Senji, comme des trois exemples cités en comparaison à Devikāpuram et Kṛṣṇapuram. En effet, dans aucun de ces cas, une réadaptation de l'espace, ou un décalage ne semble manifeste, et ce, malgré des détails parfois quelque peu irréguliers dans la reconstitution probable de l'emplacement des piliers du Veṅkaṭaramaṇa. Les données épigraphiques des temples de Devikāpuram et de Kṛṣṇapuram confirmeraient donc ce que l'analyse pure de l'architecture, et plus particulièrement de l'organisation au sol des temples de Senji, laissent transparaître, et compenseraient ainsi les lacunes dans les informations historiques sur ces derniers. Rappelons que le temple de Veṅkiṭācalapati de Kṛṣṇapuram est une toute nouvelle fondation des Nāyaka de Madurai datant des années 1560 et, comme nous pourrons le constater lors des prochaines comparaisons, n'a pas été construit à partir d'un édifice plus ancien ni sur un site marqué d'une grande sacralité.

Les temples de cette période ne contenant que deux enceintes et un, voire deux *gopura* sur un seul côté, sont considérés comme les types les plus simples de l'architecture Nāyaka[333]. Ils représentent de fait des structures bâties sur une assez courte période de temps, fondées pendant le règne des Nāyaka. On peut en déduire, par similitude, que les quatre « fondations Nāyaka » de Senji, et le complexe inachevé de Singavaram auraient donc entièrement vu le jour pendant la période d'occupation Nāyaka.

---

333 *Cf.* BRANFOOT, C.: "Temple architecture in Nayaka-period Madurai. The Kūṭal Aḻakar Temple". In *Artibus Asiae*, N° 60, vol 2, 2000, p 200.

c. Une architecture définie par le rituel

Si les plans des cinq structures majeures de Senji sont qualifiés d' « élaborés », c'est, comme on vient de le voir, en raison de la multiplication des sanctuaires, de la délimitation de l'espace par des enceintes rituelles et leurs *gopura,* mais également du fait de la présence des nombreux *maṇḍapa* qui occupent l'aire sacrée.

Le parcours effectué par les fidèles – qui, à partir du XVIe siècle, évolue à partir d'une circumambulation concentrique autour des enceintes vers une progression de plus en plus directe le long de l'axe principal – peut être considéré comme le mouvement inverse de celui adopté qui décrit le processus de création du monde : de la multiplicité jusqu'à l'unité, avec au centre l'incarnation de l'absolu. Conformément aux interprétations ésotériques de l'arrangement des édifices du temple selon un schéma sacré où les *maṇḍala* représentent les différentes parties du corps cosmique du dieu, les *prākarā* et leurs portes symbolisent le trajet rituel qui purifie progressivement le fidèle, se défaisant graduellement des sédiments d'illusions et d'impuretés humaines qui le séparent de l'accès au dieu au cœur du temple.

Si le complexe religieux représente un espace processionnel pour le dévot venant rendre hommage à la divinité, il l'est également pour la divinité elle-même qui, lors des fêtes, quitte son domaine sacré pour s'exposer au regard de ses fidèles et pour parcourir le territoire qu'elle régente, dans et à l'extérieur du temple. L'importance grandissante de ce rituel tend à façonner l'architecture selon les besoins de la cérémonie. Les fêtes de temples, et donc la production artistique qui en découle directement, ne sont pas une nouveauté propre à la période Nāyaka. Les images mobiles des divinités existent depuis le début du millénaire, mais l'apparition de la littérature de la *bhakti,* des hymnes des poètes saints, et de l'institution religieuse comme instrument politique patronné par les souverains à partir du VIIe siècle, suscitent un réel essor du concept de la divinité physiquement incarnée dans le temple, et de l'idée d'une dévotion plus humaine et plus individuelle[334]. La poésie tamoule des *āḻvār* et des *nāyaṇmār* souligne l'importance de la procession dans l'interaction avec la divinité et n'interprète jamais cet échange entre homme et dieu par la simple vision d'une image du dieu à tel endroit, mais par le fait d'avoir contemplé le dieu incarné dans une image à cet endroit. Avec la croissance exponentielle des dimensions générales des temples sous les Coḷa, accompagnée d'une stratification rigoureusement hiérarchisée des différents niveaux de sacralité des lieux, une partie de la population se voit limiter l'accès à un plus grand nombre

[334] *Ibid.* p.122. Voir également Friedhelm Hardy dans son ouvrage *Viraha Bhakti*. *The early history of Krishna devotion in South India*. Oxford University Press. Delhi, 1983, p. 13.

d'espaces, l'éloignant encore un peu plus de la divinité. En accord avec les principes de la *bhakti,* la procession des images itinérantes devient alors l'occasion pour les groupes les moins « purs » d'interagir avec leur divinité tutélaire et de bénéficier du *darśana*.

Selon les sources épigraphiques, alors que les processions sous les dynasties des XIIe et XIIIe siècles se déroulent à l'intérieur du temple sans constituer la cérémonie la plus importante de la vie religieuse, la période du XVe au XVIIe siècle produit de très nombreux témoignages d'une amplification de ce type d'évènement, qu'il s'agisse de processions exceptionnelles, annuelles ou même quotidiennes. Les inscriptions Nāyaka et Vijayanagara au Tamil Nadu insistent également sur le patronage de ces fêtes de temples par la royauté ou par des dignitaires individuels. Ce sont d'ailleurs ces thèmes qui sont abordés dans trois des inscriptions du XVIe siècle et du début du XVIIe siècle[335] les plus complètes, retrouvées à Senji. Deux d'entre elles sont situées dans le temple de Veṅkaṭaramaṇa et détaillent des dons effectués en 1550 par Śurappa Nāyaka et son subordonné Mallappa Nāyaka et par le *sthānattār* (l'assemblée) du temple, pour diverses fêtes, incluant des processions de char, des bains rituels, des circuits en embarcation sur les bassins sacrés, et un « festival de chasse » qui semble plus relever du domaine royal que du champ religieux. L'épigraphie de cette période révèle en général une augmentation considérable du nombre de fêtes religieuses durant l'année, qui concorde avec l'observation des changements structurels qui interviennent dans la construction des temples, ou dans la rénovation des sanctuaires anciens. Pendant la domination Nāyaka, des ressources de plus en plus considérables sont mobilisées pour aménager le circuit de procession de la divinité. Outre les longs et hauts corridors permettant de faire circuler au sein du temple un palanquin sacré suivi d'une foule d'adorateurs, les *maṇḍapa* détachés et indépendants sont un élément caractéristique de l'architecture Nāyaka. L'expansion générale du temple à partir de la fin du XVe siècle fait intervenir un nombre croissant de ce type de bâtiments, au Tamil Nadu des XVIe et XVIIe siècles, où ces édifices se démultiplient, s'élargissent et prennent une dimension imposante, chacun affecté à une fonction rituelle bien précise qui commande leur forme ; enfin, l'aspect visuellement impressionnant de ces constructions est renforcé par le traitement privilégié de sculptures monumentales sur leurs piliers composites. On rencontre donc dans les grands complexes une importante diversité de *maṇḍapa*, comme on a pu le constater dans les sections précédentes. Senji ne fait pas exception à ce mouvement d'expansion, mais le nombre de ces structures

[335] ARE de 1904 N°240 (1550), ARE de 1976-77 N°226 (1573) et ARE de 1976-77 N°231 (1606).

n'est pas ici proportionnel à la dimension des complexes qui, comme nous avons pu le relever, font partie des établissements les plus simples parmi leurs contemporains.

Le temple de Veṅkaṭaramaṇa est bien entendu celui qui possède le plus de *maṇḍapa* : on dénombre pas moins de neuf pavillons présents, dont deux à l'extérieur de la seconde enceinte, deux près de l'étang aménagé à l'est du temple, sans compter les quatre *ūñcalmaṇḍapa* qui se répartissent tout autour de l'aire sacrée[336]. Les vestiges du temple de Paṭṭābhirāma laissent encore deviner, en plus des trois halls conservés, la présence de deux *maṇḍapa* de chaque côté de la face interne du *gopura*. Le temple de Sītārāma a certainement beaucoup perdu de ses pavillons, et seul un unique *maṇḍapa* subsiste encore hors du temple, à l'est. Même la fondation inachevée de Singavaram, malgré son état de délabrement avancé, dispose toujours d'un *maṇḍapa* au sud du *gopura*, dans l'enceinte du temple, qui était certainement accompagné par son pendant au nord.

Enfin, le temple de Kodaṇḍarāma est certainement celui qui illustre le mieux l'esprit général de la construction à Senji. Bâti sur les berges de la rivière, il a beaucoup souffert des destructions, mais il garde cependant les traces d'un grand *maṇḍapa* à l'avant de son sanctuaire principal, et les marques d'une structure similaire directement à l'est de son *gopura,* ainsi que celles de deux *maṇḍapa* de balancement. L'escalier descendant au bord de l'eau est bordé de deux petits pavillons hypostyles et, selon les vestiges observés, quatre *maṇḍapa* indépendants se trouvaient ou se trouvent encore juchés sur des rochers affleurant à la surface, parfois à une bonne cinquantaine de mètres du temple. Le bassin rituel est ici incarné par la rivière elle-même, et la procession qui installe temporairement l'image de la divinité dans chacun de ces édifices reproduit une version du monde divin, accentuant encore l'incarnation réelle du dieu parmi les hommes. Cette relation constante avec l'environnement immédiat se rencontre d'ailleurs partout sur le site.

Les *maṇḍapa,* quelle que soit leur utilisation précise, ne sont pas confinés dans l'enceinte du complexe religieux[337] et sont édifiés en abondance autour des temples, dans les collines et à leur pied, aux bords des étangs et des bassins, ou encore dans des espaces désormais vides et isolés, à des distances parfois telles que leur rattachement à un ensemble

---

336 La « salle aux milles piliers » n'est pas ici comptabilisée car elle n'est pas considérée comme un *maṇḍapa* indépendant. Elle participe cependant, de manière plus générale, du mouvement d'expansion des temples et de multiplication des structures annexes, depuis son apparition à la capitale Vijayanagara au tout début du XVIe siècle dans le temple de Viṭṭhala, sous l'impulsion de Kṛṣṇadevārāya

337 Rappelons qu'un très grand nombre des édifices religieux de Senji n'a pas d'enceinte et pas d'autres limites que leurs propres murs.

principal devient spéculatif. Ils tendent de ce fait à accroître encore le domaine de la ou des divinités présentes sur le site – qui disposent alors d'un lieu d'étape presque partout sur leur territoire – et contribuent à recréer à grande échelle le domaine des dieux, à la différence des grands complexes urbains qui ne symbolisent ce concept qu'à travers l'organisation du temple proprement dit et parfois d'une partie de la ville dans laquelle ils sont implantés.

Il peut donc paraître délicat de déterminer si les temples de Senji présentant un plan masse élaboré restent malgré tout des installations religieuses qualifiées d'une certaine simplicité par rapport aux établissements de la même période - comme le sont les temples de Devikāpuram ou de Kṛṣṇapuram en comparaison avec d'immenses complexes tels que le temple de Raṇganātha de Śrīraṅgam ou le temple de Mīnākṣī-Sundareśvara à Madurai – alors qu'ils comportent un très grand nombre de *maṇḍapa,* dispersés sur l'intégralité du site, suggérant une vision extensive du domaine religieux.

Quel qu'en soit le nombre, il semble que certains types de *maṇḍapa* détachés ou *maṇḍapa* de procession constituent une composante fondamentale dans l'édification du temple, bien qu'ils ne soient pas systématiquement présents.

A titre d'exemple, les *kalyāṇamaṇḍapa*, pavillons hypostyles dans lesquels se déroule le rituel du mariage divin entre l'image du dieu tutélaire du temple et celle de sa parèdre, sont presque invariablement construits dans les complexes religieux de cette époque au Tamil Nadu, et bénéficient du traitement artistique le plus spectaculaire. A Senji en revanche, seuls trois exemplaires de ce type peuvent être répertoriés, dont seulement deux se trouvent parmi les « grandes fondations Nāyaka ». Parmi eux, le *kalyāṇamaṇḍapa* du temple composite de Raṅganātha de la colline de Kṛṣṇagiri est implanté à l'extérieur du temple, indépendant du reste de la structure. Son plan carré à plateforme centrale contraste avec les *maṇḍapa* de mariage généralement rectangulaires, mais l'ornementation de ses piliers est incomparable à celle du reste du temple. Dans le temple de Patthabirāma, le *kalyāṇamaṇḍapa* est, avec le pavillon de balancement cruciforme, la structure la plus réputée. Accolé à la paroi interne nord de son enceinte, il constitue, malgré de nombreuses lacunes, l'un des rares *maṇḍapa* à avoir conservé ses piliers, et si la comparaison avec les autres éléments du temple reste encore délicate, il n'est pas difficile d'imaginer qu'une attention particulière a été accordée à la réalisation du type de piliers présents, composites et à chapiteaux élaborés. Enfin, le *kalyāṇamaṇḍapa* du temple de Veṅkaṭaramaṇa est très proche du précédent de par son accolement au mur nord de la seconde enceinte. Son aspect particulier, partiellement ouvert et fermé aux angles par des murs, est comparable, non pas avec l'ensemble exceptionnel de deux *kalyāṇamaṇḍapa* accolés au mur ouest dans le temple de Mārgabandhuśvami de Vriñjipuram,

mais plutôt du long *maṇḍapa* détaché contre la paroi nord de l'enceinte. Il possède également le même plan rectangulaire avec une avancée au niveau de l'entrée. Nous verrons que le *kalyāṇamaṇḍapa* du temple de Veṅkaṭaramaṇa pose un certain nombre de problèmes quant à son identification par rapport au *maṇḍapa* carré ouvert à seize piliers auquel il fait face, et qui révèle un traitement sculptural bien supérieur. On se heurte de nouveau aux difficultés issues des appellations parfois arbitraires données lors de la confection des premiers relevés historiques des plans de certains édifices. Les deux exemples sont ici très parlants : le *kalyāṇamaṇḍapa* du temple de Raṅganātha de la colline Kṛṣṇagiri est ainsi nommé en raison de son évidente fonction de *maṇḍapa* de passage autant que d'exposition, et pour son traitement artistique. Cependant, le long hall à piliers qui borde directement l'enceinte du sanctuaire principal ne possède-t-il pas le plan commun des *maṇḍapa* de mariage partagé par de nombreux temples ? Ce plan est bien celui du *kalyāṇamaṇḍapa* du temple de Veṅkaṭaramaṇa, mais son style exceptionnellement simple peut-il infirmer sa fonction et faire du pavillon carré à plateforme centrale un meilleur candidat ? Comme nous l'avons exposé lors de l'étude détaillée de chacun de ces temples, nous avons conservé les appellations établies et toujours utilisées pour des raisons de simplicité, malgré de sérieux doutes quant à certaines identifications, et ce principe de dénomination sera maintenu pour le reste du développement. Cependant, il faut peut-être considérer une classification plus générale pour éviter tout risque d'erreur, et se ranger à la position de Crispin Branfoot, qui estime que les *kalyāṇamaṇḍapa,* qualifiés ainsi par de nombreux chercheurs, ne se distinguent pas toujours architecturalement et ne constituent en fait qu'un hall de procession parmi d'autres. Il reste donc préférable de s'en tenir à l'appellation « *festival* maṇḍapa », soit simplement « *maṇḍapa* de procession »[338].

De la même manière, à Senji, les *rathamaṇḍapa* ne sont pas systématiquement intégrés aux temples. Le seul exemple notable ne se trouve même pas sur le site, mais à l'extérieur du temple jain de Melsittāmūr[339]. Il porte ce nom car, au même titre que la structure annexe surélevée devant le temple de Paṭṭābhirāma et le haut *maṇḍapa* allongé débutant la grande procession de Singavaram, cet édifice était vraisemblablement destiné à exposer l'image de la divinité avant qu'elle ne soit installée sur son char de procession, à plusieurs mètres de hauteur. Aucune de ces structures cependant ne présente un motif de roues. Elles ne sont donc pas comparables aux *maṇḍapa* célèbres de ce type, que l'on peut

---

338 *Cf.* BRANFOOT, C., *Op. cit.* 2007 (a) p. 139.

339 On rappelle que rien ne certifie la provenance de cette partie d'édifice, supposée avoir été prélevée du temple de Veṅkaṭaramaṇa dans les années 1860.

observer au tout début du XVIe siècle dans le temple de Viṭṭhala à Vijayanagara, ostensiblement composés comme un petit char de pierre, ou bien ceux présents un peu plus tardivement dans les temples de Nāgeśvaram et Sāraṅgapāni à Kumbhakoṇam.
Il faut noter une particularité que présente le temple de Veṅkaṭaramaṇa : il semble que les deux *maṇḍapa* de procession encadrant le *rāyagopura* à l'extérieur du temple soient disposés de manière très inhabituelle. Aucun autre exemple de structures processionnelles de cette époque accolées à la paroi externe d'une enceinte n'a été recensé au Tamil Nadu [340]. Seul le temple de Tiruveṅkalanātha à Vijayanagar, fondé en 1534, est pourvu d'un aménagement semblable, sur le mur externe nord de sa première enceinte, à l'ouest du premier *gopura*.

Les autres types de *maṇḍapa* facilement identifiables et abondamment présents à Senji sont les *ūñcalmaṇḍapa* qui sont disposés autour des enceintes extérieures des temples. Outre le caractère exceptionnel de celui du temple de Paṭṭābhirāma, ils sont généralement simples, à quatre très hauts piliers et avec une superstructure réduite en brique. Leurs piliers sont très reconnaissables avec leurs fûts longs et facettés ou de section ronde, et avec un *phālaka* prononcé avant le chapiteau en *puṣpapotikā*, ce qui permet d'identifier l'emplacement de vestiges correspondants disséminés un peu partout dans le Fort et dans l'ancien village à l'est, soulignant encore la très vaste couverture de l'espace par les circuits de procession. Le temple de Raṅganātha de Singavaram ne possède qu'un édifice de ce type, au pied de l'escalier qui monte vers le sanctuaire, mais aucun parmi les monuments de ses deux *pradakṣiṇāpatha*. Ils étaient vraisemblablement inutiles pour marquer les circuits déjà jalonnés de monuments, par ailleurs précisément définis et géographiquement délimités par les contours de la montagne.
Les détails de la nature des structures rencontrées sur le site ont permis de constater que les autres *maṇḍapa* ne présentent pas de caractéristiques spécifiques à une fonction liturgique précise. Leur plan est peu ou prou toujours le même : rectangulaires avec trois ou quatre rangées de piliers et parfois une allée centrale.

Au travers de ces analyses, on est amené à constater que les temples de Senji dédiés aux divinités du panthéon pan-hindou relèvent d'un format assez simple en comparaison avec leurs contemporains des différentes régions du Tamil Nadu. L'agencement des structures qui forment le complexe religieux est conduit par un plan masse qui traduit une logique d'expansion bien identifiée. Un plan type réduit, ne faisant intervenir qu'un seul sanctuaire à trois chambres – qui concerne une grande partie des temples de Senji – se voit ensuite

[340] *Cf.* BRANFOOT, C., *Op. cit.* 2013 p. 329.

démultiplié : le développement du culte originel, indépendant des parèdres du dieu principal, s'appuie sur ce trio de baseet demeure par la suite systématique, même lors de l'ajout de cellas annexes, qui conduit parfois à atteindre le nombre de sept templions. A Senji, les déesses restent assujetties au sanctuaire de leur époux divin, elles ne possèdent un temple ou un lieu de culte propre que lorsqu'elles font partie de l'ensemble des divinités locales et de village, et notamment quand elles participent aux mythes de fondation du site, comme nous allons le voir dans le prochain chapitre avec le très important culte des Sept Sœurs.

Ce plan, augmenté par duplication de l'unité de base, alors qualifié d'élaboré, affermit la matérialisation de l'axe rituel principal, intensifie l'alignement avec le sanctuaire central, et accentue la régularité de l'agencement architectural autour de son armature. Ces concepts se traduisent par l'ajout de *prākarā* et de *gopura*, complétant le jalonnement de l'espace sacré et le trajet du fidèle pour accéder à l'image de la divinité.

Si ces caractéristiques se rencontrent essentiellement à la période Nāyaka, la stricte symétrie des éléments principaux des cinq grands temples de Senji et leur étonnante analogie indiquent également – en sus des données épigraphiques et historiques précédemment exposées, et des analyses stylistiques à venir – qu'il s'agit bien de fondations établies pendant le règne de la dynastie Nāyaka de Senji depuis la première moitié du XVIe siècle jusqu'au milieu du XVIIe siècle.

Une approche conduite à partir de la déambulation divine à travers le temple permet d'appréhender l'emploi des *maṇḍapa* détachés de procession. Ils servent non seulement à magnifier le rôle des fêtes de temple nombreuses à cette époque et à introduire de cette manière une importante symbolique du mouvement – tant des hommes que des divinités incarnées et mobiles – mais ils investissent aussi l'environnement de collines, de lacs et de forêts pour symboliser une demeure divine à grande échelle.

Concernant l'organisation du plan des édifices religieux, même si la ville, le Fort et les environs de Senji n'ont pas été aménagés de manière uniforme et simultanée il semble que le site ait été regardé comme un ensemble global et homogène, imposant à cette zone un style, sinon très original, du moins distinctif par certains de ses détails. Ces particularités s'illustrent à la fois dans le plan des complexes, mais également dans la typologie et l'aspect décoratif des éléments architecturaux tels que les façades des sanctuaires et des *gopura*, et les piliers des *maṇḍapa* de procession.

Afin de distinguer, le cas échéant, l'existence de règles spécifiques qui ont commandé la forme des édifices, il apparaît nécessaire d'examiner si les différentes catégories d'élévation observées correspondent à un type de plan ou à une position particulière sur le

site, et si ces catégories recouvrent ainsi un niveau hiérarchique attribué à chaque type de structure.

4.2. L'élévation des temples de Senji

L'affiliation de l'architecture religieuse de Senji à un courant artistique déterminé, et son rattachement à un style précis, ne peuvent s'établir que sur la base des données physiques et décoratives observables. Outre l'importance majeure du plan individuel de chacune des structures et de l'agencement de leurs différentes composantes, qui permet de retracer l'évolution de la construction à travers le temps, l'analyse de leurs parties en élévation est essentielle pour approcher une datation, aussi bien individuelle que d'ensemble, et contribue à une compréhension globale et complète du paysage religieux du site.

Les éléments en élévation des sanctuaires et des *gopura* se répartissent en trois grandes catégories : la base, la façade et la superstructure. La base et la façade des temples feront l'objet d'une étude individuelle abrégée, qui n'infirme en rien leur interdépendance visuelle et fonctionnelle. Les piliers et les colonnes des *maṇḍapa*, des corridors et des espaces intermédiaires constituent également une source d'information de grande importance, et seront également traités dans une section indépendante. Bien que de nombreuses données sur ces composants aient déjà été abordées dans les développements sur les descriptions des temples, en particulier lors de l'observation en détail du temple de Veṅkaṭaramaṇa, de brefs rappels seront effectués car ils paraissent essentiels à une bonne compréhension des particularités du site de Senji.

A. Une typologie des soubassements à Senji

(*Fig. 164- 167*)

Depuis l'apparition de la construction des édifices religieux hindous en pierre, et notamment en granit, le sanctuaire est surélevé par un soubassement de dimension variée. La construction repose systématiquement sur un socle général, qui fait office de sol intérieur ou

qui reçoit le pavement du *vimāna*. Lorsqu'il sera combiné avec d'autres éléments et ne constituera plus que l'une des nombreuses moulures de la composition générale, il portera le nom d'*upāna*, et pourra désigner l'assise générale du sanctuaire aussi bien que la première moulure lisse et droite, de la base.

La base de l'édifice se déploie ensuite au-dessus de ce socle et peut être composée de plusieurs niveaux qui sont alors marqués par des retraits successifs. La séparation de chaque degré est ensuite accentuée par une variété de moulures et d'ornements qui décorent la partie extérieure de chacune des épaisseurs, exécutés selon les modèles stylistiques en vigueur.

Il existe deux divisions principales de ces soubassements, communément présentes dans les temples du Tamil Nadu de style *drāviḍa*, que l'on peut qualifier de base inférieure – l'*upapīṭha* – et de base supérieure – l'*adhiṣṭhāna*. L'*adhiṣṭhāna* est la section la plus abondamment observée, que l'on retrouve dans une très grande majorité des cas en Inde du sud, alors que l'*upapīṭha* est une addition un peu plus tardive, supposée rendre le bâtiment « plus haut, plus solide et plus beau »[341]. Les temples du IXe au XIe siècle ne présentent souvent qu'un *adhiṣṭhāna*, puis un mur scandé par des niches et des colonnettes engagées. L'*adhiṣṭhāna* se compose généralement d'une plinthe lisse, le *jagatī*, supportant un tore, le *kumuda*, dont le profil peut être semi-circulaire ou à trois faces. Au-dessus, se trouve le *kaṇṭha*, une moulure en retrait avec deux projections horizontales inférieure et supérieure. La moulure peut être lisse ou scandée de paires de bandes verticales en ressaut. De même, la projection supérieure peut prendre la forme d'un *kapota* à *nāsī*, une moulure en profonde doucine inversée ornée de motifs en fers à cheval foliés. Ce format étalon peut faire l'objet d'une grande diversité de déclinaisons, tant dans le type des moulures que dans leur décoration.

Le temple de Rājarājaśvara de Tañjāvūr est l'édifice Coḷa qui apporte au XIe siècle le plus d'innovations en architecture, comme nous l'avons déjà vu avec l'apparition d'un *gopura* embryonnaire, et comme nous aurons encore l'occasion de le constater pour d'autres éléments du décor. Ce temple est notamment le premier à introduire l'*upapīṭha* comme base inférieure. Cette dernière est une unité plus indépendante et régulière que l'*adhiṣṭhāna*, son élément central étant alors constitué d'un *kaṇṭha* à paires de bandes verticales, toujours supporté et surmonté par des projection lisses, ornées, ou en forme de *kapota*. L'*upapīṭha* se situe ici au-dessus de l'*upāna* et sous l'*adhiṣṭhāna*, et illustre déjà une convention essentielle de l'architecture tamoule *drāviḍa*, qui s'amplifiera pendant la période Nāyaka, constituée de la

[341] *Cf. Mayamata*, 13.1, dans DAGENS, B.: *Mayamata, an Indian treatise in housing, architecture and iconography*. Sitaram Bhartia Institute of Scientific Resarch, 1985. New Delhi, 1985, p. 60.

répétition de motifs et d'éléments préexistants. L'une des variations les plus courantes de ces trois niveaux de base est leur séparation par des moulures en feuilles de lotus, profondément incurvées, en doucine ou doucine renversée, appelées *padma*.

Les temples tardifs, construits à partir du XVe siècle, comportent en général ces deux niveaux dont la disposition s'explique par la chronologie de leur réalisation. Le sanctuaire, c'est-à-dire l'ensemble composé du *garbhagṛha*, de l'antichambre, et du *maṇḍapa* fermé, est surélevé par l'*adhiṣṭhāna*. Cet ensemble homogène est ensuite supporté par l'*upapīṭha*, assise générale qui porte également les piliers du *mahāmaṇḍapa* ouvert. Les *maṇḍapa* ouverts et détachés, et les déambulatoires, disposent pour la plupart d'un *upapīṭha* comme unique base, car l'*adhiṣṭhāna* demeure réservé à l'élévation du *vimāna* et reste architecturalement lié avec les parois de ce dernier.

Comme on l'a évoqué précédemment, l'ornementation de la base des temples Nāyaka prend durant les XVIe et XVIIe siècles des proportions considérables, avec des éléments ajoutés, multipliés, plus délicatement ornés, et certaines parties qui s'interconnectent avec des éléments des murs – tels l'*adhiṣṭhāna* et les édicules du niveau des *pada* – en hauteur, en largeur, et en profondeur, pour donner aux parois des sanctuaires et des *gopura* un rythme et un relief prononcés. Les plus grands complexes de l'époque Nāyaka – le vimāna du temple de Kūṭal Aḻakar de Madurai en est un exemple – présentent des *vimāna* dont la base à deux niveaux mesure plus trois mètres de haut et se trouve de la même dimension que le mur à pilastres engagés situé au-dessus de lui. Bien entendu, toutes les constructions ne suivent pas la même évolution, et certains complexes contemporains de ce mouvement de gigantisme et d'ornementation conservent – souvent à dessein comme on pourra le voir –, une apparence plus dépouillée.

Sur ce point, le cas de Senji présente à nouveau quelques particularités. Les informations données par les descriptions architecturales détaillées nous permettent de distinguer plusieurs types de bases, qui vont des moulures à peine esquissées à des modénatures finement travaillées.

Parmi les plus dépouillées, on trouve les bases de nombreux petits temples, comme celles des deux temples de Śiva N°70 (dans le Fort externe) et 89 (dans le village est), et du temple de Balaraṅgānatha de Rājagiri ainsi que celles du groupe de cinq ou sept sanctuaires dans le Fort externe : elles sont formées d'une large plinthe lisse, sans aucune partition sinon celle des deux rangées de pierres qui les composent, comme si deux niveaux étaient effectivement prévus, mais fondus dans le même plan. Un léger ressaut est parfois perceptible d'un niveau à

l'autre tout en étant totalement dépourvu d'ornement : on observe cette même variation sur les trois sanctuaires du temple de Veṅkaṭaramaṇa, sur ceux du temple de Sītārāma et sur les édifices de la fondation inachevée de Singavaram.

On remarque alors que, pour les autres temples, lorsqu'ils ne présentent qu'un seul des deux niveaux, celui-ci est formé par l'*upapīṭha*. Ce dernier est souvent réduit à son *kaṇṭha* constitutif, et peut présenter une partie centrale lisse, ou scandée de paires de bandes verticales en ressaut, comme on l'observe sur temple de Kṛṣṇa de Kṛṣṇagiri et le sanctuaire du Kodaṇdarāma. Cet *upapīṭha* constitue la base d'une très grande majorité des *maṇḍapa* isolés et détachés relevés à Senji et il voit souvent ses bandes verticales sculptées de rinceaux végétaux, et sa projection supérieure transformée en *kapota*. On retrouve ce type de base sur le *mahāmaṇḍapa* du sanctuaire principal de Veṅkaṭaramaṇa et sur celui de son sanctuaire annexe dédié à Śrī. Le second sanctuaire annexe du temple, dédié cette fois à Āṇḍāḷ, possède en revanche un *upapīṭha* orné de frises d'éléphants. De même, les autres *maṇḍapa* de procession du complexe, tant ceux de l'intérieur que les deux structures acollées à l'extérieur de la seconde enceinte, présentent des caractéristiques identiques, alternant danseurs, musiciens et animaux entre leur bandes verticales. Enfin, on observe le même traitement pour le *kalyāṇamaṇḍapa* et l'*ūñcalmaṇḍapa* du temple de Paṭṭābhirāma. Il semble que cette esthétique soit réservée aux structures annexes des temples de plus grande envergure : ainsi, les pavillons du temple de Veṅkaṭaramaṇa en bénéficient, alors que son déambulatoire se contente d'un *upapīṭha* à *kaṇtha* à motifs végétaux plus sobre.

La forme la plus simple par laquelle se manifeste l'*adhiṣṭhāna* sur les temples de Senji est une plinthe lisse. Elle n'est décelable qu'en raison de sa position au-dessus d'un *upapīṭha* sans ornements, et sous la naissance du niveau des *pada*. Ces prémices de composition à deux niveaux sont visibles sur le sanctuaire des temples de Raṇganātha de Kṛṣṇagiri, de Śiva de Kuttarisidurgam et de Śiva N°71 (dont le *kaṇṭha* est ici plus décoré que les autres).

Le sanctuaire de Raṅganātha de Rājagiri présente une base à deux niveaux : un *upapīṭha* à *kanṭḥa* relativement simple, et un *adhiṣṭhāna* dont les éléments principaux sont sculptés, mais vierges de décorations, avec un *jagatī* lisse, un *kumuda* à trois faces et une baguette lisse qui remplace le *kapota*. Un style identique se retrouve sur les trois sanctuaires du temple de Paṭṭābhirāma.

Le petit sanctuaire d'Adi Varāha associé au complexe de Raṅganātha sur la colline de Singavaram constitue un cas particulier : l'élévation se compose d'une base inférieure à plinthe lisse et d'un *adhiṣṭhāna* aux moulures sans décors. Cette esthétique pourrait révéler une date d'élaboration plus ancienne, compte tenu de ses similitudes avec les temples

Vijayanagara au début du XVe siècle, comme le temple de Rāmachandra (vers 1400-1415) à Hampi.

Enfin il faut noter que l'élévation des *gopura* des temples de Senji semble également obéir à une certaine hiérarchisation. Les assises des premiers *gopura* sont systématiquement plus dépouillées que les *rāyagopura,* suivant la logique de l'expansion décorative des complexes vers l'extérieur à l'époque Nāyaka. Celles des temples de Sītārāma, de Kodaṇḍarāma et de la fondation inachevée, comportent un *upapīṭha* simple et un *adhiṣṭhāna* à peine suggéré par une plinthe lisse. Le premier *gopura* du temple de Veṅkaṭaramaṇa présente quant à lui un *upapīṭha* orné et un *adhiṣṭhāna* dont les moulures sont nues. Les vestiges de la base du *rāyagopura* du Sītārāma laissent deviner en revanche une ornementation très complète, tout comme les grands *gopura* des temples de Veṅkaṭaramaṇa et de Paṭṭābhirāma : des *padma* s'intercalent en effet entre chaque section, les moulures s'ornent de rinceaux, de motifs de diamants et de cannelures, les *kumuda* sont côtelés – alors qu'ils sont généralement ronds ou à trois faces avant le XIIe siècle –, et les *kapota* à *nāsī* se parents de feuilles de lotus, décoration caractéristique de la seconde moitié du XVIe siècle qui se retrouve dans de nombreux grands temples Nayaka du Tamil Nadu. On note à cependant l'absence de frises de *vyāla*, ou *vyālamāla*, sur les bases des édifices de Senji les plus travaillés. Cette ornementation typique de la période Coḷa est réalisée entre l'*upapīṭha* et l'*adhiṣṭhāna,* et se voit remise au gout du jour dans les temples tardifs, devenant ainsi une particularité des bases du début du XVIIe siècle dans les complexes du Tamil Nadu.

Il est admis que, de manière générale, les éléments architecturaux les plus récemment construits sont les plus élaborés[342]. Cette étude récapitulative d'un petit fragment des bâtiments – leurs bases – dessine d'ores et déjà une hypothèse de datation qui pourrait paraître logique. On remarque en premier lieu que les bases les plus simples, à un seul niveau ou à plinthes lisses, sont associées à de petites structures, et à des temples ne comportant qu'un sanctuaire unique. Ensuite, elles apparaissent également sur les cœurs de temples de plus grandes envergure, tel que le Veṅkaṭaramaṇa, cas assez commun à cette période si l'on considère la fréquente récupération de *vimāna* anciens par une dynastie plus tardive. Les bases les plus élaborées et détaillées se trouvent généralement sur les éléments les plus extérieurs du temple, à savoir les seconds *gopura*. Il est cependant impossible de déterminer une règle stylistique de construction à partir de ces seuls éléments, d'abord parce qu'ils ne suffisent pas à l'élaboration d'une théorie et nécessitent d'être complétés par l'étude du

342 *Cf.* BRANFOOT, C., *Op. cit.* 2007 (a) p. 101.

niveau des *pada* et des piliers, ensuite parce qu'il existe sur le site de trop nombreuses exceptions à une éventuelle relation linéaire entre la taille de la structure, son emplacement dans le plan masse, et son ornementation.

B. Les façades des temples de Senji : entre innovation et conservatisme ?

(*Planche 11, Fig. 168-175*)

Tout comme l'analyse des bases des bâtiments et son exploitation comme élément de datation, l'examen des façades de chaque édifice peut fournir des indices contribuant à identifier sa période chronologique de construction.

La façade du sanctuaire est l'une des composantes les plus importantes de l'architecture religieuse hindoue. Si les édifices ouverts disposent de leurs piliers comme moyen d'expression artistique, les murs du *vimāna* – qui symbolisent ici la toute première démarcation entre le saint des saints et le monde extérieur –, constituent un support essentiel pour présenter aux fidèles les *parivāradevatā*, les membres de l'entourage divin du dieu principal, mais aussi ses divers aspects et incarnations mythologiques, dont les images sont exposées dans des niches régulièrement réparties sur les parois, elles- même rythmées par des pilastres et des colonnes engagées[343].

Une règle générale et vérifiée, qui gouverne l'ornementation des façades des temples d'Inde du sud, impose que la corrélation entre les images divines et le sanctuaire qui les abrite soit visuellement exprimée par la réplication de ses éléments architecturaux dans la décoration, non à titre de détails ornementaux, mais dans la composition intrinsèque du style des parois du temple. Il faut en effet rappeler – et souligner – qu'en Inde, le décor fait partie intégrante de l'élaboration de l'édifice dès sa conception, et ne constitue en aucune manière une simple mesure d'embellissement par des adjonctions arbitraires et ponctuelles qui ne respecteraient pas cette interpénétration. Les murs sont donc habillés à partir de la répétition

[343] Comme cela a déjà été évoqué dans plusieurs descriptions, cette partie du mur du temple, qui se situe exclusivement entre le soubassement et l'entablement, est souvent qualifiée de « niveau des *pada* », désignant la zone sur laquelle sont sculptés les pilastres et les colonnes engagées. Par usage métonymique, on emploie parfois la contraction plus simple de *pada* pour désigner cette section qui accueille pilastres, niches et édicules.

de miniaturisations des unités constitutives de la structure : pilastres, moulures de bases, toitures, sanctuaires, niches et édicules.

Dans son ouvrage sur les temples de tradition Karṇata Drāviḍa, Adam Hardy considère que la conception des édicules n'est pas suffisamment mise en évidence dans les études architecturales[344]. Selon lui, leur architecture s'inspire intimement de la configuration de l'édifice et de cette interaction entre le temple et ses éléments décoratifs précédemment évoqués.

En effet, dès les périodes d'intenses travaux de constructions religieuses – ou de reconstruction en ce qui concerne le réaménagement au Xe et XIe siècle des temples de briques Coḷa en édifices de pierre– et le passage du temple excavé au temple en pierre de taille, la taxinomie des formes et du nombre d'édicules sur les murs est devenue un moyen efficace pour déterminer les styles et la datation des sanctuaires. Les édicules sont des unités architecturales représentant des miniaturisations de sanctuaires, reconnaissables d'abord par la forme de leur toit, mais également par leur profondeur – s'ils sont en ressaut, en retrait, ou contiennent un niche –, par le type de pilastres ou de colonnes engagées qu'ils présentent, et enfin par leur liaison avec la base et la superstructure.
Les niches qui accueillent les *parivarādevatā* sont donc généralement considérées comme faisant partie d'un édicule, selon la représentation de toiture qui les couvre.

Pour rappel, on distingue trois grands types principaux d'édicules. L'édicule *śālā,* la plus grande des unités, est composé d'une niche coiffée d'une voûte en berceau vue de profil, longue et rectangulaire – identique par exemple à la toiture sommitale véritable des *gopura* –, encadrée par deux demi-pilastres, et parfois par deux autre pilastres complets supportant également un toit *śālā*. Il est accompagné par l'édicule *kūṭa*, plus petit, dont la niche porte un toit de section hexagonale, voire circulaire, similaire au *śikhara* réel des temples. Enfin l'édicule *pañjara*, qui s'intercale régulièrement entre les deux premiers types, ne comporte pas de niche et se compose d'une colonne engagée – qualifiée de « poteau », car différent des colonnettes qui forment les niches, et communément appelée *sthamba* – portant à son sommet une voûte en berceau mais vue de profil, ayant donc une forme d'arche en fer à cheval – connue sous le nom de *gavakṣa*, ou *nāsī*. Une variation majeure de ce dernier type d'édicule est le *kumbhapañjara* : la base du pilier engagé jaillit, avec des rinceaux et des êtres divins sculptés de part et d'autre du fût, d'un pot (*kumbha*) dont la panse est souvent rainurée ou godronnée.

---

344 *Cf.* HARDY, A., *Op. cit.*, 1995, p.18.

La hiérarchie entre ces édicules est systématiquement respectée, qui n'exclue pas de nombreuses variations et l'ajout d'« édicules secondaires » basés sur les mêmes éléments et disposés entre ou à l'intérieur des modèles principaux. Un édicule de taille large (*śālā*) sera toujours encadré par deux édicules plus réduits (deux *kūṭa* puis, éventuellement, deux *pañjara*), et l'édicule le plus grand sera disposé au centre du mur. Les périodes antérieures à l'époque de domination Nāyaka privilégient une façade rythmée par des piliers et des niches surmontées d'un *makaratoraṇa,* arche en rinceaux végétaux crachés par des animaux marins mystiques (*makara*) et couronnée par une mâchoire supérieure de lion (*kīrtimukha*). On observe ce type de niche dès le IXe siècle, sur les parois du temple de Brahmāpurīśvara à Pullamangai par exemple, ainsi qu'au XIe siècle sur les temples d'Etat Coḷa, comme ceux de Tañjāvūr et de Gaṅgaikoṇḍacoḷapuram. Le *vimāna* du temple d'Airāvateśvara de Dārāsuram, un peu plus tardif, est quant à lui composé d'édicules *śālā* comportant les niches principales, et les niches secondaires sont couvertes de *makaratoraṇa*.

L'évolution stylistique des parois des sanctuaires depuis le XIVe siècle tend à multiplier à profusion les éléments, primaires et secondaires, en les intégrant régulièrement dans les espaces encore disponibles, jusqu'à ne laisser à la fin quasiment aucune partie du mur nue. L'une des principales innovations de cette époque est l'inclusion d'un édicule secondaire complet à l'intérieur de l'édicule principal et son articulation avec les parties inférieures. Le *vimāna* du sanctuaire annexe de Murugan du temple de Kāśi Viśvanātha de Tenkasi, au nord-ouest de Tirunelveli, constitue un exemple caractéristique de ce dispositif : la façade ouest est rythmée par une séquence d'édicules *pañjara-kūṭa-śālā-kūṭa-pañjara*. L'édicule central contient un édicule secondaire inséré entre ses deux colonnes engagées, supporté par ses propres *adhiṣṭhāna* et *upapīṭha,* constituant ainsi une unité homogène émergeant de la surface du mur. L'*adhiṣṭhāna* en projection présente également une miniaturisation d'édicule en son centre. Les murs extérieurs du *garbhagṛha* de temple de Kūṭal Aḷakar de Madurai révèlent que des édicules périphériques peuvent également bénéficier de ce traitement esthétique : un édicule secondaire complet est également imbriqué à l'intérieur des édicules *kūṭa*, qui cette fois-ci, repose sur un *adhiṣṭhāna,* mais tous deux partagent le même *upapīṭha* que les autres éléments de la façade.

Les piliers et colonnes engagées qui composent les édicules peuvent avoir un fût de section carrée ou ronde, mais également à facettes. La partie inférieure présente éventuellement quelques variations, comme la présence sur leur base de lions assis ou cabrés– une réminiscence de l'esthétique Pallava succédant aux anciennes bases en *vyāla,* et

apparaissant à la fin du XVIe siècle[345] – et, aux angles supérieurs de celle-ci, de *nāgabandam*, petites projections en forme de feuilles montantes ou de capuchons de cobra. Hormis ces quelques détails, les pilastres de la paroi extérieure du sanctuaire ne subissent pratiquement aucun changement depuis leur adoption au Xe siècle, si bien que l'on retrouve ces éléments traités selon un style identique aussi bien dans l'architecture de la période Coḷa que de la période Nāyaka. Le fût des pilastres ou des colonnes engagées est systématiquement surmonté d'une forme de vase, d'une corolle de pétales *(itaḷ)* et d'un abaque plat (*phalakā*). La distinction majeure – qui constitue un marqueur temporel essentiel dans l'architecture du Tamil Nadu, et dont nous reparlerons plus en détail lors de l'étude des piliers des pavillons ouverts – est la forme donnée à l'encorbellement (*potikā*) du chapiteau. Les XVIe et XVIIe siècles utilisent naturellement la configuration la plus récente, dite en *puṣpapotikā*, soit en bouton de fleur, ou bouton de lotus, souvent qualifiée de « cul-de-lampe » dans les descriptions des premiers historiens de l'art[346]. Cette hampe végétale dédoublée est caractéristique de la période, en particulier lorsqu'elle est représentée en trois dimensions (deux corbeaux latéraux et un corbeau frontal). On peut également trouver des corbeaux en biseau, parfois appelés *sādāpotikā,* dont l'origine remonterait aux dynasties Coḷa du XIe siècle selon Jouveau-Dubreuil[347].

Enfin, il est indispensable de préciser que l'entablement des sanctuaires constitue également une constante dans l'élévation des temples sud-indiens : les parois extérieures sont invariablement, à quelques très rares exceptions prés, surmontées d'une corniche, un *kapota* à *nāsī*, réalisée sur le même modèle que les moulures du soubassement, et que l'on retrouve sur la représentation des toitures des édicules. Elle soutient une frise de *vyāla* animés qui introduit la superstructure. Dans le cas de certains *maṇḍapa* accolés au sanctuaire, mais plus généralement dans les *maṇḍapa* de procession détachés et les allées de circumambulation à piliers, la liaison entre cette partie de l'entablement et la superstructure est assurée par un auvent en doucine renversée qui comporte parfois des motifs décoratifs élaborés à ses angles, tels que des pétales de lotus, des animaux naturalistes, voire des acrotères en forme de flammèches.

Cette analyse du niveau des *pada* est applicable à la fois aux sanctuaires et aux tours d'entrées monumentales qui percent les enceintes des temples, à quelques différences près. Les *gopura* les plus simples sont constitués d'un soubassement mouluré – un *upapīṭha* et un

---

345 *Cf.* BRANFOOT, C., *Op. cit.* 2000, p. 207.

346 *Cf.* JOUVEAU-DUBREUIL, G., *Op. cit.* 1914, p. 41.

347 *Ibid.*, p. 40.

adhiṣṭhāna – et d'une façade à édicules respectant les mêmes normes précédemment décrites. Les plus élaborés en revanche cumulent deux sections superposées de ce modèle. Elles sont toutes deux composées sur le même principe d'édicules centraux et secondaires disposés sur un *adhiṣṭhāna* parfois projeté à l'avant avec son unité architecturale, et surmontés par un *kapota* à *nāsī*. Le *gopura* est du temple d'Aruṇācaleśvara de Tiruvaṇṇāmalai, commencé au début du XVIe siècle par Rājarājadeva de Vijayanagara et achevé par Sevappa Nāyaka de Tañjāvūr, fait partie des plus grandes tours d'entrées de cette période au Tamil Nadu, et il illustre parfaitement cette duplication du corps principal de pierre, caractéristique commune à tous les *gopura* de grande ampleur, ouvrant les enceintes les plus périphériques. Les deux niveaux ne présentent pas d'*upapīṭha*, et la partie inférieure est légèrement plus réduite que celle qu'elle supporte. De même, elle tend à être moins ornée, les ressauts et retraits sont moins nombreux et l'*adhistnana* est plus indépendant des édicules. Il faut noter que c'est véritablement avec l'élévation des *gopura* que l'on visualise l'intrication architecturale de l'*adhiṣṭhāna* avec le niveau des *pada*, comme s'ils ne faisaient qu'un.

Tout comme lors de l'analyse du soubassement des monuments de Senji et de son Fort, on peut distinguer deux grands types de façades, communs aux sanctuaires et aux *gopura* ainsi qu'à toute autre structure annexe comportant des parois extérieures pleines.

Le premier style architectural que l'on observe sur le site se retrouve dans une grande majorité des temples recensés dans cette étude. Il est immédiatement identifiable par sa grande simplicité ornementale, et par l'absence de nombreux éléments constitutifs et décoratifs se référant au registre des *pada* de l'époque Nāyaka. Il est donc qualifié ici de « style sobre » en comparaison directe avec le second style que nous serons amenés à décrire[348]. Il se compose d'un mur débutant directement au-dessus de l'*upapīṭha*, ou à partir des plinthes lisses qui font office d'*adhiṣṭhāna*. Le rythme architectural est marqué par des pilastres à fût droit et régulier portant un chapiteau à corbeaux en biseau. Quelques détails mineurs peuvent varier concernant ces pilastres : le sanctuaire de Śiva N°71 dans le Fort externe affiche par exemple un décor de la base des fûts en très léger relief, avec des *nāgabandam* visibles bien que peu marqués. De même, les corbeaux des chapiteaux

[348] Comme nous l'avons déjà plusieurs fois évoqué, la création de termes « techniques » et « canoniques » est bien souvent un exercice dangereux, mais il nous paraît néanmoins essentiel, à ce niveau du développement, de qualifier deux catégories qui seront déterminantes pour la datation des monuments à travers leur style architectural et qui permettent une identification plus facile et une compréhension plus claire de l'analyse ornementale des sanctuaires. Elles ne sont, bien entendu, définies et – pour l'instant – utilisées que dans le cadre de cette recherche et n'engagent que son auteur.

comportent souvent les ornements qui apparaissent sur les piliers complets, alors que d'autres n'adoptent qu'une forme générale en « T ». Les niches – ou plus généralement les fausses niches, étant donnée leur très faible profondeur – sont figurées dans le plan du mur, et ne sont pas incluses dans un édicule particulier, sans aucune liaison avec les éléments de la base, quelle qu'elle soit. Elles sont constituées de deux demi-pilastres lisses, dont le chapiteau n'est pas figuré, supportant une moulure en feuilles de lotus (*padma*) et une arche de type *makaratoraṇa*, dont les plus nombreux exemples se rapportent à la période Coḷa. Les éléments principaux de cette arche ne présentent pas de variations significatives d'un temple à un autre : le rinceau est systématiquement craché par deux *makara* et couronné par un *kīrtimukha*. En revanche, le style de représentation de ces éléments présente souvent des différences notables, éventuellement au sein du même temple, comme c'est le cas avec les deux niches de la paroi sud du sanctuaire annexe sud du groupe de cinq ou sept temples dans le Fort Externe. En effet, si la niche du mur externe du *garbhagṛha* s'orne d'un *makaratoraṇa* d'une relative simplicité, analogue à celle des exemplaires des autres sanctuaires du groupe, la niche de l'*antarāla* possède une arche bien plus détaillée et finement sculptée, avec les extrémités du rinceau en pointes feuillues et plusieurs rangées d'entrelacs.
Ce type de façade est systématiquement associé aux types de bases les plus simples, constituées d'un seul niveau, ou d'un *upapīṭha* et d'un *adhiṣṭhāna* suggéré et lisse.

Le second style architectural présent sur le site de Senji pourrait être qualifié d'« orné » et correspond à l'organisation de la paroi selon un des modèles d'édicules identifiables par la forme de son toit, déjà décrite. Il se rapporte donc directement aux formes d'ornementation architecturale couramment utilisées dans l'empire de Vijayanagara et dans les royaumes Nāyaka entre les XVe et XVIIe siècles. Les édicules *śālā* sont ainsi accompagnés de pilastres à fûts facettés et à chapiteaux en *puṣpapotikā*, et d'édicules *kumbhapañjara* à rinceaux jaillissant des pots. On note cependant l'absence systématique des édicules *kūṭa* sur les façades de ce type[349]. Ce style est généralement conjugué avec un soubassement à deux niveaux, dont l'*adhiṣṭhāna* peut être dépouillé ou décoré.

Au sein de cette nette bipartition apparaît une unique exception. Le sanctuaire secondaire du Temple de Śiva N°70 dans le Fort Externe est en effet le seul à développer sur ses murs externes un mélange des deux styles décrits. La base lisse accueille des pilastres à chapiteaux en biseaux et des niches en *makaratoraṇa*, mais le retrait du mur, marquant la séparation entre les deux chambres du sanctuaire, est sculpté de *pañjara* d'une grande

[349] Nous verrons que ce type d'édicule est présent toutefois dans les angles des superstructures.

simplicité. L'un d'eux, malheureusement victime de la restauration de l'ensemble, ne présente plus que sa partie inférieure. C'est l'unique occurrence de l'intégration d'un édicule secondaire dans un mur se réclamant du style « sobre », et c'est également le seul exemplaire de *pañjara* présent sur le site, si l'on considère que tous les autres spécimens, lorsqu'ils sont associés à un style « orné », sont alors des *kumbhapañjara*.

Plus significative que leur description, est la distribution de ces deux styles dans les édifices du site de Senji. L'emploi du style « orné» y apparaît incontestablement minoritaire par rapport à la fréquence d'application du style « sobre ». Il n'est en effet observé – avec quelques variations – que dans trois cas : le sanctuaire de Raṅganātha du Rājagiri, les sanctuaires et le *gopura* du temple de Paṭṭābhirāma, ainsi que les deux *gopura* du temple de Veṅkaṭaramaṇa.

Pour ce qui relève de la nature du style de leurs façades, les temples de Raṇganāha et de Kṛṣṇa de la colline de Kṛṣṇagiri, doivent à nouveau être considérés de manière indépendante. Leur conception composite et leur restauration évidente en brique et plâtre ne permettent pas de conclure quant au style d'origine des façades. Le temple de Raṅganātha est doté d'une version tardive et remaniée du style à édicules, avec ses fausses-niches dont les pilastres et les demi-pilastres sont très différents de ceux que l'on rencontre au XVIe siècle, et dont la couverture est une représentation de toit de type *kūṭa*. Le temple de Kṛṣna en revanche conserve le principe des niches en *makaratoraṇa*, bien que beaucoup plus schématisées, et ajoute à la façade des pilastres élaborés à chapiteaux en *puṣpapotikā*. Il n'est pas impossible que ces deux temples aient été à l'origine pourvus d'une façade de style « sobre », comme en témoignent les soubassements de leur sanctuaire.

Le style « sobre » apparaît donc sur une très grande majorité d'édifices à Senji, notamment sur les structures n'ayant qu'un unique sanctuaire, et sur les sanctuaires principaux des temples aux plans élaborés, possédant plus d'un bâtiment dans leur aire sacrée.

Le recensement des typologies de façades laisse deviner une règle de hiérarchisation des styles selon un schéma de progression concentrique à partir du cœur du temple : les édifices au centre du complexe arborent un style dépouillé dont le vocabulaire décoratif s'enrichit progressivement en atteignant les éléments périphériques. Le temple de Veṅkaṭaramaṇa met parfaitement ce principe en lumière : les murs des trois sanctuaires s'en tiennent au style « sobre », alors que les deux *gopura* et les *maṇḍapa* détachés se voient décorés de façades à édicules et de bases à moulures. Bien que les autres complexes à enceintes du site obéissent à cette gradation du décor, on relève cependant quelques entorses à

la règle. On pourrait présumer, dans le cas des « grandes fondations Nāyaka » par exemple, que chacun des sanctuaires principaux et annexes respecte le style « sobre » tandis que les *gopura* et structures annexes développent au contraire un style plus travaillé, Tel n'est pas le cas du temple de Paṭṭābhirāma,où le style sobre n'apparaît jamais – à l'exception de la petite cella face au sanctuaire principal, certainement dévolue à Garuḍa – alors qu'il est omniprésent les temples de Kodaṇḍarāma et de la fondation inachevée de Singavaram, aussi bien sur les *gopura* que sur les sanctuaires ; il en est de même pour le temple de Sītārāma, malgré un *rāyagopura* beaucoup plus élaboré, que l'on suppose à édicule, contrairement à la tour de la première enceinte, et pour le temple de Raṅganātha de Rājagiri, dont le sanctuaire unique affiche un style « orné » à édicules.

Dans la mesure où cette distribution bien particulière des styles de façades semble caractériser le site de Senji, il nous faut vérifier si elle se retrouve également dans les autres éléments déterminants du style général des structures religieuses que représentent les piliers et les colonnes.

C. Piliers et colonnes de temples de Senji

(Voir les Clés de lecture pour la description architecturale)

Avec l'expansion des complexes religieux, et l'importance croissante donnée dans le rituel à la circumambulation autour et à l'intérieur du temple, les corridors et les espaces de circulation se développent à grande échelle à partir du début du XVIe siècle, tout comme les larges *maṇḍapa* ouverts et détachés. Ces passages ouverts sont agrémentés de piliers et de colonnes, qui assurent d'une part un soutien structurel, et fournissent d'autre part un support essentiel pour la sculpture religieuse figurée et décorative, servant ainsi un propos à la fois religieux et esthétique. L'évolution de la typologie des piliers depuis la transition entre l'architecture excavée et l'architecture construite montre que ces éléments acquièrent un rôle déterminant dans les temples de l'époque Vijayanagara et Nāyaka. Leur emploi connaît un accroissement considérable, qui s'élargit aux « niveaux des *pada* » des façades, encadrant les niches et formant les édicules.

Les clés de lecture pour la description architecturale des édifices religieux de Senji exposées en introduction utilisent une répartition des types de piliers selon quatre catégories.

On rappelle que cette classification - selon des critères et une terminologie propres à l'auteur – est bien entendu uniquement applicable à la présente étude et au cadre restreint de Senji et de sa région, et ne saurait constituer une quelconque référence normative pour l'architecture indienne en générale. Il est apparu toutefois plus aisé de regrouper les types de piliers présents sur le site selon leur aspect et leur fonction, et de les hiérarchiser par un système de numéros croissants, du plus sobre et dépouillé au plus élaboré et décoré.

Les piliers de Type 1 constituent la forme la plus simple de ces éléments de soutien. Ils sont – comme tous les autres types, quelle que soit leur taille et leur forme – monolithiques et comprennent cinq blocs superposés : trois blocs de section carrée séparés par deux blocs de section octogonale. Le chapiteau qui leur est associé est généralement de type *sādāpotikā*, composé d'un bloc central cubique et de corbeaux en biseau. C'est généralement cette combinaison que l'on observe à Senji, mais elle n'est pas uniformément répandue au Tamil Nadu, certains piliers d'une grande simplicité à trois blocs pouvant comporter un chapiteau en *puṣpapotikā*. Il arrive également que le bloc inférieur soit plus haut que les deux suivants, lui permettant ainsi d'accueillir des figures sculptées de plus grandes dimensions. Ce style de piliers est utilisé dès la période Coḷa tardive, notamment au temple d'Airāvateśvara de Dārāsuram, à l'intérieur du *mukhamaṇḍapa*.

Le Type 1 de Senji dérive directement de la forme la plus ancienne des colonnes de tradition *drāviḍa* du pays tamoul, que l'on observe dans les temples excavés, et qui ne comportent que deux blocs de section carrée séparés par un bloc biseauté ou de section octogonale.

Il est possible d'établir un parallèle entre l'évolution de ce type de pilier et celle que l'on constate dans l'art et l'architecture du Deccan, que l'on observe notamment dans les temples de la ville de Hampi, capitale de Vijayanagara. En effet, les exemples d'édifices les plus anciens, datant de la fin du XIVe siècle, comme le temple de Prasanna Virupakṣa proche du centre royal, sont pourvus de piliers massifs composés de deux parties cubiques séparées par un bloc de section octogonale, mais arborant un chapiteau en demi- vase qui assemble plusieurs éléments de profil circulaire, une grande corolle végétale étalée et un très large abaque – généralement plus large que la base du pilier lui-même –, caractéristiques de l'art du Karnataka. Ce style de pilier est également présent dans les porches latéraux du temple plus tardif de Rāmachandra (1400-1415), mais son *mahāmaṇḍapa* est en revanche pourvu d'un modèle différent avec un bloc cubique et deux parties de section octogonale supplémentaires, et qui se termine par un chapiteau en *puṣpapotikā*. C'est d'ailleurs ce pilier en cinq parties qui, une fois importé depuis le Tamil Nadu dans la capitale, deviendra le gabarit standard de

l'empire pendant la période Vijayanagara et post-Vijayanagara. Le choix de cette forme comme modèle de référence résulte probablement de la compatibilité de son origine, comme de son esthétique, avec le bâti existant à Vijayanagara, mais également de la possibilité d'offrir douze surfaces propres à la sculpture et à l'ornementation[350] tout en conservant un fût relativement fin et moins massif que les piliers à deux blocs carrés.

Ce type de pilier élémentaire est abondamment présent à Senji. Il s'observe dans la très grande majorité des *maṇḍapa* détachés et isolés du centre fortifié, à Singavaram, et dans les villages et quartiers alentour, ainsi que dans toutes les structures qui arborent le style « sobre » de décoration murale. On le trouve notamment sans exception dans tous les *maṇḍapa* attachés aux cellas des sanctuaires à plan réduit. Le Type 1 est le support à la fois de sculptures figurées et de motifs ornementaux et abstraits.

Les piliers de Type 2 se présentent sous la forme d'un fût élancé et facetté s'étrécissant en hauteur, supporté par un haut bloc de section carrée, et surmonté par un chapiteau en biseau ou en *puṣpapotikā*. Ce modèle se développe au Tamil Nadu de manière spectaculaire au XVIe siècle avec la multiplication des corridors et l'augmentation de la hauteur sous plafond des voies de passage et des *maṇḍapa*, les piliers des périodes antérieures, quel que soit leur style, étant plutôt massifs et plus courts. S'ils sont donc souvent réservés aux espaces intermédiaires, porches et allées périphériques des *maṇḍapa* de procession, leur haute base leur permet d'accueillir des sculptures de grande taille, comme c'est le cas pour les piliers introduisant le sanctuaire annexe d'Āṇḍāḷ du temple de Veṅkaṭaramaṇa, sur lesquels sont figurés les grandes images des souverains et de leurs épouses, et également pour l'allée de piliers du long *maṇḍapa* du temple de Raṅganātha de Kṛṣṇagiri, accueillant des représentations divines et mythologiques.

Même si les variations sont nombreuses pour ce type de piliers, il conserve les ses éléments constitutifs principaux, simplement agrémentés d'ornements divers. Ainsi, on trouvera des piliers pourvus de bagues octogonales enserrant le fût à facettes, décorées de perlages, de guirlande ou de rinceaux, et des *nāgabandham* aux angles supérieurs du bloc de section carrée, qui peut également être rehaussé d' une base moulurée. Malgré leur utilisation régulière à Senji, on observe qu'ils sont relativement peu présents dans les grands complexes Nāyaka contemporains au Tamil Nadu. En effet, face à l'ampleur que prend la dimension des structures, on leur préfère souvent des piliers composites à plusieurs colonnes ou pilastres

350 *Cf.* VERGHESE, A.: "Temple Pillars: their evolution and style under Vijayanagara and its successor". In *Sangama, a confluence of art and culture during the Vijayanagara period*, éd. par Nalini Rao. Originals. New Delhi, 2006, p. 34.

intégrés, permettant aux encorbellements successifs de soutenir des poutres plus longues et des plafonds plus vastes.

Les piliers de Type 3 dérivent directement des éléments de base des piliers de Type 1, qui représentent le modèle le plus élémentaire de la période. Ils pourraient être ainsi considérés comme des piliers de Type 1 élaborés. Ils se composent en effet des trois blocs traditionnels de section carrée entre lesquels s'intercalent deux blocs de section octogonale. Cependant, le pilier est, cette fois, disposé sur une petite base moulurée représentant en miniature un *kaṇṭha* et un *kapota* à *nāsī* ; le bloc inférieur est orné de *nāgabandham* à ses angles supérieurs, le bloc médian présente des boutons de lotus – ou des motifs bulbeux – sur ses huit angles, ornementation qui se retrouve sur les angles inférieurs du bloc supérieur, ce dernier étant accolé au cube central du chapiteau. Sur le même principe que les piliers de Type 2, les parties octogonales sont ceintes de bagues facettées, parfois doublées, ornées de guirlandes, de perles, ou de feuilles et de fleurs. Le chapiteau est systématiquement de type *puṣpapotikā*.

Les piliers de Type 3 sont ceux que l'on trouve le plus communément dans les temples Vijayanagara à partir du XVe siècle, et dans les édifices Nāyaka au Tamil Nadu. Leur taille et leur niveau d'ornementation diffèrent d'un emplacement à l'autre, mais leur composition générale reste la même. Alors qu'ils constituent souvent le style dominant dans les grands complexes des XVIe et XVIIe siècles, ils sont bien moins nombreux à Senji que les piliers de Type 1. Leurs caractéristiques les désignent pour n'occuper que des emplacements de choix dans les structures nécessitant un appareil décoratif approprié, ce qui explique leur nombre réduit. Ils se limitent ainsi aux *maṇḍapa* de procession importants ou de taille assez modeste, comme le *kalyāṇamaṇḍapa* du temple de Raṅganātha de Kṛṣṇagiri et le supposé *rathamaṇḍapa* du temple de Paṭṭābhirāma, ainsi que les pavillons à huit et seize piliers, l'*aṣṭhanāmaṇḍapa* et le *maṇḍapa* devant la cella ouest du temple de Veṅkaṭaramaṇa. D'autres exemplaires semblent avoir appartenu aux *maṇḍapa* du temple de Śiva N°71 et du Mahāliṅgeśvara.

Enfin, les piliers de Type 4 sont ainsi dénommés car ils représentent – à Senji uniquement – le stade le plus élaboré de l'embellissement des éléments de soutien. Ils sont formés à partir de pilier de Type 3, déployant ainsi tous les ornements additionnels déjà mentionnés, mais présentent en plus une colonnette intégrée sur l'une des faces du pilier. Cette dernière est la reproduction presque exacte des pilastres qui encadrent les niches et les édicules, et qui rythment les façades des sanctuaires de style « orné ». La colonnette n'est ici rattachée au pilier que par sa base, identique à celle du pilier de Type 3 – un *kaṇṭha* et un

kapota à *nāsī* miniaturisés – en version plus étroite, et supportant un lion assis rugissant, mesurant environ la moitié de la hauteur du bloc inférieur du pilier de Type 3. Son fût, généralement de section octogonale ou facetté, émerge d'un petit bloc à *nāgabandham* et s'achève par un vase, un coussin aplati, une corolle végétale et un abaque carré. La colonnette soutient une partie du chapiteau composite, attachée au bloc supérieur du pilier de base, et reprend les mêmes motifs de hampes végétales curvilignes, agrémentée parfois d'un *makara* ou d'un *yāḷi*, pour soutenir ensuite la partie d'où émerge le corbeau en *puṣpapotikā*.

Les piliers de Type 4 peuvent être dotés d'une ou de deux colonnettes lorsqu'ils sont respectivement placés le long d'une allée ou à un angle du *maṇḍapa* dans lequel ils sont disposés. Les faces du pilier de base qui les accueillent sont ainsi partiellement cachées à la vue du fidèle, et ne sont alors pas ornées de figurations divines mais uniquement de motifs floraux ou abstraits. Ces piliers constituent les éléments porteurs les plus techniquement aboutis et sont donc assez exceptionnels sur le site de Senji. On ne les recense en effet que dans deux temples : ils ornent les petits *maṇḍapa* adjoints aux sanctuaires annexes de Śrī et d'Āṇḍāḷ dans le temple de Veṅkaṭaramaṇa, ainsi que le *kalyāṇamaṇḍapa* du temple de Paṭṭābhirāma. Dans ce dernier cas, ils présentent un perfectionnement supplémentaire. Malgré l'état lacunaire du *maṇḍapa* de mariage, on constate en effet que le chapiteau en *puṣpapotikā* supportait par surcroît un bloc sculpté d'un lion assis. Ce chapiteau se situe sur l'un des piliers d'angle, à l'entrée du pavillon mais il est probable que ce type d'accumulation en hauteur soutenant la poutre latérale ait été appliqué à chacun des piliers de l'allée[351].

Ce type de pilier constitue l'évolution majeure de l'ornementation architecturale dès le début du XVIe siècle, dans l'empire de Vijayanagara et dans les royaumes Nāyaka. Leur présence peut néanmoins être retrouvée dès le XIIe siècle comme le montrent les piliers « proto-composites » du temple d'Airāvateśvara de Dārāsuram : ces piliers à cinq parties comportent, au centre de chacune de leur face, un pilastre au fût de section carrée décoré d'entrelacs végétaux. L'évolution chronologique de cette composition tendra à détacher progressivement l'élément initialement encastré, ne le laissant relié au corps principal que par sa base et son chapiteau, et elle multipliera également le nombre de colonnettes ou de piliers attachés. Ces transformations se développent au XIIIe siècle, dont on peut observer quelques exemples comme sur le porche du temple de Bhojeśvara de Kaṇṇanūr, l'ancienne capitale Hoysaḷa près de Śrīraṅgam, où les piliers d'angles présentent trois colonnettes flutées vers

351 Le *Site Museum* en plein air près de la Porte de la Victoire expose d'ailleurs deux autres blocs de chapiteaux à lion assis, de part et d'autre de la statue royale. Il faut donc estimer qu'il s'agit ici des trois seuls vestiges restant.

l'extérieur, mais également dans le hall du temple de Kampahareśvara de Tribhuvanam, ou la colonnette est cette fois détachée du fût principal et arbore un corps de *yāḷi* cabré. Malgré cette antériorité notable, c'est bien pendant la période Vijyanagara-Nāyaka que les spécimens les plus inventifs apparaissent. Le temple de Viṭṭhala à Hampi est généralement cité pour exposer de magnifiques exemples de « piliers musicaux », des piliers monolithiques regroupant plus d'une vingtaine de fines colonnettes, taillées de manière experte afin qu'elles produisent un son cristallin lorsqu'on les frappe. Les temples Nāyaka du Tamil Nadu sont aussi connus pour leurs piliers à réduction d'architecture, que l'on trouve déjà chez les Coḷa tardifs, à Dārāsuram notamment, alternant des moulures de bases, des édicules et leur réduction de toiture, chacun accueillant une image divine. Un autre type – assez exceptionnel – peut être observé au temple de Neḷḷaiyappar, à Tirūnelvelī, à l'entrée du Somavāra Maṇḍapa : il s'agit ici de la miniaturisation parfaite d'un *gopura*, accentuant encore – tout comme les piliers composites à multiples colonnettes – le principe de répétition permanente de l'image et des éléments constitutifs du temple dans l'architecture de cette période. Aucun de ces types n'est cependant présent sur le site de Senji.

Un dernier type de pilier doit être brièvement abordé avant de poursuivre cette analyse. Il ne comporte pas de numéro d'ordre et n'entre donc pas dans la classification établie pour répertorier les modèles de piliers des sanctuaires de Senji, pour la simple raison qu'il est suffisamment reconnaissable, et qu'il n'est associé qu'à un seul type de structure. En effet, ces piliers des *maṇḍapa* de balancement sont systématiquement identiques, et reprennent, comme on a pu le voir, la partie supérieure qui caractérise les colonnes et piliers engagés des édicules sur les façades de certains sanctuaires, et les colonnettes des piliers de Type 4. Ces piliers, qui sont les plus hauts, sont parfois posés sur une base de section carrée et comportent un fût de section ronde ou facetté. La partie précédant les chapiteaux en « vase-coussin aplati-corolle-abaque » est suivie de corbeaux en *puṣpapotikā*. Les *dhvajastambha*, lorsqu'ils sont en pierre, adoptent ce style. Les seuls exemples exceptionnels de ce type présents à Senji se trouvent dans le *pavillon* de balancement cruciforme au-devant du temple de Paṭṭābhirāma : les bases hautes et ornées de *nagābandham* accueillent de grandes sculptures figurées, divines et royales, d'une remarquable qualité.

Comme on a pu le vérifier, les quatre modèles de piliers observables sur le site de Senji ne font pas partie des formes les plus élaborées, lorsqu'on les compare avec ceux que l'on observe dans les complexes contemporains du Tamil Nadu et du Karnataka. S'il est possible de supposer que les piliers les plus simples, à savoir de Type 1, sont plus anciens que

les piliers de Type 3 et 4, on verra cependant qu'une telle démarcation chronologique n'est pas toujours possible.

Force est de constater cependant l'absence flagrante de la forme de pilier la plus emblématique du XVIe siècle : le pilier composite à *yāḷi*[352], et par extension, les piliers composites à cavaliers et à figures monumentales. Les piliers à *yāḷi* sont issus d'une longue évolution à partir des colonnes Pallava qui comportent d'abord des lions assis à la base des piliers et des créatures mythiques – mi-lion cornus, mi-éléphant – cabrées à la base des pilastres encadrant les niches, comme on les observe à Kāñcipuram, au temple de Kailāsanathā vers la fin du VIIe siècle, et plus tard vers le XIIe siècle à nouveau à Dārāsuram, puis, comme on a pu le voir, à Tribhuvanam un siècle plus tard, où le corps du lion mythique cornu remplace le fût d'une colonnette engagée. Si les antécédents de ce type de piliers s'observent distinctement au Tamil Nadu chez les Pallava et les Coḷa, c'est encore une fois dans la capitale de l'empire de Vijayanagara que ce motif connaît, après son importation, un développement significatif dans la première moitié du XVIe siècle. Les exemples les plus élaborés à Hampi se situent dans le *maṇḍapa* ouvert du sanctuaire de Viṭṭhala, construit en 1554[353], disposés sur les rangs périphériques et tournés vers l'extérieur. Les *yāḷi* sont chevauchés par un petit cavalier et sont soutenus par un éléphant ou un *makara*. Leur aspect reste néanmoins plus massif et plus anguleux que les spécimens plus tardifs, et c'est ensuite à partir du milieu du siècle, que le motif s'épanouit au Tamil Nadu et devient emblématique des temples Nāyaka, avec une implantation généralement extérieure ou le long des allées centrales. Le *maṇḍapa* aux milles colonnes du temple de Mīnākṣī-Sundareśvara de Madurai conserve d'impressionnants exemplaires, mesurant près de deux mètres de haut, mais sans arborer un décor aussi chargé et foisonnant de détails que les piliers extérieurs du *kalyāṇamaṇḍapa* du temple de Jalakaṇteśvara de Vellore. Ce type de piliers continue d'être utilisé tout au long des XVIe et XVIIe siècles, mais la prévalence revient le plus souvent aux piliers figurés et à cavaliers et. Ces derniers illustrent le talent des sculpteurs, faisant émerger d'un pilier une foule d'animaux en action et des divinités pleines de vie. Les piliers à cavaliers

---

352 Pour rappel, le terme tamoul « *yāḷi* » correspond au terme sanskrit « *vyāla* ». Si la majeure partie du vocabulaire normatif utilisé dans cette étude pour décrire l'architecture et ses motifs est en sanskrit, il nous paraît essentiel d'utiliser ici un terme spécifique à un développement décoratif typiquement sud-indien, et qui est, selon nous, plus représentatif de ce type de pilier, universellement connu sous cette appellation. Une distinction est également marquée entre les *vyāla* - que l'on observe dans les *vyālamāla*, ces frises de bustes d'animaux mythiques dont la position est très reconnaissable, la tête tournée dans le sens inverse de leur marche-, et les *yāḷi*, qui désignent plus précisément ceux qui adoptent une position cabrée sur les piliers monumentaux.

353 *Cf.* BRANFOOT, C. *Op. cit.*, 2007 (a), p. 169.

reprennent la composition du pilier à *yāḷi* : le destrier est cabré sur ses pattes arrières, son cavalier brandit son arme tandis qu'une scène de chasse ou de combat contre un lion ou une autre créature se déroule sous les sabots avant du cheval. Ils sont également cantonnés aux périphéries des *maṇḍapa,* comme le montrent les rangs extérieurs du Śeṣagirirāya Maṇḍapa du temple de Raṅganātha de Śrīraṅgam. Relativement absents dans l'architecture de la capitale Vijayanagara – uniquement observables dans le temple de Viṭṭhala –, ils semblent s'être développés surtout au nord du Tamil Nadu et en Andhra Pradesh. Quant aux piliers figurés, la majeure partie des grands temples Nāyaka de la seconde moitié du XVIe siècle en possède, exposant des sculptures presque en ronde-bosse, parfois plus grandes que nature, notamment dans le Puṭu Maṇḍapa de Madurai, ou dans les temples de Veṅkiṭācalapatide Kṛṣṇapuram, et d'Āṇḍāḷ à Srivilliputtur, où les personnages en action s'élèvent jusqu'au chapiteau et empiètent parfois sur la base du pilier.

Si, comme on le constatait plus haut, les piliers à *yāḷi* ne font visiblement pas partie du répertoire artistique de Senji, ce n'est pas non plus le cas des deux autres types, à cavaliers et à figures monumentales. Les piliers du site s'en rapprochant le plus sont les piliers à représentations royales, dans le temple de Veṅkaṭaramaṇa et devant le sanctuaire d'Āṇḍāḷ, ainsi que ceux du porche d'entrée du temple de Raṅganātha de Kṛṣṇagiri, dont les blocs inférieurs comportent sur leurs faces latérales des reliefs de *yāḷi* cabrés. C'est à ce stade que la question des supposées « pièces manquantes » intervient. Ce sujet a été traité dans le précédent chapitre, et nous avons pu vérifier qu'il était très difficile d'arrêter une conclusion définitive quant à l'appartenance au site de Senji des piliers exposés dans la ville de Pondichéry, ce qui nous oblige à retenir les deux possibilités.

En effet, l'absence des motifs architecturaux caractéristiques de l'art Nāyaka est un élément de poids pour déterminer l'originalité et les particularités d'un éventuel « style de Senji » ; cependant, l'absence de preuves n'est pas la preuve de l'absence, et il faut maintenir l'hypothèse que les temples du site pouvaient être pourvus de piliers à *yāḷi* et de hautes colonnes à réductions d'architectures ornées de portraits royaux, les premiers se situant aujourd'hui dans le Bharati Park de Pondichéry, les secondes autour de la statue de Gandhi sur la voie de promenade du bord de mer. Nous avons déjà discuté les hypothèses d'emplacement de ces éléments, et il semblerait logique par exemple que les piliers à *yāḷi* aient appartenu au temple du Paṭṭābhirāma, complétant certainement le *kalyāṇamaṇḍapa*. Leur esthétique délicate, bien que trapue et massive, les rapproche de ceux de l'époque Vijayanagara, vers le second quart du XVIe siècle, dans le temple de Viṭṭhala à Hampi. Ils n'offrent en rien la vivacité et la monumentalité des œuvres plus tardives de Madurai, de

Śrīraṅgam ou de Vellore, et leur style s'accorde harmonieusement avec les autres types de piliers conservés à Senji. Les colonnes à réduction d'architectures sont plus difficiles à resituer dans les édifices de Senji, non seulement parce que leur éventuelle implantation d'origine n'apparaît pas clairement, mais également parce qu'aucun élément à Senji n'en est stylistiquement et esthétiquement proche. Un parallèle possible pourrait être envisagé avec les piliers élancés du pavillon de balancement cruciforme du temple de Paṭṭābhirāma, mais uniquement par une analogie de taille. Le fini même de la pierre ne semble pas être comparable, ce qui peut bien entendu être dû aux expositions à des environnements différents. Par ailleurs, en plus d'être développé sur des piliers libres, ce type de motifs d'ornementation est souvent situé sur des pilastres décorant le passage intérieur des *gopura*, comme on peut l'observe à Cidambaram – chaque réduction d'architecture renfermant la représentation d'une position de danse – et dans un style plus simple à Melsittāmūr. Or aucun motif de ce type n'est répertorié à Senji.

Il nous faut aborder un dernier point au sujet des piliers : si Senji ne semble pas toujours correspondre aux critères esthétiques référencés dans les temples de la même époque au Tamil Nadu, certaines constantes demeurent. C'est le cas de l'utilisation du chapiteau en *puṣpapotikā,* comme nous l'avons constaté à de nombreuses occasions. En effet, on ne répertorie que deux formes de chapiteaux sur le site : le type *sādāpotikā*, anguleux et aux corbeaux en biseau, qui apparaît avec les Coḷa, et le type *puṣpapotikā* aux corbeaux sinueux représentant une hampe végétale et s'achevant en bouton pendant de lotus. Le premier modèle est généralement associé aux piliers les plus simples, de Type 1 notamment. Le second se présente pratiquement toujours avec un étai de pierre reliant le bouton pendant au corps principal du chapiteau. Il s'agit d'une forme intermédiaire du développement de ce modèle de chapiteau que l'on rencontre le plus souvent au XVIe siècle. Ainsi que nous l'avons déjà évoqué, ce trait architectural est l'un des marqueurs temporel les plus sûrs de cette période. Une forme embryonnaire de l'aspect végétal que prend le corbeau de ce chapiteau s'observe aux XIIe et XIIIe siècles, à Dārāsuram (sur les piliers du *maṇḍapa* du porche du temple de Daivanāyakī) et à Kaṇṇanūr par exemple, où le tenon en saillie du corbeau en biseau s'arrondit en un petit bulbe trapu, sans pour autant se détacher complètement du corps principal. Les premiers temples à Vijayanagara adoptant le style *drāviḍa*, comme le temple de Rāmachandra (XVe siècle), présentent déjà une forme améliorée, quoiqu'encore très compacte, de la hampe fleurie. Sa taille prend de l'ampleur mais le poids de la saillie en pierre nécessite encore un étai de soutien. Les exemples les plus tardifs évitent cette contrainte en augmentant encore la sinuosité et la finesse de l'ensemble ; ils sont reconnaissables à leur

courbe et à la pointe désormais relevée du bouton de fleur, apparaissant vers le XVIIe siècle, et que l'on peut contempler sur les piliers des *maṇḍapa* du temple de Parśvanātha de Melsittāmūr. Ce type évolué du chapiteau est ensuite maintenu pendant les périodes dites « modernes », et c'est encore sous cette forme qu'ils se présentent dans les constructions actuelles.

A travers l'étude des différents types de piliers présents dans les constructions religieuses de Senji, quelques conclusions émergent. Malgré la présence d'éléments d'une grande finesse et d'une valeur esthétique indéniable, le site donne une impression générale de sobriété, voire de rudesse, et de massivité. Les piliers décrits s'inscrivent dans une évolution artistique qui semble débuter au XVe siècle à Vijayanagara et qui se poursuit tout au long des deux siècles suivants. Ils ne présentent ni les formes les plus « anciennes », ni les plus évoluées, et donc les plus tardives, mais pourraient être considérés comme une étape dans le développement architectural, bien que caractéristiques de la première moitié du XVIe siècle. Leur datation relative ne peut néanmoins être exclusivement fondée sur leur aspect physique et stylistique – même s'il s'agit des éléments les plus à même de permettre ce type de raisonnement, contrairement aux soubassements et aux décorations des parois extérieures des sanctuaires. Nous allons voir que la situation chronologique de l'architecture dans une période donnée dépend de facteurs bien plus nombreux et plus complexes.

D. L'architecture sacrée et la notion du passé

(*Planche 11, et Fig ? 176-178*)

a. Un essai de datation par le style, le cas du style « sobre » de Senji.

Ainsi, il existe trop d'exceptions et d'irrégularités pour permettre d'élaborer à Senji une règle rigoureuse de correspondance d'un style d'architecture avec un type de construction, que ce soit selon la dimension, le type de plan ou l'importance de l'édifice.

La hiérarchie des styles que l'on observe dans les temples d'Inde du sud de cette période tire son origine de la récupération de nombreux sanctuaires anciens par les dynasties Vijayanagara et Nāyaka – lorsqu'ils ne sont pas complètement reconstruits et lorsqu'il ne

s'agit pas de fondations entièrement nouvelles – pour les agrandir et les embellir, comme on a pu notamment le constater avec l'évolution du plan au sol des complexes à cette époque. Il s'agit en général de sanctuaires remontant à l'ère Pallava ou Coḷa, comme c'est le cas pour le grand complexe d'Aruṇācaleśvra de Tiruvaṇṇāmalai, dont le sanctuaire originel date du IXe siècle, ou celui de Vṛddhacaleśvara (ou Vṛddhagiriśvara) à Vṛddhacalam, dont le cœur fut construit vers 982[354], pour ne citer que ces deux exemples.

Plusieurs questions apparaissent alors, pour ce qui concerne Senji mais également dans le cadre plus général de l'étude de l'architecture indienne de cette période. Elles concernent le bien-fondé des principes suivants : peut-on d'abord attester du fait qu'un style architectural puisse être représentatif d'une époque de construction particulière ? Auquel cas, est-il ensuite indiscutable de considérer cette correspondance comme un outil certain de datation de l'architecture religieuse ?

L'étude détaillée et exhaustive des monuments de Senji a conduit à avancer des hypothèses de datation des édifices qui reposent sur la validité de ces deux principes, que l'on a établis comme postulats de départ. Cette validation s'appuie en particulier sur la constatation que le temple de Veṅkaṭaramaṇa apparaît à l'origine d'un système de séparation chronologique des deux styles majeurs que l'on identifie sur le site. Il est important, à ce niveau de l'exposé de développer cette théorie et d'en examiner précisément les conséquences et les aboutissements.

L'un des pivots de cette démonstration réside dans l'analyse de l'épigraphie du sanctuaire principal du temple de Veṅkaṭaramaṇa. Le temple possède en effet un corpus d'inscriptions intéressant, qui a été détaillé dans la section entièrement dévolue à ce sujet[355], et dont les plus historiquement importantes sont disposées sur le *garbhagṛha* et le *maṇḍapa* fermé du bâtiment central.

La plus ancienne inscription apparaît gravée sur le mur nord du sanctuaire et peut être datée de 1391-1392 (correspondant à 1313 de l'ère *Śaka*). Son texte est très lacunaire, et seules quelques mentions significatives apparaissent, telles que « Singapura » et « Senjipparru », une subdivision de « Singapuranadu », qui confirment, comme cela a été évoqué *infra*, que le site faisait partie d'un découpage administratif régi par le centre religieux de l'actuel Singavaram et dont la prédominance s'étendait à toute la région. Les fragments de textes évoquent également le règne de Viruppaṇa Uḍaiyar, connu plus tard sous le patronyme

354 *Cf.* BRANFOOT, C. *Op. cit.*, 2007 (a), p. 73.

355 Toutes les informations relatives à l'inscription de 1391 du temple de Veṅkaṭaramaṇa sont développées dans la Première Partie, Chp. 1.

royal de Virupakśa II, occupant les fonctions de *mahāmaṇḍaleśvara* du pays tamoul à la fin du XIVe siècle. Cette inscription est d'une grande difficulté d'utilisation puisque nous avons pu constater que ni son emplacement ni son contenu n'étaient certains.

Il est vraisemblable que l'on atteint ici le cœur du problème de la datation du temple de Veṅkaṭaramaṇa, et qui pourrait résumer à lui seul l'ensemble des difficultés que l'on rencontre lors de l'étude du paysage religieux de Senji. Le complexe du Veṅkaṭaramaṇa constitue à la fois l'édifice le mieux documenté, et autour duquel règne l'obscurité la plus épaisse. En effet, la quasi-totalité des historiens et historiens de l'art ayant travaillé sur cette construction réitèrent l'assertion de Narāyaṇan Piḷḷai datant du début du XIXe siècle, selon laquelle un souverain du nom de Mutthyālu Nāyaka en aurait été le commanditaire, personnage sur lequel ne subsiste aucune information historique ou généalogique. L'édification du temple serait ainsi située entre 1540 et 1550, et elle deviendrait alors valeur étalon pour la datation de tous les autres édifices. Seul George Michell, dans l'une de ses études les plus récentes[356], évoque ce monument, avec le temple de Paṭṭābhirāma, comme les seuls dignes d'intérêt sur le site de Senji, et il en établit une datation uniquement fondée sur les principaux éléments stylistiques de son architecture. Il l'estime alors bâti entre 1567 et 1572, ce qui correspondrait au règne de Kṛṣṇappa Ier – une donnée qui soulève à son tour de nombreux problèmes au vu de la généalogie confuse de la dynastie Nāyaka de Senji – en ignorant, par ce procédé, deux des trois inscriptions présentes sur le sanctuaire central, datant de 1391 et de 1550.

La combinaison de ces deux énonciations – les informations historiques non vérifiées issues d'une chronique de 1802 et l'évaluation chronologique par la seule analyse stylistique– à laquelle vient s'ajouter la prise en compte formelle des données épigraphiques, conduisent, du fait de la disparité de leurs conclusions, à entreprendre une nouvelle tentative de datation et à une meilleure compréhension des différents éléments qui participent à un tel processus. Le but n'est pas ici de prouver que l'une ou l'autre des conclusions est erronnée, mais de montrer la somme de facteurs parfois contradictoires et instables qui entre en jeu lors de l'élaboration d'un tel raisonnement.

Admettons que l'on considère comme proposition de départ le fait qu'un témoignage épigraphique date l'édifice ou, à tout le moins, la partie de l'édifice sur lequel il est gravé. La probabilité d'erreur de datation peut alors apparaître dans le contexte qui entoure l'inscription. Dans le cas du temple de Veṅkaṭaramaṇa et de l'inscription de 1391, ce contexte demeure,

---

356 *Cf.* MICHELL, G.: *Late Temple Architecture of India, 15th to 19th Centuries: Continuities, Revivals, Appropriations, and Innovations.* Oxford University Press. Oxford, 2015, p. 314.

comme on a pu le voir, très obscur. Cependant, puisqu'il est établi qu'aucune restauration organisée par l'ASI n'a été pratiquée sur cette partie du bâtiment[357], il faut donc présumer que le support du texte gravé se trouve à son emplacement d'origine, sur « le mur nord du sanctuaire principal ». On doit par conséquent reconnaître que cette partie du complexe a été construite avant la dernière décennie du XIVe siècle. Rappelons que les murs extérieurs du *garbhagṛha*, de l'*antarāla* et du *mukhamaṇḍapa* arborent des pilastres simples et peu décorés, et des niches en *makaratoraṇa*, caractéristiques du style « sobre ». Il paraît de ce fait logique de considérer que ces trois éléments centraux du *vimāna* principal ont donc été édifiés avant la gravure de l'inscription, et que la décoration sommaire des façades date de cette même période. Selon la théorie établie au début de cette démonstration, on est amené à conclure que le style « sobre » existe en architecture religieuse avant le XVe siècle. En poursuivant ce raisonnement on arrive à la proposition suivante : les édifices religieux construits dans un style « sobre » peuvent être datés de la fin du XIVe siècle et, de ce fait, il en est de même pour une grande majorité des temples de Senji, notamment ceux ne comportant qu'un plan réduit – à un sanctuaire –, sans enceintes, mais également pour les cœurs des complexes plus élaborés.

On conçoit dès lors que la seule prise en considération de cette inscription du Veṅkaṭaramaṇa induit que les temples hindous de Senji, à l'intérieur et à l'extérieur de la forteresse, pourraient avoir été bâtis pendant le XIVe siècle. Les édifices de Singavaram, tel que le sanctuaire de Varadarāja Perumāḷ, et celui de la petite *pradakṣinā* au sommet de la colline dateraient également de la même période au regard de leurs caractéristiques esthétiques.

Le principe d'un développement général de l'architecture religieuse à Senji avant le XVIe siècle est donc tout à fait plausible, et il existe un certain nombre d'arguments venant étayer cette théorie.

Tout d'abord, il faut rappeler que la hiérarchisation des styles, du plus dépouillé au plus orné, depuis le centre du temple vers l'extérieur, est majoritairement respectée. On peut également citer comme exemple supplémentaire le temple de Narasimha Perumāḷ, à Eṇṇāyiram, qui possède un sanctuaire principal de la période Coḷa et qui a ensuite été agrandi à une époque ultérieure, comme en témoignent l'enceinte extérieure, les pavillons encadrant

---

357 *Cf. Annual Report of the Archaological Survey Department. Southern Circle.* Archaeological Survey of India. Superintendant Government Press. Madras. Années 1893 à 1932-33, et *Indian Archaeology - A Review. An annual Publication of Archaeological Reports.* Archaeological Survey of India. Government of India, New Delhi. Années 1957-58 à 2014.

l'entrée de celle-ci et le petit sanctuaire qui lui fait face et qui arborent le style « sobre ». Le complexe de Veṅkaṭaramaṇa pourrait, de la même manière, avoir été fondé au pied de la colline de Chandrayandurgam avec, à l'origine, un sanctuaire principal et deux sanctuaires annexes, voire peut-être aussi la première enceinte. L'ensemble aurait ensuite été embelli par les souverains du XVIe siècle, expliquant ainsi la présence du premier et du second *gopura*, présentant tous les deux une façade à édicules, et des *maṇḍapa* de procession juchés sur une haute base moulurée, avec des piliers richement décorés. Deux détails pourraient encore renforcer cette assertion. Le premier se situe dans la première enceinte : on remarque immédiatement la différence d'ornementation entre le corps principal des sanctuaires annexes « sobres » et le porche à quatre piliers de Type 4 qui les accompagne, ainsi que la margelle autour du canal d'écoulement des eaux lustrales du sanctuaire de Viṣṇu, qui reprend la composition d'un *adhiṣṭhāna*. Dans la seconde enceinte, le *kalyāṇamaṇḍapa*, malgré sa plateforme moulurée, arbore des niches en *makaratoraṇa* sur ses façades extérieures et des piliers de Type 1. Ce style « sobre » en revanche a été exécuté avec une rare finesse et contraste fortement avec l'aspect quelque peu frustre des mêmes éléments décoratifs situés dans la première enceinte. On peut alors imaginer que ce style a été délibérément imité à une époque plus tardive, mais adapté à l'élégance de l'ensemble des structures de la seconde enceinte.

Un détail structurel peut également conforter la théorie de l'ancienneté du sanctuaire principal du temple : selon George Michell, le *mukhamaṇḍapa* fermé contient quatre piliers de Type 1 dont les deux poutres sont orientées nord-sud, et non est-ouest dans le sens de l'entrée du temple, une singularité très rare dans l'architecture du XVIe siècle et plutôt représentative des *vimāna* des périodes antérieures[358].

Le complexe du Paṭṭābhirāma en revanche, semble clairement avoir été fondé au XVIe siècle, étant davantage comparable aux édifices contemporains du Tamil Nadu. De même, si la chronologie de construction des différentes structures qui composent le centre sacré de Singavaram est définie par les styles qu'elles adoptent, il paraît évident que le petit sanctuaire de Ādi Varāha soit parmi les plus récents, comme le confirme entre autres son épigraphie.

Il faut également noter que, sur le site de Senji, aucun des éléments iconographiques qui pourraient contribuer à déterminer une datation proche du XVIe siècle, notamment les représentations de dignitaires caractéristiques de l'époque, n'est situé sur des structures

[358] Communication personnelle du 13 Juillet 2016, lors de l'étude des plans du temple de Veṅkaṭaramaṇa.

portant un style « sobre », mais systématiquement disposé sur des piliers associé au style « orné ».

La combinaison si particulière de styles présents sur le site de Senji ne trouve qu'assez peu d'éléments comparables dans le reste de la région. On retrouve cependant quelques exemples isolés au Tamil Nadu, qui tendraient à orienter la datation des temples d'avant le XVIe siècle. En effet, le petit temple de Saumya Someśvara à Nimbapura, à cinq kilomètres d'Hampi, au Karnataka, a été construit vers 1450 – selon l'inscription d'un rocher à proximité du temple – dans la tradition *drāviḍa*[359] et il est orné de pilastres plats à chapiteaux en biseau et de niches en *makaratoraṇa* sur un *adhiṣṭhāna* à moulures lisses, très similaire au style « sobre » de Senji. Les seules variations résident dans la saillie des corbeaux frontaux des pilastres aux angles du bâtiment et au niveau du marquage extérieur des séparations entre les pièces, et dans les demi-pilastres de type « Coḷa » soutenant les niches. A Chandragiri, à l'ouest de Tirupati, le sanctuaire de Mallikarjuna présente le même type d'ornementation, mais sur une base plus simple. Il est daté du premier quart du XVe siècle, pendant le règne de la dynastie Saṅgama de Vijayanagara et la construction du Fort de Chandragiri. Il est intéressant de constater que des temples plus récents, comme ceux de Someśvara (1461) et de Kodaṇḍarāma (1450-1500) [360] ont propension à adopter un style plus orné, où les niches portent des toits *śālā* et des motifs de *kumbhapañjara*, et où les chapiteaux des pilastres adoptent la forme naissante du *puṣpapotikā*.

Ces deux exemples antérieurs au XVIe siècle se situent au nord du Tamil Nadu et de la région de Senji. Plus proches de la forteresse, à environ soixante-quinze kilomètres au nord-est, se trouvent l'ancienne ville de Padaiviḍu et la montagne de Kottamalai, antique fief des chefs Sāmbhuvarāyar, actifs lors de la prise de possession de la région par Kumāra Kampaṇa, général de la première dynastie de Vijayanagara, au milieu du XIVe siècle. Au sommet de la haute colline est édifié le sanctuaire de Veṇugopāla – que malheureusement aucune inscription ne date précisément –, sur une base totalement lisse et intégralement composée dans un style « sobre » encore plus dépouillé qu'à Senji, au point qu'il en paraisse inachevé.

---

359 BRANFOOT, C.: "Regional Past, Imperial present: Architecture and memory in Vijayanagara-period Karnataka" In *The Temple in South Asia*, Volume 2 of proceedings of the Eighteenth International Conference on South Asian Archaeology of 2005, The British Museum. Londres, 2007 (b), p. 107.

360 MICHELL, G., MOORTI, U. S.: *Encyclopaedia of Indian temple architecture.* Vol. I, South India. Part 4 - A, Dravidadesa later phase, c. A.D. 1289-1798. American Institute of Indian studies. New Delhi, 2001, p. 64-65.

Tous ces arguments stylistiques contribuent à dresser un profil diachronique de Senji et de sa région, que les données historiques peinent à contredire en raison de leurs propres lacunes et incertitudes. Il faudrait considérer que le paysage religieux de la ville s'est développé – en grande partie – dès sa conquête par les agents de première dynastie Vijayanagara, envoyés pour rétablir l'ordre et soumettre les chefs locaux Sāmbhuvarāyar qui contrôlaient alors la zone jusqu'en 1367. Il est complexe d'associer le style particulier de Senji à une époque plus ancienne, qui correspondrait lors à la période de domination Hoysaḷa au Tamil Nadu, avant la défaite du roi Baḷḷala III et de son fils vers 1345, marquant la disparition de la dynastie. Aucune correspondance n'a pu être établie entre les temples Hoysaḷa et ceux de Senji, essentiellement en raison de la disparition massive des témoignages architecturaux consécutive aux raids musulmans dans le pays tamoul. Un rapport esthétique semble en revanche réellement exister entre les édifices de la forteresse et ceux de Padaiviḍu. Cependant, le règne des Sāmbhuvarāyar du royaume indépendant de Rājagambhīrarājya (Padaiviḍu) prend fin assez tôt dans la seconde moitié du XIVe siècle; dans ces conditions, était-il alors possible que Senji soit doté de presque tous ses temples majeurs à cette date ? Ou bien faut-il estimer que leur construction a été progressive tout en conservant le même style « sobre » ? Si l'on considère plus précisément la date de l'inscription, en 1391, le site n'est plus sous domination Sāmbhuvarāyar et il est entré dans une période où l'identité de ses souverains reste assez floue. On sait néanmoins que la région est contrôlée par l'empire de Vijayanagara et par ses gouverneurs, mais ces derniers ne font pas encore partie de la lignée officielle dite « de Senji ». Si le choix est fait, pour cette démonstration, de suivre la conclusion à laquelle l'analyse du style selon les données épigraphiques de 1391 a abouti, on ne peut plus appréhender le style architecturale majoritaire à Senji, caractérisé par cette sobriété de ses décors, par une certaine rudesse dans sa conception et par une simplicité de ses plans au sol, comme caractéristique de la période Nāyaka. Les éléments dont on peut affirmer avec plus d'assurance qu'ils sont tardifs et définis au moins à partir du XVIe siècle, voire au XVIIe siècle – comme les édifices de style « orné » et à plan élaboré, ainsi que les construction militaires et le centre palatiale situé dans le Fort interne –, déterminent à eux seuls un style et une « architecture des Nāyaka de Senji » [361]. Les édifices religieux de Senji n'auraient donc pas, comme tendent à le présenter certains auteurs, « surgi de terre », initiés à

[361] On a pu voir précédemment que, selon George Michell, le complexe palatial de Senji est très différent des exemplaires à Vijayanagara, Penukonda ou Chandragiri, et qu'il n'existe à présent aucune structure appartenant à ces trois sites fortifiés qui puisse être comparée avec le Kalyāna Māhal de Senji, le rendant ainsi unique pour la période et la région.

la fin du XVIe siècle par un unique souverain, dont l'existence est seulement documentée par des sources européennes, mais seraient le produit d' une activité architecturale plus ancienne, intercalée entre les deux seules périodes de construction connues – et les deux seules qui semblent avoir été jugées dignes d'intérêt dans la littérature scientifique – à savoir, l'époque Pallava et l'époque Nāyaka tardive.

Comme on l'a clairement énoncé au début de cette démonstration, l'objet de cette approche de datation par le style n'est pas d'invalider les données historiques déjà formulées sur Senji, mais bien de démontrer que toutes les hypothèses n'ont pas été explorées à ce sujet et que, comme nous allons le voir, le nombre de détails et d'éléments de contexte à prendre en compte pour situer un édifice dans une période historique ne doit être ni sélectif, nitronqué.

L'hypothèse selon laquelle le site de Senji a connu l'apogée de son développement architectural religieux dans la seconde moitié du XIVe siècle est vraisemblable, mais ne s'établit qu'à partir d'un prisme restreint d'informations. Il existe en effet un certain nombre de constatations venant contredire le caractère affirmé de cette théorie de l'histoire des lieux.

Si on ne peut réfuter l'authenticité de l'inscription de 1391 du temple de Veṅkaṭaramaṇa, le postulat selon lequel cette inscription date formellement le style sobre et définit ainsi toute la chronologie du site peut cependant, lui, être remis en cause en se référant à certaines situations

En premier lieu, il nous faut mettre en parallèle l'intégralité des données épigraphiques et non considérer les inscriptions de manière isolée. En effet, l'inscription datée de 1550 sur le mur sud du sanctuaire principal de ce temple nous informe que les donations ont été réalisées pour assurer le culte quotidien, les diverses fêtes de temple et d'autres services incluant la réparation du temple. Comme nous avons pu le voir dans l'analyse détaillée de cette inscription dans la section de la Première Partie qui lui est consacrée, les détails de cette remise en état ne sont pas connus, mais on pourrait émettre l'hypothèse qu'elle concerne le sanctuaire central et que le support de l'inscription de 1391 aura été incluse dans un appareil reconstruit au milieu du XVIe siècle, ce qui ne constituerait pas un cas isolé, en particulier pendant la période Nāyaka. Des précédents de ce procédé de récupération sont déjà connus depuis l'époque Coḷa, notamment lorsque la brique fut abandonnée au profit de la pierre comme matériau de construction des temples, et également sous l'égide de la reine Sembiyān Mahādevī (épouse de Gandharāditha Coḷa qui régna dans la seconde moitié du Xe siècle), qui

fit preuve d'une rare intégrité historique et fit copier de nombreuses inscriptions lors des reconstructions ou des embellissements des édifices[362].

Une seconde considération, liée à la situation historique, doit être également mentionnée. La seconde moitié du XIVe siècle et le début du XVe siècle constituent en effet une des périodes les moins actives en matière de construction religieuse et de patronage de temples au Tamil Nadu[363], principalement en raison de la situation politique et militaire du tout nouvel empire de Vijayanagara. Les raids successifs et dévastateurs des Sultanats de Delhi provoquent à la fois la perte de nombreux témoignages architecturaux anciens, mais également une interruption dans la dynamique architecturale et cultuelle : entre 1350 et 1550, très peu de fondations voient le jour, et le culte n'est plus célébré dans les édifices détruits ou situés dans des territoires encore occupés par l'envahisseur. De même, de nombreux conflits internes existent encore avec certains chefs locaux. Les complexes bâtis pendant cette période et qui peuvent être directement reliés à l'art Vijayanagara se trouvent soit dans la capitale impériale, soit dans les parties sécurisées du Deccan, mais très rarement dans le pays tamoul. Malgré sa position au nord de l'Etat et dans un site déjà en partie fortifié et protégé, il paraîtrait assez exceptionnel que la ville de Senji se soit développée dans un contexte si peu propice à la création architecturale.

D'un point de vue stylistique et esthétique, il faut également noter un détail qui pourrait paraître sans importance mais qui semble pouvoir infirmer le principe d'uniformité d'un style pendant une période donnée : on constate que les *makaratoraṇa* des niches ne sont pas toutes traitées de la même manière sur les trois sanctuaires principaux du temple de Veṅkaṭaramaṇa. Certaines sont assez élémentaires alors que d'autres présentent une finesse et une élégance indéniables dans le traitement des rinceaux végétaux. Elles sont inégalement réparties sur les trois édifices, mais semblent de manière générale être plus détaillées sur les deux sanctuaires annexes. Cette hétérogénéité se retrouve, comme on l'a vu précédemment, sur d'autres temples à l'intérieur du Fort, tel que le groupe de cinq ou sept temples près du Cakrakulam, mais également sur le sanctuaire de Śiva ou Viṣṇu à l'est du temple de Paṭṭābhirāma, à Narasingarayanpettai.

Cette dernière fondation Nāyaka présente d'ailleurs elle aussi une anomalie dans son architecture. Le complexe dans son ensemble offre assurément toutes les caractéristiques des constructions du XVIe siècle du pays tamoul, avec ses façades à édicules et ses hautes bases

---

362 Voir à ce sujet BALASUBHRAMANYAM, S. R. : *Early Chola Temples. Parantaka I to Rajaraja I (907-985)*. Orient Longman. 1971, p. xii.

363 *Cf.* BRANFOOT, C. *Op. cit.* 2007 (a), pp.16-17, et MICHELL, G. *Op. cit.* 2015, p. 34.

moulurées à deux niveaux, mais à une exception près. En effet, le petit sanctuaire annexe dédié à Garuḍa, ouvert à l'ouest et faisant donc face à l'entrée du sanctuaire central, arbore un style « sobre », sans aucune niche en raison de sa taille.

Cependant, ce petit édifice, constitué d'une unique chambre, est bâti sur le soubassement général (l'*upapīṭha*) du sanctuaire, auquel on accède par un escalier aux rampes animalières. De par son implantation, il ne peut donc en aucun cas être considéré comme plus ancien que les structures portant un style « orné », et il a de toute évidence été construit en même temps que le sanctuaire principal, et donc conjointement avec les autres éléments du complexe, c'est-à-dire pendant le XVIe siècle.

Si la hiérarchie des styles semble respectée dans la majeure partie des temples à Senji, la qualification d'un style « sobre » plus ancien et d'un style « orné » ultérieur n'explique pas l'utilisation uniforme du style « sobre » sur des complexes dont le plan au sol et l'agencement des éléments les apparentent aux fondations Nāyaka connues et datées, comme c'est notamment le cas pour les trois complexes de Sītārāma (avec l'exception des vestiges du *rāyagopura*), Kodaṇḍarāma et pour la « fondation inachevée » de Singavaram. L'examen de ces derniers critères, et l'étude effectuée de la topographie et des plans masses de ces édifices, tendent à prouver leur construction sur une courte période, et selon une organisation au sol qui s'est développée pendant le XVIe siècle.

Nous avons pu constater la présence d'un style décoratif simple semblable à celui de Senji au nord de la région, ainsi qu'au Karnataka et en Andhra Pradesh. Le temple de Veṇugopāla, au sommet de la colline de Kottamalai, à Padaiviḍu a été répertorié comme intégralement orné du style « sobre ». Il faut cependant évaluer à part la datation de son *mahāmaṇḍapa* fermé, à l'avant du temple, dans l'enceinte sacrée. Ce dernier possède en effet une ouverture frontale encadrée par quatre grands piliers de Type 3, dont les chapiteaux en *puṣapotikā,* avec leurs étais et leur aspect encore massif, semblent se référer au XVIe siècle. L'intérieur du *maṇḍapa* est également occupé par deux rangs de piliers composites avec un pilastre intégré et un chapiteau à double *puṣpapotikā* et lion assis. La cohérence architecturale de cette partie du temple ne fait aucun doute, chaque élément semble être contemporain, et même dans le cas où différentes époques de constructions pourraient être reconnues, les murs extérieurs seraient alors automatiquement plus récents que l'aménagement intérieur. Il est donc très peu vraisemblable que le style « sobre » soit ici représentatif du XIVe siècle, ou en tous cas, antérieur au XVIe siècle. Il faut également rappeler qu'après la défaite des souverains Sāmbhuvarāyar, cette partie de l'ancien district du *North Arcot* dans laquelle se trouve Padaiviḍu a été sous le contrôle des gouverneurs de Vijayanagara nouvellement

installés à Senji pour diriger la partie nord du pays Tamoul. Il n'est actuellement pas possible de déterminer exactement dans quelle mesure le site a subi l'influence artistique des Nāyaka de Senji, ni de conclure quant à la paternité directe du style « sobre » par ces derniers, mais il est attesté que la lignée de Senji a inclus cette zone dans son apanage[364].

Ce type d'anachronisme, ou tout du moins d'irrégularité chronologique, a été identifié dans d'autres temples du Tamil Nadu et il introduit un certain nombre d'exceptions au premier postulat développé *infra*.

Nous avons précédemment évoqué les deux temples majeurs de la ville de Devikāpuram pour leur organisation au sol. Le temple de Periyanāyaki au centre de la ville présente, devant son *gopura* principal – donc à l'extérieur de l'enceinte sacrée –, un petit pavillon clos dont les murs arborent le style « sobre ». Il appartient incontestablement à l'espace sacré du complexe mais, de par sa position, il n'a pu être construit qu'à une période postérieure aux sanctuaires principaux et au *gopura* qui, eux, adoptent le style « orné » typique du XVIe siècle.

Deux autres constatations similaires peuvent être relevées dans la partie la plus méridionale du Tamil Nadu. Tout d'abord le temple désormais bien connu de Veṅkiṭācalapati de Kṛṣṇapuram, qui possède tant de similarités structurelles avec le temple de Veṅkaṭaramaṇa de Senji, présente un pavillon détaché arborant le style « sobre ». Il est situé entre la deuxième enceinte et le mur moderne qui fait office de troisième enceinte, au sud de l'entrée principale et de son *gopura*, et il et ouvert au nord. Sa position en périphérie du temple, loin du centre, exclue l'hypothèse de l'intégration d'un monument ancien dans une fondation clairement datée de 1560 par l'épigraphie.

Le second exemple, plus flagrant, demeure cependant le temple de Kṛṣna de Srivilliputtur, qui se trouve à un kilomètre du centre-ville et du grand temple de Āṇṭāḷ-Vaṭapatrāṣāyana, qui fait la réputation de la cité. Le temple, ouvert à l'est et organisé sur le même modèle des plans simples de cette époque, ne possède qu'un *gopura* inachevé perçant la seconde enceinte. Les murs extérieurs de son *garbhagṛha* sont, bien que typiques du XVIe siècle, d'une grande simplicité, comme le montrent l'absence d'*upapīṭha*, de décoration des moulures de l'*adhiṣṭhāna*, et d'articulation entre la base et les édicules, qui demeurent plats et peu détaillés. Le *mahāmaṇḍapa* en revanche, est supporté par une base en *kaṇṭha* et scandé par des pilastres méplats, en « T » et des fausses niches – occupées uniquement par des petites fenêtres en treillage de pierre – en *makaratoraṇa*, composant une exacte illustration du style

364 *Cf.* KARASHIMA, N. *Op. cit.*, 1992, p. 15-16.

« sobre » présent à Senji. Le *mahāmaṇḍapa* ne peut en aucun cas être reconnu comme antérieur au *garbhagṛha*, ce qui écarte d'emblée une date de construction proche du XIVe siècle. En outre, on apprend, par l'une des inscriptions placées sur le mur nord du *vimāna,* que l'édifice a été spécialement érigé, en 1571[365] par le souverain Pāṇḍya Ativīrarāma Śrīvalabhadeva, pour honorer le mérite des Nāyaka de Madurai, Vīrappa et Kṛṣṇappa. Cette inscription constitue par ailleurs un exemple très rare d'épigraphie de fondation faisant directement référence à l'érection d'une structure religieuse. Il faut donc considérer la construction ininterrompue de l'intégralité du monument, démontrant ainsi que le *mahāmaṇḍapa* de style « sobre » date de la seconde moitié du XIVe siècle, comme le reste des éléments.

Parmi les complexes cités, aucun, à l'exception du temple de Veṇugopāla de Padaiviḍu, n'emploie ce style pour les murs extérieurs du *garbhagṛha* de ses sanctuaires principaux ou annexes, et il semblerait que cette esthétique soit associée à des structures de seconde importance, comme le *mahāmaṇḍapa* du temple de Kṛṣṇa de Srivilliputtur, voire de rang mineur, telles que des chambres fermées n'accueillant ni procession, ni cella, et plutôt consacrées aux activités annexes comme le stockage. On pourrait être tenté à nouveau d'en déduire une hiérarchie d'application en relation avec l'importance religieuse et liturgique de chaque structure ; toutefois, nous avons pu constater que le site même de Senji présente à ce niveau une hétérogénéité notable, un tel style se retrouvant indifféremment sur des sanctuaires, des *gopura* de *maṇḍapa*, comme sur des structures mineures.

De la même manière, ce développement amène à reconsidérer la thèse du manque de moyens financiers, souvent avancée pour des temples de faible envergure et de style décoratif dépouillé. Puisqu'il apparaît que le style « sobre » de Senji soit contemporain du style « orné », cette explication perd en effet toute validité.

b. L'instrumentalisation de l'architecture à Senji : entre style impérial et provincial.

On constate qu'il est donc infiniment complexe de déterminer précisément une datation pour les monuments de Senji en se fondant sur leur style et sur le contexte de leur construction. Certains éléments tendent à indiquer une période d'édification située dans la seconde moitié du XIVe siècle, selon la répartition du style dit « sobre » de Senji et en rapport

365 ARE de 1926 N°591-593 sur le *vimāna* et N°594 sur le *gopura*.

avec une partie de l'épigraphie du site. D'autres, au contraire, confirment la contemporanéité de la quasi-totalité des temples et des structures religieuses du site, démontrant que les styles « sobres » et « ornés » ont été élaborés et mis en œuvre au même moment. En l'état, aucune conclusion ne semble pouvoir être établie à partir de ces seules données.

Il nous faut alors envisager une troisième méthode, qui fait intervenir la politique religieuse des souverains Nāyaka au XVIe siècle. Ainsi que nous l'avons déjà plusieurs fois évoqué, l'une des traits fondamentaux qui caractérisent la période dite de Vijayanagara-Nāyaka, tant en histoire qu'en histoire de l'art, est l'incorporation du passé dans l'architecture de l'époque. Il en résulte un phénomène de reprise des unités architecturales et d'imitation des motifs produits et utilisés par les royaumes antérieurs.

A la suite de la désintégration progressive de l'empire Coḷa dans les années 1270, le sud de l'Inde est, pendant plus d'un demi-siècle, la proie des envahisseurs venus du nord. Les avancées des Hoysaḷa du sud du Karnataka, des sultanats Khalji et des Tughluq de Delhi, puis la conquête de Madurai dans les années 1330, ont pour conséquence la disparition des anciens régimes dirigeants du Tamil Nadu. Lorsque l'empire de Vijayanagara, fraîchement fondé et animé d'une forte volonté d'expansion, étend ensuite sa domination sur le pays tamoul, il est présenté, à la fois dans la littérature poétique et épique et dans l'épigraphie, comme le libérateur, unique rempart contre la menace hérétique, et le restaurateur du culte hindou[366]. On a pu le voir, cette interprétation contraste fortement avec les faits, car on constate que le patronage et la fondation de nouvelles institutions seront extrêmement réduits entre 1350 et 1500 au Tamil Nadu. Les temples construits sous l'égide de la dynastie Saṅgama de Vijayanagara à partir du XVe siècle, comme au Tamil Nadu, sont considérés comme d'ampleur très modeste et témoignant d'un manque de raffinement et d'ornementation dans leur traitement architectural, en comparaison des monuments de la même époque en Andhra Pradesh et au Karnataka. En l'état actuel des recherches, étant donnée la rareté des témoignages sur place, l'architecture religieuse de cette période dans le pays tamoul est essentiellement perçue comme « revivaliste ». Le temple de Cakrapāṇi de Kumbhakoṇam, par exemple, présente un *vimāna* dont l'attribution au XVe siècle ne fait aucun doute, mais affiche un décor reproduisant des caractéristiques des structures Coḷa des IXe et Xe siècles, tels que la forme des colonnes engagées à *phalakā* et *ītaḷ* sur la façade, le fronton des niches, certaines moulures de l'*adhiṣṭhāna*, et des toitures à pyramides étagées[367]. C'est au sein de la capitale

366 *Cf.* BRANFOOT, C., *Op. cit.* 2013 p.317-318.

367 *Cf.* MICHELL, G., MOORTI, U. S., *Op. cit.*, 2001, pp. 196-198.

de l'empire de Vijayanagara que ce processus d' « archaïsme délibéré »[368] se trouve le mieux représenté. En effet, le premier quart du XVe siècle est une date d'une grande importance dans l'histoire de l'architecture religieuse du sud de l'Inde car elle correspond à la fondation du temple de Rāmachandra, qui constitue – comme cela a déjà été précisé – le premier édifice religieux à adopter le style *drāviḍa* tamoul hors du Tamil Nadu et à devenir l'archétype des futurs temples de toute la période. Cette rupture avec le style *drāviḍa karṇaṭa* qui caractérise les monuments les plus anciens d'Hampi, situés notamment sur la colline de Hemakuta, procède d'une volonté politique de la part des souverains Vijayanagarara afin d'égaler l'image de la grandeur de l'empire Coḷa, dont la domination avait marqué l'Inde du sud pendant près de quatre siècles[369]. Ce nouveau style d'origine tamoule, après une brève période de maturité, se propage vers le sud et le sud-ouest – avec cette fois une grandeur renouvelée et une créativité inédite amplifiées par le lustre impérial – à mesure que l'empire de Vijayanagara étend et affirme son pouvoir, en particulier vers le milieu du XVIe siècle, période d''essor architectural que connaîtra cette partie du sous-continent. C'est donc un processus de double transfert que connaissent l'art et l'architecture du Tamil Nadu de cette période Vijayanagara-Nāyaka, et non par un mouvement de diffusion uniquement centrifuge à partir de la capitale vers les périphéries de l'empire. Ce processus s'opère en premier lieu par une dissémination des motifs et des plans depuis la métropole impériale jusqu'aux provinces, suivie de l'adoption de ces formes impériales dans les provinces du pays tamoul, puis de leur enrichissement et de leur approfondissement par les artistes locaux, composant alors un corpus formant la réponse créative de ces provinces, transférée à son tour jusqu'à la capitale et dans les localités immédiates. Cet aller et retour artistique aura été favorisée, entre autres, par l'unité de l'empire sous le règne de Kṛṣṇadevarāya (1509-1529) et de ses successeurs, établissant ainsi un héritage sur le long terme par la cohérence esthétique de son architecture monumentale religieuse[370].

L'importance grandissante des souverains Nāyaka – depuis leur statut de gouverneurs mineurs, dont les responsabilités et le pouvoir augmenteront depuis le début du siècle, jusqu'à l'apparition de lignées héréditaires fermement implantées sur le territoire – va de pair avec une volonté d'émancipation, puis d'indépendance, qui ne se concrétisera qu'à la fin du XVIe

---

368 *Cf.* BRANFOOT, C., *Op. cit.* 2007 (a) p. 116.

369 *Cf.* MICHELL, G.: "Revivalism as the Imperial Mode: Religious Architecture During the Vijayanagara Period." In *Perception of South Asia's Visual Past* ed. par Catherine B. Asher et Thomas Metcalf. Oxford and IBH Publiching Co. New Delhi, 1994, pp. 187-197.

370 *Cf.* BRANFOOT, C., *Op. cit.* 2013 p. 320.

siècle. Nous avons pu observer que les origines culturelles et géographiques des tétrarques Nāyaka, différentes de celles des populations qu'ils ont à diriger, leur impose une politique d'intégration leur permettant de consolider progressivement leur règne au niveau local. C'est au travers de l'institution religieuse qu'ils vont donc légitimer leur présence et leur pouvoir sur le territoire tamoul, en patronnant des constructions, des rituels, des fêtes de temples régionaux, et en promouvant l'expansion et la rénovation d'édifices anciens, en particulier les grands centres de pèlerinage. Outre la restauration des sanctuaires de l'époque Pallava, Coḷa ou Pāṇḍya par l'adjonction d'enceintes, de *gopura* et de *maṇḍapa* détachés de procession, on assiste également au rajout de structures mineures à des complexes importants. Le temple de Rājarājeśvara de Tañjāvūr illustre bien ces deux pratiques : le sanctuaire indépendant de Murugan d'époque Nāyaka est implanté dans l'enceinte du complexe, et le *maṇḍapa* principal du sanctuaire central se voit augmenté de deux *maṇḍapa* attachés, dont un *nandimaṇḍapa* à l'avant.

Les souverains Nāyaka s'assimilent aux traditions tamoules en se réappropriant le prestige et la notoriété des monuments antiques, mais également en procédant à de nouvelles fondations religieuses. La construction de ces dernières et régie par une règle qui détermine souvent l'aspect du temple et qui se rattache à la géographie sacrée du pays tamoul. Lors de l'émergence de la *bhakti* au VIIe siècle – une nouvelle forme de dévotion hindoue basée sur une foi intense et émotionnelle envers la divinité –, la poésie religieuse connaît un essor majeur, notamment à travers les chants et les hymnes des douze *āḻvār* vaiṣṇava et des soixante-trois *nāyaṇmār* śaiva. Ces groupes de saints poètes voyagent à travers le pays tamoul en célébrant les incarnations de Viṣṇu ou Śiva dans des lieux particuliers, conférant ainsi aux temples édifiés sur ces sites un caractère sacré indéniable. L'impact est d'autant plus grand dans l'hindouisme que la composition des louanges est formulée en langue vernaculaire et non en sanskrit. Cette accentuation sur les divinités liées à des localités influe directement sur les noms de temples, ces derniers adoptant le nom local de la divinité, comme par exemple le temple de Śrīraṅgam dédié à « Raṅganātha » et non simplement à « Viṣṇu », ou celui de Tiruvaṇṇāmalai, où Śiva porte le nom d'Aruṇācaleśvara.

En matière d'architecture religieuse, il faut donc faire une distinction entre les sites sacrés et les sites royaux. Les temples construits sur des sites sacrés jouissent d'une ancienneté établie depuis au moins le VIIe siècle, mais qui peut être d'une origine bien plus ancienne, et s'accompagnent d'une mythologie propre justifiant les preuves de l'authenticité divine du lieu. Ils sont essentiellement connus pour les légendes liées à l'espace géographique, et non pour leur affiliation à un souverain ou une dynastie en particulier. Par

contraste, les édifices considérés comme des sites royaux ne présentent généralement aucune relation mythique avec leur lieu d'implantation, et ils ont souvent été construits en une seule phase, sans véritables additions à travers les âges. Ils sont par ailleurs directement associés au règne d'un monarque ou de sa lignée. A titre d'illustration, on peut confronter deux exemples. A Madurai, le très connu temple de Mīnākṣī-Sundareśvara est bâti sur le lieu de vénération de la déesse locale protectrice des premières installations urbaines. Le cœur du complexe est fondé avant le XIe siècle, et le développement de l'ensemble se répartit sur deux grandes périodes de construction, le XIe siècle et les XVIe - XVIIe siècles, entrepris par des dynasties visiblement désireuses d'apporter leur soutien à un culte ancien. Le temple de Rājendracoḻiśvara de Gaṅgaikoṇḍa Coḷapuram, en revanche, fait partie des temples d'Etat de l'empire Coḷa et a été édifié au XIe siècle par Rājendra (1012-1044) sur un site choisi par le souverain pour recevoir l'eau de la Gaṅgā rapportée de ses précédentes conquêtes dans les régions du nord. Le temple perd de son importance peu de temps après la fin du règne de son royal commanditaire, et il ne sera complété ou augmenté par aucun de ses successeurs.

L'activité architecturale pendant la période de domination Nāyaka au Tamil Nadu s'exprime majoritairement par l'expansion des temples déjà existants sur des sites sacrés, pour des besoins, comme cela a été expliqué, de légitimation et de rattachement à la fois à un pouvoir divin et à une dynastie plus ancienne, mais de nouvelles fondations voient également le jour. Les temples construits entre les XVIe et XVIIe siècles déploient souvent, sur les façades des *vimāna* ou des sanctuaires ajoutés à des complexes anciens, les dernières innovations en matière d'ornementation architecturale, un foisonnement de motifs et de moulures, et une esthétique vivante et dynamique créée par les rythmes des édicules et de leurs combinaisons multiples. Certains spécimens en revanche se démarquent de cette richesse décorative. Dans le sud du Tamil Nadu, par exemple, les sanctuaires principaux des temples présentent, comme à Senji, un aspect extérieur dépouillé et presque pauvre, si on les confronte avec leurs contemporains construits dans la même ville[371]. Deux d'entre eux ont déjà été mentionnés plusieurs fois : le temple de Kṛṣṇa à Srivilliputtur, d'ampleur modeste comparée au complexe double de Āṇṭāḷ-Vaṭapatrāṣāyana, au cœur plus ancien, construit dans la même ville, et le temple de Veṅkiṭācalapati de Kṛṣṇapuram, qui se situe sur la rive de la Tamrapānī. On pourrait citer encore le temple de Kulaśekharanātha, à Tenkasi, ville essentiellement réputée pour le complexe de Kāśi-Viśvanātha, bien plus majestueux. Ces trois temples ont en commun d'offrir un contraste saisissant avec les monuments voisins. Ils

371 *Cf.* BRANFOOT, C., *Op. cit.* 2007 (a) pp. 110-115.

présentent en effet des *adhiṣṭhāna* uniques et aux moulures lisses, des façades dépourvues d'édicules, des pilastres de type Coḷa légèrement plus aplatis au lieu de colonnes engagées, des fausses niches couvertes de toits *śālā* de faible profondeur, et des superstructures limitées à trois étages. Dans le cas du temple de Veṅkiṭācalapati, les niches sont de types *makaratoraṇa*. Au vu de leur style, on pourrait les dater de la période Coḷa tardive, si la présence de chapiteaux en *puṣpapotikā* sur les pilastres ne révélait une époque bien postérieure. En effet, ces trois édifices sont formellement datés par leur épigraphie, qu'elle soit disposée sur la base des sanctuaires ou inscrite sur plaque de cuivre[372], qui évoque des fondations pour le mérite ou en l'honneur de souverains Nāyaka entre 1560 et 1580. De plus, les sanctuaires annexes de ces temples – ceux des deux épouses du dieu par exemple – possèdent quant à eux un style décoratif plus conforme au XVIe siècle, reprenant l'articulation en édicules et l'abondance d'ornementation. Enfin, chacun de ces édifices accueille à l'intérieur de ses *maṇḍapa* de procession des spécimens de piliers composites et à sculpture monumentales parmi les plus élaborés et les plus impressionnants, qui n'apparaissent que vers la fin du XVIe siècle, ce qui écarte également l'hypothèse d'un manque de moyens financiers pour la construction des temples, qui aurait expliqué leur simplicité.

Ces trois exemples sont donc ici la preuve de l'utilisation délibérée et réfléchie d'un vocabulaire architectural, ou en tous cas d'une forme esthétique générale, classé comme archaïque. Comme l'indique l'épigraphie, ces édifices sont de nouvelles fondations royales, et rien ne suggère leur rapport à un lieu originellement sacré, ou référencé dans la littérature dévotionnelle ancienne. L'aspect archaïque donné intentionnellement à un site récent est donc spécialement exploité pour fabriquer une origine antique au *vimāna*, le cœur sacré et rituel du temple, en faisant apparaître la structure plus ancienne qu'elle ne l'est en réalité – l'âge conférant aux temples prestige et sainteté. De manière parallèle, les monuments richement ornés construits sur d'anciens sites sacrés réaffirment l'importance divine du lieu.

La troisième hypothèse concernant l'architecture religieuse de Senji et l'éventuelle réintégration du style « sobre » dans une continuité chronologique fait intervenir ce processus d'imitation, caractéristique des dynasties Nāyaka. Si l'on écarte les questions concernant l'inscription du temple de Veṅkaṭaramaṇa datée de 1391 et l'origine du premier sanctuaire du temple – qui, en l'état actuel des recherches ne peuvent être résolues –, il est tout à fait

[372] Temple de Kṛṣṇa de Srivilliputtur : ARE de 1926 N°591-594, temple de Veṅkiṭācalapati de Kṛṣṇapuram : ARE de 1912 plaques de cuivres N°16 et 27, temple de Kulaśekharanātha de Tenkasi : ARE de 1919 N° 533-535 et ARE de 1917 N°490-497.

vraisemblable que le style « sobre » soit un effet de simplification stylistique dans le seul but d'évoquer une plus grande antiquité[373].

Nous avons pu constater au travers de cette étude, et comme le confirmera l'analyse des temples et des lieux de cultes dédiés aux divinités féminines, que Senji ne constitue pas l'un des sites les plus sacrés de cette partie de la région. Le temple de Raṅganātha de Singavaram bénéficie d'une renommée religieuse et historique bien plus importante que le reste des édifices, raison pour laquelle il constituait le centre religieux de l'époque. En ce qui concerne les temples de la forteresse et des quartiers périphériques, rien ne prouve la présence d'un culte ancien sur leurs emplacements. Le groupe de divinités féminines des Sept Sœurs, vénérées ensemble ou individuellement, personnifie certainement les déesses originelles du site, qui pré-datent les dieux du panthéon pan-hindou, mais aucune d'entre elles ne bénéficie de l'attribution d'édifices d'une ampleur comparable, par exemple, aux quatre « fondations Nāyaka ». Leurs temples et leurs lieux de culte demeurent réduits et parfois rustiques, malgré l'ancienneté et la vivacité des croyances qui leur sont toujours liées.

Le plan et l'homogénéité des décors des temples consacrés aux divinités pan-indiennes indiquent, pour les plus élaborés, des fondations royales édifiées sur une période assez courte. Il semble que, dès leur arrivée à Senji, les premiers gouverneurs mandatés par l'empire de Vijayanagara manifestent leur ferme intention de renvoyer à la population une image de protecteurs des dieux locaux et de justes souverains. Le patronage et le respect des cultes déjà présents sont des facteurs essentiels pour réussir cette intégration. Mais l'affirmation de leur pouvoir recourt également à la fondation d'édifices religieux correspondant aux modèles de la capitale impériale, dans la zone fortifiée et palatiale, au plus près du centre du gouvernement de la région. Ils font le choix d'appliquer à leurs propres installations, implantées sur des sites sans grande notoriété religieuse, un procédé d'imitation visuelle qui les rattache à un passé local, afin de leur conférer un caractère plus sacré et plus séculaire. Il ne fait aucun doute que si les temples de Senji avaient conservé leur *sthālapurāna* – la littérature spécifiquement dédiée à l'histoire d'un temple, qui connaît un développement important entre les XVe et XIXe siècles –, ces derniers n'auraient pas manqué d'insister sur les légendes, historiques ou apocryphes, liées à la fondation de leur culte, dans le but d'authentifier leur antiquité et leur

[373] Il est nécessaire de rester prudent quant à l'utilisation d'une équation quelque peu simpliste entre sobre et ancien, et orné et récent, car ce n'est pas le cas dans tous les sanctuaires du XVIe et du XVIIe siècle. Les caractéristiques des *vimāna* sobres et le dessin des façades sont cependant généralement associés avec les anciens temples tamouls.

importance mythologique[374]. On peut s'interroger sur les moyens utilisés par les commanditaires de ces fondations pour s'incorporer à un passé local : pourquoi en effet ne pas avoir apposé sur le temple une inscription qui aurait « convaincu » la population de son ancienneté? Si cette question peut tout à fait concerner l'inscription de 1391, il reste que l'usage de « faux » en épigraphie demeure extrêmement rare : s'il arrive que des inscriptions soient recopiées et gravées sur le nouvel édifice, elles sont généralement explicitement apostillées de la mention « copie » dans le nouveau texte, ou accompagnées d'un contexte particulier permettant de certifier leur date d'établissement. Un tel procédé ne serait de toute manière en rien profitable aux commanditaires. En effet, l'épigraphie, dans l'architecture hindoue, est essentiellement utilisée pour enregistrer les dons à l'institution religieuse et conserver la trace d'une transaction. Elle n'est pas destinée à être lue par le plus grand nombre, ou à expliquer la signification du style ou de l'iconographie. L'aspect visuel du temple est un moyen bien plus efficace d'arriver à ces fins : le fidèle fera sans difficulté la relation entre un décor sobre et une origine ancienne par exemple, et l'associera avec un passé connu.

Dans ce cas, une autre question survient. Il est intéressant d'identifier le passé auquel ont souhaité se rattacher les Nayaka de Senji en utilisant un tel stratagème, et de manière plus générale, quelle est la source d'inspiration de l'architecture religieuse du site. Si l'on considère le style « sobre », son origine reste indéterminée jusqu'à présent, mais, même si certains éléments s'y rattachent, il est difficile d'y voir clairement un héritage Coḷa ou Pallava. La lignée des Nāyaka de Senji se construit en effet sur un terrain presque vierge : le site est, au cours de son histoire, sous domination Coḷa et Hoysaḷa, mais uniquement comme province de faible importance, et il est surtout gouverné par des chefs locaux qui ne peuvent prétendre à la grandeur historique des empires majeurs de l'Inde du Sud. Bien avant cela, la région du Tondaimaṇḍalam, au nord du pays tamoul, est réputée pour avoir constitué le royaume Pallava, et il est vrai que des témoignages architecturaux de cette période sont présents dans les environs de Senji, tels que les grottes sculptées de Singavaram, Melaccheri, Maṇḍagapaṭṭu, et Daḷavāṇur, et le rocher de Toṇḍur. Cependant, la gloire des Pallava semble assez lointaine et trop peu présente sur le territoire pour constituer un lien durable entre les dynasties qui se sont succédées[375]. Par comparaison, les deux autres grands royaumes Nāyaka

---

374 SHULMAN, D. D.: *Tamil Temple Myths: Sacrifice and divine marriage in the South Indian Saiva tradition*. Princeton University Press. Princeton, 1980, pp. 40-89.

375 *Cf.* BRANFOOT, C., *Op. cit.* 2013, p. 327.

du Tamil Nadu ont également opéré une instrumentalisation des styles anciens dans leur architecture afin d'être reconnus comme les dignes héritiers d'un passé bien défini. Les Nāyaka de Tañjāvūr parviennent à assurer une continuité historique avec la puissance de l'empire Coḷa, originellement implanté dans le delta de la Kaveri, en produisant au début du XVIIe siècle une architecture arborant un style délibérément archaïque – tel que le temple de Rāmaswami – parfois qualifié de « néo-Coḷa »[376] et en rénovant et agrandissant les structures présentes, comme dans l'enceinte du grand temple de Tañjāvūr. De même, la dynastie Nāyaka de Madurai s'approprie le passé Pāṇḍya en augmentant considérablement les temples de Mīnākṣī-Sundareśvara à Madurai ou de Skanda à Tirupparankunram.

Dans le cas de Senji, la recherche d'une filiation historique doit également intégrer la présence géographiquement très proche du pouvoir impérial à partir de la seconde moitié du XVIe siècle, d'abord à Penukoṇḍa, puis à Chandragiri, en Āndrha Pradesh. On associe souvent la période d'essor de l'activité architecturale au pays tamoul avec la concrétisation progressive des volontés d'indépendance des futurs royaumes Nāyaka, et il est donc alors possible de supposer que cette proximité avec l'influence des Tuḷuva puis des Āraviḍu, respectivement troisième et dernière dynastie de Vijayanagara, ait quelque peu contraint les velléités d'expansion de Senji. De même, le site était essentiellement une base militaire, et non un centre de pèlerinage, malgré la renommée de la grotte sculptée de Singavaram. Ceci pourrait expliquer ce que beaucoup qualifient comme un manque d'ambition dans l'architecture des temples du site et peut être leur certaine pauvreté.

Il faut noter par ailleurs que les divinités tutélaires des temples de Senji ne semblent pas avoir été choisies au hasard. Le plus grand temple du site est dédié à Veṅkaṭaramaṇa, une forme de Veṅkaṭeśvara, et le second à Paṭṭābhirāma, désignant Rāma après son couronnement. On compte également quatre temples dédiés à Raṅganātha, et un accent particulier mis sur le sanctuaire d'Āṇḍāḷ. Dans l'ensemble, ces divinités se rattachent à la tradition vaiṣṇava, mais elles sont étrangement proches de l'orthodoxie impériale. L'analyse iconographique examinera plus en détail l'importance de ces divinités, mais il nous faut apporter ici quelques explications à ce sujet. Les rois Kṛṣṇadevarāya et Achyutadevarāya de Vijayanagara font partie, dans la première moitié du XVIe siècle, des plus grands dévots du dieu Veṅkaṭeśvara de Tirupati, dont le temple est situé sur la colline de Tirumala, en Andhra Pradesh. L'édifice est l'un des lieux de pèlerinage les plus importants du courant Śrī-Vaiṣṇava

[376] *Cf.* MICHELL, G.: *Chola and neo-Chola architecture in Kumbakonam*. Texte non publié, cité dans BRANFOOT, C., *Op. cit.* 2007 (a) p. 118.

tamoul, et sa popularité s'accroît très largement à la fois à Tirupati et dans le sud du royaume, mais également dans la capitale impériale de l'époque, sous le patronage intensif de ces deux souverains. On compte en effet pas moins de huit monuments consacrés à Veṅkaṭeśvara – plus connu à Vijayanagara sous le nom de Tiruveṅgalanātha depuis le XVe siècle – notamment le plus célèbre d'entre eux, fondé en 1534 par le beau-frère du roi Achyutadevarāya, qui partage certaines caractéristiques de son plan au sol avec le temple de Veṅkaṭaramaṇa de Senji. De même, le culte de Rāma et son iconographie connaissent un développement sans précédent au sud de l'Inde, avec l'émergence de la dynastie Vijayanagara, comme en témoigne la fondation du temple de Rāmachandra entre 1400 et 1415, le premier à être consacré à cette avatar de Viṣṇu et à adopter un style tamoul, mais surtout comme l'atteste la construction, dans les années 1530, du temple de Raghunātha, un autre nom de Paṭṭābhirāma, et qui précède de peu celle du complexe de Senji. La popularité de Raṅganāha en revanche, même si son culte est largement pratiqué dans la capitale, relève d'une origine à la fois plus locale et plus ancienne, et représente la divinité principale de nombre des temples les plus importants du pays Tamoul.

En consacrant deux de leurs plus grands temples à des divinités particulièrement honorées par l'autorité impériale, et dans le cas de Veṅkaṭeśvara, celle qui constitue l'un des principaux sujets de louange des *āḷvār*, les souverains Nāyaka de Senji semblent vouloir s'assurer le soutien d'une communauté religieuse tamoule et se rattacher à ses racines anciennes. Mais ils souhaitent surtout se conformer aux normes religieuses impériales et aux préférences sectaires des souverains de la dynastie de Vijayanagara, considérée encore aujourd'hui comme la plus puissante et la plus brillante de cette époque, ces mêmes souverains sous le règne desquels ont été installés dans leurs fiefs les Nāyaka de Senji, mais aussi ceux de Madurai[377].

Une telle affinité avec la capitale impériale peut également se percevoir à travers l'environnement général du site et l'agencement de son architecture. Le relief tourmenté et montagneux, parsemé de rochers granitiques et de basses collines de la région de Hampi est indéniablement proche de celui de Senji, et il est très vraisemblable que les souverains Nāyaka aient utilisé cette analogie à des fins d'identification au pouvoir impérial. Nous verrons que d'autres parallèles peuvent être établis au travers de la qualité de la sculpture et de son iconographie.

---

377 *Cf.* BRANFOOT, C., *Op. cit.* 2013 p. 325.

La caractérisation de l'architecture religieuse de Senji et de sa région ne peut être aisément définie. Pour tenter d'y parvenir, de nombreux facteurs sont à prendre en compte. L'histoire générale du site, son contexte militaire, la doctrine de ses souverains et leur politique de patronage, mais également les données épigraphiques et l'analyse précise de la répartition sur le site et des styles de ses temples, permettent d'entrevoir quelques traits emblématiques d'une architecture propre à Senji. Nous avons également pu constater que la datation des monuments par une étude très linéaire des styles et de leurs éléments constitutifs était impossible. Les temples du site présentent un assortiment de dépouillement et d'exubérance, un mélange de plans réduits et de petits ensembles qui côtoient des assemblages complexes multipliant les éléments autour d'un cœur sacré. Ils associent parfois dans les mêmes installations des styles d'une grande richesse ornementale, typiques du XVIe siècle Nāyaka, et d'autres d'une contrastante sobriété qui s'appuie sur des composantes archaïques. Il n'est pas exclu que le style « sobre » de Senji relève d'une origine ancienne, mais sa rareté et son emploi dans des structures modernes d'importance liturgique négligeable le rendent complexe à situer dans le temps. De même, la possibilité qu'une architecture de pierre ait existé à la fin du XIVe siècle ne doit pas être écartée, mais il s'est avéré improbable que la quasi-intégralité des temples ait été édifiée à cette période, comme le démontrent les nombreuses comparaisons et les exemples d'utilisations modernes évoquées. Il faut alors envisager l'hypothèse d'une savante instrumentalisation du passé à travers l'esthétique architecturale, afin de créer un lien historique avec la gloire perdue de la dynastie Tuḷuva de Vijayanagara, permettant de renforcer l'analogie avec l'ancienne capitale du Karnataka, tant au niveau de sa dimension religieuse que de sa topographie. Mais au vu des observations concernant l'origine du style « sobre », le terme « archaïque » doit être utilisé avec précaution.

Il ressort de cette étude que la construction des temples hindous de Senji consacrée à des divinités du panthéon pan-hindou a certainement eu lieu au milieu du XVIe siècle, peut-être répartie sur deux périodes majeures. Il est toujours possible que, d'une période à l'autre, le style présent sur un temple antérieur ait été copié par souci de maintien d'une certaine cohésion dans un site de dimension moyenne comme Senji, mais l'homogénéité générale d'une partie des bâtiments amène à regrouper leur mise en œuvre sur la même période chronologique, vraisemblablement vers le milieu du siècle. La deuxième phase de construction lui est très proche, mais elle utilise un répertoire sinon différent, du moins plus exclusif et rattaché à la seconde moitié du XVIe siècle. Il est éminemment délicat d'associer la construction d'un temple, ou même une phase de construction, au règne d'un souverain, tant

la généalogie de la lignée de Senji est fluctuante. En l'état actuel des connaissances, une telle relation n'et pas d'une importance fondamentale, au contraire des intentions générales propres à la dynastie.

Parmi les monuments de taille modeste, les « fondations Nāyaka » se distinguent notoirement. Très comparables les unes aux autres, elles respectent toutes un schéma bien défini qui semble les référencer comme « temple officiel de quartier », chacune étant implantée à un point stratégique dans l'agglomération Nāyaka. Le temple de Veṅkaṭaramaṇa est bien entendu le plus important, indiquant peut-être sa plus grande ancienneté par rapport aux autres, et le temple de Paṭṭābhirāma daterait de la seconde phase et serait donc légèrement plus récent. Les édifices conservent cependant une certaine simplicité en comparaison avec d'autres sites qui leur sont contemporains, mais également avec les deux autres capitales Nāyaka. Les Nāyaka de Senji n'apparaissent pas comme de grands bâtisseurs. Le seul exemple connu et avéré d'une intervention de grande ampleur se trouve dans le temple de Bhūvarāha de Śrīmuṣṇam, à l'ouest de Cidambaram. Le temple – datant originellement du XIIe siècle – a été substantiellement rénové et son sanctuaire principal remplacé – à partir du XVe siècle, et essentiellement dans les années 1580[378] – par Koṇḍama Nāyaka, fils de Muttu Kṛṣṇappa Nāyaka (ou Kṛṣṇappa Nāyaka II), le plus connu des membres de la lignée de Senji. L'esthétique du temple n'est en rien comparable avec les monuments de Senji les plus élaborés, et il se situe dans la droite ligne de l'évolution la plus aboutie de l'art architectural Nāyaka. Si ce contraste confirme la distinction de la période de construction des deux sites, il faut surtout y percevoir une divergence flagrante d'ambition, qui se manifeste à travers l'architecture et le contexte général. Le temple de Bhūvarāha est d'origine plus ancienne et son rayonnement est fermement établi dans la région. Koṇḍama Nāyaka ne fait que participer à son embellissement en vue d'en retirer un certain prestige. Au contraire, la citadelle défensive de Senji s'édifie sur un site relativement indigent en matière de mythologie pan-hindoue ancienne, et les temples remplissent d'abord un rôle d'affirmation politique plutôt que de centre de pèlerinage, cette dernière fonction étant déjà assurée par le temple de Singavaram. Il faut également évoquer le problème de différence de niveau de compétence de la main d'œuvre locale dans chacun des deux cas : les grands centres religieux attirent des artisans de qualité dont le savoir accumulé s'est transmis à travers de nombreuses générations, stimulé par la ferveur religieuse de la ville ou de la région. Senji n'appartient visiblement pas à cette catégorie, tout du moins jusqu'à la fin du XVIe siècle, mais même lors du règne

[378] ARE de 1916 N° 256-57, 264, 271, 273, mentionnent notamment la construction d'un *gopura* et de structures annexes dans le temple.

florissant de Muttu Kṛṣṇappa Nāyaka, l'essentiel des richesses ne semble pas être alloué à la construction religieuse à grande échelle, mais principalement à l'architecture palatiale et défensive et, accessoirement, à des ajouts mineurs dans les temples existants.

Il est donc important de retenir ici la combinaison que développe l'architecture de Senji entre son souci d'insertion dans la tradition locale et sa volonté d'apparaître dépositaire de la grandeur impériale du début du XVIe siècle, et ce, en utilisant un vocabulaire architectural complexe. Tout comme l'ornementation des temples, la sculpture et l'iconographie participent intégralement du processus de construction des temples, et il est donc nécessaire d'analyser leur diversité sur le site de Senji et d'en comprendre les mécanismes d'élaboration.

5. Le répertoire iconographique des temples de Senji

(*Planche 12, Fig. 179-202*)

5.1 La sculpture dans les temples des XVIe- XVIIe siècles

Chez les historiens d'art et les collectionneurs, l'évocation d'un « art Nāyaka » fait en réalité rarement référence à la sculpture sur pierre. En effet, les productions artistiques les plus réputées et qui, selon les spécialistes, définissent le mieux la « période Nāyaka », sont généralement réalisées sur des supports plus mobiles, comme les objets d'art profane en ivoire, les fragments de char processionnels, couramment appelés « bois de char », les reliefs en stuc, et la peinture[379].

Lorsque se manifestent aux XVIe et XVIIe siècles l'expansion physique et institutionnelle des monuments religieux, ainsi que l'importance grandissante du rituel et de la procession, la multiplication des sanctuaires et des structures détachées qui les accompagnent fournit un espace démultiplié pour accueillir la sculpture architecturale. Cette expression

[379] Les panneaux peints de Senji ont été minutieusement détaillés dans les descriptions et, au vu de leur faible nombre et d'un état souvent très lacunaire, ils ne seront pas analysés. On espère cependant réaliser une étude complète des ces œuvres dont l'avenir est menacé.

artistique n'a cependant pas recueilli l'unanimité des critiques occidentaux et de leurs critères esthétiques, qui l'ont souvent reléguée au rang d'exubérance perturbante dénuée d'originalité, et donc insuffisamment digne d'intérêt pour en justifier une étude détaillée[380]. Des avis aussi tranchés sont bien entendu reconsidérés aujourd'hui, mais cette période chronologique ne fait pas encore l'objet de monographies aussi importantes que pour les ères plus anciennes, telle que celle de la dynastie Coḷa, reconnue entre autres pour son importante production de bronzes.

La période Nāyaka produit un grand nombre de représentations divines en métal constituant les *utsavamūrti*, ou images processionnelles mobiles des dieux, et de rondes-bosses ou de stèles en pierre disposées à l'intérieur des saints des saints, mais ce type de sculpture ne représente pas la majorité des témoignages disponibles pour une éventuelle analyse artistique. Malgré les destructions subies par les monuments hindous pendant les incursions des différents sultanats, et la disparition parfois complète de nombreux édifices religieux, ce sont les images principales de culte en pierre et en métaux précieux qui ont été les premières à pâtir du mouvement iconoclaste. Cette sélection est particulièrement marquée à Senji, compte tenu de son contexte militaire, et c'est la raison pour laquelle la majeure partie des temples est aujourd'hui abandonnée, non pas qu'ils soient totalement désaffectés et oubliés, mais l'absence de l'image principale du dieu, et par conséquent leur brutale désacralisation, rend désormais impossible la célébration d'un culte. Le site conserve néanmoins des stèles sculptées, en particulier dans le contexte du culte des divinités féminines locales, ainsi que des rites commémoratifs et funéraires, comme l'exposera le prochain chapitre qui traite essentiellement de ces trois types de représentations. Outre les reliefs sculptés sur des blocs de pierre isolés ou des parois de falaise, Senji dispose encore de trois rondes-bosses en très bon état de conservation, sur lesquelles nous aurons l'occasion de revenir. Les deux premiers spécimens sont composés d'une paire de *dvārapāla* qui garde la porte d'entrée du sanctuaire principal du temple de Veṅkaṭaramaṇa – la face arrière de la sculpture étant presque plan, le terme de ronde-bosse n'est cependant pas tout à fait exact –, et le troisième arbore une représentation presque grandeur nature d'un souverain assis, conservée à l'air libre dans le *Site Museum* de la porte de la Victoire.

L'architecture et son expansion permettent donc une multiplication des représentations divines, et constituent un moyen privilégié pour transmettre par l'image un enseignement religieux concret au plus grand nombre de fidèles. Comme cela a précédemment été discuté,

380 Voir à ce sujet, entre autres, FERGUSSON, J., *Op. cit.* 1972, p. 365.

l'ornementation architecturale fait partie intégrante de la conception du bâtiment, tant du point de vue de sa construction que de sa symbolique. Les motifs décoratifs sont généralement répartis sur toutes les surfaces du temple, et les figurations divines et humaines disposent d'emplacements dédiés. Les temples de l'époque Nāyaka s'inscrivent dans la continuité de leurs prédécesseurs Coḷa concernant la distribution de ces représentations, mais des évolutions majeures apparaissent vers le XVIe siècle.

Les représentations figurées peuvent occuper diverses positions au sein de la structure. Les édifices religieux du XIe siècle présentent communément un *devakoṣṭha*, une niche couverte d'une miniaturisation de toiture ou d'une arche ornée entre deux demi-pilastres, sur chacune des façades de leurs sanctuaires et du *maṇḍapa* qui leur est accolé. Avec l'agrandissement progressif des *garbhagṛha*, le nombre de niches est démultiplié, à la fois sur la longueur du mur, et sur sa hauteur dans le cas de plusieurs niveaux de *pada*, sur les temples d'Etat Coḷa par exemple, comme au temple de Rājendracoḻiśvara de Gaṅgaikoṇḍacoḷapuram. La position centrale est réservée à la représentation la plus importante, qu'elle soit une *parivāradevāta* ou une incarnation de la divinité principale. Après l'adoption du style *drāviḍa* tamoul par l'empire de Vijayanagara, puis son retour au Tamil Nadu lors de l'essor architectural qui se manifeste dès la fin du XVe siècle, les conventions de représentation et de positionnement des figures dans les niches ne sont pas modifiées, et respectent les mêmes usages: l'image est souvent sculptée dans un bloc indépendant, parfois différent de la pierre utilisée pour la construction générale, ensuite fixée à l'intérieur de la miniaturisation d'architecture, où elle est pour finir consacrée par un rituel.

Cependant, l'observation des *vimāna* et des *gopura* d'époque Nāyaka au Tamil Nadu nous indique qu'il ne s'agit pas des composants les plus essentiels de l'ornementation du sanctuaire. En effet, de nombreux exemples de façades de cette époque présentent de riches combinaisons d'édicules primaires et secondaires aux bases indépendantes, et une accumulation de moulures, mais avec des espaces trop étroits ou trop peu profonds pour accueillir un haut-relief. Il semble donc que, malgré la possible disparition des sculptures sur cette partie du sanctuaire, nombre de « niches » de cette période n'aient pas été à l'origine destinées à contenir une image, d'où l'utilisation du terme de « fausse niche ». On peut rencontrer dans ce cas de petits reliefs sculpté sur le fond de ces fausses niches, mais qui ne sont en rien comparables avec les exemples observés dans des temples plus anciens. Sur les façades, les représentations divines, parfois très élaborées et narratives, se concentreront alors à l'extérieur des espace initialement prévus à cet effet, tels qu' entre les pilastres et les colonnes engagées – dont les dimensions peuvent parfois surpasser les reliefs actuels des

niches, comme le montrent les façades du sanctuaire de Kṛṣṇa Veṇugopāla dans le complexe de Raṅganātha de Śrīraṅgam –, ou de part et d'autres des fûts des *kumbhapañjara*, ainsi que sur les moulures et les frises des bases et, pour les édifices les plus travaillés, vers la fin du XVIe siècle, dans les *nāsī* des *kapota* de l'entablement. Depuis la période Coḷa, ce motif d'arche accueille généralement des visages arborant diverses expressions. Cette tradition se poursuit pour produire, sur les temples Nāyaka, de véritables scènes miniatures, comme c'est notamment le cas du *Citragopura* du temple d'Aḷakiya Nampirāya, à Tirukkurunkudi, dans le sud du Tamil Nadu. Les *nāsī* connaissent un accroissement de leur taille et de leur fonction décorative : mesurant plus de quarante centimètres de haut, ils sont alors ornés d'épisodes purāṇiques ou de représentations de procession divines, exécutés en reliefs finement détaillés. Sur de nombreux temples plus tardifs, une autre évolution de ce motif tend au contraire vers sa simplification à l'extrême : les *nāsī* sont à peine esquissés et uniquement ornés de rinceaux ou de fleurs stylisées.

Ces fausses niches caractéristiques sont omniprésentes à Senji. Mises à part les niches de certaines superstructures rénovées à une époque un peu plus tardive, si la largeur des *devakoṣṭha* est généralement prévue pour recevoir des reliefs, ce n'est clairement pas le cas de leur profondeur, en particulier pour les temples et les *gopura* ornés du style « sobre ». Les deux seuls exemples de niches contenant effectivement des reliefs sculptés se situent à l'intérieur de la cella ouest du temple de Veṅkaṭaramaṇa. Le mur du fond accueille deux simples cavités rectangulaires, sans ornementation aucune, dans lesquelles sont sculptés un relief de Bhū-Varāha et un autre de Lakṣmī-Narasimha, directement dans la paroi formant le fond de la niche. On constate aisément que ces cavités sont légèrement plus profondes que toutes les supposées niches présentes sur les sanctuaires du site, confirmant que faire figurer des sculptures dans ces dernières n'a jamais été dans l'intention dans constructeurs. Un autre exemple patent s'observe dans certaines superstructures, notamment celles des trois sanctuaires du temple de Veṅkaṭaramaṇa, de sa cella ouest, et de l'*āsthānamaṇḍapa*. Certaines d'entre elles ont été récemment restaurées, et s'il arrive que les niches au centre des étages contiennent effectivement des figurations divines, les édicules secondaires *kūṭa*, qui ne mesurent que quelques centimètres de large, ne sont ici installés que pour rappeler une esthétique déjà connue, et non pour accueillir effectivement des reliefs. C'est là un nouvel exemple de la répétition d'un élément architectural dépourvu de son sens originel.

Seuls quelques temples et structures des complexes de Senji pourvus d'un style « orné » présentent, conformément à la tendance de cette période, des bas-reliefs décoratifs sur les parois planes et les espaces intermédiaires de leurs murs. C'est en particulier le cas du

sanctuaire principal et du *gopura* de Paṭṭābhirāma, et également sur les *gopura* du temple de Veṅkaṭaramaṇa. Le complexe de Paṭṭābhirāma est intégralement décoré d'un style orné à édicules. Son sanctuaire principal ne possède malgré tout qu'un seul exemple de relief isolé représentant deux *yāḷi* cabrés se faisant face, entre un pilastre et une fausse niche, sur sa paroi sud, indiquant peut-être un état d'inachèvement dans l'ornementation de la structure. Les *kumbhapañjara* sur le *gopura* induisent la présence de rinceaux et d'êtres célestes ou de cavaliers émergeant de part et d'autre de la panse du pot et du fût de la colonne engagée. Le petit *gopura* du temple de Veṅkaṭaramaṇa est construit sur le même modèle et les bas-reliefs se trouvent donc aux mêmes emplacements. Le *rāyagopura,* en revanche, comporte, outre ce type de sculpture autour des pots pansus, de petits reliefs de figures divines alternant avec les pilastres simples, les édicules et les *kumbhapañjara.*

Concernant ces deux complexes, on remarque une variation dans le traitement des *nāsī*. Ceux des *gopura* et des sanctuaires du Veṅkaṭaramaṇa ne semblent contenir que des visages, des lions assis ou des motifs végétaux. Ils sont en revanche très variés dans leur forme de base : les arches peuvent prendre la forme d'un *makaratoraṇa* mais également de guirlandes de perles et de fleurs délicatement ciselés. Les *nāsī* du temple de Paṭṭābhirāma sont au contraire réguliers dans leur forme, mais beaucoup plus diversifiés dans leur relief : on peut observer des animaux, des divinités en action, des lutteurs, des danseurs…

Outre ses motifs ornementaux abstraits et ses figures isolées, la période Vijayanagara-Nāyaka est également réputée pour la beauté de ses reliefs narratifs. Ce procédé décoratif semble somme toute assez peu présent dans les édifices du XVIe siècle au Tamil Nadu, et il est généralement connu pour avoir été développé dans la capitale impériale de Vijayanagara dès le XVe siècle. En effet, on observe sur la plateforme de Mahānavamī dans le centre royal, mais également sur le temple de Rāmachandra, de longues frises sculptées déployant une iconographie royale et mystique. Chaque thème est représenté de manière vivante et dynamique. Les panneaux du temple de Rāmachandra, sont disposés sur les parois du sanctuaire et sur le mur de son enceinte de façon à retracer les évènements majeurs du *Rāmāyaṇa* dans une composition parfois sans artifice – où les personnages se tiennent seulement sur un « sol » – ou qui adopte un style plus tamoul, lorsque la scène se déroule dans un *makaratoraṇa*. Une telle abondance de relief se retrouve par ailleurs sur le temple de Cintāla Veṅkaṭaramaṇa de Tāḍpatri, bâti en Andhra Pradesh dans la première moitié du XVIe

siècle[381], et reste dans cette région, un fait assez commun. Comme on l'a mentionné, elle n'est pas répétée pas les constructeurs Nāyaka du pays tamoul, ou en de très rares occasions, comme aux temples d'Alagarkoil ou de Srivilliputtur[382]. Cependant, les édifices tamouls du XVIe et XVIIe siècle maintiennentla tradition d'afficher de tels frises et panneaux sculptés à l'intérieur de leur *gopura*. Les tours d'entrées du temple de Cidambaram, par exemple, exposent ainsi un grand nombre de reliefs, à la fois sous forme de sculptures dans des niches et de représentations sur panneaux. Ces derniers peuvent être narratifs ou simplement iconiques, tels que les reliefs représentant les cent-huit positions de danses canoniques du Bhāratanaṭyam, chacune isolée dans un petit panneau indépendant, et ce sur les quatre *gopura* principaux du temple, datés entre le XIIe siècle et le XVIe siècle[383].

Trois des grands complexes de Senji arborent également ce type d'ornementation dans le passage intérieur de leur *gopura* le plus externe. Les temples de Paṭṭābhirāma et de Veṅkaṭaramaṇa, ainsi que les vestiges du temple de Sītārāma à Jayankondan, déploient des panneaux représentant des récits épiques ou des épisodes purāṇiques précis. Ils ne peuvent cependant prétendre à l'appellation de décor narratif. Nous avons pu voir en effet dans les descriptions détaillées de chacun de ces temples, et en particulier dans le temple de Sītārāma, que lorsque les reliefs ne figurent pas uniquement des dieux isolés ou accompagnés de leur entourage, les scènes d'action ne sont développées qu'en deux parties maximum. Les sculpteurs ont visiblement privilégié la représentation de l'acmé d'un épisode plutôt que son découpage chronologique. Si, dans l'iconographie des panneaux du *rāyagopura* du temple de Sītārāma, on décèle une sorte de parallèle en miroir entre des thèmes viṣṇuïtes et śivaïtes, ceux des temples de Paṭṭābhirāma et de Veṅkaṭaramaṇa présentent en revanche une homogénéité dépourvue de véritable programme ordonné, au vu de la disposition quelque peu aléatoire de chaque épisode représenté.

A distance assez proche de la région de Senji, on peut citer deux exemples offrant le même type d'ornementation au sein du passage interne du *gopura*. Le *gopura* est du temple

---

381 Plus généralement sur ce temple, voir DALLAPICCOLA, A. L.: "Rāmāyaṇa reliefs in the Cintāla Veṅkaṭaramaṇa, Tāḍpatri" In *Temple Architecture and Imagery in South and Southeast Asia.* Prasadanidhi: papers presented to Professor M.A. Dhaki, ed. by Parul Pandya Dhar and Gerd J.R. Mevissen. Aryan Books International. New Delhi, 2016, pp. 222-235.

382 *Ibid.*, p. 233.

383 Voir à ce sujet HARLE, J. C.: *Temple Gateways in South India. The Architecture and Iconography of the Cidambaram Gopuras.* Munshiram Manoharlal Publishers. New Delhi, 1995 [Oxford, 1963].

de Periyanāyaki de Devikāpuram est réputé pour l'abondance de ses reliefs sculptés sur ses parois internes, mais également pour leur taille et leur diversité. Des représentations grandeur nature de divinités, des scènes des *purāṇa* et des épopées, réparties dans des niches architecturées se superposant en hauteur sur les parois, alternent avec de petits panneaux isolées entre des reliefs majeurs. Les thèmes varient entre les images divines et profanes, faisant parfois apparaître des lutteurs et des groupes de personnages dans un entrelacement de corps évoquant une composition esthétique plutôt qu'une description naturaliste.

On citera également le temple de Raṅganātha de Tiruvarangam (essentiellement du XVIe siècle) – renommé pour la dimension et l'ancienneté de son image principale supposées surpasser celles du temple de Śrīraṅgam – à une vingtaine de kilomètres à l'ouest de Tirukoilur, dont le grand *gopura* comporte exactement le même type de panneaux que les temples de Senji, avec un aspect plus linéaire et plus homogène, mais reprenant des thèmes identiques. On y repère néanmoins une nouveauté: l'emblème impérial de la dynastie de Vijayanagara apparaît en introduction de l'un des bandeaux de la partie sud-est, détail qui n'apparaît nulle part sur le site de Senji.

Ce sont bien entendu les piliers des temples qui demeurent à cette période le support privilégié de la sculpture au Tamil Nadu. La grande tradition de piliers et de colonnes composites et sculptées de figures monumentales a déjà été discutée dans la précédente section. Le XVIe siècle assiste à l'essor de ce type d'éléments porteurs jusqu'au XVIIe siècle, et voit se déployer une très large gamme de piliers à *yāḷi*, à cavaliers, et à représentations divines et royales, atteignant des échelles et des niveaux d'élaboration impressionnants.

Outre ces exemples les plus représentatifs de l'architecture religieuse des XVIe - XVIIe siècles, les piliers plus traditionnels, comportant une série de blocs de sections carrée et octogonale, sont choisis pour porter le décor abstrait, végétal, et figuré des temples. S'ils ne comportent que rarement des figures de grande taille – à l'exception de certaines représentations royales qui peuvent couvrir le tiers de la hauteur de certains piliers simples – les douze faces qu'ils offrent à la sculpture permettent de multiplier les thèmes et les scènes importantes, dotant ainsi chaque pilier d'un sens particulier.

Crispin Branfoot insiste très justement sur le fait que l'étude de la sculpture hindoue n'est pertinente que lorsque les œuvres se trouvent dans leur contexte et dans leur temple d'origine, et que les piliers Nāyaka offrent en l'occurence des conditions optimales d'observation dans leur contexte, étant donnée la difficulté de prélever des piliers massifs, au

contraire des sculptures dans des niches[384]. Au regard de cette remarque, le site de Senji constitue malheureusement un contre-exemple complexe, si l'on considère d'une part le nombre potentiel d'éléments prélevés et déplacés, et d'autre part l'absence de moyens d'identification de ces parties transférées, comme on a pu le voir lors de l'étude des pièces manquantes. Cette difficulté mise à part, la règle générale de l'époque de domination Nāyaka reste ici respectée, où la quasi-totalité de la sculpture figurée à Senji est présentée sur les piliers de ses *maṇḍapa* et de ses sanctuaires. Comme nous le verrons dans l'étude plus détaillée de l'iconographie, il est rarement possible d'établir une correspondance normative entre le type de support – et donc le niveau d'élaboration stylistique du pilier – et l'iconographie qui y est représentée. Les piliers de Type 1 – les plus simples du site –, et les piliers de Type 2 – qui servent souvent à combler des espaces intermédiaires – comportent à la fois des motifs abstraits, végétaux, animaux, et de figures divines et profanes. Une éventuelle cohérence iconographique est en revanche plus perceptible dans le rapport entre l'emplacement du pilier dans le temple et sa fonction architecturale, quoique l'on rencontre encore de très nombreuses exceptions.

Il est à présent opportun d'analyser le répertoire iconographique utilisé dans l'ornementation des monuments de Senji. Bien que, comme nous venons de le mentionner, et comme c'est souvent le cas en architecture indienne, il semble qu'il existe une relation entre la nature des sculptures et leur emplacement dans le temple, le choix a été retenu de conduire cette analyse par thèmes iconographiques, et non par élément architectural ou par édifice, afin de limiter le risque de nombreuses répétitions qui peuvent résulter de la relative hétérogénéité de l'ensemble décoratif. De plus, chaque monument religieux bénéficie déjà dans sa description détaillée d'une analyse iconographique propre à chacune de ses structures. Il s'agit donc d'identifier les sujets les plus traités et le cas échéant, de comprendre la raison de leur utilisation dans un contexte spécifique et sur un support particulier. Les divinités représentées à Senji seront donc recensées par la fréquence de leur réitération, et le cas de la figuration royale fera l'objet d'une section indépendante, mais nous analyseront également les motifs décoratifs les plus fréquents.

384 *Cf.* BRANFOOT, C., *Op. cit.* 2007 (a), p. 169.

5.2. Analyse des thèmes iconographiques

A. Les principales divinités pan-indiennes

a. Brahmā.

Les principales divinités pan-indiennes représentées dans l'architecture religieuse des XVIe - XVIIe siècles comprennent invariablement la *trimūrti*, le groupe des trois dieux hindous Brahmā, Viṣṇu et Śiva, respectivement créateur, préservateur, et destructeur du monde, et toutes les formes de la Déesse, personnifiant l'énergie féminine divine, appelée Śakti.

Au sein de la triade divine du panthéon hindou, Brahmā est la divinité qui a fait le moins l'objet de représentations isolées, et les temples qui lui sont entièrement dédiés sont d'une extrême rareté, en particulier dans le sud de l'Inde[385]. Il n'apparaît donc qu'associé avec les deux autres divinités majeures, comme on peut le voir dans certains temples excavés de Mahābalipuram et dans les mythes et légendes qui font intervenir la *trimūrti*. C'est notamment le cas de la forme de Śiva *liṅgodbhavamūrti*, lorsque Brahmā et Viṣṇu se disputent sur leur supériorité respective, puis concernant l'origine et la fin de la colonne de feu dans laquelle Śiva se matérialise, ainsi que dans le mythe de la création du monde. La figure majeure de ce dernier thème est Viṣṇu sous sa forme Ānantasāyin, ou plus communément dans le pays tamoul, Raṅganātha, allongé sur le serpent d'éternité. Brahmā est alors figuré sur un lotus émergeant du nombril de Viṣṇu, et malgré son rôle prépondérant de créateur du monde, il fait partie des figures secondaires de cette iconographie qui, comme on va le voir, est l'une des plus importantes à Senji.

[385] Les temples tamouls ne sont en effet presque jamais consacrés uniquement à cette divinité. Le temple de Brahmāpurīśvara de Tirupattur, par exemple, possède bien une grande statue à l'effigie du dieu, mais il est avant tout consacré au *liṅga* de Śiva, que Brahmā aurait installé lui-même à cet endroit.

b. Viṣṇu et le Śrī-vaiṣṇavisme.

L'étude historique et topographique, ainsi que le recensement des sanctuaires selon leur dédicace, ont démontré que la ville de Senji était, et demeure encore, en grande majorité, d'obédience viṣṇuïte. Le temple fédérateur de l'ancien centre sacré du site, ainsi que quatre des cinq complexes désignés comme des « grandes fondations Nāyaka » sont dédiés à des formes ou à des incarnations du dieu Viṣṇu. De même, les légendes fondatrices qui ne concernent pas un groupe de déesses locales font intervenir une émanation de cette divinité, guidant les souverains vers leur glorieuse destinée à Senji. Nous aurons l'occasion de constater que les *grāmadevatā* sont très présentes sur le site et dans la région, mais le culte viṣṇuïte semble se développer assez tôt. Le temple de Raṅganātha de Singavaram remonte en effet au VIe siècle et a joui d'une considérable réputation, perdurant bien après l'arrivée et l'installation de la dynastie Nāyaka. Le pays tamoul du XVIe siècle est sous domination Vijayanagara et donc sous l'influence directe du dogme religieux adopté par l'empire et très largement suivi dans ses provinces. Le Śrī-vaiṣṇavisme est en effet le courant sectaire officiel des dynasties Sāḷuva et Tuḷuva – la première dynastie des Saṅgama était essentiellement śivaïte, mais patronnait sans distinction la secte Śrī-vaiṣṇava. C'est cependant avec l'avènement des souverains Kṛṣṇadevarāya et Achyutarāya que le mouvement connaît un essor considérable, à la fois dans la capitale et dans le reste du sous-continent, notamment par le patronage des grands centres de pèlerinage tamouls et par l'intégration de leurs divinités spécifiques au sein du culte impérial. Les principaux centres de pèlerinages Śrī-vaiṣṇava du XVIe siècle sont situés à Śrīraṅgam, Tirumala-Tirupati et Kāñcipuram, où l'on vénère respectivement Raṅganātha, Veṅkaṭeśa et Varadarāja. Le centre de Tirupati, au sommet de la colline de Tirumala, est encore aujourd'hui le lieu de dévotion viṣṇuite le plus célèbre et le plus populaire du sud de l'Inde.

Le mouvement de *bhakti* qui naît au sud de l'Inde vers le VIe siècle, et la littérature dévotionnelle sous forme d'hymnes et de chants écrite par des saints-poètes itinérants qui lui est associée, transforment durablement le paysage religieux tamoul. La période d'activité des douze *āḷvār* vaiṣṇava est généralement située entre les IIIe et IXe siècles, et leur œuvre est consignée dans le *Nāḷāyira Divya Prabandham* par le sage Nāṭhamuni entre les IXe et Xe siècles[386]. Ils prêchent, comme on a pu le voir, une foi personnelle et émotionnelle et insistent

[386] Au sujet de la datation des *āḷvār* et de leurs textes, et la séquence historique des cent-huit *divyadeśa* de Visṇu, voir R. K. K. Rajarajan : "Historical sequence of the Vaiṣṇava Divyadeśas. Sacred venues of Viṣṇuism" In *Acta Orientalia Societates Orientales Danica Fennica Norvegia Svecia* n°74. Delhi, 2013, pp. 37-90.

sur la pratique de la dévotion à la divinité dans un lieu spécifique, dessinant ainsi une géographie sacrée du pays tamoul. Les hymnes des *āḷvār* recensent cent-huit *divyadeśa*, ou sites sanctifiés par la présence de la divinité. Cette nouvelle forme de dévotion constitue la base principale, avec d'autres textes canoniques comme le *Bhāgavatapurāṇa* et les *Upaniṣad*, de la doctrine Viśiṣṭādvaita, l'une des principales écoles du Vedānta. Cette philosophie est essentiellement développée au XIe - XIIe siècle par des *ācārya*, des maîtres et réformateurs, dont le plus important sera Rāmānuja[387] (traditionnellement daté entre 1017 et 1137). Selon son système de pensée, Viṣṇu est établi au centre du panthéon dévotionnel et considéré comme la divinité suprême, accompagné de sa parèdre, Śrī ou Lakṣmī, représentant la grâce divine. Rāmānuja relativise également l'enseignement de Śaṅkara (781-820) sur l'Advaita Vedānta, privilégiant la dévotion et l'abandon de soi plutôt que la connaissance afin d'atteindre la délivrance de l'âme.

Le début du XIVe siècle est ensuite marqué par la séparation en deux branches de la secte Śrī-vaiṣṇava. La première, appelée école Vaḍagalai – traditionnellement située au nord du Tamil Nadu, à Kāñcipuram –, considère à la fois les écrits tamouls du *Prabandham* et la littérature sanskrite et védique dans son enseignement, et selon ses adeptes, la délivrance ne peut s'acquérir que par des efforts individuels et une vie exemplaire. En revanche, l'école Teṅgalai, implantée au sud du pays tamoul, à Śrīraṅgam, place l'œuvre des *āḷvār* au sommet de sa doctrine et exclue les textes d'une autre origine., Elle estime que l'abandon total à la grâce infinie du dieu suffit pour atteindre la libération ultime, transcendant ainsi toute notion de caste et de stratification de la société[388]. Les deux courants sont reconnaissables par le *nāmam*, ou *tilaka*, symbole dessiné qui adopte une forme légèrement différente au nord (en « U ») et au sud (en « Y » sur un pied). Malgré les divergences tardives des deux sectes, *l'ācārya* Rāmānuja reste un personnage historique de première importance et un saint vénéré dans tout le Tamil Nadu.

Bien qu'il n'existe qu'un seul temple explicitement dédié à Veṅkaṭaramaṇa sur l'ensemble du site de Senji, c'est la forme iconographique de Viṣṇu que l'on rencontre le plus fréquemment sur les piliers des monuments. Veṅkaṭaramaṇa, littéralement « destructeur de tous péchés », qui constituait donc l'image principale de culte du temple éponyme, possède une grande variété de patronymes : Śrīnivāsa, Veṅkaṭeśa, Veṅkaṭeśvara, Tirumala-deva en

---

387 Voir à ce sujet spécifique Esnoul, A.-M. : *Ramanuja et la mystique vishnouite*. Le Seuil. Paris, 1964.

388 *Cf.* VERGHESE, A., *Op. cit.* 1995, p.6.

Andrah Pradesh, Tiruveṅgaḷanātha au Karnataka, et Bāḷāji dans le nord de l'Inde. Son iconographie est très tôt décrite dans le *Ṛg-Veda* et dans l'*Adityapurāṇa* et il semble manifester un rapport particulier avec la montagne[389]. Cette forme fait partie de la série de vingt-quatre incarnations en position debout de Viṣṇu, tenant les quatre attributs canoniques, la conque, le disque, la massue et le lotus, dans un ordre alterné, qui connaît toutefois certaines variations. Hiératique et à quatre bras, il tient dans ses mains supérieures la conque à gauche et le disque à droite. Sa main inférieure droite fait généralement le geste d'absence de crainte, ou *abhaya-mudrā*, mais peut également être ouverte en position de don, ou *varada-mudrā*. La main inférieure gauche est invariablement posée sur sa hanche, dans un geste appelé *kaṭyavalāmbita* qui en fait la caractéristique principale de cette iconographie[390].

Il apparait essentiellement sur les piliers – plus généralement les blocs inférieurs, réservés aux figures debout – et parfois dans une niche de superstructure comme c'est le cas sur le premier *gopura* du temple de Veṅkaṭaramaṇa, et il est présent dans tous les temples Senji pourvus de piliers de Type 3.

Divinité principale du temple de la colline de Tirumala, et dieu tutélaire du courant Śrī-vaiṣṇava, Viṣṇu est à l'origine de nombreuses controverses. Les śivaïtes prétendent que la montagne était à l'origine le lieu de culte de Skanda, abusivement récupéré. Une seconde théorie voudrait qu'il s'agisse de Harihara, la divinité composite mi-Viṣṇu mi-Śiva. L'édifice possédait certainement un sanctuaire réduit originel au IXe siècle, qui a été amplement agrandi entre 1220 et 1320. Déjà au XIIe siècle, il sert d'abri à Govindarāja, l'image de culte du sanctuaire éponyme du temple de Cidambaram menacée par le souverain Coḷa et fervent śivaïte Kuloṭṭunga II. La statue est sauvée par Rāmānuja, qui rattache définitivement le site au contexte Śrī-vaiṣṇava et préside par la même occasion la construction d'un temple à Govindarāja au pied de la colline. Lors des invasions des sultanats dans le sud de l'Inde, le temple échappe aux destructions systématiques et devient, par voie de conséquence, un refuge pour les adeptes de la secte fuyant les conflits, ainsi qu'un symbole d'intégrité et de résistance face à l'envahisseur. L'importance de ce lieu de pèlerinage s'accroit considérablement avec le soutien impérial de Sāḷuva Narasimha, dans la seconde moitié du XVe siècle, puis sous les règnes de Kṛṣṇadevaraya – dont Veṅkaṭeśvara devient le dieu tutélaire dynastique – et Achyutarāya au XVIe siècle. C'est à cette période que le statut de principal centre religieux du

---

389 *Cf.* CHAMPAKALAKSHMI, R.: *Vaishnava iconography in the Tamil country*. Orient Longman. New Delhi, 1981, p. 182.

390 *Cf.* KRISHNA SASTRI, K.: *South-Indian images of Gods and Goddesses*. Government Press. Madras, 1916, p. 55-62.

Śrī-vaiṣṇavisme se déplace de Śrīraṅgam à Tiruparti, conférant à la divinité une renommée dans tout le Tamil Nadu[391]. L'épigraphie du temple atteste, dès le couronnement de Narasimha, l'imposant patronage et la quantité de donations effectuées à son profit, ainsi que la longue période de prééminence du sanctuaire tout au long de l'histoire de la dynastie[392]. La mention du dieu apparaît dans les inscriptions dès 1515, et l'on ne compte pas moins de huit temples à Vijayanagara dédiés à Veṅkaṭeśvara, dont le plus important est celui de Tiruveṅgalanātha, construit par le *mahāmaṇḍaleśvara* Hiriya Tirumalarāja, beau-frère de l'empereur Achyutarāya.

Ce soutien impérial ne paraît pas anodin dans le choix de la divinité tutélaire du plus grand temple de Senji, qui n'empêche pas cependant de très nombreuses autres formes de Viṣṇu d'avoir été exploitées dans l'ornementation des temples.

Outre cette posture hiératique et solitaire, Viṣṇu apparaît également encadré de ses deux épouses, Śrī ou Lakṣmī à sa droite, et Bhūdevī à sa gauche, conformément à la tradition Śrī-vaiṣṇava. Les deux parèdres se tiennent dans une position délicatement hanchée, tenant un lotus de la main proche du dieu, et l'autre main reposant gracieusement le long du corps en *lolāsana*. Elles ne sont différenciables que par l'aspect du lotus, ouvert pour Lakṣmī et fermé pour Bhū, mais surtout – étant donné l'état et le format de certains reliefs ne permettant pas d'en distinguer les détails – par le port d'un bandeau de poitrine qui permet de reconnaître Lakṣmī, alors que la déesse de la terre a les seins nus. Dans les superstructures, Viṣṇu est souvent figuré en position assise de délassement princier, trônant sur le serpent (Vaikuṇṭha-Nārāyaṇa), ou portant sur sa cuisse Lakṣmī (Lakṣmī-Nārāyaṇa). Assis, il peut parfois être confondu avec Viṣvaksena, chef du cortège du dieu et gardien de sa demeure divine Vaikuṇṭha. Il est alors représenté avec quatre bras en position de nonchalance, mais tient une massue dont la tête repose à ses pieds. Il est très délicat de séparer cette apparence d'une forme traditionnelle de Viṣṇu, et elle ne fait de toute façon pas l'objet d'une vénération importante, appartenant plutôt au cercle des divinités secondaires et de l'entourage du dieu.

L'une des images les plus présentes de Viṣṇu à Senji est celle de Raṅganātha. Egalement connu sous le nom de Ānataśayin ou Śeṣaśayin, le dieu repose sur les anneaux du

---

391 Voir à ce sujet Ghose R.: *The Tyāgarāja Cult in Tamilnāḍu: A Study in Conflict and Accomodation*. Mothilal Banarsidas. Delhi, 1996 pp. 342-350, et Appadurai, A.: "Kings, Sects and Temples in South India, 1350-1700 A.D" In *The Indian Economic and Social History review* Vol. XIV, N°1, 1977.

392 *Cf.* VERGHESE, A., *Op. cit.* 1995, pp. 71-74.

serpent d'éternité, et, étendu sur l'océan primordial, il sommeille entre deux ères cosmiques lorsque Brahmā émerge de son nombril sur une fleur de lotus afin de créer le monde à nouveau. Le dieu est représenté allongé, entouré de personnages divers tels son épouse Śrī lui massant les pieds, les démons Madhu et Kaitabha voleurs des *Veda*, et les autres divinités du panthéon, en adoration. L'origine de ce type de représentation est plus ancienne au Tamil Nadu que celle de Veṅkaṭaramaṇa, et l'image principale du temple de Śrīraṅgam est déjà mentionnée dans le Cilappadikāram au Ve siècle[393]. Elle est prisée par la dynastie Pallava comme le montrent les nombreuses sculptures de Mahābalipuram, et celle de Singavaram. Si quatre temples à Senji sont dévolus à cette incarnation du Viṣṇu, elle est plus rarement représentée sur les piliers, en raison de sa position et de sa taille, mais elle apparaît communément sur les reliefs internes des *gopura* et sur les frises des *maṇḍapa*. Sa qualité d'exécution varie grandement, même au sein du même temple, et il semblerait que Senji adopte un canon relativement ancien pour son exécution, figurant le capuchon du serpent de face et non de profil, comme c'est par exemple le cas vers le XVIe siècle à Vijayanagara.[394] Cette forme demeure relativement courante dès les débuts de l'empire Vijayanagara, depuis le transfert et la préservation de l'*utsavamūrti* du temple de Śrīraṅgam à Tirupati par Gopaṇārya au XIVe siècle.

Comme pour la représentation de Raṅganātha, certaines iconographies faisant intervenir le dieu nécessitent une largeur de support plus importante que les figures isolées. Viṣṇu apparaît donc souvent dans les frises et les panneaux sculptés des *gopura*, participant avec les dieux et démons du panthéon au Barattage de l'Océan de Lait, un épisode purāṇique bien connu, relaté à la fois dans les épopées, dans le *Bhāgavathapurāṇa*, le *Visṇupurāṇa* et le *Ṛg Veda*. Viṣṇu peut également trôner au milieu d'une foule divine, seul ou accompagné de son entourage direct, et entouré de figures en adoration.

La série des « descentes » ou incarnations du dieu sur terre, les *avatāra*, ont connu un très grand succès dans les représentations sculptées de cette période, permettant aux artistes d'exprimer de nombreuses possibilités thématiques et esthétiques de la même divinité. Le nombre et l'ordre de ces manifestations varient d'une source textuelle à l'autre et selon les époques, mais la liste des dix incarnations majeures semble se fixer au XIe siècle dans

393 *Cf.* RAJARAJAN R. K. K., *Op. cit.* 2006, p.114-115.

394 *Cf.* VERGHESE, A., *Op. cit.* 1995, p.76 et note 109.

l'*Agnipurāṇa*[395]. On trouve alors, par ordre d'apparence dans le monde des hommes : Matsya le poisson, Kūrma la tortue du Barattage de l'Océan de Lait, Varāha le sanglier, Narasimha l'homme-lion, Vāmana le nain et sa transformation en Trivikrama, Paraśurāma le destructeur des Kṣatrya, Rāma le héros du *Rāmāyaṇa*, Kṛṣṇa, Balarāma le frère de Kṛṣṇa, parfois remplacé par Buddha, et Kalkin qui peut être le cavalier, le cheval, ou l'homme à tête chevaline.

Les édifices de Senji n'en présentent qu'une sélection dans leur programme sculpté, et certaines d'entre elles bénéficient d'une attention cultuelle et esthétique prépondérante. En effet, les avatars de Narasimha, Rāma et Kṛṣṇa, sont traités comme des divinités indépendantes dans les représentations. Les autres bénéficient de quelques reliefs disséminés parmi les piliers de tout type. Cependant, il arrive de rencontrer la représentation de la série presque complète des incarnations, notamment dans les panneaux sculptés des *gopura*, mais également dans les médaillons végétaux de leurs jambages. Ce sont les seules occurrences d'une représentation de groupe.

Notons néanmoins que Matsya et Kūrma sont généralement figurés avec un torse humain et en position d'adoration, presque systématiquement associés, sur le même bloc ou la même face d'un pilier – quoique l'on trouve régulièrement des images en bas-relief de poisson thériomorphe, comme c'est le cas sur le petit *gopura* du temple de Sītārāma par exemple, ou dans les escaliers du temple de Kodaṇḍarāma, mais il n'est pas certain qu'un lien existe avec l'*avatāra* de Viṣṇu.

Varāha est très rarement affiché dans le décor général, mais on trouve des sculptures et des sanctuaires à son effigie : la cella ouest du temple de Veṅkaṭaramaṇa accueille dans une niche un relief de l'homme-sanglier, et le temple de Raṅganātha dispose également d'un sanctuaire d'Ādi Varāha. L'iconographie de cet avatar reproduit directement les représentations les plus anciennes et les plus fréquentes, à savoir sous sa forme d'homme à tête de sanglier portant sur sa cuisse la déesse Terre sauvée des eaux, telle que celle que l'on observe dans a grotte Pallava de Varāha de Mahābalipuram, pour ne citer que la plus célèbre. On ne recense par contre aucune forme intégralement animale.

Vāmana possède moins de cinq occurrences dans l'ensemble des monuments, et Trivikrama, la jambe levée afin de reconquérir les trois mondes, apparaît une fois dans les reliefs du *gopura* du temple de Veṅkaṭaramaṇa. Les autres incarnations, Paraśurāma, Balarāma, Buddha et Kalkin sont absentes du site.

---

395 *Cf.* RAO, T. A. G.: *Element of Hindu Iconography*. Vol I. Paragon Book Reprint Corp. New York, 1968, pp. 124-125.

L'avatar de Narasimha occupe une place privilégiée dans le culte et donc dans la sculpture de cette époque. Cette forme d'homme-lion n'est pas évoquée dans les *Veda,* mais elle est déjà présente dans la littérature purāṇique ainsi que dans le *Mahābhārata* ; la légende qui lui est associée est fixée dans le *Harivamsapurāṇa* (vers l'an 400), et il connaît un développement important avec l'avènement de l'empire de Vijayanagara.

A Senji, les représentations de cet avatar illustrent seulement deux moments spécifiques de son histoire mythique : le premier évoque Narasimha émergeant de la colonne du palais du roi démon Hiraṇyakaśipu. Il s'incarne afin de défendre Prahlāda, le fils du souverain qui demeure un fervent dévot de Viṣṇu malgré l'interdiction et les menaces de son père. Le second épisode dépeint l'homme-lion dépeçant l'*āsura* sur ses genoux à l'aide de ses griffes et lui déchirant les entrailles. Il n'existe donc pas de version narrative de cette légende dans les monuments du site. D'autres formes de la divinité léonine apparaissent sur les piliers. Elles se réfèrent indirectement à l'histoire principale mais sont plutôt considérées comme des images indépendantes. La forme Yoga-Narasimha le représente en position de yoga, les genoux retenus par un bandeau, alors que le terme de Kevala-Narasimha peut être utilisé pour désigner la divinité figurée seule, à quatre bras, assise ou debout. L'image de Lakṣmī-Narasimha dépeint le dieu et sa parèdre assis sur un trône.

L'importance du culte de Narasimha précède largement la période Vijanagara-Nāyaka. Célébré par les *āḷvār* dans leurs hymnes, la divinité se voit consacrer de nombreux temples Pallava et Pāṇḍya dès le VIIe siècle, et l'épigraphie des souverains Coḷa témoigne de don importants et de constructions de temples en son honneur[396]. Bien plus tard, dans la capitale impériale de Vijayanagara, le culte de cet avatar connaît un regain d'importance dès le début du XIVe siècle avec la secte des Mādhva, puis avec le patronage intensif des souverains des dynasties Sāḷuva et Tuḷuva, dont bénéficient notamment les temples d'Ānegoṅdi et d'Āhobilam, sans omettre les temples plus anciens du centre royal, et le monolithe à l'effigie de Yoga-Lakṣmī-Narasimha à Kṛṣṇapura, Hampi, commandité par Kṛṣṇadevarāya lui-même.
Le caractère violent et sanguinaire, mais également son rôle de protecteur des dévots de Viṣṇu, confèrent à cet avatar un attrait bien spécifique pendant cette période de conflits armés et dans un empire fondé sur la défense des valeurs dharmiques hindoues, et s'il ne constitue pas l'emblème de l'empire, il devient rapidement le symbole de gardien du territoire. Rappelons également que si « *nara-simha* » désigne « l'homme-lion », le terme signifie

396 *Cf.* CHAMPAKALAKSHMI, R. *Op. cit.* 1981, p. 93.

également « lion parmi les hommes », une épithète royale très largement utilisée, et donc directement liée aux attributs du souverain[397].

L'iconographie de cette forme de Viṣṇu s'associe très vite avec celle, bien particulière, des traditions tribales d'Andhra Pradesh. En effet, la tribu des Cheñchu, vivant dans les forêts de Nallamalai, considère la forme de l'homme-lion comme l'époux de l'une de leur fille, que de nombreuses représentations dépeignent en chasseresse portant un arc et des flèches[398]. Il semble que cette iconographie populaire et indépendante des sources textuelles classiques ait bénéficié d'une très grande audience auprès des sculpteurs impériaux. Narasimha est alors souvent figuré aux côtés de son épouse Cheñchu lorsque celle-ci, toujours armée de son arc, se penche pour retirer une épine de son pied. Une autre forme du dieu le représente en train de danser, à deux ou plusieurs bras, forme qui se réfère à un thème « non canonique » qui serait originaire du Karnataka[399]. On trouve une représentation de la forme dansante de la divinité dans le temple de Veṅkaṭaramaṇa, et une autre dans le temple śivaïte de Māhaliṅgeśvara, accompagnée cette fois, sur un autre pilier, d'une figure féminine archère s'enlevant une épine du pied. L'iconographie de Narasimha en tant qu'avatar de Viṣṇu semble s'être affranchie des sources sanskrites, et elle a intégré pleinement des thèmes de la « petite tradition » régionale dans l'ornementation de ses temples. Il est compréhensible que les constructeurs des monuments du site de Senji à l'époque Nāyaka se soient inspirés de formes directement développées dans la capitale impériale, comme le prouve la forme dansante, sans pour autant s'attacher aux caractéristiques purement régionales de ce culte ou sans donner d'importance à son origine première – dans le cas de la représentation isolée du dieu dansant. Il est également logique que la valeur symbolique de protecteur féroce du territoire et du culte qu'incarne Narasimha ait trouvé une place de choix dans la forteresse de Senji et, bien qu'aucun temple ne lui soit dédié, sa présence se traduit, entre autre par la multiplication de la figure léonine, divine ou animale, hybride ou thériomorphe, dans l'ensemble de la décoration architecturale des édifices.

La question du développement du culte de Rāma pendant la période de domination Vijayanagara et Nāyaka demanderait à elle seule une série de recherches complètes

---

397 *Cf.* BIARDEAU, M.: "Narasiṃha, Mythe et Culte" In *Puruṣārtha. Recherches de Science Sociales sur l'Asie du Sud.* Centre d'Etude de l'Inde et de l'Asie du Sud. Paris, 1975.

398 Voir plus généralement à ce sujet SONTHEIMER, G. D.: "Folk deities in the Vijayanagara Empire : Narasimha and Mallaṇṇā/Mailār" In *Vijayanagara – City and Empire: New currents of research* ed. by Anna L. Dallapiccola. Steiner Weisbaden. Stuttgart, 1985, pp. 144-161.

399 *Cf.* VERGHESE, A., *Op. cit.* 1995, pp. 38-41.

entièrement consacrées à ce sujet, ce qui n'est malheureusement pas l'objet de cette étude. Si le héros du *Rāmāyaṇa* de Vālmīki (environ 300 avant notre ère – 300 de notre ère) est connu et renommé en tant qu'avatar de Viṣṇu, son culte comme divinité indépendante n'émerge véritablement qu'au XIIe siècle, avec notamment la possible rédaction à cette date de l'*Agastya-saṃhita*, l'un des plus anciens textes intégralement consacré au culte de Rāma. Certaines représentations ponctuelles sont déjà connues au Tamil Nadu au VIIIe siècle, composées selon l'iconographie śivaïte de Tripuraṇṭaka portant un arc, exprimant déjà un décalage entre les traditions textuelles et archéologiques. Plusieurs versions du texte de Vāḷmīki voient d'ailleurs le jour dans tous les Etats de l'Inde, comme le *Rāmāyaṇa* de Kamban en tamoul du XIIe siècle, celle de Gona Budda Reddy au XIVe siècle originaire d'Andhra Pradesh, et la version du poète kannada Narahari du XVIe siècle, et certaines d'entre elles sont privilégiées pour constituer les références iconographiques des reliefs sculptés. L'avatar de Rāma reste une incarnation mineure jusqu'à la fin de l'époque Hoysaḷa, et ne devient populaire qu'avec la formation de l'empire de Vijayanagara, et plus précisément lors du changement d'obédience entre śivaïsme et viṣṇuïsme à la fin de la dynastie Saṅgama. La géographie du site de Hampi a été très tôt associée à celle qui accompagne les évènements décrits dans le *Rāmāyaṇa,* faisant ainsi de la capitale un lieu sacré et chargé d'une symbolique hautement héroïque, et créant des sites de pèlerinages importants reliés à l'épopée. C'est dès le début du XVe siècle que les souverains patronnent les temples dédiés à Rāma, tel que le temple de Hamza-Rāma situé dans le centre royal. Le lien intime entre l'incarnation héroïque de Viṣṇu et la figure royale est affirmé à travers les nombreuses inscriptions de la période et l'attitude des souverains envers cette divinité tutélaire. Figure idéale de la royauté, fils, guerrier et époux exemplaires, Rāma incarne les valeurs essentielles du dirigeant. Par réciprocité, s'il est assimilé au souverain, il est également dépeint comme tel, et ses représentations dans la sculpture[400] insistent généralement sur ses fonctions royales.

Senji ne fait pas exception : Rāma est omniprésent dans les temples viṣṇuïtes, et se retrouve parfois dans certains sanctuaires śivaïtes. L'unique temple distinctement consacré à cet avatar de Viṣṇu est le Kodaṇḍarāma, sur les berges de la rivière. Bien que l'édifice ne porte plus cette appellation aujourd'hui, l'image principale de culte est bien la statue de Rāma archer. Seul, et lorsqu'il ne se trouve pas dans une série, il est représenté sur les reliefs en position debout, tenant son arc posé à terre de la main gauche et une flèche de la main droite. Il peut également être accompagné de son frère archer Lakṣmaṇa, de plus petite taille, et de

[400] *Ibid.* pp.50-51.

son épouse Sītā, représentée à la manière des parèdres de Viṣṇu. Ce type d'iconographie se retrouve principalement sur les piliers des *maṇḍapa*, alors que les bandeaux sculptés et les frises des plafonds permettent le développement de scènes de groupe plus amples. Les épisodes choisis ne sont pas d'une grande variété et sont régulièrement répétés, se rapportant essentiellement aux quatre derniers livres de l'épopée : *Kiṣkiṇdhā kaṇḍa, Sundara kaṇḍa, Yuddha kaṇḍa* et *Uttara kaṇḍa* – ce dernier étant supposé être un ajout plus tardif –, avec une préférence pour les épisodes d'action et les images militaires et impériales. On reconnaît en effet la représentation de Rāma détruisant les arbres *śālā* d'un seul tir de flèche afin de convaincre le roi des singes Sugrīva de sa puissance, mais également la séquence du combat des frères Sugrīva et Vālīn à Kiṣkiṇdhā. Rāma peut également être dépeint assis et enseignant à un Hanumān attentif avant le départ de l'armée des singes pour l'île de Laṅka. Le héros est souvent figuré dans de larges scènes d'adoration du couple royal réuni sur un trône par les sages, les singes et les ours de son armée. Mises à part ces quelques séquences stéréotypées, l'iconographie de Rama à Senji ne développe aucune narration plus conséquente. L'image du héros est associée à des édifices comportant également des représentations royales ou de dignitaires, soulignant encore une fois son statut de souverain idéal, mais il est alors traité comme une icône isolée, apposée sur les piliers à des endroits aussi bien stratégiques qu'aléatoires, sans volonté marquée d'illustrer le texte de référence. On notera également l'absence de thèmes plus variés, comme c'est le cas dans d'autres édifices Nāyaka du pays tamoul, un peu plus tardifs et utilisant comme support des piliers composites à figures monumentales, tel que dans les temples de Kṛṣṇapuram ou de Srivilliputtur, où l'on observe Lakṣmaṇa et la mutilation du nez et du sein de Ṣūrpaṇakhā. Ce thème s'avère être une variante régionale provenant du *Rāmāyaṇa* tamoul de Kamban, intégrée à l'iconographie traditionnelle[401], qui n'apparaît nulle part à Senji.

Enfin, c'est l'avatar de Kṛṣṇa qui, parmi les incarnations de Viṣṇu, connaît un succès incontestable. Tant le *Bhāgavatapurāṇa* que les chants dévotionnels des *āḷvār* du VIIe siècle au IXe siècle contribuent à rendre cette figure célèbre au pays tamoul, et à développer un culte qui lui est spécifique, bien qu'il demeure à cette période plus majoritairement présent sur des reliefs décoratifs qu'en qualité de divinité principale d'un sanctuaire[402]. Un temple est consacré à Kṛṣna en 1515 par Kṛṣṇadevarāya à Vijayanagara, alors qu'à Senji, s'il est possible

401 *Cf.* BRANFOOT, C., *Op. cit.* 2007 (a), p.193.

402 *Cf.* Desai, K.: *Iconography of Viṣṇu*. Abhinav Publications. New Delhi, 1973, p.132.

que le temple de Kṛṣṇa de Kṛṣṇagiri soit plus ancien, il est d'abord en relation avec le nom de son probable constructeur avant de conforter la ferveur du culte à la divinité. Les représentations de l'enfance et de la jeunesse du dieu sont les plus fréquentes au XVIe siècle. A Senji, le décor architectural développe quelques thèmes précis et les duplique sur toute la surface des temples, en particulier dans les *makaratoraṇa* couvrant les niches des sanctuaires. L'image la plus fréquente est celle d'un jeune Kṛṣṇa figuré à quatre pattes mangeant du beurre fraîchement volé. Malgré l'usure de certains reliefs et la piètre qualité de la sculpture, la divinité est immédiatement reconnaissable à sa position, sa morphologie et sa coiffure. On le voit également assis dégustant le beurre, ou débout tenant un pot dans chaque main. Avec la figure du dieu exécutant une danse de victoire en tenant la par la queue le démon serpent Kāliya, ces quatre types de représentations constituent l'iconographie « par défaut » de Kṛṣṇa à Senji, au même titre que les images de Rāma débout à l'arc et celle de Narasimha hiératique à quatre bras. D'autre épisodes de la vie du dieu sont illustrés dans la sculpture, mais de manière moins systématique, et ils sont réservés aux piliers les plus élaborés ou aux frises et aux bandeaux les plus spacieux. On observe alors les péripéties du jeune Kṛṇṣa avec les différents démons relatés dans le *Bhāgavatapurāṇa,* tels que ses combats contre l'éléphant sauvage, la grue Bakāsura, l'ogresse Pūtanā, et le bris du chariot Śakatāsura. D'autres épisodes plus rares sont néanmoins mentionnés plusieurs fois dans les structures viṣṇuïtes : les blocs inférieurs des piliers et certains jambages extérieurs des *gopura* comportent des représentations du vol des vêtements des *gopī* au bain, de la levée du mont Govardhana, et parfois de l'assaut d'une bouvière par l'enfant – parfois identifiée comme sa mère Yaśodhā – pour lui voler son beurre. Ces trois types de scènes requièrent en effet un espace plus important en hauteur.

Pour compléter ces illustrations iconiques et décoratives consacrées aux facéties du jeune dieu, il faut mentionner une forme qui a connu un succès certain, tant dans la sculpture des piliers que comme image principale de culte. Veṇugopāla, ou Gopālakṛṣṇa, est en effet une version de Kṛṣṇa plus âgé et qui évoque son activité de vacher. L'une des plus belles œuvres sculptées de Senji se trouve d'ailleurs au temple de Veṇugopāla dans le Fort interne, au pied de la colline de Rajagiri, qui est le seul édifice qui lui soit consacré. Il est représenté à quatre bras, jouant de la flûte et esquissant un pas de danse, entouré de son troupeau et, dans le cas du grand relief sur le rocher du temple, de ses épouses Rukmiṇī et Sathyabhamā. Son iconographie est ici très usuelle, mais de subtils détails varient dans ses représentations décoratives, qui relèvent plus de différences stylistiques que d'une modification significative. Cette forme de Kṛṣṇa, dont l'apparence est à mi-chemin entre l'avatar bouvier et celle de

Viṣṇu debout, est également très répandue dans la sculpture monumentale des piliers du XVIe et XVIIe siècle au Tamil Nadu, comme dans le temple d'Alagarkoyil de Madurai, ou celui de Sauntarirāja de Tatikkompu, privilégiant une forme dynamique et élaborée de la divinité, plus appropriée à l'esthétique des piliers monumentaux. Les temples de Senji ne présentent en revanche aucune image de Kṛṣṇa sous son aspect de cocher d'Arjuna (Pārthasārathi) décrit dans le *Mahābhārata*.

Il nous faut mentionner ici une iconographie particulière mais traditionnellement associée à la figure de Kṛṣṇa. Viṭṭhala est une divinité étrangère au Tamil Nadu et serait originaire du Māhāraṣṭra, où son principal centre de dévotion se situe à Paṇḍharpūr. Il est possible que la divinité dérive directement d'un dieu local protecteur du bétail, assimilé à Kṛṣṇa par le biais de cette activité commune, et dont la représentation serait issue des pierres de héros. Egalement présent au Karnataka, à l'époque où les deux Etats étaient unifiés – avant le XIIe siècle –, le culte de Viṭṭhala ne connaît son essor au sein de la religion de l'empire qu'au début du XVIe siècle, avec notamment l'édification du très célèbre temple de Viṭṭhala, dont le fondateur reste inconnu. La divinité et son sanctuaire sont très réputés et reçoivent des donations régulières et importantes, jusqu'à la chute de la capitale en 1565, où le culte semble disparaître[403].

Le dieu est présenté debout et immédiatement reconnaissable à ses deux mains posés sur les hanches. La main droite est supposée tenir une clochette, et l'autre une conque[404]. Si cette forme de Kṛṣṇa ne fait généralement pas partie du répertoire iconographique des temples Nāyaka tamoul – à l'exception des temples de Śrīraṅgam et de Tirupati qui installent, au milieu du XVIe siècle, des cella dédiées au dieu à l'intérieur de leurs complexes –, un certain nombre d'images est présent à Senji, notamment dans les temples de Veṅkaṭaramaṇa et de Paṭṭābhirāma, mais également dans les temples de Raṅganātha de Kṛṣṇagiri et de Śiva N°71.

La présence assez répandue de cette divinité sur le site pourrait donc démontrer la récupération d'une iconographie localement étrangère, et directement importée du Deccan, d'abord en raison de son rapport avec la capitale et la religion impériale avant des considérations cultuelles particulières.

La forme viṣṇuïte de Varadarāja présente à Senji un intérêt particulier. Cet aspect de la divinité est associé au mythe de Gajendramokṣa, ou la libération de l'éléphant relaté dans le

---

403 *Cf.* VERGHESE, A., *Op. cit.* 1995, pp. 59-66.

404 *Cf.* KRISHNA SASTRI, K., *Op. cit.* 1916, p. 55.

Bhāgavatapurāṇa. Des temples lui sont consacrés au Tamil Nadu, tel que le très célèbre temple de Varadarāja de Kāñcipuram, qui est également le centre spirituel de la secte des Vaḍagalai, et qui reçoit dès le XVe siècle nombre de dons et d'offrandes de la part des souverains de Vijayanagara. On différencie l'iconographie du dieu en tant qu'image principale de culte – comparable à celle de Viṣṇu debout, mais dans une position hanchée – de celle des épisodes du mythe. Ces derniers sont communément découpés en deux parties : la première montre le roi-éléphant mordu par le crocodile dans le lac et adressant désespérément ses prières à Viṣṇu, et la seconde dépeint le dieu descendu du ciel pour bénir l'animal après sa libération en lui apposant ses mains sur la tête. Une image intermédiaire existe néanmoins : elle combine l'éléphant pris au piège et Viṣṇu juché sur les épaules de Garuḍa venant à son aide. Ces trois représentations sont très présentes sur le site de Senji, de manière systématique dans les reliefs des *gopura* qui, dans un semblant de construction narrative, exposent les représentations de l'éléphant et de l'arrivée glorieuse de Viṣṇu, mais également sur les piliers, où elles se limitent alors à la bénédiction de l'animal délivré. A nouveau, on note certaines divergences de position et d'angle de vue dans la représentation d'une même iconographie.

Il n'existe sur le site qu'un seul sanctuaire consacré à la divinité, situé au sud de la grotte sculptée de Srirangam, directement face à l'entrée du temple et au débouché des escaliers, dans lequel l'image de culte de Varadarāja est sculptée comme un aspect de Viṣṇu accompagné de ses épouses, mais dont l'extérieur est orné de figures de Kṛṣṇa, de conques et de disques.

Comme nous l'évoquions au début de ce développement, la tradition Śrī-vaiṣṇava est indissociable de l'œuvre des *āḷvār* tamouls. Mais si les poètes itinérants contribuent à développer une nouvelle forme de dévotion et de vénération des lieux, ils font aussi eux-mêmes l'objet d'une canonisation et d'une divinisation. Ils apparaissent donc abondamment dans les sanctuaires Śrī-vaiṣṇava du Tamil Nadu, sous la forme d'images de bronze, ou se voient parfois attibuer une cella qui leur est dédiée. Il semble donc qu'au XVIe siècle, leur présence soit fortement installée dans le décor extérieur des temples. Le site de Senji présente cependant une difficulté : en l'absence de contexte, et en raison de cette utilisation iconique et isolée des images sur les blocs des piliers, mais également du manque d'information sur d'éventuelles préférences des souverains pour l'un des personnages, il s'avère assez complexe de différencier chacun des douze saints. Leur iconographie, établie dès le début de la période Coḷa, ne comporte que peu de signes distinctifs entre chacun d'eux. Le saint Pariyāḷvār, fréquemment retrouvé dans le temple de Veṅkaṭaramaṇa, est par exemple dépeint assis ou

debout, joignant les mains en signe d'adoration, ou portant des cymbales ou encore une guirlande de fleur. C'est généralement ce dernier attribut qui l'identifie comme le brahmane de Srivilliputtur et le père de la sainte Āṇḍāḷ, préparant quotidiennement les ornements fleuris pour la statue de Viṣṇu. D'autres personnages saints sont représentés dans cette position orante, portant un chignon, une tiare, ou avec un crâne lisse, et parfois munis d'un étendard ou d'un bâton dans la saignée du bras. Nammāḷvār quant à lui se distingue du groupe par sa position assise, exécutant parfois d'une main le geste d'enseignement et portant un manuscrit dans l'autre main, et Tirumaṅgaiyāḷvār, un bandit de grand chemin repenti, est le seul à pouvoir exhiber un glaive et un bouclier[405].

Dans la même veine iconographique, les images du réformateur religieux Rāmānuja sont très nombreuses à Senji. Il apparaît régulièrement sur les piliers, au même titre que les divinités principales et secondaires, mais également dans les arches en *makaratoraṇa* au-dessus des niches des sanctuaires, comme c'est le cas par exemple sur le petit temple du circuit de déambulation du sommet de la colline de Singavaram. Il est particulièrement présent, en compagnie des *āḷvār* mentionnés ci-avant, dans l'ornementation des piliers de la cella ouest du temple de Veṅkaṭaramaṇa. Son iconographie est en revanche aisée à identifier : il est systématiquement assis, faisant le geste d'*añjali-mudrā* et portant dans la saignée du bras un étendard, parfois assimilé à un bâton ou à une sorte de faucille.

Bien qu'elle appartienne à la série des *āḷvārs*, dont elle est la seule représentante féminine, la sainte Āṇḍāḷ bénéficie d'un statut particulier au XVIe siècle. Son histoire symbolise la vénération la plus profonde d'un dévot pour la divinité, et son union avec Raṅganātha de Śrīraṅgam marque le début de sa présence parmi les épouses locales de Viṣṇu. La jeune Āṇḍāḷ vit en effet au IXe siècle avec son père adoptif Periyāḷvār (ou Viṣṇucitta) à Srivilliputtur, où elle l'assiste dans ses devoirs de brahmane du temple. Abîmée dans son intense dévotion envers le dieu, elle se pare régulièrement des guirlandes offertes à l'image de culte et rêve de son mariage divin. Viṣṇu apparaît alors en songe à son père pour lui demander de l'emmener à Śrīraṅgam, où la jeune femme disparaît une fois entrée dans le temple, transfigurée pour siéger au côté de son nouvel époux divin[406]. Si la jeune fille est d'abord représentée sous les traits d'une épouse viṣṇuïte, telle que Bhūdevī, Rukmiṇī ou Sītā, la rendant de ce fait très difficile à identifier, une iconographie spécifique semble apparaître au XVIe siècle, avec l'utilisation d'ornements et de coiffures particulièrement élaborés, mais

---

405 *Cf.* RAO, T. A. G.: *Op. cit.* 1968, p. 478, et CHAMPAKALAKSHMI, R.: *Op. cit.* 1981, pp. 241-245.

406 *Ibid.* p.219-223.

surtout avec la présence d'un perroquet perché sur l'épaule ou le poignet du personnage. Le perroquet n'est pas véritablement considéré comme un attribut, mais doit plutôt être reconnu comme un symbole de jeunesse, de charme et d'insouciance, et en rapport direct au contexte amoureux et galant[407]. Cette nouvelle forme de représentation coïncide avec la composition de l'*Āmukhtamālyada* (ou *Viṣṇucittīya*) par l'empereur Kṛṣṇadevarāya de Vijayanagara, où le roi décrit la douleur de la séparation entre Āṇḍāḷ et Viṣṇu, comparable à celle du fidèle et de sa divinité tutélaire, et c'est également à cette période que la construction d'un sanctuaire annexe pour la sainte devient une tradition fermement établie dans les temples Śrī-vaiṣṇava.

Le temple de Veṅkaṭaramaṇa de Senji dispose effectivement d'un de ses sanctuaires secondaires dédié à cette figure, et on a pu constater qu'il semble avoir bénéficié d'un traitement bien particulier dans son ornementation architecturale. En revanche, l'image d' Āṇḍāḷ n'apparaît pas sur cet édifice, au contraire du pavillon cruciforme du temple de Paṭṭābhirāma, où la jeune fille au perroquet est plusieurs fois représentée.

c. L'iconographie śivaïte.

La tradition śivaïte est très largement attestée à Senji et dans cette partie du Tamil Nadu – bien qu'il ne soit pas toujours possible de déterminer un courant sectaire précis –, à travers les nombreux temples Coḷa qui entourent le site. Elle est amplifiée au moyen du processus de récupération des cultes des divinités féminines locales et villageoises par le biais de leur mariage avec Śiva, comme on pourra l'étudier dans un prochain chapitre. La *bhakti* de Śiva emprunte un développement identique et parallèle à celui du courant Śrī-vaiṣṇava, sous l'influence des soixante-trois *nāyanār*, les poètes itinérants śivaïtes situés vers le VIIe siècle, et se distingue par un caractère moins sectaire et moins exclusif que le Śrī-vaiṣṇavisme. Si seuls trois d'entre ces poètes sont connus et révérés pour leurs écrits, compilés dans le *Tevāram*, la vie des soixante-trois saints est recueillie au XIIe siècle par Cekkiḷār dans le *Periyapurāṇam*, constituant la littérature canonique śivaïte tamoule, avec le texte un peu plus tardif du poète Māṇikkavācakar, auteur du *Tiruvācakam* (XIVe siècle)[408]. Tout comme pour Viṣṇu, une géographie sacrée s'établit au Tamil Nadu en fonction de chaque évènement

---

407 *Cf.* LEFEVRE, V.: "La jeune fille au perroquet, un thème iconographique ambigu" In *Penser, dire, et représenter l'animal dans le monde indien*, textes réunis par N. Balbir et G.-J. Pinault. Champion. Paris, 2009, pp.611-614.

408 *Cf.* Dehejia, V.: *Slaves of the Lord: the path of the Tamil saints.* Princeton University Press. Princeton, 1998.

mythique lié à une forme particulière du dieu. Son entourage direct, composé de Pārvatī et Skanda, bénéficie lui aussi de ce phénomène de localisation légendaire, et de nombreux lieux de pèlerinages voient alors le jour[409].

Les souverains Nāyaka et leurs prédécesseurs, tous d'obédience viṣṇuïte, ont de ce fait contribué à favoriser le renforcement de ce culte dans la région, mais n'ont pas pour autant délaissé les édifices dédiés à Śiva dans leur politique de patronage architectural. Les temples śivaïte sont parconséquent présents, mais moins nombreux et de plus faible ampleur, à l'exception du temple de Sītārāma de Jayankondan, s'il s'agit bien de son obédience originelle. L'iconographie śivaïte est aussi de ce fait moins présente, car développée sur des temples plus petits, mais non moins riche.

Les représentations śivaïtes peuvent apparaître moins diversifiées en raison de l'utilisation extensive de l'image du *liṅga*. C'est en effet la forme symbolique de Śiva la plus courante dans l'ornementation des sanctuaires – sur les piliers et dans les arches des niches – et la seule image de culte : aucune forme humaine de Śiva n'est vénérée dans les cellas. Cette représentation résulte également de l'intégration récurrente de thèmes viṣṇuïtes dans le décor des temples śivaïtes, pratique dont la réciprocité reste très rare.

Le *rāyagopura* du temple de Sītārāma, et les temples de Mahāliṅgeśvara et de Śiva N°70, 71, ainsi que de Kuttarisidurgam, déploient une iconographie malgré tout assez variée. Le *liṅga* de Śiva, lorsqu'il n'est pas utilisé comme simple motif, peut être accompagné d'un capuchon de serpent ou de figures orantes lui rendant hommage et lui offrant des guirlandes de fleurs, ou encore précédé du taureau couché.

Śiva adopte figure humaine en certaines occasions. Les formes appelées *Rudramūrti* sont les plus classiques et présentent la divinité debout à quatre bras exécutant le geste d'absence de crainte et de don des deux mains inférieures, et tenant la gazelle, le tambour, le trident ou la hachette des deux mains supérieures. Mis à part le port du chignon d'ascète *jatāmukuṭa*, on comprendra que, compte-tenu de la médiocre qualité et de l'usure de certains reliefs dans les temples de Senji, il est parfois extrêmement ardu d'identifier clairement ces figures comme śivaïtes, en raison de leur ressemblance avec des formes de Viṣṇu, en particulier sur des fragments architecturaux isolés de tout contexte.

Bhairava – l'incarnation de Śiva faisant suite à la décapitation de la cinquième tête de Brahmā – est reconnaissable au chien qui se tient en arrière-plan. Trois formes appartenant au

409 On compte 274 lieux célébrés par la poésie dévotionnelle des *nāyanār*.

mythe de la forêt de pin – décrites dans le *Kūrma*, l'*Agni* et le *Devi Bhāgavatha-purāṇa* – sont ponctuellement représentées dans le temple de Mahāliṅgeśvara et de Sītārāma : Dakṣiṇāmūrti est assis en position de *yoga* et fait le geste d'enseignement, alors que Bikṣāṭana est facilement identifiable par sa position hanchée à demi tournée vers le spectateur, et Vīrabhadra est accompagné d'un personnage à tête de bélier représentant Dakṣa après la destruction de son sacrifice. Cette dernière forme peut être armée d'un glaive, d'un arc ou d'un bouclier, et elle connaît une diffusion considérable à partir du XVe siècle alors qu'elle est assez peu représentée au Tamil Nadu avant cette époque. C'est en effet une divinité destructrice très populaire au Deccan, et donc à la capitale impériale au début du XVIe siècle, notamment par le biais de la secte Vīraśaiva[410]. Un temple est construit en son honneur à Lepakṣi vers 1530, et il semble que son culte ait migré des régions nord vers le pays tamoul avec le mouvement de population d'origine telugu. Les images de Vīrabhadra observées au sud du Tamil Nadu sur les sculptures monumentales des piliers des XVIe -XVIIe siècles, pleines de vie et d'énergie, contrastent cependant avec l'aspect hiératique et inerte des traditions stylistiques deccani, que l'on trouve également à Senji.

Notons que Naṭarāja (Śiva dansant), et Ardhanārīśvara (Śiva à moitié féminin), deux des formes les plus populaires de la divinité au Tamil Nadu à partir de l'époque Coḷa respectivement présentes au temple de Cidambaram et à l'Aruṇācaleśvara de Tiruvaṇṇāmalai, ne sont sculptés qu'une seule fois sur l'ensemble du site, et peuvent être observés sur les reliefs du temple de Sītārāma. C'est également à cet endroit que l'on observe d'autres exemples d'iconographie śivaïte unique sur le site, telle que la forme Gajahasamhāra, lorsque Śiva défait le démon-éléphant, le dépèce, et exécute une danse de victoire avec sa peau, mais également la représentation de l'ébranlement par Rāvaṇa du mont Kailāsa sur lequel trônent le couple divin Śiva et Pārvatī. Nous avons pu voir pour cet édifice que l'iconographie śivaïte, probablement implantée en pendant des reliefs viṣṇuïtes disposés sur le mur opposé, tendait à apporter un sentiment de protection aux dévots, à travers le thème de la destruction d'un *āsura* menaçant les fidèles de Śiva, et à suggérer l'idée de la récompense d'une intense dévotion envers Viṣṇu.

---

410 *Cf.* VERGHESE, A., *Op. cit.* 1995, pp. 23-24. Selon l'auteur, cette forme de Śiva devient la divinité tutélaire de la secte en raison de son origine mythique : Vīrabhadra est créé avec Bhadrakālī pour détruite le sacrifice de Dakṣa, une opposition faisant écho au rejet des traditions védiques par les Vīraśaiva.

La déesse Pārvatī s'affiche généralement avec son époux sous la forme Ūmāmaheśvara, encadrant son fils Skanda, en couple sur le dos du taureau Nandin, ou lors de son mariage, l'union étant alors ratifiée par Viṣṇu. Cependant, un relief du temple de Śiva N°70 dans le Fort externe, dépeint la déesse en position d'ascèse et faisant pénitence pour conquérir le cœur Śiva.

De même, les représentations de Skanda sont très rares sur le site. Il n'apparaît quasiment pas dans la sculpture ornementale, mais sous la forme de deux grandes stèles devant le sanctuaire principal du temple que l'on vient d'évoquer. Il trône de face, pourvu de ses six têtes, sur le paon, sa monture. La différenciation de Skanda d'avec la divinité tamoule Murugan est un sujet délicat et éminemment intéressant, cependant, compte tenu de l'insuffisance de spécimen et d'une iconographie systématiquement identique sur le site, il n'est pas utile de s'étendre plus avant. On peut s'étonner en revanche que ce chef des armées de Śiva, combattant par excellence, n'apparaisse pas plus fréquemment, dans le contexte militaire du site de Senji.

Les divinités secondaires et les dévots remarquables de Śiva sont couramment représentés sur les temples de Senji. On citera par exemple, parmi les *nāyanār*, le chasseur Kaṇṇappa s'étant arraché l'œil pour l'offrir à Śiva, dépeint tâtant le *liṅga* de son pied pour s'extraire le deuxième œil avec une flèche, que l'on trouve sculpté sur plusieurs piliers du Mahāliṅgeśvara, ainsi qu'une unique évocation de Patañjali au corps inférieur de serpent, et de Vyāgrapāda aux pattes de tigre, tous deux dévots de Śiva à Cidambaram, figurés sur les reliefs du temple de Sītārāma.

L'un des thèmes les plus intéressants et assez fréquemment représenté est celui de Puruṣamṛga, un être hybride aux pattes inférieures léonines, portant une petite barbe et un chignon à la manière d'un sage. Il tient dans ses mains une clochette et parfois une lampe. Il peut être accompagné d'un *liṅga* auquel il semble rendre hommage. Il est présent sur une partie des reliefs du *gopura* dans le temple de Sītārāma, mais exclusivement sculpté sur les piliers dans les temples de Mahāliṅgeśvara, et de Śiva N°70 et 71. Dans ce cas, on découvre presque systématiquement, sur une autre face du même bloc, la figure d'un homme courant et portant parfois une massue, dans une position de jambes fendues bien caractéristique. Il s'agit ici de la représentation du mythe de la course et du combat de Bhīma et Puruṣamṛga, relaté dans une version kannada relativement tardive du *Mahābhārata,* écrite par Kumaravyasa au

XVe siècle[411]. L'histoire raconte que Bhīma est chargé d'inviter Puruṣamṛga, un fervent dévot de Śiva à la cérémonie de couronnement de son frère. L'être mystique accepte l'invitation à condition qu'ils disputent une course sur le chemin du retour et que Bhīma sera mis à mort en cas de défaîte. Chaque fois que Puruṣamṛga se trouve sur le point de le rattraper, Bhīma lâche un cheveu d'Hanumān qui se transforme en *liṅga* et oblige ainsi ainsi l'homme lion à s'arrêter pour prier. Cet épisode est représenté quatre fois dans la capitale impériale sur de petits reliefs, datés des environs du XVe siècle. Cependant, le thème est développé un siècle plus tard dans pas moins de six temples au Tamil Nadu, et sous forme de sculpture de pilier de près de deux mètres de haut – notamment le très bel exemplaire du *maṇḍapa* du temple de Veṅkiṭācalapatide Kṛṣṇapuram –, illustrant l'être mystique seul, ou le duo s'affrontant de part et d'autre du fût à coup de massues, dans une débauche de mouvements et d'expressions, modifiant donc légèrement la perception de la narration du mythe. Une version locale et réarrangée de la légende voudrait en effet que Bhīma ait défendu des villageois contre Puruṣamṛga qui les décimait, ce qui explique la scène du combat. Il s'agirait donc ici de l'adaptation régionale d'un mythe développé d'abord dans le Deccan[412]. Si les sculpteurs de Senji semblent conserver le scénario originel de la course et de la vénération du *liṅga*, ils en simplifient fortement la mise en scène. En effet, certains attributs manquent souvent, et la figure supposée de Bhīma est parfois dépourvue de massue. De plus, la disposition de la scène sur les blocs supérieurs de piliers rapproche l'homme-lion de l'iconographie des *kinnara*, dont les pattes de volatile ne sont pas toujours différenciables des pattes de lion. A nouveau, on assiste à un transfert géographique d'une iconographie et à sa transformation en image iconique, assortie de la perte d'une partie de son sens premier.

Par contraste, c'est le seul évènement explicitement lié au *Mahābhārata* qui est figuré à Senji[413]. En effet, les temples Nāyaka du Tamil Nadu de cette période affichent dans leur statuaire de grande taille un mélange d'épisodes authentiques et de variations régionales de l'épopée. A titre d'exemple on citera les représentations d'Arjuna, Alli et Pavaḷakkoṭi à Tirunelveli, dont l'iconographie dérive de ballades tamoules dans lesquelles le chef des Paṇḍava tombe amoureux de la reine de Madurai et d'une autre souveraine locale. Cette

---

411 *Cf.* DALLAPICCOLA, A. L., VERGHESE A.: Narrative Reliefs of Bhima and Purushamriga at Vijayanagara. In "*South Asian Studies*" Volume 18, Issue 1. The British Association for South Asian Studies. Londres, 2002, pp. 73-76.

412 *Cf.* BRANFOOT, C.: "Bhīma and Purusamirukam in the Nayaka-period Sculpture of Tamilnadu" In *South Asian Studies*, Volume 18, Issue 1. British Association for South Asian Studies. Londres, 2002, pp. 80-81.

413 Le cas particulier du culte de Daupadī sera développé dans le prochain chapitre.

tournure régionale, mêlée aux légendes classiques, est absente de la sculpture ornementale des temples de Senji. Elle se traduit en revanche par un culte indépendant et typiquement local de Draupadīamman, implanté à Melaccheri.

d. Hanumān, Gaṇeśa et Gajalakṣmī : une utilisation iconique

Hanumān, le dieu singe compagnon de Rāma dans le *Rāmāyaṇa*, Gaṇeśa, le fils aîné de Śiva à tête d'éléphant, et Gajalakṣmī, cette forme particulière de la déesse ondoyée par des éléphants, méritent un traitement indépendant en raison de leur caractère particulier.

Hanumān, appelé ici Añjaneya, possède à Senji son propre temple, dans le Fort externe, sur les bords du Cettikulam. Sa représentation est sculptée sur un rocher autour duquel une structure a été édifiée au XVIe siècle. Très présent sur les piliers des temples Śrī-vaiṣṇava, il peut apparaître en compagnie de Rāma et de l'armée des singes, mais il est figuré plus souvent seul, tel un personnage indépendant et principal de l'épopée. Cependant, c'est surtout à l'extérieur et dans des environnements sauvages qu'il est le plus fréquemment rencontré. On le trouve en effet sculpté sur les rochers et dans les parois des falaises, sur les murailles et dans les encadrements de porte des courtines, comme cela s'avère fréquent dans un grand nombre de sites fortifiés de cette période au nord du Tamil Nadu, au Karnataka et en Andhra Pradesh[414]. Sa forme principale est celle d'Hanumān combattant, extrêmement répandue au XVIe siècle, et dans l'empire de Vijayanagara, en raison de la popularité du culte de Rāma et de l'identification de la capitale avec les lieux emblématiques de l'épopée, mais également pour le caractère guerrier et le symbole de chef des armées que véhicule le dieu singe, correspondant à l'état d'esprit militaire et de puissance combative afin de défende le sud contre l'envahisseur musulman. Fendu et dynamique, il lève bien haut sa massue, prêt à frapper. Son image est répétée partout sur le site, hors contexte décoratif ou même architectural, tel un motif protecteur et bienveillant, ou un sceau apposé sur les chemins et les lieux de passage. C'est également cette iconographie, plutôt que la position orante de face – dans ce cas il est souvent couplé ou mis en pendant de Garuḍa, la monture de Viṣṇu –, ou celle attentive aux explications de Rāma, la main sur les lèvres, qui est sélectionnée pour l'intérieur des temples. De nombreuses images indépendantes sont recensées dans et autour du Fort. On retiendra cependant la plus imposante, mesurant plus de deux mètres cinquante de

[414] *Cf.* DELOCHE, J.: "Études sur les fortifications de l'Inde II. Les monts fortifiés du Maisur méridional (Ière partie) " In *Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient*. Tome 81, 1994. p. 233.

haut, sculptée sur un bloc au bord du Nallatanikulam, sur le versant est de Chandrayandurgam.

Gaṇeśa, qui bénéficie de la même popularité sur le site, est représenté dans les mêmes conditions, bien que les raisons en soient ici plus évidentes et plus anciennes[415]. Le dieu à tête d'éléphant a toujours fait office de protecteur des passages, des entreprises et des projets. C'est donc sans surprise qu'il est sculpté dans tous les contextes – śivaïtes, viṣṇuïtes –, et dans le cadre du culte des divinités féminines. Il apparaît sur les piliers des temples, sur les parois internes des *gopura*, sur des rochers en pleine nature, sur les murailles du Fort interne et sur de nombreuses rondes-bosses – plus ou moins indatables – devant les sanctuaires de *grāmadevatā*. Sculpté sur le mur de l'escalier du Cettikulam, il bénéficie là d'un petit pavillon à quatre piliers typiquement Nāyaka.

La déesse Gajalakṣmī[416] assume à peu près le même type de fonction : cette iconographie particulière, connue chez les Pallava de Mahābalipuram avec une connotation de consécration royale, est utilisée au XVIe siècle dans un rôle semble-t-il essentiellement apotropaïque. Elle figure sur les linteaux de certaines entrées de cella et de sanctuaires, mais surtout dans la partie supérieure de chaque relief interne des *gopura* des temples de Veṅkaṭaramaṇa et de Paṭṭābhirāma. Assise sur un large lotus, tenant une fleur dans chacune de ses mains, elle est aspergée d'eau par deux éléphants versant le contenu de pots rituels. Il est possible que seule la dimension prophylactique, voir conjuratoire, soit retenue dans la symbolique de ces représentations, comme c'est, par exemple, le cas du linteau sculpté du *tērmutti* devant le temple de Singavaram, dépourvu de tout décor figuré à l'exception de celui-ci. On ne peut cependant s'autoriser à envisager un parallèle entre la dimension royale véhiculée par cette forme de la déesse de la fortune à des périodes plus anciennes, et les thèmes liée à la royauté et au bon gouvernement déployés sur les autres panneaux, à travers, entre autres, les scènes de procession et d'adoration royales du *Rāmāyaṇa,* ou du sacrifice du cheval. Il n'est cependant pas certain que l'utilisation de cet aspect de Lakṣmī soit retenue au XVIe siècle, les souverains Nāyaka disposant de moyens plus explicites de faire correspondre les thèmes royaux et sacrés.

---

415 *Ibid.*

416 Rappelons que ce terme est tardif et apparait dans le discours savant sur l'iconographie de la déesse, décrivant simplement une « déesse aux éléphants ».

B. Etres célestes, divinités secondaires, thèmes profanes

Comme on a pu le constater à travers l'étude des représentations des principales divinités pan-indiennes, les édifices religieux de Senji utilisent dans leur décor un éventail de représentations assez restreint, mais répété sur tous les types de surfaces. Cet assemblage est complété par des figurations semi-divines, des personnages secondaires du panthéon hindou, et également par l'illustration de la vie humaine dans un contexte sacré. Il convient d'en répertorier les thèmes, et d'en identifier l'éventuelle logique d'utilisation.

a. Les *dvārapāla*.

Les gardiens de porte, nommés *dvārapāla* sont assignés à chaque divinité principale afin de garder l'entrée de son domaine céleste, et donc la porte de son sanctuaire, demeure du dieu sur terre. Toujours disposés par paire, ils portent des noms et une iconographie spécifique en fonction des dieux dont ils protègent la cella et en préservent la pureté. Ces figures sont connues et utilisées depuis la période de domination Pallava, et on peut en observer des exemples sur les façades des temples excavés de Maṇḍagapaṭṭu ou de Daḷavāṇur. Les *dvārapāla* peuvent être placés le long de l'axe central de circulation du temple, aux points stratégiques de passage, tels que les *gopura* l'entrée des corridors et des antichambres. A la période Nāyaka, ils s'affranchissent des niches qui leur sont dédiées, et sont alors directement sculptés dans le mur ou à l'avant de piliers composites.

Les deux grandes rondes-bosses qui introduisent le sanctuaire principal de Veṅkaṭaramaṇa mesurent deux mètres cinquante de haut sur un mètre dix de large et sont installées sur un piédestal mouluré. Les gardiens présentent chacun quatre bras très lacunaires, et portent dans les mains supérieures le disque et la conque, qui flottent gracieusement au-dessus de leurs doigts pliés, selon une tradition iconographique héritée des Coḷa. L'une des mains inférieures exécute le geste de menace (*vitarka-mudrā*) alors que la seconde repose sur la poignée d'une lourde massue posée au sol. La jambe opposée à la porte est fléchie et le pied appuyé sur la tête de la massue. Richement parés et portant les attributs de Viṣṇu tels que la tiare, ils exhibent une allure terrifiante, échevelés, les yeux exorbités, et des crocs aux commissures des lèvres. Les lacunes de la sculpture nord, qui a vraisemblablement été retrouvée en plusieurs morceaux, ont été comblées avec un mélange de fragments de briques et de ciment. Les figures sont quelque peu rigides dans leur posture, et leur composition

n'arbore pas la fluidité des courbes sinueuses des gardiens de portes Coḷa, visibles entre autre sur les *gopura* du XIe siècle, ni le dynamisme des sculptures monumentales des piliers Nāyaka des XVIe - XVIIe siècles.

Les images de *dvārapāla* sont donc avant tout reconnaissables à leur position, une jambe pliée devant l'autre – bien qu'ils puissent également être hiératiques –, et à leur massue, un attribut commun à tous les types de gardiens de portes quelle que soit leur affiliation sectaire. C'est grâce à ces caractéristiques que l'on reconnaît certaines de leurs représentations sur les piliers des sanctuaires. Ils sont dans ce cas figurés sur les blocs inférieurs des piliers et disposés – lorsque l'assemblage n'a pas été réorganisé au cours de restaurations – à l'avant d'un sanctuaire afin d'en garder l'entrée. On trouve également quelques images ponctuelles, parfois difficilement identifiables, de ces demi-dieux devant le temple de Mahāliṅgeśvara, où leur position ne paraît d'ailleurs pas usuelle, et devant le sanctuaire du *liṅga* sur temple de Śiva N°70.

b. Les *śālabhañjikā*

Un autre type de gardien de passage est situé à l'intérieur des *gopura* des temples de Veṅkaṭaramaṇa, de Paṭṭābhirāma et de Sītārāma (à l'état lacunaire). Les jambages internes des tours d'entrée sont sculptés de paires de personnages féminins debout dans un gracieux déhanché, une jambe croisée derrière l'autre et tenant dans une main la hampe d'un double rinceau végétal dont les entrelacs réguliers forment des médaillons. Les lianes se rejoignent sur la poutre du plafond en une face de gloire ou un médaillon de lotus.

Anonyme, et parfois entourée d'une foule animale remplissant les espaces libres laissés par le rinceau, ce type de représentation rappelle les *yakṣī* et les *śālabhañjikā* des premiers siècles de notre ère dans l'iconographie du nord de l'Inde. La figure féminine se tient généralement sur un *makara* sortant de l'eau. Cet indice permet de révéler un lien avec les divinités des rivières saintes Gangā et Yamunā, dont le *makara* et la tortue sont les véhicules, généralement disposés au pied des jambages de porte à l'entrée des sanctuaires du nord de l'Inde. Le fidèle se devait alors de passer par cette étape symbolique de purification avant de pénétrer dans le saint des saints.

Si la personnification des rivières est connue à la période Gupta vers les IVe et Ve siècles au nord de l'Inde, elle est très inhabituelle dans le pays tamoul avant le XVIe siècle. Les jambages proéminents des tours d'entrée de l'époque Coḷa tardive sont dépourvus de ce type de représentation, alors qu'ils sont presque systématiquement présents à la période

Nāyaka, malgré le fait que les figures ne sont pas toujours juchées sur des *makara* mais aussi sur des lions ou des éléphants. Leur iconographie semble se développer dans le Deccan vers le XIVe siècle, induisant un héritage direct du nord de l'Inde. A la même période des XIVe -XVe siècles, on ne relève qu'une occurrence de ce type de déesses dans le troisième *gopura* sud du temple de Raṅganātha de Śrīraṅgam : au lieu de figures aux pieds des jambages, comme en lieu et place de *dvārapala* sur la façade de la structure, de part et d'autre de l'entrée, sont sculptées les deux déesses Gangā et Yamunā dans des niches, tenant chacune un pot[417].

Cette occurrence marque ainsi l'étape de transition entre une iconographie précise de la personnification des rivières originaire des régions nord jusqu'au Deccan, où l'influence de l'empire de Vijayanagara contribue à la propagation de ce thème dans le sud de l'Inde, et les figures de *ṣālabhañjikā* qui deviennent alors systématiques dans l'architecture religieuse Nāyaka.

c. Les divinités astrales

Nous avons pu le constater que les représentations divines liées aux astres et aux directions sont présentes à Senji sous plusieurs formes.

Les plus explicites se trouvent à l'état de frise dans les *gopura* et sous la forme de figures individuelles sur les piliers. La série des neuf planètes, ou neuf « saisisseurs », les Navagrāha, ne se déploie pas au complet sur le site de Senji. Cependant, on remarque l'apparition ponctuelle de Sūrya, debout, tenant une fleur dans chaque main levée au niveau des épaules, et magnifiée par une large auréole, notamment dans les temples viṣṇuïtes comme celui de Veṅkaṭaramaṇa. Certaines représentations de mythes purāṇiques sur les reliefs des *gopura* font également intervenir Rahu et Ketu, les incarnations respectives des éclipses et des comètes, dans les panneaux du Barattage de l'Océan de Lait.

Le *maṇḍapa* extérieur nord du temple de Veṅkaṭaramaṇa accueille sur ses piliers Sūrya accompagnée de dieux védiques tels qu'Āgni, à deux têtes, et les jumeaux Āśvin – membres des Nakṣatra, les maisons lunaires de l'astrologie indienne –, ce qui suscite certaines interrogations quant à sa destination.

Les frises des jambages de *gopura* sont en revanche les supports d'illustration des frises les plus complètes des Rāśi, les signes du zodiaque, figurés dans les médaillons végétaux accompagnant des séries d'avatars de Viṣṇu ou d'exploits de Kṛṣṇa.

---

417 *Cf.* BRANFOOT, C.,*Op. cit.*2007 (a), p. 59.

Ces thèmes sont néanmoins observables sous un de leurs aspects les plus symboliques, sur les plafonds des *maṇḍapa* isolés, ou simplement sur les murs des enceintes ou des structures. Les démons Rahu et Ketu, par exemple, se retrouvent respectivement sous la forme de tête flottante et de serpent ondulant vers le disque lunaire ou solaire, sculptés sur les dalles des plafonds de certains *maṇḍapa*, dont le *maṇḍapa* dit « astronomique » de Kṛṣṇagiri. De même, on rencontre des figurations isolées de scorpions (*vṛścika*) ou de poissons (*meṣa*), évoquant certains signes du zodiaque.

Mise à part la dimension astrologique utilisée pour commémorer une date importante ou un évènement astral par la construction d'un édifice ainsi décoré, tel que l'explique Lisbeth Bennink à propos des pavillons astronomiques du XVIe siècle[418], et certaines représentations très élaborées de ce thème dans les complexes Nāyaka de cette période, tel que le plafond à caisson du Puḍu Maṇḍapa du temple de Madurai présentant Devī trônant parmi les Rāśi, ce type d'iconographie ne paraît pas développé outre mesure dans l'architecture religieuse de cette époque, et semble suivre une tradition déjà bien établie au pays tamoul.

d. Etres mystiques, sages et figure humaine

L'ornementation des temples de Senji pourrait presque s'interpréter en deux parties, la première étant constituée des représentations divines majeures et la seconde composée des thèmes qui ne semblent à l'évidence utilisés en grande partie que pour combler un espace.

Les piliers des complexes et des temples de plus faible ampleur regorgent en effet de reliefs d'être semi-divins ou hybrides, comme les *kinnara* et leurs pendants féminins, les *kinnarī*, avec la partie supérieure de leur corps humanoïde, et les pattes et les ailes d'un volatile. Assimilés à la catégorie des *gandharva*, ces êtres mystiques jouent parfois de la *vīnā*. Ils sont idéalement placés, avec le motif du *haṃsa*, l'oie tenant un rinceau dans son bec, sur les blocs supérieurs des piliers et sur les faces du bloc central des chapiteaux. Il en est de même pour l'entourage de Śiva et ses armées de *gaṇa*, ces personnages nains, grimaçants et ventripotents. Il arrive cependant de les voir compléter la quatrième face d'un bloc médian au côté de figures majeures de Viṣṇu ou de Śiva.

De la même manière, les *siddha* et les *ṛṣī*, des sages et des ascètes supposés posséder des pouvoirs magiques, sont parfois figurés sur les parties les plus élevées des piliers. L'un d'entre eux, Matsyendra, fondateur de la secte śivaïte de Nātha *sampradāya*, est facilement

418 *Cf.* BENNINK, L. *Op. cit*. 2015, pp. 10-11.

reconnaissable car il repose pensif, assis sur un grand poisson, ce qui selon certains auteurs, illustrerait sa capacité extraordinaire à marcher sur l'eau[419]. Ce dernier est le plus courant dans les décors Nāyaka de cette époque, et on l'observe notamment à Madurai et à Devikāpuram. Ce type de représentation pourrait signifier la présence de la secte à Senji, ce dont on ne peut être assuré, ou bien la récupération d'une iconographie à nouveau interprétée et considérée comme un simple motif décoratif.

La figuration humaine se traduit quant à elle par les longues frises de danseurs, de musiciens, de lutteurs ou de guerriers, présentes sur les soubassements et l'encadrement des plafonds de *maṇḍapa* de procession, illustrant l'activité de la capitale Nāyaka à cette époque. De manière plus individuelle, on rencontre parfois, sur des piliers ou des encadrements extérieurs d'entrée de *gopura*, des images de bergers ou de veilleurs de nuits, que des auteurs considèrent alors comme des ascètes[420]. Ils se présentent en effet comme des personnages barbus couverts d'une longue cape ou d'un manteau, la main et le menton négligemment appuyés sur un bâton.

e. Les motifs décoratifs

Au sujet des motifs décoratifs et abstraits, peu de choses sont à ajouter aux descriptions des édifices et de leur ornementation. On retrouve en effet une expression très simple du médaillon ou du cadre fleuri, qui orne les piliers de Type 1, généralement dans des zones secondaires du temple à l'exception du Veṅkaṭaramaṇa, où le *mahāmaṇḍapa* du sanctuaire principal est ainsi décoré.

Les rinceaux végétaux entrelacés, tout comme les *kumbha*, ces vases d'abondance débordant de fleurs et de feuilles, prétextes à une expression artistique parfois impressionnante, se situent sur les blocs inférieurs des piliers de Type 1 ou 2. On peut également y trouver des éléphants, des volatiles, des *yāḷi* ou des *makara* cracheurs de hampes végétales, déployant un vocabulaire décoratif connu et largement utilisé à la période Nāyaka, avec cependant une tendance notable à la sobriété. A nouveau, on remarque de grandes différences de traitement de ce type de motifs, parfois au sein du même temple.

La conque et le disque de Viṣṇu, ses deux attributs emblématiques, sont très régulièrement sculptés sur les piliers ou dans les *makaratoraṇa* des niches des sanctuaires. Ils sont généralement ornés de flammèches et d'un petit piédestal. C'est également de cette

419 *Cf.* RAJARAJAN R. K. K., *Op. cit.* 2006, p.146.

420 *Cf.* VERGHESE, A., *Op. cit.* 1995, p. 254.

manière qu'est représenté le *tirunāma* de Viṣṇu, sa marque sectaire, que l'on observe au front de ses dévots. Il semblerait qu'il s'agisse de l'emblème de la secte des Teṅgalai, sous forme de « Y » posé sur un petit piédestal, expliquant peut-être l'importance que revêt la présence des représentations d'*āḷvār* dans le temple. Ces trois derniers thèmes, sont traités au même titre qu'un motif décoratif abstrait, venant parfois, sans véritable logique, combler l'ornementation d'un bloc de pilier.

D. La représentation royale à Senji et la question du portrait

A travers la description des édifices du site de Senji, et l'analyse de l'iconographie divine et du vocabulaire décoratif utilisés dans la statuaire et la sculpture des temples, il nous a été donné de constater la présence permanente du thème de la royauté dans l'architecture religieuse, représentée de manière aussi bien allégorique que figurative.

Les représentations qualifiées de « portraits royaux », terme générique parfois assez imprécis comme on pourra le constater, sont l'un des sujets les plus caractéristiques de la période de domination Nāyaka au Tamil Nadu, Senji ne faisant pas exception.

On recense trois grands types de représentation royale. Le premier, et le plus réputé, est formé par des sculptures monumentales apposées sur les fûts de piliers composites ou de Type 2. Dans le cas de Senji, on les observe exclusivement sur des piliers de Type 2 qui dessinent une allée devant le sanctuaire annexe d'Āṇḍāḷ du temple de Veṅkaṭaramaṇa. Des personnages sculptés en très hauts-reliefs se présentent face au nord et au sud, le regard tourné avec l'allée centrale, les mains jointes en signe d'adoration. Leurs contreparties féminines, de plus petite taille, se situent sur la face adjacente du pilier, tournées vers le sanctuaire, dans la même position. D'une hauteur d'un mètre soixante-cinq pour les personnages masculins, il s'agit ici des seules sculptures monumentales de piliers retrouvées in situ et dans leur contexte original. Force est de constater qu'un tel aménagement décoratif est absent du sanctuaire annexe consacré à Lakṣmī, au sud, ou en tout cas ne semble pas avoir été présent avant sa restauration. Il nous faut également mentionner les pièces appartenant au site de Senji qui auraient été transférées à Pondichery. Ces hauts piliers graciles, dont l'origine et l'emplacement ne sont en rien attestés, présentent le même type de figuration, à une échelle légèrement plus réduite, mais élaborés selon les mêmes règles canoniques. Ces hypothétiques

exemplaires mis à part, aucun pilier à sculpture monumentale n'a été retrouvé dans ou hors des temples de Senji.

Dans le même registre, mais de dimension inférieure et dans un style moins détaillé, on citera les figures de l'*āsthānamaṇḍapa* du Veṅkaṭaramaṇa – bien que seule leur silhouette dans le granit reste désormais visible après la destruction méticuleuse de la plupart des figures de cette structure – qui sont positionnés sur les piliers de Type 2 de l'allée nord-sud et sur les deux premiers piliers de Type 3 du dais central. Exécutés dans un fort relief, ils n'atteignent pas la dimension des représentations précédentes, bien qu'ils débordent en hauteur du cadre défini par le bloc inférieur. Le pavillon cruciforme à l'entrée du temple de Paṭṭābhirāma, ainsi que le *kalāṇamaṇḍapa* carré et le long *maṇḍapa* attaché au temple de Raṅganatha de Kṛsṇagiri, comportent, à des degrés d'élaboration divers, le même genre de figures.

Le second type de représentation est directement inspiré du premier, mais s'inscrit dans une technique de sculpture plus traditionnelle et plus ordinaire. Les personnages sont simplement représentés sur les piliers ou les parois des *maṇḍapa* et des corridors au même titre que les figures divines, avec cependant des différences dans la qualité de la sculpture et dans la profondeur du relief. Le temple de Mahāliṅgeśvara présente, dans l'encadrement de porte de sa cella, des petites niches accueillant des figures de donateurs en adoration, alors que le pilier nord-est de son porche expose deux reliefs royaux d'une exécution bien supérieure, qui procèdent sans aucun doute d'un ajout plus tardif. Le temple d'Añjaneya dans le Fort externe, le *maṇḍapa* et le jambage extérieur du *gopura* du temple de Sītārāma, ainsi que certains piliers du *maṇḍapa* surplombant la rivière du temple de Kodaṇḍarāma, présentent quant à eux des images plus réduites de ces personnages royaux en adoration, de qualité inférieure, et dans un relief moins accentué. Notons que leur position n'est généralement pas orthodoxe, du fait de certaines reconstructions.

Enfin, la troisième catégorie de représentation royale doit être considérée à part en raison du manque d'informations iconographiques, historiques et archéologiques la concernant. Il s'agit de l'unique ronde-bosse[421] figurée du site de Senji, conservée dans le *Site Museum* à l'entrée du Fort interne. Le personnage grandeur nature est installé sur un siège ou un large coussin, la jambe droite pliée et la gauche pendante, dans une position légèrement différente du *lalitāsana*, puisque son pied droit se retrouve à droite du corps et non à l'avant près de la cuisse gauche ; la main gauche repose sur la jambe et la main droite, dont le bras a disparu, semble avoir tenu un sceptre ou un arme. Richement orné, le personnage se tient la

[421] Bien que les *dvārapāla* aient été qualifiés comme tel, l'arrière de la sculpture s'apparent plus à une stèle qu'à une statue en trois dimensions.

tête légèrement tournée vers la droite, arborant un léger sourire au-dessous de sa moustache, de grands yeux ouverts et une coiffe qui s'apparente à un turban. Le contexte archéologique de découverte de cette statue n'est pas connu et elle demanderait une étude individuelle et approfondie afin d'en connaître l'emplacement d'origine, l'identité et la fonction. Il semble néanmoins, d'après son couvre-chef, que cette sculpture date d'une période plus tardive que l'ensemble des images de ce type sculptées sur des piliers, et il est possible que cette statue massive ait été disposée à l'origine dans un édifice du centre royal et non dans un temple. C'est cependant le seul spécimen répertorié de ce genre à notre connaissance.

La majorité des études sur les arts de la période Vijayanagara Nāyaka le montre clairement : l'une de ses caractéristiques artistiques réside dans la production de « portraits royaux » dans le contexte architectural, mais également dans le domaine des arts décoratifs et de la peinture. L'épineuse question du « portrait » et de toutes les acceptions du terme dans l'art indien ont été analysées et développées en détail par un grand nombre de spécialistes et, plus particulièrement, le vaste problème du naturalisme dans la représentation de la figure humaine dans la sculpture. La présente étude n'a pas l'ambition d'apporter une contribution même mineure à ce débat, aussi passionnant le sujet du portrait chez les Nāyaka puisse-t-il être, pour la simple raison que l'importance des représentations dites « royales » de Senji ne réside pas dans leur nature ou dans leur identité, mais dans leur présence sur le site. Il existe en effet beaucoup trop de zones d'ombre concernant la chronologie, l'identité et la personnalité des souverain Nāyaka de Senji pour être en mesure d'établir une correspondance directe entre une figure de monarque et un personnage historique. Le terme même de « portrait » royal, ou de donateur, n'affirme pas ici une concordance parfaitement vérifiée, et il n'est donc employé que par convention et dans un souci de simplicité, afin de marquer une distinction claire entre les différents types de représentations.

Jusque dans les années 1930[422], l'existence d'un genre du portrait dans l'art indien était généralement niée, et l'on supposait qu'il devait son développement des influences étrangères, tel que l'art occidental, mais plus particulièrement à la peinture moghole et rajput des XVIe - XVIIe siècles. Des analyses plus approfondies ont cependant confirmé un goût certain pour la représentation de la figure royale, quelle que soit sa forme, en Asie du sud et en Asie du sud-est.

---

[422] Jusqu'à l'ouvrage d' Aravamuthan T. G. : *Portrait sculpture in South India*. The Indian Society. Londres, 1931.

Les représentations d'un personnage réel, qui ne soit pas une divinité ou un être mystique, sont attestées dans la littérature tamoule et sanskrite des premiers siècles de notre ère, au sud de l'Inde, et se développent dès la période Pallava. Ce mouvement tire en partie ses origines des pierres de héros, dont les personnages principaux, malgré des postures et des attributs conventionnels, et leur divinisation à postériori, sont avant tout humains. Les panneaux de la grotte sculptée d'Ādivarāha de Mahālipuram et les reliefs « généalogiques » des temples de Kāṇcipuram figurent parmi les plus importantes évocations royales de cette période. A partit du Xe siècle, on assiste d'une part à la production de bronzes représentant les *āḷvār* et les *nāyanār*, et d'autre part à l'apparition de reliefs supposés dépeindre certains des souverains Coḷa, notamment dans les temples patronnés par la reine Sembiyan Mahādevī, où ils sont accompagnés d'un corpus d'inscriptions dont certaines semblent identifier clairement l'époux de la reine[423]. De même, les images de souverains et de leurs épouses, les mains jointes en adoration, apparaissent pendant la période Coḷa, mais demeurent encore de petite dimension et très ponctuelles. L'avènement de l'empire de Vijayanagara marque à nouveau un tournant dans la tradition de la représentation royale dans la sculpture au Tamil Nadu. Il faut certainement y voir une volonté de souligner une affiliation à des sites sacrés du pays tamoul à l'occasion la réfection ou de l'embellissement des temples plus anciens. De nombreuses images de bronze de personnages dévots sont alors produites, et elles sont associées à des inscriptions nominales. Le roi Kṛṣṇadevarāya est, contrairement à ses prédécesseurs, assez présent dans la sculpture architecturale. Connu pour avoir compléter nombre de sanctuaires séculaires de *gopura*, c'est généralement dans ce type de structure que l'on trouve des reliefs supposés le représenter, notamment dans la capitale, dans le temple de Vīrupakṣa, tout comme à Cidambaram, Śrīsailam, et à Tirupati. C'est d'ailleurs dans le temple de Veṅkaṭeśvara de Tirupati que se trouve son portrait le plus célèbre. Un groupe en cuivre repoussé le représente en effet avec ses deux épouses, et chaque personnage est nommé par une inscription gravée dans le métal[424]. Composées sur le modèle des couples divins, les figures humaines sont dépourvues de traits identitaires précis et ne peuvent être distinguées d'autres types de portraits que par leurs attributs vestimentaires, et le cartel qui leur est associé. Si la période Nāyaka poursuit et développe cette tradition, il est néanmoins extrêmement rare de trouver des inscriptions nommant les sculptures au XVIe siècle. Cette pratique réapparaît plus tard, aux XVIIe et XVIIIe siècles[425] et à la période moderne. Les

423 Voir le temple d'Ūmamaheśvara de Konerirājapuram et SII vol.III 146, 295-296.

424 *Cf.* LEFÈVRE, V.: *Op. cit.* 2006, p. 280.

425 *Cf.* BRANFOOT, C.: *Op.cit.* 2007 (a), p. 217.

identifications sont parfois rendues possibles par les témoignages épigraphiques et textuels : lorsque le commanditaire d'un bâtiment est connu à travers une inscription de fondation, ou lorsque l'utilisation d'un édifice par un souverain est mentionnée dans un texte de l'époque, il est alors aisé de l'associer à la représentation royale qui y est sculptée.

L'esthétique de la figuration royale Nāyaka dans les temples subit quelques évolutions, entre, par exemple, le haut-relief de Kṛṣṇappa Nāyaka sur un jambage de *gopura* du temple de Tirupparankunram à Madurai datant de la fin du XVIe siècle, et l'impressionnant groupe de dix figures en quasi-ronde-bosse du milieu du XVIIe siècle, situé dans la troisième enceinte du temple de Nellaiyappar de Tirūnelvelī. Si la position conventionnelle est similaire, le contraste entre la morphologie des personnages et certains détails vestimentaires permet une datation relative des figures.

Le style des représentations des piliers de Senji est assez homogène, mais révèle néanmoins quelques différences. D'un point de vue général, les personnages masculins accusent un embonpoint marqué, traduisant peut être, outre l'idée de luxe et d'abondance, l'importance que revêt à cette époque la nourriture, à travers notamment les donations de moyens de subsistance alimentaire au temple, pratiquées dans le royaume Nāyaka. Cette préoccupation semble accentuée par un contexte de conflits et de troubles, où les famines sont fréquentes : la représentation du roi sous son meilleur aspect est donc une priorité pour affirmer la prospérité de son gouvernement[426]. Les destructions fréquentes des visages des personnages ne permettent malheureusement pas de vérifier s'ils portaient une moustache.

La coiffure et le couvre-chef constituent les indices les plus fiables pour permettre une datation. Les figures du temple de Veṅkaṭaramaṇa semblent porter une forme particulière de la coiffe de type phrygienne[427], qui identifieraient les personnages comme des dignitaires et non des rois. Il faut cependant nuancer cette assertion, considérant que le même type de coiffure pouvait être porté par différentes catégories sociales.

Le *kuḷḷayi*, coiffure conique parfois assortie de rubans, est la plus utilisée à la période Nāyaka. Originaire du Deccan, elle s'observe notamment sur les images royales du *kalyāṇamaṇḍapa* d'Alagarkoil. Elle présente parfois une extrémité plus ou moins recourbée, comme c'est le cas à Senji, avec, dans les spécimens du Veṅkaṭaramaṇa, une forme un peu plus concave à l'avant et deux pans retombant sur les oreilles. Ce détail est très visible sur les

---

426 *Cf.* RAO, V. N., SHULMAN, D., SUBRAHMANYAM, S.: *Op. cit.* 1992, p.67-72.

427 *Cf.* HUPRE, J.-F.: *Le costume Nāyaka dans l'Inde du sud*. Mémoire de Maîtrise, Université de Paris-Sorbonne – Paris IV, U.E.R. d'histoire de l'art et d'archéologie, sous la direction de Madeleine Giteau. Paris, 1986, pp. 92-107.

piliers du temple de Raṅganātha de Kṛṣṇagiri. Les sculptures un peu plus tardives, vers la toute fin du XVIe siècle, adoptent en revanche un volume de coiffe plus aplati et en forme de « demi-haricot » assez caractéristique du costume de Tirumala Nāyaka de Madurai, dont les représentations se trouvent dans le Puḍu Maṇḍapa du temple de Mīnākṣī-Sundareśvara de Madurai, Alagarkoil et Śrīraṅgam, au point que certaines d'entre elles soient qualifiées d' « image de type Tirumala » en raison de leur ressemblance[428].

Les images de Senji portent systématiquement le poignard dans la ceinture, de riches ornements de perles tombant sur la poitrine et un vêtement dont un pan plissé de la ceinture retombe à l'avant, appelé l'*antarīya*.

Les « épouses » des représentations de Senji, arborent un chignon volumineux sur le côté et un sari long dont le choli leur recouvre une épaule.

De manière générale, ces figures sont assez comparables à celles que l'on observe en groupe dans le temple de Bhūvarāh de Śrīmuṣnam, temple dont certains travaux de remise en état laissent supposer son lien avec la dynastie de Senji, en référence aux inscriptions que nous avons évoquées dans la section précédente. Pour autant, l'identité des souverains n'étant pas connue, il est impossible de confirmer une relation effective entre ces représentations et les Nāyaka de Senji. En effet, nous avons pu constater, comme c'est généralement le cas à cette période dans la sculpture monumentale des piliers, que la dénomination de portrait ne peut qualifier ce type d'image avec certitude. Si, depuis la période Pallava, la figure humaine tend à s'affranchir des codes de la représentation divine, le naturalisme qu'affichent les nouvelles productions sculptées dans les temples au XVIe siècle reste superficiel. Les corps seront plus conformes à la réalité morphologique, mais certaines caractéristiques proprement humaines, comme le ventre, la corpulence, l'expression du visage, demeurent traitées selon des conventions encore fermement établies. Un effet plus réaliste et une individualisation plus marquée ne traduisent pas nécessairement la recherche d'une ressemblance avec le modèle, et ce concept d'exactitude ne semble avoir qu'une importance très relative dans la logique de représentation des souverains ou des nobles dans un temple. Cela se traduit notamment par la différence de taille entre les rois et les reines, ces dernières étant systématiquement plus petites, la traduction symbolique de l'idée d'autorité et de hiérarchie prévalant sans équivoque sur le souci de réalisme.

A Senji, dans les temples déjà cités comportant des images de ce type, la question de l'identité du modèle sujet des sculptures peut difficilement trouver une réponse, car elle

428 *Cf.* BRANFOOT, C.: *Op.cit.* 2007 (a), p. 222-223.

renvoie à la question de l'identité des commanditaires des édifices, qui, comme on a pu le constater, est plus qu'opaque. Ce cas n'est d'ailleurs pas isolé : les tentatives d'identification du groupe de figures royales du Puḍumaṇḍapa du grand temple de Madurai, malgré une chronologie détaillée et de nombreuse études généalogiques sur la famille de Tirumala, ont jusqu'à présent échoué[429]. De plus, le fondateur initial du temple n'est que rarement représenté à cette période : les exemples relevés dans le reste du Tamil Nadu ne soulignent la présence que de souverains tardifs figurés dans des complexes déjà abondamment restaurés. La seule interrogation pertinente envisageable porterait, pour le cas du temple de Veṅkaṭaramaṇa, sur le rang social des figures, et sur les distinctions perceptibles entre un souverain, un noble, et un dignitaire mais, même dans ce cas, il est généralement suffisant de savoir que le personnage représenté, ou en tout cas son évocation, a été un protagoniste du développement du temple, soit par sa fondation, soit par le biais d'une donation, soit encore par un ajout ou une restauration structurelle.

Nous l'évoquions au début de ce développement, si l'identité des représentations semble être d'un intérêt relatif, l'accent doit être mis sur la présence de la figure dans le temple et la raison de sa réalisation. La position conventionnelle debout en *añjali-mudrā*, les mains devant la poitrine, est une posture bien connue dans la sculpture indienne, reflétant l'adoration et la respectueuse dévotion, et elle peut être utilisée aussi bien pour les figures divines qu'humaines. On remarque, à Senji comme dans les autres complexes Nāyaka, que les portraits ne sont pratiquement jamais disposés devant le sanctuaire principal, exception faite des petites niches dans l'encadrement de la porte de la celle du temple de Mahāliṅgeśvara. Ils s'insèrent, comme on l'a vu, dans les *maṇḍapa* indépendants, dans les dais d'expositions des *utsavamūrti*, au sein des espaces intermédiaires de circulation et des allées centrales de l'axe principal, et parfois dans les *gopura*. Ces figures sont donc directement reliées aux itinéraires de la divinité à travers le temple, et placées à des endroits stratégiques afin de rendre hommage aux images sacrées mobiles pendant les fêtes et les processions, afin de voir le dieu et de se faire voir du dieu, accomplissant ainsi l'acte le plus fondamentale du rituel hindou : le *darśan*. Cette intention est accentuée dans certains cas, comme par exemple au temple de Śrīmuṣnam, par la disposition en hauteur des portraits sculptés sur les colonnes composites, afin d'égaler la taille du char ou du palanquin sur lequel repose la divinité en procession, et garantir ainsi un contact visuel direct entre les deux images, l'une investie de l'essence divine, l'une étant le symbole vivant du roi. En commandant une image sculptée à son effigie, le

429 *Ibid.* p. 225. Il s'agit d'un échec dans le sens où l'on n'est pas en mesure aujourd'hui de faire correspondre un souverain de la liste généalogique de Madurai à une sculpture.

souverain exprime en même temps son entière dévotion envers le dieu, et assure sa présence à chaque instant de la bénédiction propagée par la divinité itinérante.

Mais un troisième objectif entre en compte : il faut également affirmer cette relation privilégiée du personnage représenté avec la divinité en l'exposant au fidèle présent dans le temple, la sculpture décorative de manière générale étant en grande partie destinée à ce dernier. Le sujet du roi, et dévot du dieu, doit donc pouvoir contempler et témoigner de ce lien, crucial pour le bien être du royaume, induisant une légitimation du pouvoir royal et une continuité des pratiques religieuses dans le cas d'un complexe au cœur plus ancien. La figure du roi, généralement inaccessible aussi bien au quotidien qu'au sein de son palais, gratifie ici le temple, et donc ses visiteurs, de sa présence permanente. Ainsi, il ne faut pas réduire l'installation de ces types de sculpture au seul rappel de la présence royale, mais la reconnaître tout autant comme une véritable incarnation du roi, de la même manière qu'une statue de pierre ou de métal incarne la divinité[430]. Il n'existe par conséquence que peu d'intérêt à représenter fidèlement le roi, tel qu'il est réellement, mais plutôt tel qu'il souhaite être vu, à la fois par ses sujets et par l'objet de sa dévotion.

Les temples de Senji sont en majorité des fondations du XVIe siècle, mais on a pu constater la possibilité de deux périodes de constructions, et certains édifices ont peut-être bénéficié de ce fait d'ajouts ponctuels de la part de souverains un peu plus tardifs, comme c'est vraisemblablement le cas pour les temples semi-excavés et les rochers sculptés dotés ultérieurement de structures à piliers. Mises à part ces situations, les représentations de rois, ou de dignitaires, ont généralement été intégrées dès le début de la construction des temples. On ne peut qu'insister de nouveau sur la dimension politique et les puissants liens avec la royauté que manifeste le temple de Veṅkaṭaramaṇa, par la présence de l'*āsthāmaṇḍapa* et des piliers du *tūlabara* dans la seconde enceinte, mais surtout par le patronage explicite du sanctuaire d'Āṇḍāḷ, devant lequel sont installées les représentations les plus abouties du site.

Les édifices religieux de Senji oscillent constamment entre sobriété et richesse décorative. Il faut essentiellement retenir de la sculpture de ces temples leur conception à la fois conforme à des traditions bien établies, et leur dimension, sinon régionale, du moins propre au site. Les thèmes développés sont en accord avec la tradition Śrī-vaiṣṇava suivie par

430 Cette similarité existe d'un point de vue théorique, cela n'implique en rien une incarnation rituelle induite par une consécration pour être ensuite vénérée comme le sont les images divines.

l'empire et visiblement conformes à l'orientation sectaire principale des Nāyaka de Senji. On a souligné la similitude des divinités principales du site fortifié avec celles préférées par les souverains Vijayanagara au XVIe siècle : le temple de Veṅkaṭaramaṇa et de Paṭṭābhirāma, ainsi que la multitude de sanctuaires de Raṅganātha en sont un exemple parlant. La figuration des divinités principales du courant Śrī-vaiṣṇava, telles que Rāma, Kṛṣṇa et Narasimha, est, de ce fait, accentuée dans les décors des piliers et des frises, non seulement en raison de leur appartenance au panthéon de la religion « officielle », mais aussi à cause de leur popularité dans l'empire. Le temple de Veṅkaṭaramaṇa, en corrélation avec les attentions architecturales et le soutien financier dont il a semblé bénéficier, déploie un vocabulaire lié à la royauté et à l'image du souverain idéal, au travers de récits purāṇiques sélectionnés à cet effet, et par une accentuation de la figuration du héros Rāma dans sa fonction de prince et de roi. L'image du souverain dévot est également soulignée par la forte présence des représentations dites « royales » dans le temple et par le mythe de Gajendramokṣa. Il est également possible, à travers les séries des exploits de Kṛṣṇa contre les divers démons, de reconnaître une allusion aux thèmes du combat et de la guerre, omniprésents à cette période, thèmes qui sont encore plus explicitement évoqués par la forme d'Hanumān combattant, disséminée partout dans le Fort et dans les zones naturelles des collines. Les motifs śivaïtes quant à eux intègrent parfois à leur iconographie, assez traditionnelle pour le Tamil Nadu de cette époque, des thèmes régionaux provenant directement de la capitale, tels que le mythe de Bhīma et Puruṣamṛga, et de Cheñchu et Narasimha, ainsi que d'autres sujets plus conformes aux traditions du pays tamoul, tels que la figuration des *ācārya*, des *āḷvār* et des *nāyanār.*

Plusieurs caractéristiques émergent d'une telle étude, si l'on prend acte des difficultés de lecture iconographique résultant des éventuelles restaurations et des remaniements structurels. On constate avant tout un syncrétisme important entre les deux obédiences majeures. Il est bien entendu assez courant pour des temples śivaïtes d'intégrer de figures liées à l'iconographie de Viṣṇu dans leur décor, mais le phénomène atteint une certaine ampleur à Senji. Les temples de Mahāliṅgeśvara et de Śiva N°70 et 71 (malgré des restaurations importantes) en sont des exemples probants : dans le cas du premier notamment, plus de la moitié des piliers arborent en effet des représentations viṣṇuïtes. Le temple de Sītārāma incarne à lui seul cette mixité : son obédience d'origine est incertaine et ses représentations sculptées se répartissent ostensiblement entre les deux courants, mais ici à dessein, dans le but de transmettre un message aux fidèles en même temps qu'aux ennemis de la foi.

Ensuite, à l'exception des quelques cas de rassemblements thématiques évoqués plus haut, l'inégalité de la sculpture au sein d'un même complexe, voire au sein d'un même édifice, est également remarquable. Les divergences de composition et de traitement de la figure humaine apparaissent au sein d'un même répertoire, et interrogent quant à l'existence de catégories de sculpteurs réparties en fonction des sujets – les représentations royales, les frises pseudo-narratives ou de groupe, uniquement les piliers de Type 3 et 4… – ou de la compétence des artistes présents selon le déroulement des travaux – la qualité du *kalyāṇamaṇḍapa,* malgré son décor très simple est incomparablement supérieure aux structures du même type –, qui suggère une période de création du décor de certains temples très fragmentée, ou qui sous-entend encore la possibilité d'une construction du temple plus progressive qu'on ne le suppose.

Malgré des pièces remarquables, l'ensemble accuse un caractère général assez massif par rapport à ses contemporains tamouls, avec ses figures souvent trapues et ramassées, quelque peu frustes dans certaines productions, voire assez maladroites dans les cas extrêmes.

La perception d'un traitement particulier des mythes connus est incontestable. Lorsque la sculpture narrative est progressivement abandonnée au profit des panneaux individuels et plus réduits, un choix inévitable s'opère dans les épisodes légendaires. La fragmentation du récit est imposée par l'agrandissement considérable des complexes et des espaces de procession à la période Nāyaka. La création de *maṇḍapa* détachés et de longs corridors provoque la multiplication des piliers, qui constituent les supports fondamentaux de la sculpture de cette période. Les quatre faces de chacun des trois blocs segmentent d'abord les mythes par épisodes, ou regroupent des évènements similaires mais, s'agissant de Senji, on peine à distinguer un rapport entre la plupart des panneaux. Même dans le cas des frises de *gopura,* chacune d'entre elle est traitée à la manière d'un large relief indépendant et non d'une scène d'action. Ce développement vers un style en « pictogramme » est attesté au XVIe siècle, notamment par la figure de Rāma à Vijayanagara, où le héros est extrait du contexte de l'épopée pour devenir une image divine indépendante[431]. Le décor des monuments de Senji ne se contente pas de détacher certaines figures, souvent déjà isolées, pour accentuer leur individualisation, mais le procédé semble s'accompagner d'une perte de sens iconographique. Des images comme le *liṅga* de Śiva, ou la conque et de disque de Viṣṇu sont traditionnellement considérées comme des motifs, mais les représentations de Rāma, de Kṛṣṇa

[431] *Cf.* CARNIS, M. : *L'émergence du culte de Rama en Inde à travers le développement de son iconographie entre les Xe et XVIe siècles*. Thèse de l'Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris 3, sous la direction de Vincent Lefèvre, soutenue en 2016. Non publiée.

enfant, de Rāmānuja et de certaines déesses tendent à devenir, à leur tour, uniquement décoratives. Le nécessaire est assuré pour que l'identité de l'image soit reconnue des fidèles, avec le maintien de la position caractéristique et la présence des attributs les plus représentatifs, mais le contexte ou la logique d'emplacement dans le temple disparaît, et ce indépendamment de la qualité stylistique du relief.

Il est possible que cette simplification du sens iconographique repose sur la confiance du sculpteur dans les connaissances de base de la symbolique religieuse par le fidèle, qui ne nécessitent alors plus de relief détaillé pour comprendre la signification et intégrer les bénéfice sacrés de l'image. Cependant, il nous semble plutôt s'agir d' un glissement du sens et de l'utilisation de l'iconographie divine dans les monuments de Senji : les figures des dieux, des êtres mystiques, profanes, et animales, revêtent le sens nouveau de motifs protecteurs et apotropaïques, qu'il « suffit » – de manière ici très simplifiée – d'apposer sur les surfaces sacrées afin d'en ressentir les effets bénéfiques. La hiérarchie des emplacements des représentations tend alors à s'effacer et les reliefs sont désormais appliqués sans ordre sur certains piliers, la seule présence de l'image l'emportant avant tout, en particulier sur l'orthodoxie de sa mise en scène dans le temple.

Il faut donc retenir, comme on a déjà pu l'évoquer lors de l'étude purement architecturale, la volonté des commanditaires des temples de Senji, d'inspirer une analogie avec la capitale de Vijayanagara, notamment celle dont la gloire impériale est la plus prestigieuse dans la première moitié du XVIe siècle, qui se traduit par le mimétisme d'un style artistique plus « sévère » que beaucoup de ses contemporains Nāyaka du pays tamoul, voire de la région, mais surtout par une nouvelle approche de l'image dans l'architecture, de sens et d'expression plus directs, n'en conservant que l'essence première, protectrice et puissante, peut-être plus adéquate et plus efficiente dans un contexte politique de troubles et de conflits.

Si ces conclusions semblent reléguer l'art des temples de Senji à un niveau mineur, il ne faut pas ignorer malgré tout la présence simultanée de pièces de grande qualité typiquement Nāyaka, plus conformes au style de l'époque, délicatement sculptées et riches de détails, malgré un support granitique souvent ingrat, témoignant ainsi des compétences des artistes qui œuvraient sur le site.

TROISIEME CHAPITRE : ANALYSE ARCHITECTURALE ET ICONOGRAPHIQUE DES EDIFICES RELIGIEUX DE SENJI – CULTE AUX DIVINITES FEMININES ET LIEUX DE COMMEMORATION.

1. Le culte aux divinités féminines

(*Planche 13, Fig.203-218)*

1.1 Les temples aux divinités féminines construits

L'ancienneté de leur origine, comme les modifications successives d'affectation qu'ils ont connues, ont marqué les lieux de culte de Senji dédiés aux divinités féminines d'une grande disparité architecturale. Pour cette raison, et à l'exception du premier site présenté, qui constitue un cas particulier, la description et l'examen de chaque temple ou groupe de temples ne pourront être présentés en dissociant son architecture de son iconographie, et seront analysés comme un ensemble.

A. Groupe de 5/7 temples, Cakrakulam, Fort Externe

(*Planche 13, Plan 20, Fig. 203-204)*

Cette étude des temples construits consacrés aux divinités féminines débute volontairement sur un ensemble qui pose d'ores et déjà des problèmes de classification. En effet, le groupe de temples réalisés en pierre, qui est situé au nord-est de l'étang Cakrakulam et au sud de la Porte Sud – assurant autrefois le passage entre le Fort Externe et le Fort Interne – pourrait aussi trouver sa place dans le chapitre traitant des temples dits « brahmaniques » consacrés aux grandes divinités hindoues et pan-indiennes.

a. Analyse architecturale

Cet ensemble est identifié sur le plan détaillé réalisé par Jean Deloche comme une « groupe de cinq temples à Viṣṇu », et un premier aperçu laisse apparaître une répartition de l'implantation des édifices dans un périmètre carré.

On distingue d'abord trois structures principales orientées, celle du centre étant décalée vers l'est par rapport aux deux autres. Elles sont composées d'un *garbhagṛha* et d'un *ardhamaṇḍapa* plus réduit, et couvertes par une superstructure en brique et mortier, qui superpose trois étages pour le sanctuaire central et deux étages pour les sanctuaires périphériques.

Deux autres édifices sont encore dressés, dont il ne subsiste que la cella. L'un d'entre eux, situé au nord-est des trois bâtiments précédents, est ouvert au sud et sa toiture est elle aussi composée de trois étages.

L'autre, implanté à l'est et orienté à l'ouest, n'a conservé que son *garbhagṛha* de granit. L'observation attentive de sa base à l'angle sud-ouest révèle cependant l'existence possible d'un *maṇḍapa* qui lui aurait été attaché.

Ces cinq temples présentent des dimensions assez réduites – le plus grand mesurant environ quatre mètres et demi de côté, contre trois mètres pour le plus petit – et sont tous construits selon les mêmes principes. La base, constituée de deux moulures carrées et d'une large plinthe lisse, soutient des murs scandés de pilastres à chapiteaux en biseau, et comporte sur chaque face une fausse niche du type *makaratoraṇa*, où l'arche végétale couronnée par un *kīrtimukha* est soutenue par une discrète moulure en feuilles de lotus. Seul le sanctuaire secondaire sud présente une irrégularité à ce niveau : deux de ses *toraṇa* sont surmontés non pas d'une « face de gloire » mais d'un visage, rond et souriant, semblable à ceux que l'on trouve dans les *nāsī* les plus élaborés. On notera également une certaine discontinuité dans le traitement des rinceaux foliés des arches : certains d'entre eux sont simples et constitués d'une branche égale, alors que d'autres sont ornés d'une multitude de feuilles et d'entrelacs. Enfin, la toiture est introduite par une corniche en *kapota* à *nāsī* et un *vyālamāla.* Il est alors aisé de reconnaître ici l'expression de l'un des styles très souvent rencontré à Senji, souvent qualifié de « sobre » ou « simple » (décrit *infra* dans l'analyse architecturale au chapitre précédent), en comparaison avec les ornementations architecturales typiques du XVIe siècle et dont la date précise de développement reste complexe à déterminer.

On remarque enfin que l'entrée de chaque sanctuaire est soulignée par deux demi-pilastres encadrant la porte, couronnés par un relief de lion assis – comme on peut l'observer sur les portes de *gopura* –, contrairement aux autres temples de même style du site qui présentent généralement une entrée très dépouillée.

Le groupe ayant fait l'objet d'une restauration importante, l'*ardhamaṇḍapa* du sanctuaire central a été entièrement reconstruit en blocs de récupération.

b. Analyse iconographique

Le culte n'étant plus célébré dans aucun des temples de ce groupe, les statues et les stèles placées dans les cellas ont disparu et ces dernières étaient utilisées, au moment de l'étude[432], comme locaux de stockage des matériaux nécessaires à la restauration du bassin de Cakrakulam.

Les reliefs figurés encore présents se trouvent uniquement sur l'intérieur des arches. Pour autant qu'il ait été réalisé, seul un examen du compte rendu détaillé des travaux de restauration, et par conséquent de l'inventaire des éventuels remaniements de l'ordre des reliefs, aurait permis, de révéler l'existence d'un véritable programme iconographique – sinon d'une homogénéité des thèmes viṣṇuïtes – ou une hiérarchie dans les représentations en fonction de l'importance des édifices. Cependant, la simple observation de l'état actuel du groupe atteste encore, malgré son état, d'une certaine organisation.

En effet, le sanctuaire qui semble, selon le plan, avoir accueilli la divinité principale du groupe, est orné de figures de Kṛṣṇa à quatre pattes et tenant des pots de beurre, de Narasimha en position de *yoga,* et de représentations de Viṣṇu assis ou debout, dont l'une, difficilement identifiable à cause des épaufrures et de l'usure de la pierre est susceptible, par sa posture, d'incarner Viṭṭhala. Ces images de personnages divins sont complétées par des lions assis.

Le sanctuaire secondaire sud-est, quant à lui, est orné de trois représentations de divinités féminines, dont deux Lakṣmī assises et une debout, ici aussi accompagnées de lions assis. C'est également ce dernier motif qui s'affiche au-dessus de chaque niche du sanctuaire secondaire nord. Les deux autres structures alternent les images divines et animales sans hiérarchie précise.

---

432 Au mois de septembre 2011, le Cakrakulam était en travaux de consolidation des berges et de restauration des escaliers. Ces travaux étaient achevés en 2013 mais le groupe de temples limitrophe servait toujours de salles de stockage.

Les débris d'éléments architecturaux retrouvés aux abords du groupe de sanctuaires ont révélé des vestiges de poutres et de corniches en quart de rond, des fragments de murs ornés de pilastres et de chapiteaux en relief, qui auraient pu aussi bien appartenir aux parties des sanctuaires restaurées avec de nouveaux blocs de granit non sculptés[433], que constituer les vestiges de temples ou de structures aujourd'hui disparues.

c. Conclusion et chronologie de construction

Si le plan de Jean Deloche retranscrit fidèlement l'emplacement des éléments encore existants de ce groupe de cinq petits temples, il semble que certains détails n'aient pas été relevés, ces omissions s'expliquant aisément dans la mesure où l'établissement de ce plan a été exécuté avant les travaux de déblaiement général de cette partie du site.

A aucun moment, cet ensemble de cinq sanctuaires, dont toute mention est absente aussi bien des sources primaires que de la littérature secondaire, n'est présenté par les habitants locaux et les responsables de la restauration et de la préservation comme dédié à Viṣṇu, mais unanimement reconnu comme le reliquat de sept temples dédiés aux Sept Sœurs ou Sept Vierges. Les informateurs sur place considèrent qu'ils ont été bâtis à l'époque Nāyaka sur un site plus ancien, pour glorifier ces divinités féminines dont le mythe est rattaché à Senji[434].

Il est vrai que seule une observation méticuleuse du site permet de déceler les vestiges d'une aire sacrée plus vaste que le plan de Jean Deloche ne le laisse entrevoir.[435] Le groupe des cinq édifices en élévation était bien inclus dans une enceinte approximativement carrée, dont les fondations sont encore visibles en périphérie, bien que certains contours demeurent imprécis du fait d'une épaisse veine de granit émergeant du sol au nord, et c'est en suivant de près ce tracé, souvent effacé, de pierrailles et de briques, que l'on découvre les décombres de deux autres structures.

---

433 Il faut imaginer l'état de ruine de ce groupe et des abords de l'étang avant travaux : il est tout à fait possible qu'après la reconstruction des parties visiblement endommagées des sanctuaires, les éléments constitutifs originaux aient été retrouvés dans le déblaiement de décombres à proximité.

434 Communication personnelle de K. M. Mahāliṅgam, responsable en chef de la conservation et de la surveillance du Fort de Senji le 10 septembre 2011 lors de la découverte de ces temples.

435 Notons que l'ASI de Senji présente comme attestée cette dédicace des temples aux Sept Mères/ Vierges, considérant l'attribution de Deloche comme « une erreur », sans pour autant justifier sa position, ni confirmer avoir pris en compte les éléments supplémentaires que sont les traces de fondation au sol. La dédicace aux divinités féminines est donc fermement établie dans la conscience populaire et tire son origine de la mémoire des habitants et non de découvertes archéologiques.

L'une d'entre elles n'est décelable que par un léger monticule de forme carrée, et quelques fragments de granit taillé, situés entre le groupe des trois sanctuaires et le sanctuaire secondaire est. Ces traces se situent dans l'alignement direct du templion nord ouvert au sud. L'autre, dont il ne subsiste que les fondations, se trouve à l'extrémité ouest de l'arrière du groupe des trois sanctuaires, et son implantation, légèrement décalée au sud, ne respecte pas l'axe général du groupement.

Le plan complet d'origine reconstituerait donc un ensemble de sept sanctuaires, composé d'un groupe principal de trois édifices – un sanctuaire central, et deux édifices secondaires décalés vers l'ouest –, et de quatre autres structures, dont deux dans l'axe est-ouest et deux dans l'axe nord-sud, ces deux dernières positionnées devant le trio principal. Cette disposition générale n'est pas sans rappeler le plan au sol qui a été, tout au long de l'étude, considéré comme caractéristique des constructions du XVIe siècle à Senji, ainsi que des fondations royales ; une telle organisation spatiale se retrouve d'ailleurs en partie – trois sanctuaires ouvrant à l'est, une cella additionnelle à l'arrière et, parfois, un petit sanctuaire face au trio, ouvrant à l'ouest – dans des complexes de grande ampleur comme le Veṅkaṭramaṇa, le Sītārāma et le Paṭṭābhirāma.

Si la symétrie n'est pas parfaitement respectée, on peut facilement imaginer que les sanctuaires secondaires qui suivaient les deux axes cardinaux, et qui étaient certainement dédiés à des divinités de moindre importance – comme l'entourage et la monture du dieu –, se faisaient face et se répondaient.

Le terrain ayant été bouleversé par diverses interventions anciennes et récentes, il n'a pas été possible d'évaluer la dimension exacte de l'enceinte qui englobait ces sept structures, ni s'il existait à l'est une entrée quelconque, simple ou en forme de *gopura*,

Cet ensemble était de toute évidence consacré à une forme de Viṣṇu, ce en quoi Jean Deloche ne s'est pas trompé, et ce malgré le réassemblage des pierres et des reliefs sur les temples. Dans ce cas, on doit s'interroger sur cette divergence d'attribution entre le monde scientifique et la population locale.

Mises à part les données archéologiques disponibles et la présence de sept et non cinq temples, ni les sources épigraphiques ni les sources historiques n'expliquent ce glissement de sens entre une divinité pan-indienne liée au pouvoir royal et un groupe de divinités féminines dont l'iconographie est bien enracinée au Pays Tamoul, et plus généralement dans le sud de l'Inde. Il apparaît clairement qu'à un moment de son histoire, ce petit complexe religieux a certainement été vénéré comme un lieu consacré aux Déesses, et il faut en examiner les raisons.

Certaines hypothèses peuvent être avancées : les Sept Vierges sont, comme on va le voir plus en détail, une entité divine généralement rattachée à la protection d'un étang. La proximité du Cakrakulam, mais également celle du temple de Kālīamman plus à l'ouest à flanc de colline, pourraient alors en partie expliquer le changement d'obédience. On pourrait également supposer que l'ensemble des temples ait été édifié sur un lieu saint consacré à l'origine à une ou plusieurs déesses locales. La religion officielle aurait alors instauré le culte d'une divinité brahmanique, mais ce culte aurait par la suite disparu avec la dynastie régnante, et la population aurait fait ressurgir de la mémoire collective une dévotion bien plus ancienne et encore vivace. Néanmoins, la question récurrente de la chronologie du changement demeure : il n'est pas certains que le culte aux déesses ait précédé celui de Viṣṇu, car il aurait tout aussi bien pu se greffer par la suite, après l'abandon des temples, lorsque l'enceinte du Fort a recommencée à être fréquentée. Il faut également rappeler qu'aucune activité religieuse n'est aujourd'hui pratiquée sur ce site, et qu'il est difficile de confirmer qu'un culte aux Sept Vierges a effectivement pris place à une époque dans les édifices construits. Un autre détail intéressant est le fait qu'une grande partie des habitants présente cet ensemble comme dédié aux « Saptamātṛkā », les Sept Mères, un concept connu lié à Skanda et à la constellation des Pléiades, mais développé originellement dans le nord de l'Inde et importé au Tamil Nadu.

Bien entendu, la notion de légitimité d'attribution historique à un type de divinité ou à un autre ne se pose pas en ces termes, ni même en termes d'antériorité. L'histoire exacte du culte de cette petite parcelle du Fort Externe reste donc en suspens, mais elle témoigne bien de l'interpénétration des origines locales et dynastiques du culte à Senji.

B. Le temple de Kālīamman, Fort Externe

(*Planche 13, Fig. 205*)

Le temple de Kālīamman n'est en rien remarquable par son architecture. Situé sur le flanc sud-est de la colline de Rājagiri, il est accessible, depuis l'espace des sept temples et de la berge nord du Cakrakulam, par un sentier qui serpente entre les blocs de granit, et par quelques séries de marches. On rencontre sur le chemin des reliefs de Gaṇeśa et de Hanumān directement sculptés dans la roche, ainsi qu'un bloc de section carrée, probablement la partie

inférieure d'un pilier récupéré, orné de l'image de Rāmānuja assis. Ces reliefs semblent être l'objet d'une dévotion très régulière.

Le temple est implanté sur une hauteur aménagée en terrasses. La première plateforme accueille un petit autel à offrande en béton lisse, supportant une stèle de granit représentant un personnage aux longs cheveux défaits, en position dynamique, tenant d'une main un sabre et de l'autre un animal – apparemment un lion ou un tigre – par les pattes arrières. Ce personnage porte de multiples ornements, et le fourreau de sa lame est représenté à sa ceinture. Ce guerrier féroce aux allures princières correspond à la description de Pottū Rāja[436], le protecteur et garde du corps de la déesse Draupadī dans le culte de l'héroïne du *Mahābhārata* développé à Senji et Melaccheri, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir. Le fauve, soumis et fermement tenu par les pattes, symboliserait le dernier des démons ayant menacé la déesse. Certaines versions du mythe de Pottū Rāja le relient plutôt à la déesse Māriamman, ou Kālīamman, ce qui justifierait de façon plus satisfaisante la présence du lion dans les mains de ce « Roi de la Guerre »[437]. La stèle de pierre, noircie par les marques de dévotion et souvent couverte de vêtements, est entourée de tridents en métal sur les pointes desquels sont enfilés des bracelets et piqués des citrons.

A sa droite, une pierre triangulaire est fixée, pointe vers le haut, dans une base de béton et de briques. Ses significations peuvent être multiples et symboliser à la fois la forme aniconique de l'une des déesses et un *liṅga* de Śiva, mais sa présence à côté de la stèle de Pottū Rāja tendrait à la considérer comme l'incarnation du second dévot et protecteur de Draupadī, nommé Muttāl Rāvuttaṇ et d'origine musulmane. En effet, ce personnage n'a pas d'iconographie fixe et peut être représenté sous forme non-anthropomorphique[438].

Une nouvelle volée de marches achemine le croyant devant le temple proprement dit. Celui-ci se compose d'une cella ouverte au sud, dont la moitié du fond est occupée par un soubassement en ciment et un piédestal supportant la statue de culte de Kālīamman. L'effigie est en permanence habillée et ornée de bijoux et de guirlandes de fleurs. Son nez et ses yeux

---

436 Ce personnage porte de nombreux patronymes (Pormaṇṇaṇ, Potā Rāju…), mais nous conserverons Pottu Rāja, pour des raisons de simplicité.

437 *Cf.* HILTEBEITEL, A.: *The cult of Draupadī. 1. Mythologies: From Gingee to Kurukṣetra.* Motilal Banarsidass Publisher. Delhi, 1991. Pp. 353-355.

438 *Cf.* HILTEBEITEL, A. : "Draupadī's two guardians: the Buffalo King and the Muslim devotee" in *Criminal Gods and Demon Devotees: Essays on the Guardians of Popular Hinduism,* SUNY Press. New-York, 1989.

sont traditionnellement recouverts de métal repoussé[439], et elle semble tenir des attributs dans ses quatre mains, mais seul le trident reste visible.

Devant la porte du temple se trouve un nouvel autel comportant cette fois un *balipīṭha* et un lion couché, dont la facture trahit la modernité.

A l'ouest de la structure, à gauche du fidèle lorsqu'il fait face au temple, une multitude de stèles et de sculptures ont été rassemblées, ordonnées, et fixées dans le roc ou dans des socles en béton. Nul doute que ces éléments étaient à l'origine fichés en terre ou simplement appuyés contre la paroi de la falaise. On peut observer parmi eux une série de sept divinités féminines d'une trentaine de centimètres de haut, une suite de sept briques plantées à la verticale, et un grand nombre de pierres de serpents et de *liṅga* śivaïtes protégés par des capuchons de *nāga*[440].

La série de sept déesses se compose d'une déesse centrale habillée d'un sari en tissu rouge, encadrée par trois déesses à sa droite et à sa gauche, chacune vêtue de jaune. On suppose que la position principale est occupée par Kālīamman, qui semble assise sur une monture cachée par le sari, et qui tient un trident, un *ḍamarū* – le petit tambour – à droite, et le lien à gauche. Sa main inférieure gauche, cachée sous son vêtement, porte probablement un bol à aumône en demi-crâne humain. Son attitude apparaît calme et paisible malgré l'auréole de flamme qui la couronne, et ses yeux sont représentés légèrement exorbités.

Les six autres déesses qui l'entourent reproduisent l'iconographie de la divinité féminine anonyme, symbole de la Śakti universelle et non différenciée. Certains détails varient néanmoins d'une sculpture à l'autre : si elles portent toutes une fleur de lotus, celle-ci peut être fermée ou ouverte, et indifféremment tenue dans une main ou dans l'autre. La main libre repose le long du corps en *lolāsana*. Leurs visages sont uniformes et souriants, et elles sont toutes coiffées d'une tiare, à l'exception de la dernière figurine à gauche, qui arbore un chignon à plusieurs étages et dont le sari est porté comme un pagne et non sur l'épaule gauche.

---

439 Outre un intérêt purement cultuel et iconographique, il est intéressant de noter que le culte de Kālīamman reste très vivace. Un officiant, ou *pūjārī,* se déplace spécialement deux fois par jour pour célébrer le rituel. Tous les objets nécessaires à l'office sont entreposés dans la cella fermée par des grilles, depuis les plateaux d'étain portant la vaisselle rituelle, jusqu'au coq vivant prévu pour un éventuel sacrifice. Rappelons que Kālīamman est considérée comme représentative des scènes de possession et du sang du sacrifice.

440 Ce type de stèle sera traité dans une section indépendante. Se reporter à la section 3 de ce chapitre.

L'identité de chacune de ces déesses ne peut être déterminée avec précision puisque leur liste varie et n'a encore jamais trouvé sa composition définitive. De même, sauf dans le cas où elles sont représentées seules ou comme divinités principales, ces déesses sont difficilement reconnaissables par leurs attributs, sachant que souvent au moins trois d'entre elles portent les mêmes accessoires. On peut néanmoins citer les noms de Kālīamman, Kamalakaṇṇiamman (également nommée Ceñciamman, soit « Senji-amman »), Māriamman, Tenniamman, Pūvatamman, Selliamman et Pacchaiyamman, mais nous verrons que d'autres déesses peuvent également être représentées.

Les sept briques sont disposées juste au-dessus de cette série. Il est possible que cette représentation abstraite des Sept Sœurs a été disposée ainsi en remplacement temporaire, ou pour permettre au fidèle de faire ses dévotions en attendant l'achèvement des travaux de construction, de rénovation ou de réaménagement dans le temple de Kalīamman. Des images d'archives montrent en effet l'état de l'édifice dans les années 1960, qui n'était constitué que de quelques pierres montées en mur et d'un toit en bois et feuilles de palmier. Il est tout aussi possible que, comme les nombreuses pierres de serpent et les *liṅga* sculptés accumulés et exposés à cet endroit, la série de briques provienne d'un autre site à proximité immédiate.

Enfin, à l'est du sanctuaire, on aperçoit l'écoulement d'une source souterraine dont les eaux filtrent entre d'énormes blocs de granit. Une figure de démon est peinte au-dessus du passage donnant sur une volée de marches qui descend dans la grotte inondée. Rouge, menaçant, les yeux exorbités, les crocs aux commissures de lèvres et la langue tirée, il est affublé de deux petites cornes pointant de sa chevelure noire et défaite. Sa présence est supposée protéger la source naturelle liée à la Déesse et en préserver la pureté de toute intrusion démoniaque. Il n'est pas rare de voir Kālīamman, ou Kālī, associée à cette figure, accompagnée par des *āsura*.

L'ancienneté du culte de Kālīamman sur ce site ne fait aucun doute, et il est d'ailleurs indirectement mentionné dans la chronique de Narayanan Pillai comme étant l'un des premiers – sinon fondateur – lieux de dévotion à la Déesse à Senji. Comme de coutume dans les cas de vénération d'une déesse locale, le temple est implanté au bord de l'eau d'un étang, au pied d'une montagne, sous un arbre, et il dispose d'une source à proximité. L'édifice ne présente en revanche aucun élément relevant de l'architecture des XVe et XVIe siècles, et ne semble donc pas avoir fait l'objet d'intervention pendant le règne de la dynastie Nāyaka.

C. Le temple de Kammalakaṇṇiamman, colline de Rājagiri

(*Planche 13, Fig. 206*)

a. Analyse architecturale et iconographique

C'est également dans la partie ouest du site que l'on rencontre le plus ancien lieu de culte de Senji. Le temple de Kamalakaṇṇiamman se situe sur un plateau régulier qui s'étend à mi-hauteur au sud de la colline de Rājagiri. On y parvient par le chemin d'accès habituel à partir du Fort Interne et de la zone palatiale et en traversant les deux premières portes dans les murailles. L'édifice est ouvert au sud et se trouve dans une clairière bordée de margousiers (arbres à *neem*), qui s'arrête à la paroi rocheuse à pic formant le sommet de la colline. C'est également sur ce pan naturel que sont peintes les fresques déjà décrites dans l'étude des bâtiments de Rājagiri.

Le sanctuaire est moderne et de forme très simple. Il se compose d'une petite cella carrée et de l'équivalent d'un *ardhamaṇḍapa,* ici un peu plus large. L'ensemble est en béton sommairement orné de quelques moulures et de cavités triangulaires pour accueillir les lampes rituelles en terre cuite, et il est rehaussé par une base plus large en blocs cimentés. Peint en blanc, l'édifice ne possède pas de superstructure (et n'en possédait visiblement pas à l'origine), et l'intérieur est complètement nu. La statue de culte est, comme la précédente, constamment recouverte d'une telle quantité de vêtements et d'ornements[441] que seuls ses yeux repeints restent visibles.

Devant l'unique porte du sanctuaire, quatre stèles sont entreposées de part et d'autre des deux marches d'accès pour garder l'entrée, deux sur le soubassement et deux à terre. Les deux premières stèles représentent Gaṇeśa assis à quatre bras. En bas et à droite du dieu, une divinité féminine à quatre bras tient une conque et fait le geste d'absence de crainte, alors que la dernière main repose le long du corps. Le second attribut supérieur est malheureusement absent, mais il est possible de deviner un disque, conférant à la déesse un caractère viṣṇuïte. Ses cheveux sont défaits, et une tiare la coiffait peut-être avant d'être brisée. Si ses ornements sculptés et le bandeau qui lui barre la poitrine l'apparentent à l'iconographie de Bhūmī, l'une des épouses de Viṣṇu, elle pourrait également correspondre à la déesse Māriamman, mais son

[441] Malgré une étude iconographique qui se veut exhaustive, la visite des temples consacrés aux déesses s'est généralement effectuée en l'absence d'officiant – étant donné qu'ils ne résident pas sur le site mais s'y transportent occasionnellement - mais parfois en présence de dévots. Il a donc été impossible de solliciter l'autorisation d'étudier la sculpture débarrassée de ses attributs modernes et des offrandes.

identité exacte n'est pas vérifiable. De même, on remarque que le style artistique de cette figure est très différent de celui de la série de déesses du temple de Kālīamman, ce qui laisse supposer qu'elle a été réalisée entre le XIVe et le XVIe siècle, comme les Gaṇeśa, alors que les figurines des Sept Sœurs sont de facture plus moderne.

Rappelons que les conditions d'observation n'ont pas permis de déterminer avec précision si une sculpture présente un traitement particulier relevant de son ancienneté ou résultant d'une production plus locale.

La quatrième stèle est plus fruste et d'un style bien plus simplifié que les trois précédentes, et si le *longhi* safran qui couvre le personnage jusqu'à la moitié du visage empêche toute identification, on peut néanmoins présumer qu'il s'agit à nouveau de Gaṇeśa. Sa réplique en trois exemplaires accentue ici son rôle de protecteur et de divinité des passages, qui élimine les obstacles qui peuvent contrarier un projet.

Comme on a pu le constater avec le temple précédent, ce n'est pas ici non plus le sanctuaire qui est en soi le plus remarquable, mais bien ses abords immédiats. En effet, dans l'alignement sud de la porte, devant l'édifice, une large pierre plate est posée sur un soubassement de maçonnerie, accompagnée d'un *balipīṭha* et d'un petit piédestal rond mouluré qui accueillait peut-être un emblème, un mât avec une cloche ou un trident. Trois tridents sont d'ailleurs disposés devant le petit autel. La pierre, de forme approximativement ovale et d'environ un mètre sur un mètre cinquante, est sculptée, sur toute sa surface, de quatre têtes humaines et de celles d'un buffle et d'un bélier, l'ensemble étant encadré par un arc d'un côté et cinq flèches de l'autres. Les pointes de ces dernières ne sont pas uniformes : l'une est en croissant de lune, et une autre en disque évidé.

Cette pierre sacrificielle était utilisée jusque dans les années 1980 pour une procession majeure comportant le sacrifice rituel d'un buffle devant le temple[442].

Enfin, sur un petit espace déblayé dans la végétation au sud-ouest du temple, on découvre un haut soubassement circulaire comportant un *liṅga* et sa *yonī* tournés vers le nord, et un petit taureau Naṇdin couché devant lui.

On note également que, de l'autre côté du chemin d'accès au sommet du temple, en face de la jonction avec le sentier menant au sanctuaire de la déesse, est disposée sous un arbre une série de pierres informes semblant provenir de débris rocheux naturels. Elles ne sont ni alignées ni disposées dans un ordre particulier, et des petits foyers ont visiblement été allumés à

---

442 Alf Hiltebeitel a pu être témoin de cette fête religieuse spécifique au Fort de Senji en mai 1984, voir HILTEBEITEL, A., 1985 et *op.cit.* 1991, p. 61, et elle est également évoquée par l'auteur dans SRINIVASACHARI, C. S., *op.cit.* 1943, p. 5.

proximité. La pratique de ces feux semble régulière si l'on en juge par les amas de cendres entre les pierres et aux alentours. On dénombre sept rochers qui montrent des marques d'adoration sous forme d'une multitude de points vermillon sur chacun d'eux.

Le sanctuaire de Kamalakaṇṇiamman s'achève à l'ouest par un *maṇḍapa* à dix-huit piliers de Type 1 à chapiteaux en biseau, ne présentant aucune décoration, sinon un relief de fleurs de lotus épanouies au plafond. Entre les deux édifices, au sud, et de l'autre côté de la route, un bassin carré est accessible par un sentier, qui devait être lié au sanctuaire[443].

b. Conclusion et chronologie de construction

Comme précisé plus haut, le sanctuaire de Kamalakaṇṇiamman est réputé pour avoir accueilli la plus ancienne forme de culte dans la région de Senji, sinon avoir été le lieu de culte à l'origine de la création la ville et la place fortifiée.

Parmi les légendes évoquées en première partie, agrémentées de variations tout au long de leur transmission de génération en génération, l'une des versions se rapporte au sacrifice des Sept Vierges – dont Kamalakaṇṇiamman, alors nommée Senjiamman – qui forment le groupe protecteur et tutélaire de la ville et du Fort. C'est par leur suicide du haut de la colline de Rājagiri, pour préserver leur pureté de l'avidité de bandits, que leurs âmes ont imprégné chaque pierre, chaque arbre et chaque construction d'un esprit de résistance à l'ennemi. Le temple de Kamalakaṇṇaiamman est d'ailleurs parfois considéré comme la commémoration de cet acte de bravoure et de sainteté. Rappelons également que les légendes invoquant la découverte d'un trésor, ou de l'arbre magique produisant de l'or, conservés par un ascète mal intentionné, semblent aussi se référer à une colline généralement identifiée à Rājagiri.

Si elle n'a plus cours aujourd'hui, l'offrande du buffle, lorsqu'elle était pratiquée devant le temple de Kamalakaṇṇiamman, était bien destinée aux Sept Déesses. En effet, la lecture et l'analyse des témoignages de cette célébration révèlent que le cérémonial était basé sur la vénération de trois déesses principales : Kālīamman, liée comme on l'a vu au sang et aux possessions, Kamalakaṇṇiamman déesse tutélaire du Fort, et Māriamamman divinité protectrice de la ville. Deux buffles étaient alors immolés, l'un sacrifié sur la pierre plate à offrande devant le sanctuaire sur Rājagiri – ou bien au pied de la colline, à proximité du

443 Le plan de Deloche le nomme d'ailleurs « Kamalakaṇṇiaman Kulam ».

grenier dans la zone palatiale –, et l'autre, simultanément mis à mort sur le carrefour d'une route menant au temple de Māriamman situé, en ville. Les images des deux dernières déesses étaient alors réunies pour festoyer ensemble, et affirmer par ce rituel une identité commune sous-jacente, soulignée par la similitude des cultes et accentuée par l'iconographie témoignant ainsi que les deux divinités, et plus généralement les Sept Sœurs, ne formaient qu'une même et unique entité.

Notons également que ce sont bien des buffles qui sont immolés lors de ce rituel, alors que la pierre sacrificielle devant le sanctuaire pourrait suggérer aussi le sacrifice d'êtres humains et de béliers. Il y a lieu de rappeler que l'offrande du buffle est généralement l'un des sacrifices accomplis au nom du roi, et que le modèle de toute offrande de sang – qu'elle soit symbolique ou littérale – est celle du sang humain. Hiltebeitel fait très justement remarquer qu'il existe bien une connexion avec le mythe des origines de Senji, où un sacrifice humain, celui de l'ascète de la forêt, permet de disposer d'un trésor pour financer la construction du Fort et le développement de la ville, sacrifice accompli, selon certaines versions, à la demande des déesses. Ce sont ces mêmes déesses, incarnées par Kamalakaṇṇiaman, qui reçoivent aujourd'hui cette offrande de sang, celles-là mêmes qui ont instauré leur propre culte royal en demandant au le sacrifice de l'ascète, ou par extension, en procédant à leur propre sacrifice.

Outre l'examen des faits sous leur angle ethnologique et anthropologique, il est également instructif de s'arrêter un instant sur la description de ce sanctuaire par Maurice Maindron. Malgré toutes les précautions qu'il faut apporter à ses interprétations, souvent très personnelles, le voyageur entomologiste fournit des éléments uniques pour la reconstitution de l'histoire du sanctuaire, et il établit un parallèle entre le souvenir de sa première visite en 1880[444] et sa vision des lieux en 1901,où il espère pouvoir retrouver une grotte : l'antre du « *Krichna noir* », et le « *trésor de Vichnou* ». Lorsqu'il arrive devant le sanctuaire, il est fortement déconcerté devant l'aspect « nettoyé, sarclé et ratissé » des environs, où des débris d'architectures ont été entreposés et adossés au roc. Il précise que la grotte est vide et que le trésor, que ses informateurs lui disent avoir trouvé récemment, doit être cette fameuse statue de granit noir poli de Kṛṣṇa, auparavant abritée dans l'antre de pierre désormais vide. Croisant quelques « *iroulaires* » chasseurs d'abeilles, il décrit leurs divinités tutélaires que sont « *Kani* » (Kālī, ou Kālīamman), logée dans un sanctuaire de brique, et « *Mariatta* » (Māriamman), dont la stèle, réduite à sa moitié inférieure, la représente foulant au pied une

[444] *Cf.* MAINDRON, M. : *Op. cit.*, pp. 50-54.

tête humaine. Près du sanctuaire et à proximité d'édicules, de morceaux de chapiteaux hémisphériques, et de tronçons de piliers, il trouve également des « *Pouléar* » (Gaṇeśa) et une figure de Hanumān, dont l'antiquité est supposée vénérable.

La pierre sacrificielle se trouve également aux abords du sanctuaire et, selon l'auteur, elle représenterait un monument commémoratif de la victoire que les brahmanes remportèrent sur les *kṣatriya* tombés sous les coups de Paraśurāma (Rāma à la hache). Maindron énonce que, l'arme, ainsi que l'arc et les cinq flèches, sont ainsi figurés pour rappeler le pouvoir de cet avatar de Viṣṇu destructeurs de roi et de guerriers.

Il n'est bien entendu pas possible, en l'état des connaissances actuelles, de prendre ce témoignage entièrement en considération. Les propositions de l'auteur sur l'identité et l'interprétation iconographique de certains éléments ne sont pas fondées sur une étude spécialisée. Elles s'appuient plutôt sur des théories personnelles et de connaisseur amateur, souvent infirmées par la suite – notamment dans le cas de la pierre sacrificielle –, et ne présentent donc qu'un intérêt secondaire.

Malgré tout, il convient de vérifier l'éventuelle présence – ou dans ce cas l'absence – des éléments auxquels il fait référence. Si la statue de Kṛṣṇa avait déjà disparu du lieu décrit par Maindron – statue dont, par ailleurs, aucune source, qu'elle soit littéraire ou orale, ne mentionne l'existence –, la grotte demeure aujourd'hui introuvable. Il reste possible que, malgré une recherche attentive, certains travaux aux abords du temple, conjugués avec la progression de la végétation, en empêchent désormais la localisation. Par ailleurs, la prose épistolaire parfois lyrique de l'auteur ne permet pas d'identifier des informations qui pourraient servir à retrouver les statues des deux déesses dont il fait état. La stèle de Kālī est peut-être celle qui se trouve aujourd'hui dans le sanctuaire de Kālīamman devant le Cakrakulam, et la Māriamman, si elle était fragmentaire, pourrait correspondre à l'effigie aujourd'hui située devant l'entrée du temple. Si les deux Gaṇeśa sont effectivement encore présents – pour autant qu'il s'agisse des mêmes sculptures –, la statue d'Hanumān a en revanche disparu[445].

Par ailleurs, les débris qualifiés par Maindron de morceaux de chapiteaux hémisphériques sont peut-être des *balipīṭha* fragmentaires. Enfin, les « édicules » qu'il mentionne se trouvent encore de nos jours à la périphérie de la clairière.

---

[445] Notons que les débris ont été rassemblés dans l'espace à ciel ouvert entre les deux portes d'entrée principales de la muraille du Fort Interne, dénommé le « *Site Museum* ». Malgré des recherches attentives, aucune figure foulant une tête humaine n'a été relevée parmi les sculptures qui y sont exposées. En revanche, on y trouve une multitude d'Hanumān, mais tous en position combattante.

De manière générale, il faut retenir de ce récit de voyage que l'espace du sanctuaire de Kamalakaṇṇiamman a été fortement modifié depuis un siècle, les remaniements étant assez courants pour les lieux de culte de ce type. On peut néanmoins s'interroger sur la provenance des fragments de sculptures. On sait que l'ASI intervenait déjà sur le site à l'époque, et sa volonté de rendre les espaces plus lisibles et plus accessibles en regroupant les vestiges épars autour de points centraux se manifestait déjà. Ces vestiges étaient-ils constitués de fragments architecturaux ? Dans ce cas, de quel édifice, que l'on suppose à proximité immédiate, étaient-ils originaires ? Le temple de Balaraṅganātha (plan de J. Deloche, n°10), un peu plus à l'est sur le plateau, qui pouvait être en ruine à cette période et qui a été remonté plus tard dans le courant du XXe siècle, aurait pu fournir ces débris, mais son style très sobre et sa décoration ornementale très réduite ne présentent, dans leur état actuel, aucun exemple de relief ou de ronde-bosse conforme à la description de Maindron.

La structure du temple de Kamalakaṇṇiamman, vraisemblablement édifié au XIXe siècle, frappe par sa modernité. Malheureusement, les conditions d'observation difficiles et limitées des sculptures réduisent considérablement leur analyse. Ainsi, nous n'avons actuellement pas la certitude qu'une représentation figurée de la déesse Kamalakaṇṇiamman – si tant est qu'elle possède une iconographie spécifique qui puisse la distinguer des autres déesses du groupe de Sept Vierges – se trouve dans la cella du temple, mais il semble que cela n'interfère en rien sur le rituel qui y est pratiqué. Il en est de même pour la présence de Śiva tel un époux ajouté au mythe d'origine, situation qui n'est pas rare dans le cas des cultes aux divinités féminines locales ou de village.

L'une des sculptures, le style de certains *balipīṭha,* et la présence du *maṇḍapa* qui semble dater du XVIe siècle, amènent à poser la question de l'implication de la dynastie régnante dans le culte de la déesse. Si les souverains Nāyaka n'ont visiblement pas considéré le site comme suffisamment important pour être largement patronné et pouvu d'une architecture « dynastique », ils l'ont néanmoins très certainement pris en considération et respecté. Le statut de patronne et protectrice du Fort de la déesse justifie que sa vénération se soit maintenue sous les Nāyaka, comme elle se perpétue de nos jours. Indépendamment de l'importance intrinsèque majeure attribuée à cette figure locale, on peut identifier une autre raison à son ascendant: la déesse Kamalakaṇṇiamman est, dans son iconographie et le rituel qui lui est lié, assimilée à Durgā, divinité pan-indienne plus connue. Ainsi, le sacrifice du buffle rappelle le qualificatif *Mahiṣāsuramardinī* : « tueuse du démon Buffle » et justifie qu'elle soit souvent représentée victorieuse foulant la tête coupée de ce dernier. Le caractère mythique de Durgā et sa transcription iconographique- seraient ici transposés sous forme de

rituel à Kamalakaṇṇiamman. Enfin, le rapport de Durgā au Fort peut procéder de l'étymologie du nom– par ailleurs elle aussi protectrice des forteresses – qui rappelle, parmi d'autres, le tamoul *durkai*, en sanskrit *durga*, signifiant la montagne[446], ou l'inaccessible.

D. Le temple de Bhajanai, ancien village est de Senji

(*Planche 13, Fig. 207*)

a. Analyse architecturale et iconographique

Ce sanctuaire installé au pied de la face nord-est de Chandrayandurgam présente des similitudes avec le groupe des sept temples du Fort externe. En effet, bien que situé hors des fortifications, il est lui aussi édifié en blocs de granit taillé.

On accède au temple en suivant vers le sud le sentier longeant des rizières qui mène à l'ancien Village Est de Senji, et c'est la première construction que l'on rencontre sur la gauche. L'édifice est surélevé d'un mètre cinquante au-dessus du sol par une large assise formant soubassement – composée d'une plinthe lisse entre deux moulures plates – et comportant deux escaliers latéraux. Le sanctuaire, ouvert à l'est et de plan globalement carré, se compose d'une cella unique, qui semble résulter de plusieurs siècles de reconstruction, d'adaptation et de modifications successives. En effet, si le bâti principal est en pierre, certaines parties ont été comblées et fermées par des murs de briques, de mortier, de ciment, des plaques de tôle et des pans de maçonnerie de pierres brutes.

L'intérieur du saint des saints, composé de briques, est adossé au mur ouest ; il abrite la statue de la déesse et divers attributs et accessoires destinés au rituel – sur lesquels nous reviendrons – dans un espace délimité par un petit muret de terre à même le sol. Le plafond à caissons décalés laisse entrevoir une ouverture dans le toit, couverte par une feuille de tôle ondulée. Entre les murs de briques très grossièrement assemblées, on distingue encore les hauts piliers de pierres qui scandaient les parois. On remarque également que des portes latérales ont été obturées à l'aide de blocs à joints vifs et de pierraille, avec quelques orifices pour le passage des câbles de l'alimentation électrique.

[446] Rappelons que ce terme « tamoulisé » se retrouve dans les toponymes des montagnes et des collines, comme à Senji avec par exemple les collines de Chandrayan-*durgam* et Kurangu-*durgam*.

L'entrée principale est de la cella présente encore un décor de moulures de feuilles de lotus sur les piédroits, mais qui paraissent inachevées. Le linteau supérieur est reconstitué, formé par deux longs blocs de pierre sculptées d'un motif de feuille lancéolée dont la pointe qui dessine une ligne est posée sur un petit piédestal mouluré. Cette ornementation a souvent été relevée sur les portes d'accès d'autres édifices de Senji, religieux ou non : on devine donc qu'il s'agit là aussi de jambages de porte récupérés et superposés au-dessus de la porte de la cella pour combler un vide jusqu'à la moulure finale en feuilles de lotus qui introduit la superstructure. Cette dernière est d'ailleurs absente, réduite à un agglomérat de résidus de briques et de ciment consolidé. On décèle néanmoins des vestiges de *nāsī* en mortier, reconnaissables uniquement par leur forme, leur aspect lisse et vide, témoignant une certaine modernité de facture.

A l'extérieur, on remarque que le saint des saints est disposé sur une mince base de pierre. Ces fondations de granit se retrouvent également sur le sol de part et d'autre de la cella laissant présumer la présence antérieure d'éléments annexes, ou de hall à piliers. Un canal à eaux lustrales, à moitié creusé dans le sol, et d'un style assez simple, émerge du mur nord. Sa position ne correspond pas à celle de l'image principale actuelle, laissant supposer une organisation intérieure certainement différente à l'origine.

Le sanctuaire repose sur des piliers de Type 1 hauts et massifs, à chapiteaux en biseau mais rarement achevés, et dépourvus de sculptures. Le seul relief ornemental existant sur les piliers du temple se situe à l'angle sud-ouest de la structure : le bloc inférieur présente un lion assis, à la crinière duquel s'accrochent un petit singe et un oiseau, constituant une iconographie unique sur le site de Senji.

Deux piliers sont disposés dans le prolongement de la face est de la cella, portant la poutre soutenant le toit. Le chapiteau d'angle du second pilier laisse supposer, à nouveau, l'existence éventuelle d'un *maṇḍapa* ou d'un hall latéral fermé.

Sur la plateforme à l'avant du temple sont installés un trident en métal fiché en terre, une pierre de serpent fragmentaire, de la poterie rituelle et une petite vasque en pierre[447].

On remarque que les escaliers sont également constitués de fragments de piliers, de chapiteaux ou de poutres moulurées.

---

[447] Ce dernier élément se présente sous la forme d'une vasque de lampe montée sur un piédouche, le tout sculpté d'un seul tenant. Il s'agit certainement d'une forme de lampe rituelle, dont on peut observer quelques exemplaires après le *Ticket Counter* de la porte principale de Rājagiri, dans le « Site Museum » en plein air.

A l'avant de la plate-forme sur laquelle s'élève le temple, un espace dégagé accueille de minces piliers de pierres à peine équarris. Des mâts métalliques fichés dans le sol et des montants de bois entreposés en tas à proximité indiquent vraisemblablement la célébration d'une fête de temple avec l'installation éphémère d'un échafaudage ou d'une petite structure intermédiaire pour abriter l'image mobile et pratiquer le rituel à l'extérieur de l'édifice.

C'est également dans cette zone que l'on trouve, entassés sur les côtés, la majorité des débris de granit sculpté. Outre des fragments indéterminés, certainement détourés du roc mais jamais mis en forme, des piliers presque intacts gisent au sol ou enfoncés dans la rizière toute proche. Ils présentent la particularité d'être sculptés de reliefs décoratifs sur chacune de leur face : on peut ainsi admirer des fleurs épanouies dans des cadres, d'une étonnante précision et d'une délicate simplicité, des lions assis dont la large tête et la crinière bouclée les rapprochent des *kīrtimukha*, ainsi que des motifs abstraits, entrelacs, nœuds ornementaux et rinceaux stylisés. Le style de ces reliefs s'accorde avec l'aspect imposant et massif de leur support, délaissant le foisonnement de détails chantournés pour une sobriété formelle qui peut parfois faire douter de leur antiquité.

L'image principale résidant dans la cella présente une iconographie bien particulière. Il s'agit d'une représentation de la tête de la déesse Bhajanai, en pierre noire d'une quarantaine de centimètres de haut, ornée d'yeux et de bijoux en métaux, et dont la chevelure hérissée entoure sa tête d'une auréole flammée. Elle est coiffée d'une tiare dont le dessin quadrillé n'est pas sans rappeler celui des coiffes de la série des Sept Sœurs du temple de Kālīamman, mais qui comporte ici une décoration en serpent, accordée au capuchon de *nāga* à cinq têtes qui protège le sommet de sa tête. Il faut signaler que les traces d'adorations quotidiennes incluent le dessin des trois lignes blanches horizontales complété d'un point au centre, signe distinctif des sectes śivaïtes

La tête de la déesse est installée sur un socle et un piédestal en béton peints en jaune. Le socle étant recouvert de tissus, il nous a été impossible d'examiner son iconographie. Il semble bien cependant qu'il soit sculpté[448].

[448] Une observation sommaire a révélé une oreille animale et un pied. Il pourrait alors s'agir d'une tête de buffle foulé par les pieds de la déesse, tel que le représente l'iconographie traditionnelle de Durgā Mahiṣāsuramardinī. On pourrait alors envisager un fragment récupéré pour servir de socle à la tête moderne en tant que support à la fois structurel et iconographique. Cependant, ces hypothèses ne résultant que d'une observation partielle sans aucune possibilité de confirmation, il n'est donc pas envisageable qu'elles soient retenues pour l'étude iconographique présente.

Au bas du piédestal, à ses côtés, une petite stèle de pierre est posée et vêtue telle une statue de culte additionnelle. La pâte de curcuma et le vermillon qui la recouvrent entièrement permettent difficilement d'identifier le relief sculpté, mais la tête échevelée et le bras d'une déesse tenant une arme (une épée ou un sabre) se distinguent dans la partie haute. On peut alors présumer que cette stèle constituait l'image principale du culte d'origine, et qu'elle a été conservée, malgré son remplacement par une statue plus grande et plus représentative.

Outre la vaisselle habituelle, des attributs spécifiques, ont été disposés autour de la statue : une lame de sabre, une massue et un pot rituel en cuivre, rappelant le caractère guerrier, voire meurtrier, de la Déesse.

b. Conclusion de chronologie de construction

L'analyse du temple de Bhajanai est délicate à mener en l'absence de tout indice historique s'y rapportant : il n'est pas mentionné dans les sources et ne présente pas d'épigraphie. L'observation limitée des reliefs a considérablement gêné l'interprétation de l'iconographie et l'on est donc réduità présenter des suppositions.

Un détail mérite cependant d'être signalé : l'accompagnateur présent lors de la visite du temple n'a, à aucun moment de l'entretien, mentionné le nom de « Bhajanai » tel qu'il est noté sur le plan de Jean Deloche. Une courte enquête[449] auprès des habitants de l'ancien *Pettai* et des membres de l'*Archaeological Survey of India* de Senji a également révélé que la dénomination utilisée depuis des générations pour ce sanctuaire était « *māriamman koil* », le temple de Māriamman. L'identité des Déesses protectrices de villages, est suffisamment semblable à celle des Sept Sœurs ou des Sept Vierges pour compliquer tout travail de caractérisation de Bhajanai d'avec Māriamman, cette dernière possédant elle aussi un aspect bénin et un autre féroce, semblable à une Durgā guerrière. C'est d'ailleurs plutôt cette dernière forme qui est soulignée par les attributs.

La grande plate-forme et le sanctuaire aux piliers de granit respectent certaines normes architecturales du XVIe siècle, mais elles sont ici traitées dans un style qui n'est pas caractéristique des Nāyaka de Senji. De plus, il faut préciser que les espaces ont été visiblement remaniés et que leur disposition actuelle n'est probablement pas celle d'origine. Mis à part ce détail, si l'on additionne toutes les disparités et l'hétérogénéité relevées dans les édifices de ce site, il devient alors tout à fait admissible que la construction en pierre de cet

[449] Enquête informelle réalisée juste après la visite du temple le 24 octobre 2011.

ouvrage puisse se situer effectivement à cette période, mais dans un contexte différent, et à partir d'une initiative qui n'émane peut-être pas d'une autorité officielle. Ainsi, aucun élément ne nous permet par exemple d'attester avec certitude d'une intervention du pouvoir en place dans le culte. Celui-ci n'apparaît pas avoir été patronné – bien que la présence d'une telle architecture pourrait plaider en ce sens, – mais ne semble pas non plus avoir été ignoré. Le rang social du commanditaire d'un tel édifice demeure une question en suspens.

Un autre problème – de chronologie pure de construction cette fois – reste non résolu et trois possibilités peuvent être avancées. La première voudrait que le temple de granit et le culte de la déesse soient directement contemporains et que l'édifice ait été construit vers le XVIe siècle pour y installer une image de Bhajanai-Māriamman. La seconde considèrerait que le culte de la Déesse est antérieur au temple de pierre, et que ce dernier a été édifié dans le but de fournir à la divinité un sanctuaire pérenne, impliquant alors l'intervention d'un commanditaire aisé, disposant du pouvoir et l'importance nécessaires. Enfin, la troisième possibilité présenterait le temple à piliers monolithes comme l'élément le plus ancien du site : les images et les objets rituels de Bhajanai, provenant d'un lieu en plein air ou naturel, auraient remplacé une divinité principale pan-indienne vraisemblablement disparue après que le temple ait perdu son activité première et soit tombé en désuétude.

Il s'agit donc, dans les deux premiers cas, de l'implication d'un pouvoir dynastique dans le culte d'une déesse locale et, dans la dernière hypothèse, d'une récupération d'un rite local par une structure dynastique[450].

Peu d'éléments nous permettent de statuer. Notons tout de même l'absence totale dans la décoration architecturale d'une iconographie indiquant une quelconque obédience. Le cas de figure du groupe des sept sanctuaires du Fort Externe était, par exemple, bien plus explicite et éliminait la possibilité d'une dédicace originelle aux déesses. On n'observe en effet, dans le temple qui nous occupe, que des motifs décoratifs abstraits, végétaux et animaux d'ornement – encore que le lion soit la monture de Māriamman, Kāli et Durgā, mais il n'est pas ici différent des lions assis décoratifs ornant des piliers de temples tant śivaïtes que viṣṇuïtes.

Les indications d'une appartenance au śivaïsme ne semblent pas remonter très loin dans le temps et, de nouveau, il s'agit peut-être ici d'une récupération comme c'est souvent le cas.

---

450 Nous verrons par la suite que cette logique d'emprunt voire de ré-emprunt est perceptible dans l'iconographie même des Déesses et de leurs mythes par rapport aux divinités pan-hindoues et pan-indiennes.

En ce qui concerne les additions en brique, ciment et mortier, leur exacte datation n'est pas d'une importance essentielle, mais on peut généralement estimer qu'elles sont apparues aux XVIIe et XVIIIe siècle.

L'histoire du sanctuaire de Bhajanai-Māriamman reste donc suspendue dans le temps. Le culte de la divinité féminine à l'identité incertaine est très vraisemblablement plus ancien que toute construction de pierre présente sur le site, mais son caractère mobile aurait pu lui permettre d'investir une installation vide, et laissée à l'abandon. Toujours fréquenté par les fidèles et faisant régulièrement l'objet de l'organisation d'une fête et d'une procession, le temple témoigne d'une activité qui contraste fortement avec l'état d'abandon qu'accusent les larges piliers taillés, mis au rebut avec les autres fragments.

E. Le temple de Tenniamman, ancien Village Est de Senji

(*Planche 13, Fig. 208*)

a. Analyse architecturale et iconographique

Le sanctuaire de la déesse Tenniamman pourrait être classé aussi bien dans la catégorie des lieux religieux bénéficiant d'une structure construite, que dans celle des sites consacrés dont le culte se pratique en plein air. En effet, il rassemble dans un même espace les deux usages, mais, dans la mesure où l'effigie principale de la déesse est installée dans un édifice, nous considèrerons l'ensemble comme un « temple ».

Ce temple se situe dans la zone de l'ancien village à l'est des murailles du Fort. C'et en continuant le chemin menant au sud et longeant la colline de Chandrayandurgam, après avoir dépassé le temple de Bhajanai-Māriamman, que l'on accède à une clairière bien entretenue, plantée de trois grands arbres, dont un imposant banyan. La présence de ce banyan, arbre sacré par essence, n'est pas étonnante, car traditionnellement associé à une déesse gardienne du lieu

L'entrée de l'espace sacré est marquée, près du tronc du banyan, par un piédestal constitué d'un bloc de granit sur lequel est posé un lion de pierre d'une trentaine de centimètres de haut. Deux tridents en métal, ornés à profusion de guirlandes et de citrons, complètent l'ensemble. Cet autel, dédié à la monture animale de la déesse, provient de

fragments d'architectures disséminés aux alentours. En effet, le lion est réduit à la partie haute de sa tête et il a perdu sa mâchoire inférieure. Les lacunes laissent encore voir des yeux globuleux et une rangée de crocs. Il s'agit ici d'une « face de gloire », que l'on observe généralement au-dessus des arches de niches en rinceaux et des *nāsī* sur les moulures des bases et des superstructures. Sa taille indique plutôt un emplacement originel en hauteur, surmontant généralement le *kapota* qui introduit la toiture des temples. De même, le piédestal sur lequel il est posé n'est autre que la partie supérieure d'une fausse niche de sanctuaire puisqu'on y on distingue encore très distinctement une moulure en feuilles de lotus ascendantes.

En se dirigeant vers le sanctuaire principal, installé sur une large dalle de béton recouvrant une grande partie du sol de la clairière, on rencontre encore des pierres disposées devant l'entrée, accompagnées de mâts supportant des cloches, des tridents, et des réceptacles pour les offrandes d'argent. Huit fragments de granit sont alignés sur une base en pierre basse, entourée par le béton du sol. Parmi ceux-ci, on distingue deux rocs de forme pyramidale, trois morceaux de *kīrtimukha* reconnaissables à leurs yeux, deux pierres aux serpents entrelacés, et une pierre parfaitement hémisphérique. Si les lions cornus appartiennent à l'architecture du XVIe siècle, comme celui installé à l'entrée du site, si les *nāgakaḷ* sont pratiquement impossibles à dater en raison de leur état et si les rochers proviennent directement du milieu naturel, la pierre ronde demeure quant à elle énigmatique. Il pourrait s'agir d'un boulet de canon[451], ou d'un motif architectural lié à la décoration des piliers.

Ouvrant au nord, le sanctuaire principal est constitué d'une seule pièce carrée, large et basse, d'environ quatre mètres de côté, peinte de couleurs vives. Des pilastres dénués de caractère ornent les angles extérieurs, et la porte est magnifiée par un petit porche en béton et en métal. Les murs latéraux ne sont pas droits mais à ressauts horizontaux décroissants.

On peut observer – malgré l'épaisse couche de peinture – que la partie supérieure des parois extérieures semble de pierre et non de béton, et légèrement moulurée, identique aux poutres d'entablement de certains temples très simples. C'est également le cas du fronton de la porte.

La statue de Tenniamman est l'une des plus impressionnantes et des mieux conservées de Senji. En effet, la déesse est représentée presque grandeur nature, à huit ou douze bras, en pierre noircie par les offrandes et le temps. Malgré les ajouts de guirlandes fleuries, de tissus

---

451 Rappelons que des boulets de toute taille ont souvent été retrouvés dans les champs et les rizières alentours, ce qui s'explique facilement par le passé militaire du site, et certains sont conservés dans les vitrines du hall principal de l'Ecole Française d'Extrême Orient de Pondichéry, rue Dumas.

chatoyants et d'éléments en métal, tels que les yeux et les bijoux de nez et d'oreilles, qui ne laissent pas voir l'intégralité de sa posture ni de ses attributs, on distingue des cheveux défaits sortant d'une haute tiare, des armes tenues dans chaque main, et le bord d'un piédestal à mi-corps, ce qui indiquerait une position assise ou sur un arrière-plan. Toute la partie inférieure de la statue est masquée par un sari, mais une reconstitution reste possible grâce aux indices fournis par un attribut et un geste du bras bien particuliers. En effet, à sa droite, la déesse semble tenir de sa main supérieure une lance qu'elle pointe vers le bas – ou qu'elle plante. Cette manière de tenir son arme est une caractéristique que l'on retrouve dans l'iconographie des déesses guerrières en action, et plus particulièrement de celle de Durgā destructrice du Démon Buffle, dite « Mahiṣāsuramardinī ». On peut alors émettre l'hypothèse que la partie dissimulée sous le tissu représente les pieds de la déesse foulant un démon, et qu'il s'agit ici d'un buffle, par analogie à une forme combattante qui se retrouve chez un grand nombre de déesses locales, à commencer par les Sept Sœurs.

Au côté de cette grande effigie, une petite stèle très abîmée est posée sur le sol, dont il est impossible de reconnaître le relief qui y a été sculpté.

La partie sud de la clairière, à l'arrière du sanctuaire, est occupée par un manguier sous lequel on trouve à nouveau un petit autel à même le sol, accompagné d'une multitude de pierres vénérées. Une plaque carrée de béton supporte un trident et un petit abri pyramidal d'une trentaine de centimètres de haut pourvu d'une cavité triangulaire pour y accueillir une lampe. Tout autour, adossés au tronc de l'arbre, sont rassemblés des fragments de sculptures et des *nāgakaḷ*. Certains, dont le relief est très endommagé s'apparentent plus à des tronçons de piliers de section carrée. On observe là encore des sphères et des morceaux de figures de lions aux yeux exorbités, mais la pièce la plus intéressante, posée de guingois entre deux racines, arbore un torse, coupé au niveau de la taille et étêté, qui présente encore de remarquables détails comme un collier à plusieurs rangs, simples mais finement sculptés. On distingue encore le modelé d'une épaule naissante, mais surtout deux mains jointes collées à la poitrine. Il s'agit donc d'un personnage divin ou royal (identifié par ses bijoux) en position d'adoration, les mains exécutant le geste d'*añjali-mudrā*.

Ce fragment de statue, qui mesure entre vingt-cinq et trente centimètres de haut, n'a pas été réalisé en ronde-bosse. Les seules sculptures de cette dimension à Senji qui présentent une iconographie de ce type sont celles des dignitaires ou des souverains Nāyaka du XVIe siècle, que l'on trouve sur des piliers spécifiques dans les fondations royales ou dans les structures patronnées par le pouvoir dynastique. Garuḍa et Hanumān peuvent également adopter cette posture d'hommage, mais jamais ils n'atteignent cette taille, ni ce volume et ce

fini. Il semblerait donc que l'on ait bien affaire ici à un fragment de relief royal, récupéré d'un temple patronné par les souverains.

Enfin, un dernier espace cultuel occupe la clairière, un peu plus au sud, à proximité d'une veine de granit saillant du sol, où un grand relief, qu'on identifie sans difficulté comme morceau d'un élément architectural, est ici honoré. Il s'agit en effet d'un fragment de mur de temple, exposé comme image de culte, constitué de la partie supérieure d'une niche, le *makaratoraṇa*, composé d'une arche de rinceaux foliés couronnés par un *kīrtimukha* et qui accueille un lion assis. De chaque côté, on peut distinguer les demi-chapiteaux en biseau qui appartenaient à des pilastres simples. Devant la « stèle », un morceau de chapiteau *puṣpapotikā* a été utilisé à la manière d'un *balipīṭha*. Le pendant de lotus et une partie de sa corolle végétale brisée ont été retournés pour pointer vers le haut, puis ont été cimentés sur un socle. De même, trois autres bulbes de la même variété, brisés cette fois au niveau de la base du pendant, ont été installés juste devant le relief, ainsi qu'un quatrième fixé sur le sommet. Leur usure différente les a plus ou moins arrondis et cette forme résiduelle pourrait expliquer l'origine des pierres hémisphériques observées auprès des deux autres lieux de culte.

b. Conclusion et chronologie de construction

Le temple de la déesse Tenniamman présente un grand intérêt, tant du point de vue architectural qu'iconographique.

Il apparaît que la majeure partie du sanctuaire qui l'abrite n'est pas antérieure au XIXe siècle, mais il a probablement été reconstruit sur un ouvrage en pierre plus ancien, comme le révèle l'entablement. Il est peu probable que des fragments de pierres taillées aient été récupérés pour combler les murs, car cette partie ancienne conserve un aspect homogène et complet. Il s'agit donc vraisemblablement d'une structure du XVIe siècle qui abritait à l'origine la grande image de Tenniamman. L'iconographie de la déesse est assez méconnue, et elle ne diffère généralement pas des autres membres du groupe des Sept Sœurs ou des Sept Vierges dont elle est supposée faire partie. Elle est néanmoins représentée ici dans une posture qui, certes, est souvent associée aux formes féroces de ces divinités, mais qui est plus précisément liée au combat de Durgā contre le Démon Buffle.

On notera cependant un détail particulier: la déesse semble bien assise sur un piédestal et on peut l'imaginer une jambe repliée et l'autre pendante, le pied posé sur la tête ou le corps du buffle, élevant l'un de ses dix bras armé de la lance ou du trident pour transpercer l'animal. Cette posture de la déesse combattante est plus souvent rencontrée pour les déesses de

villages, dont les effigies sont difficiles à dater, que dans un contexte où l'identité de Durgā est certaine. En effet, les formes anciennes de la déesse en position dynamique la figurent de trois quart ou de profil, montée sur le lion et poursuivant un démon acculé – comme sur le relief excavé Pallava de Mahābalipuram –, ou élevant sa multitude de bras armés, appuyant fermement son pied pour maintenir l'animal à terre – comme sur le *gopura* ouest du temple de Natarāja de Cidambaram –, mais essentiellement en position de victoire, debout et hiératique, sur la tête du démon. Les exemples de la déesse tenant effectivement une lance ou un trident sont plus fréquents au Karnataka en Andhra Pradesh. On retrouve cette arme représentée dans un relief du temple d'Airāvateśvara de Dārāsuram, où la déesse est debout, mais la posture assise et guerrière est en revanche plus rarement figurée. Le Kailasanātha de Kāñcipuram propose un relief de Durgā adoptant cette attitude, mais le stuc et les rajouts successifs dont il est pourvu ne permettent pas d'affirmer que le nouveau relief reproduit exactement l'ancien. En revanche, cette position est observable sur l'un des piliers du *kalyāṇamaṇḍapa* du temple d'Aruṇācaleśvara de Tiruvaṇṇāmalai, datant de la fin du XVIe siècle.

La représentation de Tenniaman apparaît – sans qu'on ne puisse malheureusement l'affirmer avec certitude – d'époque ancienne, et il ne serait pas étonnant qu'un petit temple en granit lui ait été dédié.

En revanche, les installations présentes dans la clairière autour du temple ont visiblement été aménagées à une époque où la récupération de pierres et de fragments de temples du XVIe siècle était encore possible. En effet, des éléments tels que les *kīrtimukha,* les vestiges de *puṣpapotikā,* et les *makaratoraṇa* brisées, proviennent incontestablement d'une construction de l'époque Nāyaka. Il est bien entendu tout à fait probable, et même presque certain, que les trois petits emplacements de culte existaient bien avant la transformation de Senji en capitale dynastique et en centre militaire, tout comme préexistait la vénération de la déesse Tenniamman, comme il en est pour la majorité des cultes consacrés à des divinités locales ou naturelles.

Mais plusieurs questions émergent alors : de quel temple proviennent les fragments réutilisés, et ces derniers ont-ils simplement été récupérés sur ses ruines ou directement prélevés ? Il faut s'interroger également sur les motivations qui ont poussé les dévots de Tenniamman à orner les lieux sacrés annexes qui lui sont attachés avec des sculptures raffinées, et si leur réutilisation a fait l'objet d'une sélection particulière.

Si le sanctuaire de Tenniamman avait été édifié par les Nāyaka, on conçoit difficilement que si peu de vestiges aient été récupérés. De plus, des ruines auraient subsisté à proximité du site, même après un nettoyage et un déblayage des lieux.

Or, le seul temple présentant les caractéristiques similaires du style simple ou sobre déjà maintes fois rencontré – car c'est bien de celui-là qu'il s'agit – et en même temps situé dans une zone suffisamment proche, qui serait susceptible d'avoir fait l'objet d'un « pillage » de ses pièces architecturales, est le sanctuaire de Śiva N°89[452]. Si le décor de ses niches correspond bien à celui qu'on retrouve sur les pièces de la clairière, tout comme les « faces de gloire » au-dessus du *kapota*, un autre problème demeure. Ce temple, malgré la présence supposée d'une entrée monumentale, peut-être d'un *gopura*, n'est marqué d'aucun des signes habituels de patronage royal. Or, si l'on envisage que toutes les pièces ornant les petits autels de la clairière proviennent de cet endroit, comment considérer alors le haut-relief du torse royal en adoration ? Le statut de ce petit sanctuaire de Śiva, aujourd'hui perdu au milieu des rizières et maintes fois reconstruit, serait considérablement modifié, et il faudrait peut-être y voir alors l'expression d'un patronage plus important que la sobriété de sa composition ne le laisse supposer. Encore faut-il pouvoir arriver à replacer le haut-relief dans son contexte d'origine, et il faudrait alors imaginer un *maṇḍapa* manquant entre l'*ardhamaṇḍapa* et le vestige de piédroit de porte monumentale. Si tel n'était pas le cas, le buste tronqué ne pourrait provenir que d'un autre sanctuaire, mais les édifices les plus proches qui contiennent des images royales étant ceux de Veṅkaṭaramaṇa et de Paṭṭābhirāma, le déplacement d'une pièce de cette importance seulement destinée à être déposée sous un arbre parmi d'autres éléments hétéroclites paraît peu justifié, et donc improbable.

Une fois encore, de telles reconstitutions basées sur des indices matériels aussi succincts sont difficiles à retenir, mais ces hypothèses se devaient d'être évoquées.

La déesse Tenniamman fait généralement partie, selon la tradition et les témoignages, du groupe des Sept Sœurs de Senji. Elle se trouve d'ailleurs souvent, mais pas toujours, dans les listes des sept déesses qui sont en usage au Tamil Nadu. Pour autant, aucun indice ne permet de confirmer cette appartenance. Si sa manifestation est usuellement accompagnée par la présence de pierres ou des briques alignées par ensemble de sept unités dans les autres sanctuaires, son identification est ici marquée par la représentation de sa monture le lion, et par son apparence guerrière et féroce. Nous verrons également qu'elle est la seule divinité à Senji dont la figuration adopte cette posture, et, de ce fait, àbénéficier d'un statut individuel et particulier. Il est également probable que Tenniamman ne soit pas son nom originel, le terme « *tenni* » signifiant simplement « grand » en tamoul.

452 Voir le Chap. 2 de cette partie.

F. Le temple de Selliamman, route de Tiruvaṇṇāmalai, Extérieur des Fortifications

(*Planche 13, Fig. 209*)

a. Analyse architecturale et iconographique

Ce petit temple dédié à la déesse Selliamman, l'une des Sept Sœurs, ne se situe pas dans l'une des enceintes du Fort, mais à l'extérieur de la ligne de fortification nord-ouest, qui rejoint les collines de Kṛṣṇagiri au nord et Rājagiri à l'ouest. Il est accessible par la route principale de Tiruvaṇṇāmalai en direction de l'ouest. Implanté sur le côté sud de la route, le sanctuaire, construit sur un large bloc de granit émergeant du sol s'élève sur deux niveaux.

L'entrée est encadrée par deux templions vides, fermés par des grilles, édifiés en ciment peint, et au toit en forme de coussins quadrangulaires arrondis. Une volée de marche conduit au premier niveau, constitué d'une plate-forme de béton où sont aménagés divers petits autels. L'autel au centre accueille un trident de métal, un petit *balipīṭha* réduit à sa plus simple expression, et une pierre pyramidale brute. Devant l'escalier à l'ouest qui mène au deuxième niveau où se trouve la cella unique de Selliamman, sont installées des pierres de serpents, honorées telles des gardiens.

Le sanctuaire de la Déesse, bâti en béton, forme un cube parfait ouvert à l'est. Les grilles protégeant l'accès au saint des saints, qui sont ouvertes uniquement lors des *pūjā*, laissent difficilement entrevoir l'image de Selliamman. L'intérieur de la cella est recouvert, comme souvent, d'un carrelage moderne.

Le sanctuaire possède un toit plat, sur le modèle des édifices tardifs, tel celui de Kamalakaṇṇiamman, et ses parois extérieures sont dépourvues de tout décor autre qu'un parement de carrelage en céramique sur la face est.

Si l'on observe attentivement la plate-forme intermédiaire, on peut remarquer au sol quatre traces d'emplacements carrés de piliers, qui n'ont pas été recouvertes par le béton. Ces vestiges de pierre arasés suggèrent la présence vraisemblable d'un *maṇḍapa* couvert. En effet, c'est seulement lorsque le regard porte au-delà de la plateforme vers le sud, en contrebas du rocher sur lequel est juché le temple, que l'on peut distinguer, parmi les débris végétaux et les restes d'offrandes et de *pūjā* de toutes sortes, quelques éléments de pierres qui paraissent

taillées, des tronçons de piliers inachevés et des morceaux de chapiteau[453], qui pourraient constituer les vestiges de ce *maṇḍapa* originel.

Enfin, on notera que des travaux de consolidation ont été réalisés sur l'ensemble du bloc rocheux formant l'assise. On distingue une partie moderne en béton, soutenant les rampes d'escaliers et les templions, mais également des murs de soutènement constitués en assemblages de blocs qui paraissent plus anciens que l'ensemble.

La statue de culte principale du temple est figurée sur une grande stèle noire, vêtue et ornée de fleurs, aux yeux de métal, qui représente la déesse dans un style qui se rapproche de celui de Kālīamman au pied de Rājagiri. Ses cheveux hérissés, son air féroce et ses bras multiples, dont les attributs sont invisibles, la désignent comme une divinité guerrière.

La pierre qui se trouve sur le petit autel central de la plate-forme du second niveau incarne généralement, par sa position, la monture de la divinité ou bien son gardien. C'est ici cette dernière possibilité qui doit être retenue. Les protecteurs des divinités féminines locales subissent souvent le même phénomène de symbolisation que les déesses elles-mêmes. On ne connaît pas de gardien spécialement assigné à la déesse Selliamman, mais celui qui accompagne généralement les Sept Sœurs, en groupe ou isolées, est Pottū Rāja, considéré comme leur frère. Il arrive également que Muttāl Rāvuttaṇ, le dévot musulman de la déesse Draupadīamman, soit aussi figuré seul au chevet des déesses. Ces deux personnages masculins, faisant fonction de gardiens, peuvent être matérialisés sous la forme d'une pierre pyramidale.

En tout état de cause, l'identité du personnage ainsi personnifié par cette pierre reste de moindre importance que la qualification de sa fonction de protecteur.

b. Conclusion et chronologie de construction.

La date exacte de la construction du sanctuaire de Selliamman, tout comme l'installation de son culte, ne peuvent être déterminées avec précision. Si dans les chroniques de Nārāyaṇaṇ Piḷḷai, un informateur certifie que chacune de Sept Déesses Vierges dispose de son temple dans le Fort et ses environs, il faut dans ce cas considérer que la présence de Selliamman à Senji remonte certainement à la même époque que celle de Kālīamman ou

[453] Un examen du style et des paramètres de datation de ces éléments aurait été nécessaire pour vérifier qu'un temple en pierre ancien existait à la place du temple moderne, malheureusement les serpents qui ont élu domicile dans les amas de débris dissuadent généralement de descendre le rocher de ce côté.

Kamalakaṇṇiamman. Des origines plus lointaines, en revanche, se perdent dans la tradition et les récits mythologiques par nature invérifiables.

La structure actuelle n'est pas antérieure au XIXe siècle, avec des additions contemporaines et, à l'exception la superstructure des templions qui encadrent le premier escalier, elle ne s'attache plus à reproduire des styles anciens. On peut affirmer cependant qu'à un moment de son existence, les matériaux de construction du temple comportaient des éléments de granit taillé. Il nous est malheureusement impossible de déterminer la date de leur mise en place et si l'ensemble du sanctuaire ou seulement la plate-forme intermédiaire, était concerné. Une date ancienne, qui serait par exemple contemporaine de la construction du Fort sous les Nāyaka, soulèverait les mêmes questions que celles qu''appelle systématiquement l'étude des temples dédiés aux déesses locales à Senji : le pouvoir dynastique est-il intervenu dans un culte local préexistant?

G. Le temple de Māriamman, ville de Senji

(*Planche 13. Fig.210*)

En bordure de la ville, plus au sud, dans le quartier actuel de M.G.R. Nagar, un temple à la Déesse Māriamman est orienté à l'est, ouvrant sur la petite route qui rejoint au sud Narasingarayanpettai. Son plan rectangulaire est composé d'un sanctuaire principal, d'un *antarāla* et d'un *mukhamaṇḍapa* fermés, d'un *mahāmaṇḍapa* ouvert – qui fait plutôt office de grand porche bordé de piliers que de véritable hall d'assemblée – qui joint la structure du centre à un premier *gopura*, de deux sanctuaires secondaires dédiés à Gaṇeśa et Skanda-Murugan, et d' un dais couvrant un puits à haute margelle carrée. Un second *gopura* marque l'entrée de l'enceinte rectangulaire qui clôt l'espace sacré.

Comme pour le temple d'Aruṇācaleśvara de la ville de Senji, l'observation de la construction permet de constater que le temple est fondé en grande partie sur des bases anciennes.Les structures sont ici majoritairement en béton, et passés au plâtre blanc.

Les éléments d'origine apparaissent sporadiquement : la base du sanctuaire de Skanda-Murugan laisse entrevoir sous le béton un assemblage de briques et de pierre présentant des moulures simples et lisses, et la margelle du puits est composée de fragments de *kaṇṭha* et de *makaratoraṇa*. C'est surtout au niveau du *gopura*, marquant l'entrée du temple au bord de la

route, que l'on vérifie l'ancienneté de l'édifice. Ruinée, cette partie, qui pouvait constituer le gopura d'origine, devait être de faible ampleur. La base simple à moulures lisses et les *pada*, de chaque côté de l'ouverture, empreints de la même sobriété, sont les seuls vestiges de l'entrée. Les deux jambages de l'encadrement du passage intérieur se dressent depuis le corps principal, et il est étonnant de remarquer que ce sont les faces extérieures, et non intérieures, qui sont ici sculptées : la base d'un pilier à rinceau végétal et un fût à facettes semblent se dégager partiellement à partir du niveau des *pada*. Il est donc possible que l'entrée du temple n'ait pas été un *gopura*, mais un simple passage par le dais à piliers – comme c'est le cas pour le temple de Draupadī à Melaccheri, le temple de Raṅganātha sur la colline de Kṛṣṇagiri, et pour les nombreuses portes dans la muraille est sur la colline de Chandrayandurgam.

Les fragments de décors entreposés au sol près de l'entrée laissent reconnaître des poutres à moulures en feuilles de lotus, des moulures *padma*, et des *kaṇṭha*. On remarquera surtout la partie supérieure d'un piédestal de *balipīṭha* ou de *dhvaja-stambha*, constituée d'un carrée redenté à *kapota* rainuré avec des *nāsī* très prononcés.

L'architecture moderne du temple reproduit de nombreuses caractéristiques du XVIe siècle, voire du XVIIe siècle : l'*upapīṭha* et l'*adhiṣṭhāna* sont bien marqués, les pilastres sont exprimés en reliefs, les niches et les entrées des sanctuaires sont en fortes saillies, et les piliers s'apparentent au Type 1, à trois blocs carrés et deux blocs octogonaux, coiffés de chapiteaux en *puṣpapotikā* exagérément sinueux.

L'iconographie est majoritairement féminine. On retrouve toutes les incarnations de la Déesse (Durgā, Sarāsvatī, Lakṣmī) représentées par de grandes sculptures qui occupent les niches, dans la superstructure, en bordure de toit, ou sur de grands frontons, accompagnées parfois de lions rugissants. Deux hautes *dvārapālakī* à l'aspect farouche esquissent un geste de menace d'une main alors que la massue qu'elles tiennent de l'autre repose sur le dos d'un lion couché à leurs pieds, et sont dressées devant l'entrée du *mukhamaṇḍapa*.

Il semble assuré que la déesse Māriamman ait été assimilée – au moment du passage de la tradition aniconique du culte des divinités féminines locales à la tradition iconique accompagnant l'embellissement du site sacré par une structure construire en matériaux pérennes – à la divinité brahmanique pan-indienne Durgā, bien qu'elle ait conservé son appellation purement tamoule. Une coutume pratiquée dans de nombreux sanctuaires, où des pierres de serpents sont souvent associées aux lieux de culte anciens et généralement à ceux des déesses locales ou déesses de village, se trouve vérifiée ici : un haut *nāgakaḷ* est planté près de l'arbre sacré, à quelques mètres au nord du sanctuaire principal du temple de Māriamman. Sa forme assez inhabituelle rappelle d'ailleurs les bornes de pierres marquées de

tridents ou de symboles solaires et lunaires encore utilisées aujourd'hui pour délimiter le territoire. Sa présence vient confirmer que la fonction religieuse du site remonte à l'époque où la pratique du culte n'exigeait pas nécessairement la construction d'un édifice en pierre.

L'assemblage composite et peu lisible des éléments d'architecture pourrait également traduire les remaniements successifs des édifices à différentes époques, oscillant entre un besoin de conservation du préexistant et une volonté d'embellir le site par des créations nouvelles. Si nombre d'autres sites dédiés à ce type de culte ont été laissés dans leur état originel – dans la mesure bien entendu où leur ancienneté est prouvée – celui-ci se distingue par l'attention particulière dont il a bénéficié, qui se manifeste par la réalisation de bâtiments en granit, vraisemblablement entre le XIVe et le XVIe siècle, jusqu'à faire l'objet aujourd'hui d'une reconstruction presque totale et d'un agrandissement général.

H. Le temple de Pacchaiyamman et des Muṇi, Melaccheri

(*Planche 13, Fig. 211-212*)

Le village de Melaccheri a déjà été présenté, notamment a travers son statut d'ancien centre religieux pendant les premiers développements de la ville de Senji, ainsi que pour la présence des traces de son passé Pallava. Le temple de Pacchaiyamman – tout comme celui de Draupadiamman que nous verrons par la suite – ne se situe pas à l'intérieur du village de Melaccheri, mais sur le chemin qui dessert le nord du village et rejoint l'embranchement avec la route de Tiruvaṇṇāmalai au sud, à environ 3,5 kilomètres du Fort de Senji. Le tracé longe le flanc est de la colline étirée de Melkottai et traverse la forêt de Siruvadi, plus souvent appelée *Gingee Forest*.

a. Analyse architecturale

Le temple orienté à l'est s'étend sur une vaste clairière, contre le rempart de la colline. Aux pieds des rochers, un étang alimenté par une source naturelle a été aménagé pour compléter l'aire sacrée. Le sanctuaire principal se compose d'un *garbhagṛha,* d'un *antārala* et d'un *ardhamaṇḍapa* clos à huit piliers de Type 1. Un second hall à piliers abrite au nord et au sud deux petits sanctuaires annexes intégrés. A partir de ce *maṇḍapa,* s'étend une cour

centrale délimitée par un mur, percé à l'est d'une porte, et contre lequel subsistent des tronçons de galerie déambulatoire. Un *nandimaṇḍapa* – dais à quatre piliers abritant le taureau de Śiva – occupe le centre de la place. Une enceinte clôture ce premier espace et dispose d'une entrée ornée d'une superstructure, aménagée également à l'est dans l'alignement de la première porte du mur.

Un petit autel dédié à Nandi, ainsi qu'un *balipīṭha,* font face à l'entrée du temple. L'extérieur immédiat du bâtiment est occupé par de grandes représentations en stuc : au sud, se trouvent les sept Muṇi, d'une taille de quatre à cinq mètres de haut, placés sur un soubassement de béton, et accompagnés par un petit édifice des murs duquel émergent des images de stuc tels de hauts-reliefs. Au nord, face à ces statues géantes, sont représentées leurs montures en stuc peint : un éléphant gardé par ses cornacs et un cheval harnaché, haussé sur un piédestal cylindrique de deux mètres de haut. Un troisième emplacement, détruit aujourd'hui, était peut être occupé par une figure de chien.

Un petit templion est disposé à l'est sous un arbre, dans l'alignement exact de la porte du temple, tout comme la structure qui se trouve de l'autre côté de la route. Cette dernière construction constitue visiblement une porte d'entrée coiffée d'une superstructure, car on peut encore distinguer les deux moignons de murs qui affleurent sur ses faces nord et sud, amorces de l'enceinte supplémentaire qui devait entourer le temple, avec un accès aménagée à cet endroit. Cette porte comporte un escalier sur son côté est, qui s'éloigne dans la végétation de la forêt de Siruvadi, uniquement interrompu par un petit sentier traversant les bois d'ouest en est. Il faut s'affranchir des limites dessinées sur le plan réalisé par les équipes de l'EFEO de Pondichéry pour comprendre qu'effectivement l'aire sacrée du temple de Pacchaiyamman était vraisemblablement bien plus vaste : une lecture des images satellites du site, et une observation attentive des abords du temple, confirment qu'un large espace quadrangulaire, au tracé encore bien lisible malgré la végétation, entourait le complexe et s'étendant plus largement au sud-ouest. Il est donc vraisemblable que le mur d'enceinte disparu en ait matérialisé la délimitation.

La lecture historique de cette structure est brouillée par les très récentes restaurations effectuées et qui ont visiblement consisté à remodeler l'aspect du bâtiment et à le repeindre intégralement. Certaines configurations anciennes ont été conservées mais d'autres parties entièrement reconstruites.

Il semble que l'intérieur de la cella et les piliers de l'*ardhamaṇḍapa* n'aient pas été modifiés[454]. Il en est de même dans la cour intérieure : les galeries périphériques ont gardé leurs piliers de Type 1 simple à chapiteaux en biseau, et ceux du dais central, ornés de *nāgabhandam* et de bulbe aux angles de leurs blocs, ont été dans l'ensemble préservés. Les chapiteaux en *puṣpapotikā* sont tronqués ou brisés, et le pendant en bouton de lotus a disparu. Le dais conserve encore une base de pierre et un auvent en doucine inversée, mais sa superstructure à deux étages est entièrement moderne.

En raison des importants réaménagements effectués, l'extérieur du temple doit en premier lieu être examiné à partir des images d'archives. Une vue de 2008[455] de la face sud du *vimāna* permet de retrouver la structure qui a dû être celle du sanctuaire pendant plusieurs siècles avant d'être démolie. Mais là encore, seul le *kaṇṭha* et la moulure en *kapota* à *nāsī* semblent d'origine. Cette base de granit est inachevée car les *nāsī* ne sont pas sculptés mais simplement détourés, au contraire des bandes qui scandent le *kaṇṭha*, ornées de motifs végétaux. Une inscription en tamoul court sur les espaces entre ces bandes mais, la base étant presque intégralement enterrée, elle est difficilement lisible. Les parois extérieures, couvertes d'un revêtement de briques taillées et stuquées, reproduisent l'agencement de pilastres de type Coḷa, avec des chapiteaux *puṣpapotikā*, des niches à édicules *śālā* et des piliers engagés *kumbhapañjara*. La corniche en *kapota* présente des *nāsī* en plâtre stylisés, inachevés et adoptant parfois une forme ronde et non en fer à cheval, signalant une époque de réalisation plus moderne. La superstructure à trois niveaux est construite sur le même principe et dans la même esthétique.

Ce type d'ornementation architecturale, caractéristique de la fin du XVIe siècle, voire du début XVIIe siècle, a depuis laissé place à une façade lisse, à des pilastres droits, et à des niches en saillie, pour compenser le manque de profondeur originale et y installer de nouvelles divinités, le tout enrichi d'une gamme de couleurs éclatantes. Les formes et les volumes ont été redessinés et simplifiés pour l'occasion, en privilégiant l'accentuation des détails du décor peint, et toutes les superstructures ont bénéficié de restaurations, seule la base de pierre ayant été laissée intacte.

---

454 L'intérieur du saint des saints et du premier *maṇḍapa* n'est accessible que lors des *pūjā* et des fêtes de temple, il est donc impossible d'y entrer en l'absence de l'officiant qui s'occupe des lieux.

455 Les clichés présentés pour cette étude datent de 2011 et 2013.

b. Analyse iconographique

Outre les sculptures présentes dans les niches et les superstructures modernes, le temple accueille de nombreuses images de pierres.
Bien que la divinité principale soit la déesse Pacchaiyamman, l'aspect moderne du temple affiche clairement son appartenance au śivaïsme, et l'on y dénombre d'ailleurs de nombreux *liṅga* et Nandi.

L'origine de Pachaiyamman demeure mystérieuse. S'agissant de son statut de déesse locale et protectrice de village ou de frontière, au même titre que le groupe des Sept Sœurs, les fondements de son culte sont obscurs, comme c'est souvent le cas des *grāmadevatā*. Cependant, elle a très vite été associée à la déesse Pārvatī, parèdre de Śiva, à partir d'un mythe décrit dans le *Śivapurāṇa*[456] et une partie du *Liṅgapurāṇa* : au cours de jeux entre les deux époux dans leur royaume divin, Pārvatī cache les yeux de Śiva et l'univers se voit alors privé de lumière. L'obscurité dure plusieurs millions d'années humaines, provoquant la dissolution du monde. La Déesse doit alors faire pénitence en descendant sur la terre des Hommes et pratiquer une rigoureuse ascèse pour que sa dévotion incite son divin époux à lui accorder le pardon.

De nombreuses légendes se sont constituées à la suite de ce récit. Les plus connues et développées dans les *purāṇa* concernent la naissance du démon Andhaka à partir de la sueur tombée des mains de la déesse, ou bien la création du troisième œil de Śiva pour permettre de restaurer la lumière et la connaissance dans le monde, mais celles qui nous intéressent ont été élaborées autour de la pénitence de la Pārvatī. On compte au pays tamoul un grand nombre de temples de Pacchaiyamman et chacun, par le biais de son *sthālapurāṇa*, raconte l'histoire de la déesse séjournant dans un lieu précis pour effectuer son ascèse, lieu dans lequel est ensuite érigé un temple pour commémorer cet évènement.

Le temple de Melaccheri se rapporte à l'une de ces haltes de la déesse. Ainsi, Pāṛvatī se serait reposée au pied de la colline de Melkottai lors de son trajet vers le mont Aṇṇāmalai, à Tiruvaṇṇāmalai, où se trouve le grand temple de Śiva Aruṇācaleśvara, terme de son voyage et lieu saint où Siva lui aurait accordé l'ultime récompense de faire partie de son être, sous la forme androgyne d'Ardhanarīśvara.

---

[456] *Cf.* KRAMRISCH, S.: *Op. cit*. 1988, p 374.

Littéralement, le terme de « *paccaiyamman* » signifie « la déesse verte[457] » – et on peut l'apercevoir sous cette couleur sur les superstructures du temple – mais l'expression indiquerait également l'action de se repentir.

De nombreuses effigies de la déesse sont entreposées dans le hall à piliers précédant l'*ardhamaṇḍapa* à l'est. En pierre et d'aspect ancien, présentant parfois un canon et une esthétique Coḷa tardifs, elles sont accompagnées de chevaux traditionnels en terre cuite[458], de représentations masculines comme Sūrya, et de *liṅga*.

La déesse est présentée debout, assise sur un buffle ou sur un piédestal, mais toujours avec quatre bras au bout desquels elle tient le *ḍamarū*, le lacet, et parfois un glaive et une hachette. A l'extérieur, de ce hall qui donne sur la cour, et qui est fermé par une grille, on remarque de part et d'autres deux petites stèles représentant Hanumān combattant. Peintes, elles devaient appartenir à l'architecture d'origine.

Cette iconographie viṣṇuïte est reprise un peu partout dans le temple, notamment sur le petit *nandimaṇḍapa*. Les piliers illustrent en effet des thèmes liés à Viṣṇu, tels que Narasimha, et Veṅkaṭaramaṇa. Ils sont représentés exclusivement sur les blocs inférieurs avec des *liṅga* protégés par le serpent, des saints dévots, des croissants de lune et des médaillons de fleurs.

Il faut noter un détail isolé, et quelque peu singulier : le pilier sud devant la porte d'entrée de la cour intérieure possède un relief dans une petite niche à arche en accolade. L'épaisse couche de peinture ne permet pas de distinguer les détails du personnage qui y est sculpté, sinon qu'il porte une coiffe conique légèrement tombante sur le côté et se trouve en position d'adoration. Il pourrait s'agir là d'un donateur quelconque se faisant « portraiturer » sur le temple qu'il a contribué à embellir ou à doter, mais rappelons que cette position et ce détail esthétique se retrouvent aussi dans l'iconographie des souverains Nāyaka. S'il possédait un pendant au nord, celui-ci a disparu avec une partie du bloc du pilier, et l'état de la sculpture ne nous permet pas de conclure avec certitude.

---

457 Les théories expliquant l'origine de ce nom sont trop nombreuses pour toutes être citées, mais nous en mentionnerons deux. L'une prétend que la déesse se reposait régulièrement sous des feuilles de bananier d'un vert intense, d'une variété liée à la région de Senji. La seconde raconte que Pārvatī fit halte dans un le temple de Pavala Kuṇḍru où, en son honneur, un siège avait été tapissé de *durbai* une herbe sacrée d'un vert très pâle. A son arrivée, l'intensité du pouvoir accumulé par l'ascèse de la déesse transforma la couleur de l'herbe en vert émeraude (selon l'Aruṇācaleśvara Samudra).

458 On trouve plus communément ces sculptures locales en très grand nombres devant les lieux de culte d'Aiyaṇṇar et de Karuppar, le cheval étant la monture privilégiée des deux gardiens.

Les sculptures des niches extérieures de la cella vont de pair avec celles de la superstructure : chaque face est dédiée à une divinité, Viṣṇu, Śiva sous sa forme d'ascète, Brāhma, et la déesse Durgā debout sur la tête de Mahiśa.

Le mythe de Pacchaiyamman – nom que prend Pārvatī pour effectuer sa pénitence sur Terre – précise qu'elle est accompagnée de sept jeunes femmes à son service, et que son entourage comprend également des protecteurs et des gardiens. Ses gardes du corps sont tantôt des guerriers, des sages, des rois ou des *ṛṣi*, envoyés par Śiva pour protéger son épouse des attaques des souverains locaux, mais seraient aussi issus de la conversion de guerriers d'abord dépêchés par ces mêmes rois pour capturer la déesse, et qui auraient été conquis par sa dévotion envers Śiva et seraient restés à ses côtés. Ils prennent la dénomination de Muṇi, Muṇiyanti, ou Muṇīśvara, et sont représentés en groupe ou individuellement sur le modèle d'un Aiyaṇṇar ou Karuppar.

La liste des noms des sept Muṇi varie considérablement selon les époques et les textes canoniques, notamment lorsqu'ils sont considérés comme les Sapta Ṛṣi, les sept sages. Ici encore, ce terme est appliqué à des gardiens de village et, comme pour Pacchaiyamman, il est complexe de déterminer si leur origine pan-indienne aurait été absorbée par un rite tamoul ou si au contraire un mythe śivaïte aurait imprégné une forme ancienne tamoule. Leur iconographie est d'ailleurs rarement fixée, mais ils sont généralement, comme c'est le cas ici, représentés sous la forme de démons géants. Leur caractère féroce n'est pas toujours affirmé, si ce n'est par la présence de crocs aux commissures de lèvres. Ils sont tous les sept assis, une jambe repliée sur leur piédestal, coiffés d'une tiare et tenant une épée qui transperce un petit démon à leurs pieds, à l'exception de deux d'entre eux, assis en position de *yoga*, les mains sur les genoux. Des cartels de couleurs différentes peints sur le piédestal nomment chacun d'entre eux. On peut lire d'est en ouest : Kumpamuṇi (Kumbhamuṇi, ou Agastya), Macchamuṇi (Matsyamuṇi ?), Semmuṇi, Kaṇamuṇi, Aipāmuṇi (Hapamuṇi ?), Thavamuṇi et Iḷaiyamuṇi[459]. Ce dernier, recouvert d'une couleur bleue, porte un signe viṣṇuïte sur le front.

Enfin, la salle allongée située à l'est de ces sept divinités géantes contient elle aussi des représentations stuquées peintes de couleurs vives. On en compte dix, dont une divinité encadrée par deux parèdres de couleur verte tenant un perroquet[460], et un Narasimha à huit

---

459 Selon le Tamil Lexicon, le terme « *iḷaiya* » indique une idée de jeunesse, et il est utilisé pour évoquer une personne en comparaison moins âgée. Il est également associé à Skanda, le plus jeune fils de Śiva : *iḷaiya-piḷḷaiyār* (p. 359), ou au jeune frère de Rāma, Lakṣmaṇa : *iḷaiya-perumāḷ* (p. 359).

460 La monture du paon située sous les pieds de la divinité masculine suggérerait Skanda comme identification.

bras dépeçant le démon dont le corps a été pudiquement recouvert d'un tissu. Les autres personnages sont assez semblables avec leur aspect princier, mais ils sont représentés armés de glaives et de boucliers.

c. Conclusion et chronologie de construction

Tout essai de reconstitution de l'histoire de la construction de la structure abritant le culte de la déesse Pacchaiyamman ne peut être essentiellement fondé que sur des suppositions.

S'il est incontestable que cette forme de divinité féminine a fait l'objet d'un culte depuis les premiers siècles de notre ère, à l'égal des autres *grāmadevatā*, ses origines sont à présent totalement occultées par son assimilation avec l'épouse de Śiva. Aucune trace ne subsiste aujourd'hui sur la colline de Melkottai d'un ancien lieu de culte en plein air associé à un arbre ou un point d'eau.

Il semble que le temple ait connu une évolution notable entre le XVIe et le XVIIe siècle. En effet, les éléments architecturaux de granit présentent une esthétique reconnaissable et qu'on retrouve sur les temples de Senji de cette époque, telle que l'iconographie des piliers de Type 1 et la forme des piliers eux-mêmes. Les parois de briques peuvent aussi bien être datées de l'apogée de la période Nāyaka – pour des raisons d'économie ou de difficulté d'extraction, les constructeurs auraient pu renoncer au granit comme matériau premier –, que d'une époque un peu plus tardive, qui aurait imité les traits caractéristiques de l'architecture de cette dynastie. Certaines parties paraissent d'ailleurs inachevées ou stylisées sur les images d'archives. Le temple, pourvu d'une cour intérieure délimitée par un mur, disposait alors de deux enceintes, la seconde étant plus vaste et englobant un verger de manguiers au sud, et toutes deux étaient percées par des portes à l'est.

Si le temple a conservé son aspect antérieur général jusqu'en 2008, des additions majeures ont été réalisées en 1996, date qui est mentionnée dans une inscription sur l'un des piédestaux en béton qui se trouve devant le temple. En considérant que toutes les interventions de même facture – et elles sont nombreuses – datent de cette période, on peut supposer que c'est à ce moment qu'ont été installées les grandes statues de stuc des Muṇi et leurs montures.

C'est à cette même date qu'est créée à Tiruvaṇṇāmalai la Sri Pachaiyamman Mannarswami Trust, composée de descendants de dévots Agamudaiyar de la déesse depuis plusieurs générations. Le temple de Pacchaiyamman d'Aṇṇāmalai, remontant aux années

1880, a alors été rénové à l'initiative supposée de cette association, et agrémenté de structures additionnelles fonctionnelles plus adaptées à la pratique du culte. Il est possible que le temple de Melaccheri ait lui aussi bénéficié du même mouvement de rénovation[461].

Ce n'est que très récemment, probablement au cours de l'année 2010 ou 2011, que le temple a ensuite été « refaçonné », faisant disparaître tout relief ancien extérieur pour le bétonner, le lisser et le colorer. Dans la mesure où l'aspect antérieur du temple ne semblait pas perturber la pratique religieuse, il aurait été utile de pouvoir constater si la solidité de la construction avait été fortement dégradée entre 2008 et 2011, Auquel cas, la rénovation de l'édifice n'aurait alors été motivée ni par des raisons de sécurité ni par le besoin d'en améliorer la fonctionnalité, mais plus certainement par une volonté de changement radical de style, pour se conformer à une esthétique moderne qui se répand au Tamil Nadu comme partout en Inde, considérée comme plus attrayante pour les fidèles d'aujourd'hui, et donc plus propice à maintenir l'attractivité d' un temple qui, malgré la permanence du culte qu'il accueille, se trouve éloigné de toute agglomération.

L'apparence actuelle du temple, comme celle qu'il présentait avant son réaménagement, reproduit intégralement l'iconographie śivaïte associée à la déesse et qui tend à minorer fortement le caractère de *grāmadevatā*, généralement symbolisé par une représentation isolée de la figure féminine et accentuant son caractère ambigu et féroce. Cet aspect spécifique reste tout de même développé dans le mythe purāṇique, qui conserve à Pacchaiyamman son statut de personnage principal, entourée de ses gardiens et de ses suivantes. La déesse ne fait donc pas partie du groupe de Sept Sœurs ou des Sept Vierges, mais ces dernières sont quand même intégrées à sa légende sous une forme majoritairement « brahmanique », bien que certaines versions locales les désignent comme *saptakaṇṇigai* (les sept vierges). C'est pourquoi elles ne sont pas représentées à ce titre à Melaccheri. Pour autant, on rencontre des séries – généralement modernes – figurant ces personnages dans la majorité des temples de Pacchaiyamman. Ainsi, le temple de la Déesse à Vellore présente, à l'arrière du sanctuaire principal, une suite de sept pierres brutes cimentées sur une base commune, derrière lesquelles sont figurées en stuc peint les jeunes déesses avec une iconographie identique. A Tiruvaṇṇāmalai en revanche, elles sont bien présentes, mais ont été interprétées comme les *saptamātṛkā*, les sept mères brahmaniques, *śakti* de chacun des dieux majeurs du panthéon hindou. On reconnaît par conséquent des déesses telles que Varāhī à tête de sanglier, Brahmānī à quatre têtes, Indranī etc… accompagnée de Gaṇeśa. Notons qu'elles

[461] Si le lien avec l'association de Tiruvaṇṇāmalai n'est pas explicite, il reste très probable. Le nom du mécène est cependant connu : il s'agit de la société A.N.A. propriétaire de *lodges* à Senji.

sont installées au bord du bassin rituel, emplacement généralement privilégié des *saptakaṇṇigai*.

Le sanctuaire de Pacchaiyamman ne porte pas de trace explicite d'une empreinte de la dynastie régnante au XVIe siècle, alors qu'une partie de sa structure date pourtant probablement de cette époque et qu'un autre temple à proximité, celui de Draupadīamman, a directement été patronné par les souverains de Senji.

Le culte à la déesse tire son origine d'une figure locale, mais qui disparaît vite sous l'image de Pārvatī. Il est intéressant de noter que cette dévotion très vivante résulte d'un phénomène de « double récupération ». Si le mythe purāṇique s'est implanté sur le culte d'une *grāmadevatā*, les légendes locales demeurent vivaces, qui se manifestent encore par l'histoire de l'origine particulière des Muṇi gardiens et par ces glissements iconographiques de l'identité et de l'apparence des Sept Vierges vers celles des Mātṛkā.

I. Le temple Draupadīamman, Melaccheri

(*Planche 13. Fig. 213-214*)

Le chemin joignant la route de Tiruvaṇṇāmalai et le village de Melaccheri se poursuit vers le nord-est et, à un peu plus d'un kilomètre du temple de Pacchaiyamman et des Muṇi, il dévie légèrement sa trajectoire vers l'est pour mener à un petit plateau surélevé et adossé à une partie de la colline de faible altitude. C'est à cet endroit qu'est construit le temple de Draupadīamman, dédié à l'héroïne du *Mahābhārata* et dont le culte occupe une place très importante dans la région de Senji.

a. Analyse architecturale

Le temple se présente comme un ensemble clos composé de plusieurs volumes à base rectangulaire ouverts à l'est: une cella rehaussée, précédée d'un hall, puis d'un *maṇḍapa* plus large à vingt-quatre piliers. A l'extérieur du temple, un arbre trône devant l'entrée et une petite cella indépendante ouverte à l'est est décalée vers le nord-est. L'espace est entouré par un mur d'enceinte comportant deux entrées. L'une au sud, moderne, donne sur un petit sentier qui rejoint la route à travers les broussailles et les rochers, et l'entrée principale, à l'est, s'orne

d'un *maṇḍapa* de passage, reprenant le principe des *maṇḍapa*-portes que l'on rencontre dans les murailles de la colline de Chadrayandurgam du Fort de Senji.

Le temple est aujourd'hui fermé par des murs de briques, chaulé et peint de couleurs vives sur certaines parties. La superstructure est absente et des additions de béton sont visibles un peu partout. On distingue néanmoins une armature bien plus ancienne en granit, qui porte des marques distinctives du XVIe siècle.

La cella a été intégralement carrelée, à nouveau pour des commodités d'entretien, mais le piédestal rectangulaire qui accueille les quatre images divines a été conservé en pierre de style simple, comportant une unique moulure plate et un canal d'écoulement des eaux lustrales. On trouve à ses pieds un seuil orné en son centre d'un médaillon de lotus épanoui. Le hall intermédiaire comporte sur sa face ouest, encadrant l'escalier d'accès à la cella, des piédestaux en pierre accolés au mur, sculptés de frises de danseurs et de musiciens, qui supportent des effigies en granit. Malgré la peinture, on remarque encore des piliers de Type 1 à décors végétaux.

La porte séparant le premier hall du grand *maṇḍapa* est marquée par des piédroits sculptés de figures orantes. Les piliers de cette partie sont des trois Type différents (1, 2 et 3). Un dais central comporte quatre piliers de Type 1 à chapiteaux en biseau, un plafond à caisson et un auvent en doucine inversée contigu aux dalles du plafond. Au centre, une large stèle peinte rappelle en langue tamoule l'histoire et l'importance du site. Les vingt piliers restants sont de Type 2, avec des ornements de *nāgabhandam* et de bulbes aux angles des blocs inférieurs et supérieurs, et des bagues octogonales au centre de leur fût à facettes. Les chapiteaux sont également en biseau, agrémentés d'un médaillon de lotus sur le corps central. L'ensemble des piliers est peint d'une alternance de rouge et de blanc. Les trois piliers qui marquent l'entrée est du *maṇḍapa* sont intégralement rouges et ont été renforcés par des épaulements de béton. Les parties hautes des murs sont percées de claustras.

L'absence de décor sur les murs extérieurs renforce l'idée que la structure devait être ouverte à l'origine – la cella était en revanche probablement fermée – et que le comblement des espace vides entre les piliers a été réalisé à une époque postérieure à la construction. Néanmoins, on peut encore voir les piliers de Type 2 apparaître partiellement entre deux pans de murs et sous une couche de chaux compacte. L'auvent en doucine renversée qui fait uniquement le tour du *maṇḍapa* a été conservé, excepté au niveau de l'entrée. Cette interruption, ainsi que les épaulements de béton qui renforcent les trois piliers est, laissent deviner qu'un porche avait dû être antérieurement installé à cet endroit. On retrouve d'ailleurs les éléments courbes de l'auvent manquant entreposés contre le mur d'enceinte.

Le petit sanctuaire isolé au nord-est de la cour est une construction cubique très sommaire en maçonnerie composite de pierraille et de briques, qui ne dépasse pas un mètre soixante de hauteur et de profondeur. Sa base, s'étalant en revanche largement sur les côtés, semble dater de la même époque que les piliers du temple principal, bien qu'elle ne présente aucun décor.

L'état de dégradation avancée de l'enceinte nous permet d'observer sa constitution. Composé de deux épaisseurs de larges blocs de granit agencés à joints vifs qui renferment un appareil de briques et de mortier, cet assemblage est assez similaire à celui de l'enceinte qui entoure le complexe de Sītārāma dans le village de Jayankondan.

Le *maṇḍapa* qui ouvre ce mur bas à l'est est constitué de douze piliers de Type 3, dressés sur un soubassement simple en *kaṇṭha* et séparés en deux groupes de six par le passage central et les escaliers. Le décor folié n'a pas totalement disparu sous la peinture, qui laisse encore apparaître les détails délicats des rinceaux en entrelacs et des médaillons de fleurs de lotus. Certains blocs inférieurs comportent des représentations réalistes de singes assis. Plusieurs fûts, placés au centre de chaque bloc, ne sont pas sculptés et seulement en partie détourés. Ils supportent tous des chapiteaux en biseau. Le plafond est bordé par un auvent en doucine renversée et une moulure simple. Il est possible qu'à l'origine, cette petite entrée à piliers ait été agrémentée d'une superstructure, dont la trace est aujourd'hui perdue.

b. Analyse iconographique

Ainsi que précisé plus haut, la cella accueille quatre statues de culte. Elles sont identifiées[462] de droite à gauche comme Kuntī, Draupadī, Subhadrā et Visṇu-Durkai (Durgā). Ainsi qu'il est de coutume pour une divinité quotidiennement honorée, chaque statue de déesse est richement ornée de fleurs et habillée de sari.

La première déesse, mère des Pāṇḍava et belle-mère de Draupadī, est assise sur un siège orné d'une arche. La seconde, Draupadī, est la divinité principale et, pour cette raison, installée sur un piédestal qui la rehausse au-dessus des trois autres statues. Elle est représentée avec deux bras et tient un lotus fermé dans sa main droite. Subhadrā, l'une des épouses secondaires du prince Arjuna et sœur de Kṛṣṇa, présente la même iconographie que Draupadī, tenant cette fois un lotus ouvert dans la main gauche. Enfin, la dernière déesse est considérée comme la sœur aînée de Kṛṣṇa, qui prédira à Kaṃsa, roi de Mathurā sa mort prochaine des

[462] Voir le plan analytique du temple dans HILTEBEITEL, A., *Op. cit.* 1991a, p.92.

mains de l'incarnation de Viṣṇu. Elle est représentée à quatre bras tenant la conque et le disque dans ses mains supérieures et faisant avec ses mains inférieures les gestes de don et d'absence de crainte.

Cinq autres stèles sont disposées dans la partie sud du hall intermédiaire : deux *nāgakaḷ*, un Gaṇeśa, une sculpture non identifiée car intégralement couverte de tissus, et une représentation de grande taille du serpent d'éternité à têtes multiples Ādiśeṣa.

Le *maṇḍapa* à piliers est orné au bord de son plafond de frises sculptées représentant des danseuses et des musiciens, mais également des figures du panthéon viṣṇuïtes telles que Kṛṣṇa dansant encadré par plusieurs divinités féminines, des *apsarā*, et des *kinnarī* joueuses de *vīṇā*.

On dénombre dans ce *maṇḍapa* pas moins de six reliefs se faisant face à différents niveaux, qui figurent des dignitaires ou des souverains en position d'adoration. Les deux premiers reliefs se situent sur les piédroits de l'ouverture entre le hall intermédiaire et le *maṇḍapa*, les deux suivants sont sculptés sur des piliers de l'allée centrale devant le dais, et enfin, la dernière paire est visible sur les piliers qui forment l'entrée du *maṇḍapa*. Figurés sur les blocs inférieurs des piliers de Type 2 et la partie basse des piédroits, ces personnages sont représentés debout, les mains jointes devant la poitrine et disposés dans une niche à arche trilobée en accolade – excepté ceux des piliers d'entrée. Ils sont aisément reconnaissables au poignard court qu'ils arborent tous à leur ceinture, au port du *kulayi*, cette coiffe conique caractéristique tombant légèrement sur le côté, ainsi que par la présence d'un pan d'écharpe plissée voletant sur leur flanc gauche.

Directement devant l'entrée du temple, et faisant face à la cella tel un gardien ou une monture divine, une stèle de pierre est plantée dans le sol, à côté du trident de métal. Elle est sculptée d'une représentation féminine adoptant elle aussi la position d'adoration, les deux mains réunies au niveau de la poitrine. La description de la composition du temple que donne Alf Hiltebeitel[463] indique l'existence de deux effigies à cet endroit, ou dans l'entrée du temple, qui figurent Pottū Rāja et Muttāl Rāvuttaṇ, et précise qu'elles sont honorées d'offrandes végétariennes. Ces deux stèles, ou statues, qui étaient encore présentes dans les années 1980, date de l'enquête de l'ethnologue, ont aujourd'hui disparu, alors que la stèle du personnage féminin actuellement présente n'est nulle part mentionnée. L'identification de cette dernière reste d'ailleurs incertaine et induit plusieurs hypothèses. L'état général de la pierre ne permet pas d'analyser en détail la composition de la figure. Hormis sa position sans

463 *Ibid.*

équivoque et ses attributs féminins prononcés, il est difficile de distinguer si elle porte des cheveux lâchés ou un chignon de côté, la coiffure en chignon semblant cependant la plus probable. En effet, les déesses – locales, gardiennes de village, vierges ou sœurs – dont les cheveux non coiffés sont souvent la marque distinctive- sont associées à un caractère féroce, dangereux, et potentiellement violent. Elles ne sont donc que rarement – voire jamais – figurées en posture d'adoration soumise, devant une divinité principale de sanctuaire. Si l'on retient l'hypothèse de la coiffure en chignon, et que l'on se réfère au support de la sculpture, constitué d'une petite stèle simple qui ne semble pas provenir d'un plus grand relief brisé ou d'un fragment d'architecture, deux solutions s'offrent pour l'identification du personnage. Il peut s'agir soit d'une représentation d'épouse de dignitaire ou de souverain – comme on peut l'observer sur les piliers des temples patronnés par les Nāyaka, où les rois sont accompagnés, sur une autre face, de leurs reines – soit d'une donatrice extérieure à l'entourage royal, qui a voulu marquer sa dévotion à sa divinité tutélaire. Si cette stèle relève d'un hommage rendu, il se pourrait également qu'elle commémore une *satī*, avec, comme nous le verrons dans une section entièrement dédiée à ce sujet, la représentation de la femme qui s'est immolée par le feu. Bien que les stèles de ce type soient le plus souvent installées sur le lieu même de l'immolation, elles peuvent aussi être déplacées pour de multiples raisons, notamment par des fidèles assidus du temple souhaitant installer une image de dévotion devant l'entrée de la structure et récupérant à cet effet des stèles funéraires abandonnées.

On remarquera que neuf petites sculptures en stuc peint ont été fixées sur la bordure est du toit plat du temple. Certaines des divinités ainsi représentées ne sont pas identifiables, mais on reconnaît cependant parmi elles Garuḍa, Draupadī au centre, Viṭṭhala, et les deux gardiens de l'héroïne divinisée : Pottū Rāja, tenant un sabre et une tête coupée et Muttāl Rāvutaṇ soulevant une massue au-dessus de sa tête. Des labels avaient été apposés à la peinture sous les antéfixes, mais le temps et les intempéries les ont pratiquement tous estompés.

Enfin, on mentionnera la présence d'une image de culte sous la forme d'une plaque rectangulaire de granit installée dans la petite cella indépendante de la cour du temple, symbolisant un aspect impur du guerrier musulman Muttāl Rāvutaṇ.

c. Conclusion et chronologie de construction

La présentation détaillée du culte de Draupadī et sa relation avec Senji nécessiteraient une étude entièrement consacrée à ce sujet. Cela n'est pas, d'une part, le propos de la présente

analyse, et d'autre part, ce travail considérable à déjà été accompli par Alf Hiltebeitel, qui a nécessité quatre volumes pour appréhender l'importance de cette figure féminine héroïque du *Mahābhārata* à travers le prisme de la dévotion populaire hindoue.

Le temple de Draupadī à Melaccheri, aussi connu sous le nom de temple de Dharmarāja-Draupadīamman, est le point d'origine d'un mouvement cultuel basé sur une entité féminine tirée d'un des plus grands textes épiques hindous, qui s'est d'abord développé dans la région de Śenji, puis se serait ensuite exporté dans les zones alentour.

Le *Mahābhārata,* dont aucun manuscrit de la période originale de sa rédaction ne nous est parvenu, a été réécrit et adapté en langue vernaculaire à la période médiévale dans le sud de l'Inde, et sa plus ancienne version connue serait tamoule. Cette adaptation intègre de manière évidente des traits caractéristiques de la culture « folklorique » dravidienne. Le texte épique doit être considéré non pas comme un récit classique, mais comme une épopée fluide et vivante incorporant à la fois des éléments de la grande et de la petite tradition[464]. Si les origines précises du culte général de Draupadī sont pratiquement impossibles à identifier, il faut peut-être les relier à l'instauration progressive, sous le règne du Pallava Mahendravarman (580-630), de la récitation du *Mahābhārata* et d'autres textes supposés insuffler un esprit martial aux troupes de l'empire, qui a été peu à peu fixée dans le rituel[465].

Selon Hiltebeitel, le culte de Draupadī au Tamil Nadu s'est développé depuis les pentes de la colline de Melkottai et s'est renforcé au XIVe siècle. La première assertion est accréditée par le très grand nombre de témoignages des fidèles, officiants, et participants aux rituels. Elle est par ailleurs confirmée par la concentration des temples dédiés à Draupadī au sein de l'actuel district de Villupuram dans le nord du Tamil Nadu, où se trouve Senji, et plus généralement sur les berges de la rivière Śaṅkarāparaṇī dont le cours passe à l'est du Fort et traverse le village de Melaccheri, l'ensemble recouvrant une zone autrefois contrôlée par les Nāyaka. La majorité des sanctuaires de cette région ont été fondés en prélevant de la terre du sol, ou une pierre, du temple de Melaccheri. On les trouve également en ville, indiquant une migration du culte qui a accompagné les fidèles, se déplaçant d'un lieu sauvage et isolé vers un milieu urbain, à la faveur de déplacements majeurs de populations, résultant de la menace des envahisseurs musulmans ou encore de famines importantes. Dans la mesure où ces

---

464 Citons par exemple la version du *Mahābhārata* de Peruntevaṇār, *Pāratam* (IXe siècle), le *Bhāratam* (ou *Vikramārjuna Vijaya*) kannaḍa du Xe siècle de Pampa, et surtout le *Makāpāratam* du Villiputtūr Āḷvār, composé au XIVe siècle en s'inspirant de l'œuvre de Peruntavaṇār.

465 Cette pratique conduit à la construction de *maṇḍapa* spécialement prévus pour les représentations théâtrales et les récitations de textes épiques et de chants, et le déroulement des fêtes de temples et des longues processions sur plusieurs jours autour du sanctuaire.

évènements se sont déroulés entre les XIIe et XIVe siècles, puis à la fin du XVIIe siècle après la chute du royaume Nāyaka, il apparait que Draupadī, en tant que figure divine, a certainement émergé progressivement à Senji sous l'influence des « rois » Koṇār, dont Ānanda Kon était le premier souverain. L'histoire transmise par ses descendants raconte d'ailleurs que lui-même serait issu de la lignée généalogique lunaire de Draupadī, dont le dernier représentant mythique, un lointain arrière-petit-fils d'Arjuna et de Subhadrā (la sœur de Kṛṣṇa, et l'une des épouses secondaires du Pāṇḍava) nommé Sunītha[466] (ou Cunītaṇ en tamoul) jouera un rôle important dans la construction du temple.

Rappelons à cette occasion que, souverain du « Vieux Senji » (au nord de la ville actuelle), Ānanda Kon ne commence pas les travaux de fortification sur les trois collines qui constituent la forteresse actuelle, mais sur Melkottai à Melaccheri, au pied duquel se trouve le temple.

C'est donc à Melaccheri que, selon les mythes constituant les *sthālapurāṇa* du temple, Draupadī serait née une seconde fois, apparaissant aux souverains – souvent différents selon les versions – éprouvant leur dévotion et les incitant à édifier un lieu de culte à l'emplacement même de son apparition. La tradition narrative de l'histoire de la seconde incarnation de la divinité s'adapte sans surprise au contexte historique du site. Les légendes font donc intervenir trois souverains, dont les règnes sont des marqueurs temporels importants dans l'histoire de Senji : Sunītha, descendant des Pāṇḍava de l'épopée et ancêtre d'Ānanda Kon (1190-1260), Tubāki Kṛṣṇappa Nāyaka (1509-1521), fondateur de la lignée dynastique, et le héros emblématique Rāja Desingh (mort en 1714), mort en résistant au Nawab d'Arcot.

Il existerait donc trois fondateurs potentiels de la petite structure isolée entre la montagne et la forêt. S'il semble évident que l'entité féminine associée à Draupadī est d'origine très ancienne, et qu'un sanctuaire sommaire a certainement vu le jour sous les Koṇār, on peut aisément affirmer que le temple a par la suite bénéficié d'apports artistiques et architecturaux sous la dynastie des Nāyaka, qui l'ont agrandi et embelli. Malgré l'absence singulière des chapiteaux en *puṣpapotikā*, les piliers et leur décor sont bien caractéristiques du XVIe siècle. Le temple a effectivement été honoré par un patronage royal comme le prouvent les figures de souverains orants sur les blocs inférieurs et les piédroits de portes.

L'interprétation de ces données résultant de l'observation selon l'explication qu'en donnent les responsables du temple ne manque pas d'être inattendue: les parties qui peuvent clairement être considérées comme Nāyaka doivent, d'après eux être attribuées au roi

[466] On retrouve sa trace dans le *Viṣṇupurāṇa* 2.21, et dans le *Bhāgavathapurāṇa* (9.22.41).

mythique Sunītha du temps où il régnait sur le « Vieux Senji » : il s'agit du *maṇḍapa* à piliers accolé aux deux premières parties du temple original, du *maṇḍapa*-porte de l'entrée est et de l'enceinte inachevée.

L'intervention, plus historique, de Tubāki Kṛṣṇappa Nāyaka est, quant à elle, mentionnée dans le récit de Nārāyaṇaṇ Piḷḷai dans sa chronique[467].

Le rapport avec Rāja Desingh qui, au premier abord, peut apparaître plus obscur, se justifierait par les similitudes que présente la ballade du XVIIe siècle avec certains aspects de la version locale du *Mahābhārata*, et notamment la présence de l'ami dévoué et compagnon de combat musulman du jeune roi Rajput : Movuttukkāran, ou Muttāl Rāvuttaṇ[468], qui est également le nom du gardien protecteur de la déesse Draupadī et figure majeure du panthéon local. La présence d'un tel personnage dans le culte de Draupadī reflète l'influence de l'Islam sur la formulation, ou la reformulation locale, de l'idéal hindou du royaume de l'époque, et indique que l'intégration s'est peut être opérée vers le XIIIe - XIVe siècle, à la fin du règne des Koṇār et juste avant l'avènement des Nāyaka, lors des premières incursions musulmanes dans le sud de l'Inde. La mythologie se rapportant à Muttāl Rāvuttaṇ est également confuse, mais il semblerait que Draupadī soit apparue en rêve à ce musulman de Senji, l'incitant d'abord à sacrifier sa jeune sœur enceinte, puis le retenant au dernier moment, convaincue ainsi de sa dévotion et l'établissant enfin comme gardien vénéré de son culte et de celui de nombreux autres dieux et déesses locaux. On trouve en effet des effigies de Muttāl Rāvuttaṇ devant les sanctuaires de *grāmadevatā* autres que Draupadī. La légende explique également pourquoi les offrandes au gardien sont de deux natures. Les offrandes de sang, d'animaux, d'alcool et de tabac font référence à son identité de musulman impur (prêt à sacrifier sa sœur) et sont pratiquées au temple de Melaccheri, dans le petit sanctuaire de la cour, qui est ouvert à l'est et ne se trouve pas dans l'alignement avec la cella. Ces offrandes « non-végétariennes » sont donc cachées de la vue de la déesse[469]. Les dons de lait, de fruits et de fleurs, rappellent quant à eux la conversion de Muttāl Rāvuttaṇ au culte de Draupadī et son nouveau statut de « purifié », car adorateur d'une divinité hindoue. Ces dernières oblations devaient vraisemblablement être présentées à la stèle qui se trouvait voisine de celle de l'autre gardien emblématique de la déesse, dans l'entrée du *maṇḍapa* à vingt-quatre piliers, et qui a dû être

---

467 *Cf.* DIAGOU, G., Op. cit. 1939, p. 31.

468 Pour une étude plus approfondie de Muttāl Rāvuttaṇ, voir HILTEBEITEL, A., *Op. cit*. 1991a p. 101-127.

469 Il accepte également, à la place de Draupadī, les offrandes de ce type qui sont faites à la Déesse.

déplacée. L'iconographie du gardien s'accorde avec ces deux statuts différents : les représentations du guerrier, musulman d'origine, sont généralement aniconiques et symboliques, utilisant des pierres brutes de diverses formes ou de simples plaques (comme c'est le cas dans le sanctuaire secondaire), alors que les images figurées sont réservées au gardien converti en dévot de la Déesse, placé face à sa cella.

Déterminer une identité précise de Pottū Rāja en revanche n'est pas aisé, et il est impossible de s'engager dans de longs développements sur ce sujet. Nous tenterons donc de résumer brièvement les différents aspects de ses origines et de ses représentations, bien que nous n'observions, dans le cas qui nous concerne ici, que peu d'exemples de sa présence. Les mythes liés aux *sthālapurāṇa* situent la naissance de Pottū Rāja à Senji, et son existence pendant le règne de Sunītha. Un démon à cents têtes terrorisait le royaume et avait été gratifié d'un pouvoir d'invincibilité. Pour le vaincre, ses têtes devaient être tranchées, et la dernière ne devait pas toucher le sol en tombant, au risque de terrasser l'assaillant sur place. Le souverain demanda conseil à sa divinité tutélaire, Draupadī, qui accepta de s'incarner pour trancher les têtes du démon, mais demanda l'aide d'un fervent dévot de Śiva, Pottū Rāja, pour porter perpétuellement la tête restante et éviter tout contact avec le sol. Ce dernier n'accepta la requête du roi qu'après que le souverain ait mentionné ses propres origines et son lien avec Arjuna, lui-même un grand *Śivabhakta*. Draupadī combattit l'*āsura* sous une forme qui n'est pas sans rappeler celle de Durgā, et Pottū Rāja rattrapa la dernière tête coupée avant sa chute sur le sol, raison pour laquelle elle figure généralement dans sa main sur les stèles placées devant les temples de Draupadīamman, protégeant ainsi l'espace sacré et le royaume de l'incursion des démons.

Dans certaines autres versions, Pottū Rāja est le conseiller de Sunītha, voire le souverain lui-même, mais l'histoire lui attribue toujours le même rôle. Les artistes actuels font néanmoins une distinction importante dans l'iconographie et la signification de ses attributs. En effet, la version locale du *Mahābhārata* utilisée pour les spectacles artistiques et rituels présente Pottū Rāja comme le roi d'une contrée voisine que les Pāṇḍava, aidés de Kṛṣṇa, arrivent à recruter comme chef de leurs armées à force de ruses et d'arguments. Il porte alors communément le nom de Pormaṇṇaṇ, le « seigneur de guerre ». Ses images sont mobiles, en bois et non taillées dans la pierre, pour être déposées à l'entrée du temple en qualité de gardien, et elles exhibent invariablement une tête humaine dans leur main, alors que Pottū Rāja peut tenir des animaux ou des têtes d'animaux, tels que lion, tigre et éléphant. D'ailleurs, selon les témoignages des artisans sculpteurs et des *pūjārī,* lorsque Pottū Rāja est représenté avec un lion ou une tête animale, il est plutôt considéré comme le gardien de déesses locales

différentes, comme Māriamman ou Kālīamman. Rappelons à cette occasion la stèle sculptée devant le temple de Kālīamman dans le Fort Externe, face au Cakrakulam, sur laquelle le gardien figuré tient fermement un fauve par les pattes arrières. Selon Madeleine Biardeau[470] cette différence de dénomination et d'iconographie tient au fait que Pottū Rāja signifie littéralement, le « Roi-Buffle » en tamoul. La présence du lion dans l'iconographie du gardien établit une relation presque directe avec Durgā, dont le fauve est la monture, et Pottū Rāja, le Roi-Buffle serait alors assimilé à Mahiṣāsura, le Démon Buffle, un Mahiṣa qui aurait été converti par sa mort des mains de Durgā. D'autres parallèles sont perceptibles entre le combat de cette déesse contre le Démon Buffle et celui de Draupadī contre le démon du royaume de Sunītha : les deux ennemis prennent de multiples formes animales pour tromper la déesse guerrière et s'affublent de tête de lion, d'éléphant, de bélier, avant que leur forme humaine originelle ne soit mise à jour et qu'ils soient tués.

Enfin, une dernière occurrence de ce thème peut être observée dans la procession rituelle du temple de Draupadī. La fête consacrée à la déesse, lors de laquelle, pendant presque une vingtaine de jours, est récité, chanté et joué le cycle du Terukkūttu (littéralement « pièce de rue », ou « théâtre de rue »), adapté des versions locales et folkloriques du *Mahābhārata,* était systématiquement suivie du sacrifice du buffle sur la pierre à offrande face au temple de Kamalakaṇṇiamman sur la colline de Rājagiri, et ce sacrifice n'avait lieu que lorsque la fête de Draupadī était achevée.

Ces détails sur l'iconographie des divinités gardiennes et secondaires du culte de Draupadī peuvent, au premier abord, paraître superflus. Ils contribuent néanmoins à mieux comprendre l'intégration de détails historiques et du contexte sociologique de l'époque dans les mythes liés à la déesse, et à mesurer l'importance que le culte et son développement ont pu représenter pour les souverains Nāyaka.

Le culte de Draupadī peut à la fois être considéré comme celui d'une déesse de village, une *grāmadevatā* protectrice, mais également comme celui d'une entité féminine de dimension pan-hindoue – outre le fait qu'elle est, comme toutes les déesses vénérées en Inde, une incarnation de la Śakti, l'énergie du principe féminin universel. Il regroupe des éléments de base d'une épopée classique écrite et compilée entre 500 avant J.-C. et 400 après J.-C., mais il se construit essentiellement sur les versions locales et les mythes folkloriques régionaux. Si, comme de nombreuses divinités féminines de la petite tradition, la déesse

470 *Cf.* BIARDEAU, M. : *Histoire de Poteaux : Variations védiques autour de la Déesse.* Ecole Française d'Extrême Orient. Paris, 1989, pp. 230-241.

Draupadī apparaît à la fois pure, bénigne, et terrible au combat et dans sa vengeance – elle est l'épouse vertueuse et parfaite des cinq Pāṇḍava, mais maudit ses ennemis, promet de baigner ses cheveux dans leur sang et prend une apparence féroce lors de ses combats contre les démons –, elle ne correspond pas exactement à une déesse protectrice de territoire, ou de la frontière nord comme c'est souvent le cas[471] – cette attribution est souvent employée pour les déesses combattantes car les démons, comme les maladies et les catastrophes sont supposées venir de cette direction –, mais plutôt à une déesse tutélaire de caste. Trois castes de Śūdra ont un rapport affirmé avec le culte de Draupadī dans cette partie du Tamil Nadu. Il s'agit des bergers Konar – peu présents, mais ayant les liens les plus anciens de par leur parenté avec le roi Sunītha et leur rôle dans les premières fortifications de Senji et de Melaccheri – des Veḷāḷār, et des Vaṇṇiyar. Ces derniers sont les plus nombreux dans la région de Senji et leurs traditions manifestent une telle correspondance avec les thèmes développés dans le culte de Draupadī qu'il faut peut-être les considérer comme la caste ayant participé à sa fondation. Les Vaṇṇiyār sont souvent cités dans les inscriptions depuis le XIIe siècle en qualité de soldats, guerriers et chefs d'armées, voire de souverains locaux d'importance mineure. Les membres de cette caste auraient intégré les troupes Nāyaka à leur arrivée dans le Toṇḍaimaṇḍalam, et auraient ainsi permis au culte de Draupadī de se répandre à la fois géographiquement – à travers le Tamil Nadu – et dans les diverses composantes de la société, entraînant les souverains d'origine télugu et généralement vaiṣṇava à adopter, sinon à reconnaître et patronner la divinité féminine de Senji. Il est en effet avéré que cette dynastie incorporait des figures locales tamoules dans ses principes religieux et les représentait parfois dans le décor architectural. L'histoire de Draupadī dans le *Mahābhārata,* dans sa version classique mais surtout dans ses variantes locales du Tamil Nadu, répond en écho à l'idéal martial et guerrier que cultivaient déjà les Nāyaka.

Si l'étude de l'histoire du culte de Draupadī – et de la fondation de son sanctuaire – présente encore des lacunes importantes, car elle est essentiellement basée sur l'observation des fêtes et du Terukkūttu du temple de Melaccheri, il faut retenir qu'à un moment de son évolution, certainement après une pénétration progressive, les souverains Nāyaka de Senji ont

[471] A titre d'exemple on peut citer la déesse Ellaiyamman (« *ellai* » signifiant en tamoul « limite », « frontière »), souvent intégrée dans la liste des Sept Sœurs, mais qui peut servir d'épithète pour indiquer simplement qu'il s'agit d'une déesse des bordures de village. De même, Cellatāmman-Celliamman (Selliamman) est la célèbre « gardienne de la Porte Nord » de la ville de Madurai et de nombreux village du Tamil Nadu.

apposé leur marque sur le lieu de culte de la déesse et l'ont magnifié d'un ouvrage correspondant à leur esthétique architecturale, s'affirmant ainsi à la fois comme dévots de *Ceñci patiyāḷē*, la « Dame qui réside à Senji » et comme protecteurs du temple, lui attribuant un statut dynastique en se faisant représenter conventionnellement plusieurs fois sur les piliers des allées centrales.

1.2. Les lieux de cultes sans structures construites

A. Le sanctuaire de Pūvattamman- Extérieur des fortifications

(*Planche 13, Fig. 215*)

a. Analyse du sanctuaire

Le sanctuaire dédié à la déesse Pūvattamman se situe au pied de la colline de Kṛṣṇagiri, à l'est de la muraille est, qui joint Kṛṣṇagiri à la colline de Chandrayandurgam. Il est composé d'un ensemble de trois plateformes aménagées au milieu de blocs rocheux cyclopéens, entre la muraille Nāyaka et une petite zone boisée. On y accède en longeant le mur fortifié à l'extérieur du Fort et en traversant le canal qui le borde.

Une première volée de marche aboutit par le sud à l'esplanade du mât rituel, ici un ouvrage en fer forgé orné de tridents, qui porte le nom de la déesse. Les deux portions d'escalier suivantes conduisent le fidèle à quelques mètres de hauteur, sur un replat formé contre le roc, où est fixée la stèle de la déesse Pūvattamman et de son entourage.

Le culte se pratique à ciel ouvert, dans le creux formé par l'angle de deux rochers, et ne dispose donc d'aucun élément construit. L'espace a néanmoins été équipé des moyens essentiels à la cérémonie, tels que l'alimentation électrique par câble et un système d'évacuation des liquides d'oblations par une bonde située au niveau du *balipīṭha*. La déesse, juchée sur un petit piédestal en béton, fait face à l'est. Malgré le sari lui couvrant la partie inférieure du corps, on peut remarquer que la sculpture est très schématique et presque stylisée. Le canon, massif et carré, ne présente aucune légèreté. L'iconographie de Pūvattamman est très comparable à celles de Kālīamman et de nombreuses déesses déjà

rencontrées : la divinité tient dans ses mains supérieures le petit tambour et le lien (ou une massue), et semble faire les gestes de don et d'absence de crainte de ses mains inférieures. Ses cheveux sont défaits malgré sa tiare, et ses yeux sont recouverts de métal peint.

Au sud de la stèle, on identifie une série de sept pierres de forme grossièrement pyramidale, accompagnées d'une stèle de Gaṇeśa dont la sculpture présente le même traitement stylisé et fruste que la figure de Pūvattamman. Ces huit éléments sont fixés sur un piédestal commun en ciment, unissant ainsi le dieu éléphant à la série des pierres. A droite, deux autres supports soutiennent une pierre de serpent et une petite image de Gaṇeśa, celle-ci beaucoup plus récente – voire contemporaine – et d'une qualité certaine, brisée en deux au niveau du ventre.

On notera enfin que la paroi du rocher faisant face à l'entrée de l'esplanade arbore, sculpté à même la roche, un signe de Viṣṇu : un « U » peint en blanc complété d'un trait vertical rouge au centre. Comme beaucoup de reliefs taillés directement dans la roche, tels que ceux de Gaṇeśa, mais surtout de Hanumān sous sa forme combattante, la gravure comporte deux petits trous de part et d'autre, généralement utilisés comme fixations pour une pièce de tissu ou une guirlande de fleur.

b. Conclusion et chronologie de construction

La déesse Pūvattamman fait partie du groupe des *saptakaṇṇigai* de Senji, mais ne jouit, sous ce nom, que d'une très faible popularité dans la région. Son iconographie ne présente aucune particularité qui la distingue de celle des autres déesses, portant pratiquement toujours les mêmes attributs et représentée sous le même aspect, à la fois guerrier et apaisé.

Il semble qu'elle soit mentionnée sous le nom de Pūvi dans la liste de sept déesses liées au Fort qui est rapportée dans la chronique de Nārāyaṇaṇ Piḷḷai[472]. Il est possible que ce dernier patronyme soit à rapprocher de Bhūmī, la Déesse Terre, appartenant au panthéon brahmanique car seconde épouse de Viṣṇu, mais aucun trait caractéristique de la mythologie obscure de Pūvattamman ne permet de confirmer cette hypothèse.

Comme on a souvent pu l'observer, la présence du groupe des Sept Vierges est matérialisée par la série des sept pierres alignées. Elle est ici complétée par le dieu śivaïte à tête d'éléphant. Bien qu'il arrive de trouver cette divinité dans des contextes très divers étant donné la propagation de son culte à toutes les obédiences, son association directe au groupe

472 *Cf.* DIAGOU, G. *Op. cit.* 1939, p. 10.

des sept déesses rappelle l'iconographie utilisée pour représenter les Sept Mères brahmaniques dans des régions plus méridionales de l'Inde. Il ne s'agit probablement pas ici d'une volonté consciente de figurer spécifiquement les Mères au lieu des Vierges, mais plutôt d'un glissement iconographique par l'adaptation d'une convention figurative brahmanique à un groupe local, qui partagent suffisamment de similitudes pour fusionner sans difficulté.

Les aménagements facilitant l'accès à ce lieu de culte, certainement à l'origine dissimulé dans les replis rocheux de la colline, ont été réalisés à une époque récente. Si l'usage extensif du béton simplifie l'entretien, il ne garantit pas la même pérennité que la pierre. Il n'a pas été jugé indispensable de couvrir les statues de culte d'un toit et de les protéger par les murs d'un temple, contrairement aux six autres Sœurs, considérant peut-être que l'abri naturel de la colline et des arbres couvrant Pūvattamman de leur ombre étaient suffisants ou correspondaient peut-être mieux au contexte religieux de la déesse.

B. Le temple de Kālīamman, Ancien Village Est de Senji

(*Planche 13, Fig.216*)

Le petit temple de Kālīamman, qui porte le numéro 96 sur le plan de Jean Deloche, se situe à l'est de la colline de Kuttarisi et de la muraille est du Fort, dans l'ancien village. Il est implanté face à l'est, devant un cimetière musulman moderne établi sur le bord de l'ancienne route d'accès à la porte de Pondichéry qui traverse le *pettai*.

Le sanctuaire est constitué d'une petite bâtisse carrée en béton, peinte en vert pâle et au toit plat. L'édifice repose sur une base à moulures plates, et seul un examen très attentif permet de constater que le corps de cette base est en granit. L'espace à l'avant du temple a été pourvu d'un sol en bêton lisse, sur lequel sont disposés un petit autel à offrande et une pierre conique brute, ainsi qu'un trident en métal. Cette partie est fermée par une construction en bois et en feuilles de palmes tressées, créant ainsi un *maṇḍapa* au large toit pentu.

A l'est de l'ensemble, l'arbre sacré rattaché au temple se déploie sur le bord du chemin, au pied duquel sont déposées des pierres de serpents et des pierres brutes divinisées.

La cella unique ne comporte qu'un piédestal en ressaut sur le mur du fond, qui accueille toutes les effigies divines, ornées et habillées.

L'image principale de ce temple de Kālīamman n'est pas une représentation de la déesse, mais une stèle sculptée d'un *nāgarāja,* ou plus vraisemblablement une *nāgiṇī,* créature divinisée mi-humain mi-serpent régnant sur les profondeurs aquatiques et terrestres. Elle est représentée en posture d'adoration, les deux mains jointes devant la poitrine, la moitié du corps cachée par le sari dont elle est habillée. Elle est auréolée par un large capuchon de *nāga* polycéphale et encadrée par deux autres serpents, cette fois thériomorphes.

A ses côtés se trouve une statuette de déesse de facture contemporaine, une petite pierre de serpent usée, et une pierre pyramidale brute, chacune de ces effigies étant honorée de fleurs, de tissus, et de points de vermillons.

C'est à l'extérieur de la cella, accolés à la base est de la structure, que l'on rencontre d'autres représentations symboliques de la présence de la déesse. Sept briques sont alignées à gauche de la porte, alors qu'à droite, une grande pierre triangulaire est fixée dans le béton.

On découvre également, partiellement recouverte d'un tissu, une statue grandeur nature en brique et plâtre, d'une divinité féminine en position assise. Des lacunes et des cassures sont visibles sur la sculpture, et il pourrait s'agir d'une récupération provenant de la construction d'un temple récent aux alentours, ou d'une œuvre inachevée prévue initialement pour orner la superstructure du temple de Kālī.

Conclusion et chronologie de construction

L'architecture de l'édifice ne présente pas d'intérêt historique majeur. Elle est semblable à la majorité des petits temples consacrés aux déesses féminines que l'on rencontre dans les villages et les villes du Tamil Nadu.

Mais si le temple de Kālīamman peut sembler très récent, voire contemporain, il faut cependant tenir compte de la présence d'une base de granit. La position et l'état du soubassement empêchent malheureusement son examen en vue d'estimer sa datation, mais il pourrait indiquer que le lieu de culte dédié à Kālīamman existait au sein de l'ancien village de Senji depuis une période plus ancienne que ne le laisse paraître son architecture actuelle. Il est de même difficile de se baser sur les sculptures observées dans et autour du sanctuaire pour approcher une datation possible, car il est avéré que ces images, souvent mobiles, étaient parfois renouvelées en les remplaçant par des récupérations sur d'autres lieux. Leur scellement dans le ciment élimine désormais ce facteur.

L'iconographie de l'image de culte principal reste atypique. Kālī est parfois associée aux serpents, ainsi que le sont souvent les divinités de village en raison de leur affinité avec le

milieu naturel et sauvage, mais également au titre de déesses farouches liées à Śiva. Comme nous aurons l'occasion de le voir, cette iconographie d'un personnage visiblement hybride, encapuchonné de tête de *nāga* et honoré par deux d'entre eux, se retrouve souvent sur les *nāgakkal,* mais de manière moins détaillée. La déesse Nāgeśvarī, personnification féminine des *nāgarāja,* connaît la même forme et les mêmes attributs. Elle peut cependant être représentée sous une apparence entièrement humaine, mais elle est alors assise sur un grand *nāga* à cinq têtes et entourée de serpents. De même, il faut citer la déesse Manasā, présente en majeure partie dans le milieu bouddhique et brahmanique du nord-est de l'Inde, et dont la mythologie et l'iconographie rejoignent celles de Nāgeśvarī. Cependant, ces deux divinités indépendantes sont représentées en tant que déesses à part entière, et elles tiennent des attributs de leurs deux ou quatre bras. La figure qui nous concerne ici adopte au contraire une attitude humble et rend hommage à une divinité supérieure, comme le font les demi-dieux serpents.

Une dernière occurrence de ce type de représentation peut être observée dans l'iconographie de Patañjali, le codificateur du *Yogasūtra*. Si l'on tient compte de l'état de la stèle, il est possible qu'il s'agisse en réalité d'un personnage masculin et non d'une représentation féminine. En effet, Patañjali est figuré avec le bas du corps en queue de serpent – on rappelle que la moitié inférieure de la statue est cachée par un sari – et systématiquement en position d'adoration, rendant hommage à Śiva seigneur de la danse.

Même s'il est préférable de retenir les hypothèses les plus rationnelles et de considérer que la divinité ici représentée est bien une femme, il n'est pas possible de conclure sur ce sujet. De plus, l'usage constant par les cultes locaux et de village comme celui-ci d'avoir recours à des images vénérées rarement crées pour un lieu précis, complique considérablement la tâche lorsqu'il s'agit d'identifier leurs origines.

Il est toutefois intéressant de noter que l'effigie principale, quelle qu'elle soit, est explicitement intégrée ou associée au groupe des Sept Sœurs protectrices de Senji, leur appariement se matérialisant par un arrangement de briques disposées en ligne à l'extérieur de la cella.

C. Le temple consacré à trois divinités féminines - Ancien Village Est de Senji

De cette petite structure, il ne sera fait qu'une brève mention : le temple n'est indiqué nulle part sur les plans de Jean Deloche, et ne semble pas porter de dénomination fixe[473].

Il est situé sous un arbre et se compose d'une unique cella carrée posée sur une base de granit. Le corps du bâtiment est constitué de briques, de mortier et de plâtre, mais des lacunes à l'endroit de l'ouverture principale permettent de constater que certaines parties d'origine en pierre ont été recouvertes par le même enduit par souci d'harmonisation. Le décor des parois extérieures reprend de manière très simplifiée le motif de pilastres en « T », complété d'une moulure indéfinie soutenue par de petits corbeaux ; la superstructure se compose d'un toit plat agrémenté d'un dôme pointu. L'intérieur du sanctuaire, nu et sombre, contient trois pierres déposées à même le sol dans l'angle droit de la pièce.

La première pierre à gauche semble sculptée et l'on distingue à peine des entrelacs ou les courbes d'un corps reptilien. La seconde, au centre, adopte la forme d'une stèle commémorative surmontée d'une arche, et la dernière, à droite, de forme cylindrique, pourrait rappeler un *liṅga* si elle ne présentait pas une cavité à son sommet.

Les trois images de culte de ce petit temple, visiblement très régulièrement honorées, sont impossibles à identifier, faute de pouvoir les examiner de près. L'état d'usure et les marques d'adoration rendent illisibles les éventuels reliefs sculptés. Il semblerait pourtant que l'on reconnaisse des fragments d'architecture, et peut-être des blocs provenant de piliers de granit. Le dernier élément pourrait avoir été retaillé à partir du symbole aniconique de Śiva.

Pour compléter cette brève description, il faut souligner que ce petit édifice se situe à proximité immédiate du temple d'Iśvara (n°92 sur le plan de Jean Deloche), dont il ne reste aujourd'hui qu'un amas de ruines. Ce temple a été récemment démantelé, et certains témoignages rapportent que son *liṅga* a été transféré dans la cella avec les deux autres pièces. Un tel déplacement, s'il était avéré, il illustrerait une fois de plus l'importance de la

[473] Les habitants et les agriculteurs qui travaillent à proximité de ce temple ne le considèrent pas comme dédié à des divinités spécifiques. La seule assurance que nous avons est qu'au moins une des entités vénérées ici est féminine.

récupération et le changement de statut des images pour les adapter à la vénération propre à un culte de village.

Il ne faut pas non plus négliger l'apparence générale de l'édifice, qui possède certaines ressemblances avec des constructions indo-islamiques, et qui, après son abandon, aurait peut-être été réutilisé pour abriter les trois images divines.

D. Les lieux de culte aux Sept Sœurs, Singavaram

(*Planche 13, Fig.217-*)

Distant de deux kilomètres de la ville de Senji, le village de Singavaram est célèbre dans la région pour le temple de Raṅganātha et son relief sculpté dans le sanctuaire excavé. Nous avons déjà précisé que ce sanctuaire est assorti de deux circuits de circumambulation rituelle, l'un au sommet de la colline contre laquelle est bâti le temple, et l'autre autour de la base de cette dernière. Outre les *maṇḍapa* d'étape, on y rencontre de nombreux lieux de cultes aux divinités locales, notamment aux *grāmadevatā*[474]. Nous en recenserons ici les figures majeures, en évoquant également les lieux de culte, dont la divinité principale n'a pas pu être identifiée, ainsi que ceux où sont vénérés des gardiens masculins.

a. Lieu de culte aux Sept Sœurs, *tērmutti*, est de la colline de Singavaram

Le circuit de la grande *pradakṣiṇā* débute au *maṇḍapa* allongé, appelé *tērmutti*, dédié à l'installation des images divines mobiles sur les chars de procession. A quelques dizaines de mètres avant de l'atteindre, le sentier rejoignant le temple à ce *maṇḍapa* croise une petite zone aménagée sous un tamarin. Une petite cuvette, certainement naturelle, y a été consolidée par des murets et un sol de briques et de béton. Sur un piédestal de ciment ont été fixées six pierres non sculptées de forme approximativement triangulaire. Devant elles, un bloc de ciment servant d'autel à offrande – si l'on en juge par les traces et les résidus présents sur sa surface – est encadré par deux petites pierres brutes du même type. Des cavités triangulaires sont réservées dans les parois maçonnées de la cuvette pour y accueillir les lampes rituelles.

[474] Le petit temple à la Déesse, ouvert à l'ouest, première structure rencontrée sur le circuit de la petite *pradakṣiṇā*, a été analysé dans la section consacrée au temple de Raṅganātha de Singavaram.

Quelques débris de statues de chevaux en terre cuite, de pots, et de lampes, sont abandonnés près du tronc de l'arbre. Un petit trident en métal complète l'ensemble.

Sur les bords de la cuvette, de nombreuses pierres et morceaux de granit sont alignés, mais leur nombre ou leur agencement n'évoque aucune symbolique particulière. De même, un groupe composé de cinq briques et trois pierres triangulaires est installé à proximité du système d'irrigation du champ qui jouxte la cuvette et le lieu de culte.

Le lieu porte le nom de *saptakaṇṇigai āyalam* ou *saptakaṇṇigai koil*, malgré l'absence notoire de construction justifiant la qualification de « *koil* », ou temple. Si la tradition locale accrédite la pratique régulière du culte aux Sept Vierges sur ce site, les éléments présents ne traduisent pas toujours cette dédicace.

On dénombre par exemple six et non sept pierres faisant fonction d'effigies principales. Par ailleurs, elles ne sont pas parées à l'identique : la première est couverte d'un *longhi* blanc, les deux suivantes d'un sari rouge et les trois dernières d'un sari jaune. Le piédestal ne comporte pas de lacune, mais les deux premières pierres sont séparées d'un intervalle plus large que les autres, sur la surface de béton duquel on remarque un emplacement brut et évidé, qui peut signaler la trace d'arrachement d'une septième pierre aujourd'hui disparue.

L'agencement des huit éléments de briques et de pierre situé près de la pompe d'irrigation, est marqué de traces d'adoration. Rappelons que la liste des déesses vierges, tant au sud qu'au nord de l'Inde, n'est pas immuable et varie parfois d'un nom supplémentaire. On trouve donc des ensembles composés à la fois de huit et de sept divinités. Il peut également s'agit dans le cas présent d'une variante particulière des représentations classiques des Saptamātṛkā qui sont parfois associées à une ou deux divinités supplémentaires, généralement masculine, dont l'une d'entre elle personnifie Gaṇeśa. On a pu ainsi observer un cas similaire, au temple de Pūvattamman situé en dehors des fortifications, mais avec cette fois une représentation figurée du fils de Śiva.

Certains témoignages avancent que ce lieu de culte était visité par les dévots de Raṅganātha sur le trajet de la grande *pradakṣiṇā* pendant le déplacement des images divines du temple vers le *tērmutti*. La disparition de la pratique de la circumambulation ne permet plus de confirmer cette pratique. On remarquera seulement qu'aucune référence à la forme viṣṇuïte n'est nulle part visible, et que le rapport du site aux Déesses Vierges ou Sœurs est incontestablement attesté par les nombreux groupes de pierres et la proximité avec le point d'eau, les *saptakaṇṇigai* étant à l'origine dévolues à la protection des étangs et des bassins.

b. Lieu de culte, sud-ouest de la colline de Singavaram

Après avoir contourné la partie sud de la colline de Singavaram, le circuit de la grande circumambulation, dans sa portion qui continue vers l'ouest en remontant au nord, est bordé d'un certain nombre de lieux de cultes en plein air.

A l'ouest de la route, lorsque l'on s'enfonce dans la forêt, on débouche sur une clairière dégagée dont le sol a été cimenté. Le site est entouré de formations géologiques impressionnantes, exhibant d'énormes blocs de granit en équilibre sur leurs promontoires. Un agencement hétéroclite de piédestaux et de pierres divinisées parsème la surface de la plateforme. Certains éléments détruits ont été laissés en l'état, et d'autres ont été récemment rénovés, en privilégiant l'aspect fonctionnel sur l'esthétique.

Un premier piédestal de briques cimentées accueille une brique debout. Un second, plus grand, combine un pilier de briques et un support en ciment dont une des faces présente une volée de marches très étroites. Au sommet, se trouve disposée une pierre de granit brut et, à la base de l'escalier, la trace de fixation brisée d'un autre élément indique la présence initiale d'un petit autel à offrande.

L'absence totale de contexte et l'état d'abandon de ce lieu de culte n'autorisent qu'une brève mention de son existence, sans pouvoir identifier précisément les divinités auxquelles il est dédié. Néanmoins, son emplacement ne paraît pas anodin, et il semble intimement lié à son environnement naturel. Ce type d'installation prouve une fois encore que les aménagements en eux-mêmes n'ont qu'une importance secondaire au regard de la dimension spirituelle et symbolique du lieu dans son état naturel.

c. L'autel de Mahā Kālī, ouest de la colline de Singavaram

A l'est de la route longeant le flanc ouest de la colline de Singavaram, un autel a été disposé dans une petite clairière à proximité d'un étang temporaire.

Cette construction moderne est très semblable à celles qui parsèment les forêts, les villages et les centres urbains du Tamil Nadu : il s'agit d'une grande niche à arche en *makaratoraṇā* haussée sur un piédestal, abondamment décorée et peinte de couleurs vives.

La statue en plâtre installée dans la niche représente une déesse à la peau bleue, ornée de crânes, des cheveux hérissés sortant de sa tiare, les yeux exorbités et des crocs aux commissures des lèvres, qui se tient en posture dynamique, à demi assise sur un lion rugissant. Ses huit bras, dont certains sont brisés, arborent différents attributs tels que la

conque et le disque, l'arc et la flèche, le sabre et le bol à aumônes. De son pied droit, elle écrase un démon grimaçant à tête animale, dont la partie supérieure est manquante. Bien que l'aspect allongé de son museau évoque la tête d'un cheval, il semble que le démon ait initialement été pourvu des cornes, suggérant ici la représentation d'un buffle.

Le piédestal possède un cartel portant le nom de « Śrī Mahā Kālī ». Un petit autel supplémentaire a été ajouté à l'avant pour y installer le foyer et pratiquer les oblations rituelles.

L'iconographie de la déesse correspond effectivement à Kālī, que l'on connaît sous son aspect terrible et armé. Néanmoins, le combat contre un démon buffle, et le lion servant de monture – aussi répandus soient-ils – sont plus souvent associés à la déesse Durgā et en particulier à sa forme Mahiṣāsuramardinī. Même si le cartel est explicite, le glissement iconographique reste possible dans un milieu où les divinités féminines protectrices partagent souvent la même iconographie, et où leur association avec des déesses pan-indiennes est fréquente.

d. Le sanctuaire d'Aiyannar, ouest de la colline de Singavaram

L'attribution de ce sanctuaire n'est pas confirmée, et ne concerne pas une divinité féminine gardienne, mais il est tout de même intéressant de mentionner la présence de ce lieu de culte en plein air à l'ouest de la colline de Singavaram.

A gauche de la route, un sentier se dirige vers l'ouest et aboutit à une grotte au flanc d'un éboulis de granit, précédée d'un vaste piédestal bas en béton et en pierre formant une plate-forme sur laquelle sont disposés des objets de vénération. L'avant de cette plateforme comporte six chevaux en terre cuite, dans divers états de conservation, et une petite stèle en demi-cercle couverte d'un sari.

L'objet principal du culte est disposé à l'autre extrémité de cette banquette et fait donc face à l'est. Il semble correspondre à un fragment d'architecture inachevée, constitué d'un fronton de temple couronné par un *nāsī* ou un *gavakṣa,* dépourvu de toute ornementation sculptée. La partie haute en fer à cheval est nouée d'un sari et décorée de guirlandes de fleurs. Un petit autel en brique accueillant le foyer est aménagé à sa gauche.

On notera également que l'entrée de la grotte est marquée par des traces d'ébauche de sculpture dans la roche : juste au- dessus de l'ouverture, on remarque que les lignes directrices d'une arche en accolade ont été tracées. Il est donc possible que la caverne ait constitué un

lieu de culte, sinon l'emplacement d'origine de celui qui se trouve actuellement à l'extérieur. Des opérations de ce type – l'excavation d'un temple ou l'ornementation architecturale directement gravée sur un rocher de granit – ne sont pas communes de nos jours, et il semblerait que cette tentative de création d'un temple soit intervenue à une période ancienne, qu'il est en revanche impossible de situer.

La présence de chevaux de terre cuite constitue l'unique indice permettant une hypothétique identification. Ces figurines peuvent être observées dans de nombreux lieux de culte de ce type, associées à une multitude de divinités gardiennes masculines, mais elles sont généralement considérées comme la monture privilégiée du dieu Aiyannar, l'un des *grāmadevatā* les plus répandus au Tamil Nadu, gardien des frontières des villages et des zones agricoles.

A nouveau, on constate l'importance des phénomènes de récupération et d'appropriation d'objets d'apparence inadaptée au culte, qui sont investis d'une présence divine et rendus aptes à la vénération.

1.3. Une analyse de l'évolution du culte aux divinités féminines et locales

Le recensement des lieux de cultes dédiés aux divinités locales permet d'identifier les tendances religieuses de la région de Senji, et de mieux appréhender celles qui se pratiquaient à l'époque de l'occupation du Fort et du statut de capitale dynastique de la ville. Nous avons pu constater que ces lieux de cultes sont de plusieurs types et qu'ils sont dispersés tant dans le Fort de Senji que dans sa région immédiate[475], à Singavaram et Melaccheri. Leur apparition et leur évolution, puis, le cas échéant, leur survivance sur le site, soulèvent de nombreuses questions, et il est intéressant de tenter d'analyser les principales caractéristiques des divinités à qui ils sont consacrés.

Puisque les lieux de commémorations liés au domaine funéraire et les éléments naturels divinisés seront traités chacun dans une section indépendante, il ne sera fait état ici

[475] *Cf. Infra* la répartition des lieux de cultes aux divinités féminines et locales, Chap. 1.

que du cas des divinités féminines, gardiennes et protectrices de village, communément appelées, avec leurs contreparties ou équivalents masculins, les *grāmadevatā*.

A. La fondation de Senji et le mythe des Sept Sœurs

Senji compte presque autant de sanctuaires dédiés à une ou plusieurs divinités féminines que de temples édifiés pour l'un des dieux de la *trimūrti* hindoue.

Ces divinités peuvent être vénérées individuellement, ou en groupe sous la forme des Sept Sœurs ou des Sept Vierges. Nous avons également remarqué que souvent, et plus particulièrement à l'intérieur du Fort, lorsqu'une déesse se voit attribuer un lieu de culte spécifique, elle reste intégrée d'une manière ou d'une autre à l'ensemble des Sept, habituellement par la figuration excentrée de sept éléments alignés – le terme vague d' « élément » étant ici volontaire employé, car nous reviendrons sur la multiplicité des représentations de l'entité féminine en général.

Le thème des Sept Sœurs est donc largement présent à Senji et son étendue s'explique en premier lieu par les mythes de fondations de la ville et du Fort. Rappelons tout d'abord qu'il n'existe pas de liste fixe des noms des déesses qui composent cet ensemble. Nous verrons que la situation est différente lorsqu'elles partagent des relations mythologiques et iconographiques avec les Sept Mères brahmaniques, mais, dans la plupart des cas, la composition des groupes de divinités locales s'adapte fréquemment au contexte du site auquel ils appartiennent et à des besoins narratifs pour assurer de la cohérence avec des *sthālapurāṇa*.

Les principales sources évoquant l'histoire de Senji – et les seules sources écrites dont nous disposons aujourd'hui – s'accordent sur les composantes principales de la légende, mais certains détails peuvent varier lorsque le récit est issu de la tradition orale. La chronique de Nārāyaṇaṇ Piḷḷai sur les souverains du Carnatic, traduite par Diagou, puis par Dikshitar, et reprise par Srinivasachari[476], a déjà été mentionnée dans cette étude à l'occasion de l'exposé sur l'origine du nom de la ville, mais il convient de la rappeler ici.

[476] *Cf.* DIAGOU, G. *Op. cit.* 1939 p. 7, DIKSHITAR, R. V., 1952 p. 14, et SRINIVASACHARI, C. S, *Op. cit.*1948 p. 22-23.

La chronique raconte que sept jeunes sœurs – il faut comprendre ici des jeunes filles vierges et non mariées – habitaient dans les collines avant la construction du Fort à Senji, et que l'une d'entre elle portait le nom de Senjiamman. Une mauvaise rencontre avec les bandits infestant les routes les força à fuir car elles avaient été « menacées d'une violation de leur chasteté ». La formulation ici utilisée précise bien que les sœurs n'ont pas subi de viol, mais que la seule menace d'une telle atrocité constitue le franchissement d'une étape irréversible. En effet, malgré le secours d'un vaillant héros nommé Taṭikkāra Vīrappaṇ, elles ne purent supporter l'offense ainsi subie et décidèrent de mettre fin à leurs jours en se jetant de la plus haute montagne, aujourd'hui appelée Rājaigiri[477]. Leurs esprits, arrachés de leur corps dans la violence, seraient restés attachés au lieu et hanteraient désormais les collines, considérées comme les *genii loci* de Senji. Elles possèdent donc aujourd'hui chacune leur sanctuaire.

La version locale et orale de cette légende[478] présente les sept sœurs sous un jour légèrement différent : elles ne sont pas humaines, mais font déjà partie du panthéon des *grāmadevatā,* et sont vénérées sous le nom d'*Eḷukkaṇṇimār* (les sept vierges). Dans cette variante, Taṭikkāra Vīrappaṇ était un ascète rendant un culte aux déesses et vivant dans la forêt qui s'étendait à l'emplacement du Fort à une époque ancienne. Chacune des vierges apparut au sage sous une forme individuelle, l'incitant à pratiquer en leur honneur une *pūjā* de cent-huit jours au bassin du Cettikulam, entre les collines de Rājagiri et Chandrayandurgam. Le centième jour, alors qu'il avait jusqu'ici suivi les recommandations des déesses, il se rendit au bord de l'eau à une heure inappropriée pour un humain, au milieu de la nuit, et surprit les sept vierges s'y baignant. Emplies de fureur, ces dernières s'enfuirent dans sept directions différentes et décidèrent d'anéantir le sage pour son impudence. Elles apparurent en rêve à un berger (Koṇār) qui avait accès à un arbre magique, en perpétuel bourgeonnement, doté du pouvoir de transformer en or tout ce qui était jeté dans le feu avec une de ses feuilles. Les déesses recommandèrent au berger de jeter quelques feuilles de son arbre dans le feu de

---

477 Certaines versions orales recueillies sur le site agrémentent d'ailleurs ce récit de détails topographiques importants : les sœurs auraient gravi Rājagiri et auraient sauté depuis la bordure du flanc sud. Leurs corps, dont celui de Senjiamman, décrite comme la plus jeune et la plus vertueuse des sept, auraient donc été retrouvés sur l'actuel plateau de Kamalakaṇṇiamman, à l'endroit où se trouve le temple de cette même déesse qui, rappelons-le, porte également le nom de Senjiamman. Il s'agirait alors, bien que la prudence impose de prendre en compte le caractère oral et impermanent de ce témoignage, de la commémoration d'un décès violent, vertueux et héroïque, un thème de grande importance comme nous allons le voir avec l'étude des pierres de commémorations, les *virakal* et les *satīkal.*

478 Version enregistrée en décembre 1981 par Alf Hiltebeitel. Pour sa transcription, voir HILTEBEITEL, A., *Op. cit*. 1991a pp. 59-60.

l'ascète fautif et de le précipiter ensuite dans les flammes. Le berger – dont le nom n'est jamais cité – s'exécuta et immola le sage par le feu, récupérant ensuite son corps transformé en statue d'or massif. Fort de ces richesses et pourvu de la bénédiction des Sept Vierges, le berger entreprit alors la construction du Fort de Senji.

Ces deux mythes, dont l'origine est identique, résument à eux seuls la majorité des éléments qui caractérisent uniformément le culte des divinités féminines dans le Sud de l'Inde, mais aussi, de manière plus large, celui des divinités locales en général dans tout le sous-continent. Bien entendu, l'objet n'est pas ici de présenter une étude complète sur ce sujet, mais de bien distinguer les caractéristiques de ces cultes afin de mieux interpréter leur développement à Senji et leur évolution.

B. Les *grāmadevatā*, vierges et mères : essais de catégorisation

Le Tamil Nadu, comme de nombreuses régions en Inde, possède une culture originelle rurale, qui se perpétue en dépit de l'urbanisation grandissante des villages, et qui bénéficie du soutien d'une tradition littéraire et religieuse classique typiquement dravidienne. L'une des bases de cette culture est la vénération du principe féminin, dans toutes ses acceptions, principe que l'on retrouve universellement dans les prémices religieuses de toutes les civilisations.

La célébration du cycle de la vie et de la mort, du cours de l'existence et des puissances naturelles qui permettent à l'homme de prospérer et d'obtenir une descendance, en un mot, les principales aspirations des premières sociétés dravidiennes, constituent l'origine de la vénération des divinités gardiennes. Ces thèmes seront plus amplement développés dans une section suivante, mais il est essentiel de rappeler que c'est le milieu naturel, qu'il soit sauvage ou domestiqué ou, et le principe d'abondance et de fertilité, qui donnent naissance à l'archétype du génie féminin symbolisant la vie, puis au concept de maternité avec les « déesse mères ».

Ce vocable doit être compris ici dans son sens générique, car il apparaît très tôt dans les premières civilisations, telles que celles de l'Indus, avec des sceaux aux figures représentatives et anthropomorphes, mais aussi, comme nous l'avons précisé, partout dans le monde. La déesse-mère source de vie, représente la fertilité, tant naturelle et agricole

qu'humaine[479]. Elle est sollicitée pour garantir la pérennité d'un mode de vie et un avenir fructueux.

Mais de ce fait, associé très tôt aux évènements naturels ayant un effet direct sur la vie de l'Homme, le concept féminin possède des attributs à la fois bienfaisants et néfastes. Les premières manifestations physiques du sentiment religieux sont motivées à la fois par la crainte de cette puissance inexorable et par le besoin de l'incarner sous forme d'une entité, permettant alors un lien, un contact, un dialogue, avec des forces impossibles à contrôler. Le développement culturel de la vénération de l'objet de culte tend à attribuer à celui-ci une importance grandissante et à progressivement lui donner une identité propre. Les sociétés dravidiennes originelles ressentent alors le devoir de les propitier par des offrandes et par une dévotion régulière, construisant, comme le souligne l'évêque Henry Whitehead[480], « une société religieuse primaire basée d'abord sur les notions de menace et de peur, ajoutant que rien dans leur culte ne laisse percevoir un sentiment d'adoration et d'amour envers la divinité ».

Les divinités féminines dans le sud de l'Inde sont d'ailleurs connues pour être représentatives d'une maladie ou d'une affection qui atteint en particulier les enfants, rejoignant ici le thème primaire de la maternité. Le cas le plus célèbre est celui de la déesse Māriamman, considérée comme la « patronne » de la vérole et des maladies de peau, et dont les attributions ont pris une telle ampleur qu'on va la solliciter encore aujourd'hui pour des problèmes d'acné adolescente.

Ces déesses sont donc à la fois honorées par les fidèles pour les protéger des maladies, des démons, d'un sort défavorable, pour les exaucer dans leurs entreprises telles que les mariages et le désir d'enfants, mais également pour les apaiser et éviter leur courroux, qui s'abattrait inévitablement sous la forme des malédictions, des maladies et des souffrances qu'elles ont précisément le pouvoir de régenter. Cette double fonction apparaît dans leur statut de féroces gardiennes de village et dans les mythes relatifs à leurs lieux de culte, mentionnant presque invariablement une essence violente et néfaste pour l'être humain.

---

479 Le thème de la déesse en tant que représentante de ces forces de l'environnement naturel et sauvage se reconnaît par exemple dans l'une de ses premières apparitions dans la tradition textuelle védique. Une partie du *Ṛgveda*, le *Śrī Sūkta*, décrit la déesse ondoyée par des éléphants : elle apparait donc dès cette époque, associée dans la littérature, à la pluie et aux nuages, et souvent assise ou débout sur un lotus symbolisant la Terre arrosée par les ondées.

480 *Cf.* WHITEHEAD, H.: *The Village Gods of Southern India.*1921 p. 35.

L'une des raisons – si elle n'est pas la principale – de cette sauvagerie réside dans l'état de virginité, disposition récurrente, voire obligatoire, chez les divinités féminines gardiennes

Selon David Shulman, qui, dans son étude sur les mythes des temples tamouls[481], expose une impressionnante quantité de récits où ce thème est présent, la vierge est l'incarnation parfaite de la séduction, dont le pouvoir érotique intense est, pour cette raison, présent à son paroxysme. Cette puissance, issue des passions réprimées et du désir frustré de l'être féminin, qui surpasse dans la tradition tamoule tous les autres pouvoirs divins, peut avoir des effets destructeurs s'il est approché sans précaution et s'il n'est pas contrôlé. Les déesses vierges représentent un érotisme dangereux, voire létal, le désir insatiable et le pouvoir, une sexualité réprimée menaçante attendant de briser ses chaînes.

Cet « amour agressif » est à la fois convoité (comme source de pouvoir) et craint, il peut se retourner contre les êtres aimés, l'époux – bien que ce dernier ait rarement un rôle innocent dans les mythes et apparaît comme celui qui désire contrôler et soumettre la femme – et les enfants, et contre quiconque tenterait de s'emparer ou même de s'approcher de leur puissance.

Les mythes de Senji, quelle que soit leur version, illustrent parfaitement cette idée : dans la première version, les sept jeunes filles n'ont pas subi physiquement la perte de leur virginité, mais la seule menace de cet acte a constitué une offense irréparable, les poussant au suicide pour se laver de cette souillure. De même, dans la seconde version, la colère des déesses est provoquée par le non-respect de leur nudité par un homme qui, même si ses intentions lubriques ou malveillantes ne sont pas avérées, est malgré tout considéré comme une menace pour leur chasteté. Elles demanderont le sacrifice du fautif en réparation.

L'association apparemment contradictoire des deux caractéristiques principales des déesses – la maternité et la virginité – amène à se pencher sur les origines de ces figures divines qui, selon les cultures, sont à la fois mères et vierges.

Le mythe le plus important et le plus anciennement répertorié dans la tradition textuelle, qui fait intervenir un groupe de déesses ou des « mères multiples », est celui de la naissance de Skanda, et il est possible que la tradition locale sud-indienne soit liée – peut-être

481 SHULMAN, D. D.: *Tamil Temple Myths: Sacrifice and divine marriage in the South Indian Saiva tradition*. Princeton University Press. Princeton, 1980.

indirectement – au fils de Śiva ou à son équivalent dravidien à travers le thème des *saptamātṛkā* de la tradition sanskrite du nord.

La plus antique et la plus complète des versions de ce récit se trouve dans l'épopée du *Mahābhārata*[482]. Il est précisé qu'Agni, et non Śiva, est le père de l'enfant céleste. Brûlant de désir pour les femmes des Sept Sages de la Forêt de Pins, mais honteux de cette attirance, le dieu du feu parvient à les observer par le biais des flammes du foyer domestique. Svāhā, l'une des filles du sage Dakṣa, désespérément amoureuse d'Agni, prend la forme de six des sept épouses – la septième étant Arundhatī, un modèle de chasteté et de pureté – puis se rend dans la forêt où le dieu s'est réfugié et s'unit six fois avec lui. Six fois, elle dépose la semence d'Agni dans un pot en or au sommet d'une montagne. De cette union multiple naîtra Skanda avec six têtes et six paires de bras. Mais tandis que les six épouses innocentes sont rejetées par les sages lorsqu'ils apprennent la naissance du dieu, elles viennent trouver Skanda et lui demandent d'être effectivement leur fils et de les « installer au ciel ». Les Mères sont alors transformées en une constellation céleste, connue aujourd'hui comme les Kṛttikā (les Pléiades)[483]. Les autres divinités prennent rapidement peur face à la puissance du nouveau venu et incitent Indra à prendre une décision : le souverain des dieux ordonne alors aux Mères de détruire leur fils. Mais lorsque celles-ci sont témoin de son pouvoir, un élan maternel les étreint et le lait jaillit de leur poitrine. Depuis, elles le protègent et l'accompagnent alors que Skanda les vénère et rend hommage à son père Agni. Un détail est par ailleurs mis en relief : la nourrice principale de Skanda serait une mère née de la colère, et une buveuse de sang.

Le *Skandapurāṇa* raconte quant à lui que la Terre était opprimée par les démons et que les dieux vinrent supplier Śiva pour qu'il donne au monde un fils qui dirigerait les armées célestes. Lors de jeux érotiques avec son épouse Pārvatī, Śiva laissa échapper sa semence depuis sa demeure divine, qui fut recueillie par Agni. Mais la substance était si puissante qu'elle effraya Pārvatī qui prit la fuite, et si brûlante que même le dieu du Feu Sacrificiel ne put la conserver et dut la jeter dans le Gange. La déesse Gangā ne désirant pas prendre soin du futur enfant, elle le fit naître dans un étang où il fut élevé et protégé par les Sept Mères. Śiva et Pārvatī vinrent ensuite récupérer l'enfant divin et le consacrèrent chef des armées célestes.

Dans ces deux exemples, le rôle des mères est très peu explicite malgré leur présence nécessaire au déroulement de l'histoire : aucune des femmes ou déesse concernées, Svāhā dans un cas et Pārvatī et Gangā dans l'autre – bien que Skanda soit dans les *purāṇa* le fils de Śiva seul – ne souhaite véritablement materner l'enfant, et cette tâche est directement ou

482 *Cf. Mahābhārata* 3. 213-218, éd. Vishnu S. Sukthankar et al. Pune, 1933-1959.

483 L'un des noms de Skanda est d'ailleurs Kārttikeya, le Fils des Pléiades.

indirectement confiée aux Kṛttikā, qui n'ont pourtant pas eu de relation charnelle avec le géniteur de Skanda.

Dans la tradition sculptée Gupta, les Sept Mères apparaissent progressivement liées à Śiva et non à son fils. Leur caractère sanglant et terrible est également accentué, car elles accompagnent désormais le dieu lors de ses combats avec les démons tels qu'Āndhaka, ou Raktabīja, où leur rôle consiste essentiellement à boire le sang des *āsura*. C'est aussi à cette époque que leur nombre devient canonique, fixé à sept ou huit, et qu'elles sont figurées en frises sous forme de danseuses guerrières[484]. De même, le texte sanskrit du *Devīmāhātmya*, une section indépendante du *Mārkaṇḍeyapurāṇa*[485], vraisemblablement composé entre le Ve et le VIIe siècle de notre ère, est entièrement consacré à la mythologie de la Déesse, énumérant toutes ses formes et ses incarnations, qu'il présente essentiellement sous leur aspect combattant, violent et guerrier.

Ce trait caractéristique et cette ambivalence sont également perceptibles dans la littérature tamoule du Sangam, du IVe au VIIe siècle : le *Tirumurukka<u>ṟ</u>ṟupaṭai* consacré à Murugan, la divinité majeure tamoule assimilée par la suite à Skanda, évoque la présence d'une troupe de danseuses dans l'entourage du dieu. Cette troupe, originaire des bois et des lieux sauvages, est composée de femmes séduisantes accompagnées d'une « ogresse », ou uniquement constituée d' « ogresses », terme souvent associé aux *saptamātṛkā* dans la tradition du nord de l'Inde. Leur évolution iconographique tend à se rapprocher des traditions brahmaniques, consacrant le schéma d'une divinité masculine accompagnée par un groupe de figures féminines, dynamiques, parfois terribles et dansantes.

En revanche, une distinction s'opère rapidement dans l'iconographie de la tradition dravidienne, où les divinités féminines en groupe ne semblent jamais représentées avec des enfants, alors que l'iconographie des régions du nord accentue le côté maternel des déesses, hérité de certaines formes bouddhiques telles que la déesse Harītī. Sans renier leur qualité de « mères », le caractère virginal des divinités devient prédominant. Il faut certainement voir dans cette hiérarchie des attributs les effets d'une influence plus tardive d'une iconographie brahmanique du nord appliquée à une entité préexistante, celle des Sept Vierges.

L'origine de ce motif reste donc très complexe à retracer.

---

484 Elles sont donc souvent accompagnées par une divinité masculine musicienne.

485 Voir à ce sujet Coburn, T. B. : *Devī-Māhātmya. The Crystallization of the Godess Tradition.* Motilal Banarsidas. Delhi, 1984, pp. 59-62.

Le trait commun à toutes les *grāmadevatā* vénérées par groupe de sept et appelées *saptakaṇṇigai* (les sept jeunes filles ou vierges), en tamoul, *akka devatalu* (les déesses sœurs) ou *eduguru akkalu* (les sept sœurs) en télugu, est leur relation aux points d'eau.

En effet, les Sept Vierges sont réputées pour être les divinités protectrices des étangs, des réservoirs, des sources et des lacs, mais le plus souvent des points d'eau existant à proximité des habitations ou en rapport avec un village. Comme on le retrouve dans l'un des mythes de Senji, les déesses apparaissent en pleine nuit, à des heures où il est néfaste de sortir, et défilent en procession autour du *kulam*, afin d'empêcher les démons de s'en approcher pour le contaminer. Elles sont également supposées prévenir les villageois en cas d'assèchement ou de débordement, de destruction des berges ou de tout autre incident, mais elles sont aussi décrites comme querelleuses et peuvent, lors de leurs disputes, provoquer elles-mêmes les dégâts, une ambiguïté que l'on observe chez la majorité des *grāmadevatā*. En tant que divinités tutélaires d'un type de lieu bien précis, le *kulam* leur appartient, il est donc considéré à certains moments (notamment à l'heure des apparitions nocturnes), comme une aire sacrée, un périmètre où les déesses peuvent laisser libre cours à leur puissance jusqu'ici contenue. Un mortel qui serait témoin des ablutions ou des processions des *saptakaṇṇigai* s'exposerait à la mort, soit foudroyante et immédiate, soit comme point d'orgue d'une succession de malédictions.

L'identité de chaque déesse n'est pas immuable, comme on l'a rappelé plus haut. Dans la majorité des mythes, qu'ils soient brahmaniques ou typiquement tamouls, on remarque qu'une des déesses se distingue toujours des autres, soit par sa pureté et sa chasteté alors que ses compagnes sont concupiscentes et impudiques, soit par son caractère violent et dangereux contrastant avec l'aspect bénin et bienfaisant de ses sœurs. Dans le cas de la naissance de Skanda, la chaste Arundhatī remplit ce rôle, mais on peut également le retrouver chez la septième mère mi-ogresse mi-démone Cāmuṇḍā dans l'iconographie des *saptamātṛkā*, qui possède une apparence et une mythologie souvent indépendantes.

Cette partition est aussi présente dans la tradition tamoule locale, mais pour des raisons et sous des formes différentes. On remarque en effet que, si les noms des membres du groupe des sept sont précisés, certaines divinités se démarquent, et d'autres leur sont associées sans pour autant partager un lien fraternel mythologique explicite. La liste de Senji comprend Māriamman, Kālīamman, Kamalakaṇṇiamman, Selliamman, Tenniamman, Pūvatamman, et Pacchaiyamman. Comme nous avons déjà pu le constater, les identités s'entrecroisent entre déesses et ne se rapportent pas à des attributs particuliers. Draupadīamman serait liée au groupe d'abord par sa qualité de déesse gardienne, mais également par la procession qui lui

est dédiée et sa relation avec le sacrifice du buffle de Kamalakaṇṇiamman, qui sembleraient être associés dans le même rituel.

Kamalakaṇṇiamman est considérée différemment pour des raisons historiques et mythologiques. La déesse serait la première entité divine à avoir été honorée à Senji, et lui aurait donné son nom. Mais si son rôle sous le nom de Senjiamman est clairement identifié dans les légendes, cette individualisation n'apparaît pas aussi évidente sur son lieu de culte : mises à part les pierres – dont il semble que sept soient vénérées – rien n'indique formellement son appartenance au groupe des Vierges. Il faudrait pouvoir déterminer si le culte initial à cet endroit est celui d'une déesse gardienne isolée qui a été ultérieurement intégrée aux mythes de création du site ou si, au contraire, l'une des Sept Vierges a vu son importance s'accroître jusqu'à donner lieu à la création d'un sanctuaire propre. Mais cette question reste pour l'instant sans réponse.

Avec Kamalakaṇṇiamman, deux autres déesses se distinguent du groupe. La première, Kālī, partage si intimement sa personnalité avec la forme de Pārvatī dans le contexte śivaïte qu'il n'est pas indispensable de faire une distinction entre les deux. Māriamman, enfin, est l'une des *grāmadevatā* les plus présentes au pays tamoul, certainement en raison de sa polyvalence particulière. En effet, son nom devient même parfois un terme générique pour désigner « la Déesse », équivalent de la Śakti. Elle peut tout autant faire partie des Sept Sœurs que leur être simplement associée, mais elle se retrouve généralement en permanence parmi les déesses de la liste, parfois assimilée à la déesse Durgā ou bien à Renūkā, la mère de Paraśurāma et l'épouse du sage Jamadagni. Ce dernier thème, évoqué dans le *Mahābhārata*[486] raconte l'histoire d'un des avatars de Viṣṇu, mais il est connu, avec quelques variantes, dans la tradition folklorique tamoule[487]. Le sage condamne sa chaste épouse Māriamman pour avoir perdu son pouvoir de transporter de l'eau sans l'aide d'un récipient, après avoir admiré le reflet d'un *gandharva* dans l'étang de la forêt. Cet écart de vertu lui vaut une condamnation à mort : Jamadagni ordonne à leur fils, Paraśurāma, de la décapiter dans la forêt. Une femme de la caste *paria* présente dans les bois compatit au sort de Māriamman. Paraśurāma coupe alors la tête des deux femmes et retourne chez son père. Son obéissance totale lui donne droit à un souhait, qu'il utilise pour demander la résurrection de sa mère. Mais dans la précipitation, alors que le fils tente de rassembler les corps décapités, il place la tête de la femme *paria* sur le corps saint de sa mère et la tête sainte de celle-ci sur un corps impur. La

---

486 *Cf.Mahābhārata* 3.116.1-18.

487 *Cf.* WHITEHEAD, H.: *Op. cit.* 1921 pp. 116-117, et SHULMAN, D. D.: *Op. cit*, 1980 pp 264-266.

première sera par la suite vénérée sous le nom de Ellamma, (ou Yellamman) et la seconde comme Māriamma. Il est précisé qu'Ellama reçoit des sacrifices de buffles, alors que Māriamma n'accepte que des chèvres et des coqs. Il semble que cette version du mythe ait d'abord pour but d'expliquer les hiérarchies entre les déesses et l'importance de Māriamma par rapport à ses compagnes.

Enfin, il faut signaler la présence de Pacchaiyamman dans la liste de Senji, dont l'appartenance au groupe de Sept Sœurs n'est là encore aucunement explicitée dans le temple de Melaccheri, mais nous avons pu voir que la légende qui lui est attachée et la représentation des sept déesses dans d'autres sanctuaires justifient sa présence dans le groupe.

C. Traditions brahmaniques et traditions locales, entre rivalité et syncrétisme

Dans nombre des exemples qui été donnés jusqu'à présent, on a pu constater que, malgré une volonté de maintenir la tradition tamoule dans la pureté de ses origines, les mythes et iconographies brahmaniques liées aux divinités pan-indiennes paraissent, même à des degrés divers, toujours omniprésents.

Il faut en effet s'arrêter quelques instants sur le phénomène de sanskritisation de la société tamoule, qui modifie progressivement la structure et les valeurs de la civilisation dravidienne[488]. On considère qu'aux alentours des IVe – Ve siècles, on assiste à une importante migration de population depuis les régions nord et himalayennes du sous-continent, qui se poursuit jusqu'au VIIe siècle. Les nouveaux arrivants sont des brahmanes qui importent avec eux les racines de la civilisation aryenne héritée des Veda, et une conception religieuse propre, dont émergeront les formes de l'hindouisme les plus répandues en Inde. Favorisés par les souverains qui adoptent leur langue et leur système épigraphique, car symbolisant la culture d'une élite structurée en caste et obéissant à de strictes règles de pureté, les érudits indo-aryens qui enseignent les Textes Révélés et les Epopées s'installent dans les villages tamouls, formant des groupes de *caturvedimangalam*, ou littéralement des « villages dont les habitants sont instruits des quatre Veda ».

---

488 *Cf.* SRINIVASA AIYANGAR, M. : *Tamil Studies. Essays on the History of the Tamil people, language, religion and literature.* Asian Educational Services. New Delhi, 1986, pp. 377-386.

Si le prosélytisme des brahmanes se heurte à la culture propre du Sangam qui développe à la même époque une littérature poétique et dévotionnelle déjà réputée pour sa richesse et son raffinement, il est également confronté à une population locale essentiellement rurale, dont les traditions se transmettent généralement par voie orale, de génération en génération, avec toute l'impermanence que cela peut induire.

La stabilité et la pérennité de l'implantation des migrants nécessitent un ancrage culturel profond, et par ce moyen une légitimité non contestable, pour s'imposer face aux cultes tamouls qui sont immédiatement considérés comme « mineurs ».

Ce sujet délicat, qui fait encore largement débat aujourd'hui, non d'un point de vue historique – car les faits sont attestés – mais concernant le processus et les ambitions de cette sanskritisation de la société, a été considéré différemment selon les périodes, depuis les premières observations des missionnaires au XVIIIe siècle[489] jusqu'aux derniers travaux parus sur le thème de plus en plus étudié des *grāmadevatā* et de leur rôle dans la société contemporaine. Certains auteurs actuels séparent drastiquement la « culture brahmanique » de la « culture dravidienne tamoule », reprenant paradoxalement les termes utilisés par les premiers observateurs occidentaux et par certains érudits brahmanes eux-mêmes pour la décrire, tels que « folklorique », « mineure », « de populations non éduquées »[490], et induisant ainsi une forme de dévalorisation de la tradition locale.

S'il faut souvent modérer des avis aussi catégoriques – comme nous le verrons –, on ne peut nier que la rivalité existe bel et bien, et que l'une des volontés naturelles des migrants des régions nord de l'Inde est d'imposer un mode d'expression religieuse considéré comme supérieur et plus pur que celui des populations villageoises. Les nouveaux venus sont convaincus que, face à la suprématie des divinités hindoues brahmaniques – qui réside dans les textes qui les définissent théologiquement, retranscrivent leur représentation et règlent la construction de leurs demeures – le corpus religieux des populations locales et leur pratique de rituels, hérités de traditions tribales et d'une mémoire collective non structurées, résistera difficilement. Pour autant, privilégiant, par conviction et par philosophie l'œcuménisme à la conversion forcée, l'adhésion à la contrainte, il leur est nécessaire de mieux comprendre les divers aspects du culte des divinités gardiennes, qu'ils ne peuvent ignorer, afin de pouvoir les absorber et non les anéantir. Ce processus d'incorporation est particulièrement visible dans le

---

489 Citons par exemple le pionnier de l'étude des cultes locaux, le missionnaire luthérien Bartholomeus Ziegenbalg, et son essai « Généalogie des dieux d'Inde du Sud ».

490 Voir en particulier l'auteur THULASI, R. : *The tamil folk deities*. Vizhigal. Chennai, 2007, pp. 1-6.)

domaine des textes et de la littérature. L'assimilation des *grāmadevatā* dans les mythes brahmaniques s'opère progressivement, la multitude de divinités féminines s'accordant avec le principe de l'énergie universelle divine de la Śakti védique. Chaque forme locale est alors considérée comme une incarnation ou un membre de l'entourage d'un dieu majeur hindou. C'est ainsi que l'on assiste à des fusions iconographiques comme entre les déesses Kālī et Durgā, connues du panthéon hindou mais tirant leurs racines des villages et des forêts tamoules, ou celle de Pacchaiyamman, considérée comme Pārvatī en ascèse sur Terre.

On remarque à cette occasion que la tradition religieuse brahmanique repose sur une omniprésence de divinités masculines, contrairement à la tradition locale tamoule. Conscient de cette disparité et de la puissance inhérente des mères et des vierges divinisées dans les villages du Sud, le brahmanisme institue alors une forme de contrôle implicite des déesses vierges et protectrices en les enchaînant au rôle domestique idéalisé de l'épouse hindoue. L'harmonie est ainsi préservée, et la puissance érotique et violente de la femme – qui ne correspond pas aux critères de pureté brahmaniques – est asservie en mariant la déesse à un dieu de la triade, généralement Śiva. C'est d'ailleurs sous cette forme que l'on rencontre les figures féminines du panthéon hindou. Malgré leur importance mythologique, elles sont en effet reléguées à une place secondaire et bénéficient d'un moindre nombrede sanctuaires propres. Les figures masculines, quant à elles, conservent le rôle qui leur est attribué dans la tradition locale, et continuent de remplir leurs rôles de gardiens et de protecteurs de la déesse principale en se situant à l'extérieur du temple ou de l'aire principale de culte. Notons que, d'un certain point de vue, cette pratique peut traduire également, une manière de contenir symboliquement le pouvoir de la déesse vierge, mais il faut d'abord la comprendre comme un souci de protection et non une véritable volonté de borner sa puissance. Les contacts indésirables motivés par la convoitise doivent lui être évités pour préserver sa chasteté et sa pureté. C'est pour cette raison qu'elle règne seule sur son domaine sacré.

La sanskritisation de la société dravidienne, l'apport d'une langue et d'une tradition textuelle religieuse différente, entraînent également l'émergence de concepts architecturaux nouveaux. Dès le Ve siècle de notre ère, les temples excavés laissent progressivement place à des sanctuaires définitifs construits en pierre et en brique, et aux mythes de fondations qui les accompagnent. Appelés *sthālapurāṇa* (« ancien texte d'un site sacré ») ou *māhātmya* (« grandeur », « majesté »), Ces mythes de fondations connaissent un développement très important au Tamil Nadu, principalement parce-que cet Etat comporte la plus importante densité de temples au kilomètre carré, et ils sont à l'origine d'une catégorie de littérature bien particulière. Même si leur rédaction débute à une époque plus tardive que celle des premières

influences brahmaniques, et malgré leurs orientations différentes et leurs préoccupations locales, ils ne peuvent en aucun cas être considérés comme totalement indépendants de la tradition sanskrite classique[491]. Au contraire, ils ont intégré à leur tour nombre des mythes du nord parmi les plus célèbres – et au moins autant d'histoires moins connues – et les ont adaptés à leurs propres desseins, les transformant parfois considérablement dans leur organisation. Les *sthālapurāṇa* tamouls partagent ainsi un panthéon commun avec les *purāṇa* classiques sanskrits et les autres littératures régionales (Andhra Pradesh et Karnataka). La tradition de chaque lieu sacré s'est de cette manière développée à travers le syncrétisme d'éléments locaux et importés.

Cette interpénétration – qui constitue un processus normal de développement lors de la rencontre de deux entités culturelles – peut s'expliquer en partie par la volonté des cultures locales de légitimer l'importance de certaines divinités d'origine « folklorique » pour en préserver le maintien face à la culture sanskrite devenue le référent religieux.

Comme nous l'avons évoqué, le phénomène s'exprime sur divers plans, qui traduisent le processus d'acculturation mais qui permettent également d'observer les différences fondamentales entre les deux types de cultes, et de distinguer les traits caractéristiques des croyances locales qui n'ont pas été conservés lors du processus de fusion.

L'iconographie s'adapte aux nouveaux apports et l'on voit des déesses, autrefois seules et indépendantes, désormais mariées à Śiva ou honorant son *liṅga*. La nature violente peut également être apaisée chez la déesse vierge par la séparation de ses deux natures intrinsèques lors de son union avec une divinité masculine : elle sera personnifiée par l'image d'une déesse féroce et puissante et placée à l'extérieur des limites sacrées du temple alors que sa contrepartie bienveillante, soumise et rayonnante, siégera au côté du dieu principal. Ce cas peut être notamment observé à Cidambaram, avec la division de la déesse en deux entités lorsqu'elle est mariée à Śiva, avec Kālī qui pratique sa danse en dehors du temple, alors que Pārvatī est assise dans le sanctuaire avec son époux.

Il semble cependant que chaque déesse, excepté celles qui se trouvent alignées à l'ouest du temple de Kālīamman, ait conservé[492] son iconographie terrible et féroce. Les signes distinctifs du caractère violent sont les cheveux lâchés, les yeux grands ouverts ou

---

491 *Cf.* SHULMAN, D. D.: *Op. cit*, 1980 pp. 4-5.

492 Iconographie qui est comme on a pu l'expliquer héritée à la fois du caractère violent et puissant des divinités féminines tamoules, et de l'apparence de Kālī et de déesses guerrières comme Durgā, ou Korravai.

exorbités, les crocs aux commissures des lèvres et une position d'ensemble dynamique. Elles portent généralement des armes dans leurs mains, même lorsqu'elles paraissent plus apaisées, assises et souriantes. Dans ces derniers cas, les déesses arborent également des attributs śivaïtes – le lacet, la hachette, ou le trident – et viṣṇuïtes – la conque et le disque – ainsi que les gestes de don et d'absence de crainte.

On remarquera que le sang et le sacrifice, qui occupent une place prépondérante dans le rituel, constituent une caractéristique importante des traditions locales. C'est principalement pour cette raison d'ailleurs que les croyances villageoises et leurs pratiques ont été déconsidérées, jugées impures et malpropres. Encore aujourd'hui, les officiants des sanctuaires au *grāmadevatā* ne sont pas issus de la caste des brahmanes, mais appartiennent généralement à la caste dont la déesse ou le groupe de déesses est la divinité tutélaire[493]. Le type d'offrandes dont ils honorent les déesses, tout autant que le pouvoir érotique virginal qu'ils côtoient durant les *pūjā*, comme les transes et les fêtes rituelles de temples, ne peuvent être opérées, selon les brahmanes, que par des personnes de statut inférieur. Il est donc essentiel pour eux de se distinguer des forces indigènes et de caractériser les dieux qu'ils introduisent comme purs. Ce nouveau statut de filiation ne pouvant s'accommoder d'un environnement fruste et primitif, les divinités locales et leur culte feront l'objet d'attentions plus respectable et plus « civilisées » qui les éloigneront de leurs racines sauvages. Pour ce faire, l'une des modifications apportées concerne le régime alimentaire rituel des *grāmadevatā*, qui sont peu à peu transformées en divinités « végétariennes ». Nous avons pu découvrir un cas de ce type avec les deux effigies de Muttāl Rāvuttaṇ, le gardien de Draupadīamman, présentes toutes les deux à l'origine dans le temple principal, puis séparées, où l'une, conservée à son emplacement initial, recevait des offrandes végétariennes, et l'autre, installée dans un sanctuaire annexe dans la cour, caché au regard de la déesse, se voyait sacrifier un animal et recevoir des offrandes d'alcool. De même, certains *sthālapurāṇa* affirment que les statues des *saptakaṇṇigai* sont recouvertes d'un tissu lors des sacrifices d'animaux à leur gardien ou à seulement l'une d'entre elles, pour ne pas être souillées par ce spectacle impur[494].

On remarque cependant que cette tradition du sacrifice animal et du don de sang semble encore bien présente à Senji, comme l'attestent de nombreux témoignages, les

---

493 Il s'agit le plus souvent affaire à des castes de Śudra, des travailleurs de la terre, des potiers ou cordonniers.

494 *Cf.* SHULMAN, D. D.: *Op. cit*, 1980 pp. 35-39.

recensions de la procession du buffle du temple de Kamalakaṇṇiamman et la présence des coqs dans les cellas des sanctuaires. C'est également l'un des thèmes centraux de la mise en scène du mythe de Draupadī lors du Terukūttu de Melaccheri, où Draupadī promet de baigner ses cheveux dans le sang des Kaurāva à l'issue de la bataille.

D. Culte du dieu ou culte du lieu ?

On pourrait arguer que les traditions anciennes védiques ne diffèrent que peu des rituels locaux, en cela que le sacrifice et l'oblation par le feu constituaient également la pierre angulaire du rituel. Mais un détail important varie néanmoins, qui porte sur le rapport au lieu. On doit se rappeler qu'à la période védique, la cérémonie était définie par le sacrifice qui se déroulait entre les officiants, en plein air, hors de tout confinement entre les murs d'un édifice – bien qu'un espace soit circonscrit temporairement pour pratiquer le rituel. Il n'était pas nécessaire d'utiliser systématiquement le même espace pour pratiquer le culte, le rituel pouvant s'exécuter partout avec la même orthodoxie, dès lors que sa liturgie – les accessoires du culte, le cérémonial et les hymnes – était scrupuleusement respectée. Le culte traditionnel tamoul, s'il ne comporte pas toujours d'édifice consacré – point sur lequel nous allons revenir – est dédié à des entités divines fermement enracinées dans un lieu précis et c'est expressément ce que traduisent les *sthālapurāṇa*. Les mythes hindous de tradition brahmanique décrivent souvent des dieux et déesses bien identifiés évoluer dans le monde des mortels alors que, dans la tradition tamoule, le pouvoir divin est supposé consubstantiel d'un site déterminé. Les textes se concentrent alors sur la manière dont cette présence s'est manifestée et la définition de ses attributs spécifiques.

Un rituel de consécration permet à l'esprit d'une divinité d'habiter un objet, une image sculptée ou un sanctuaire, mais ce cérémonial ne reflète que faiblement la relation primordiale entre le dieu et le lieu, et ne l'abolit jamais. Le dieu est donc en principe inamovible[495]. C'est d'ailleurs pour cette raison, qu'à la différence des grandes divinités hindoues pan-indiennes, on rencontre fréquemment des gardiennes de villages désignées uniquement par le nom de l'endroit qu'elles protègent, l'épithète toponymique faisant partie intégrante de leur

[495] Pour des exemples traduisant dans les *sthālapurāṇa* cette impossibilité de déplacer l'image divine de son lieu d'apparition et les terribles conséquences qui en découlent, voir SHULMAN, D. D.: *Op. cit*, 1980 pp. 41-55.

dénomination. A titre d'exemple, les déesses Amman – littéralement « Mère », ou simplement « Déesse » – sont systématiquement associées au nom d'une localité. On comprend alors immédiatement qu'il s'agit de la divinité tutélaire de tel ou tel village et que sa personnification ne procède que de la légende précisant la localisation de son apparition.

Les mythes affirment donc souvent la primauté du site, considéré comme un microcosme intrinsèque et centre unique de l'univers. Ce point nous amène à nous pencher sur la hiérarchie des rapports entre l'image de culte et le site sur lequel elle est installée.

Nous avons pu constater que les cultes régionaux se distinguaient souvent par l'absence d'effigie figurée ou anthropomorphe. Avant d'en analyser les causes possibles, notons que les mythes brahmaniques ont tenté d'échafauder une explication rationnelle à ce fait, notamment en ce qui concerne les Sept Vierges. Par exemple, dans l'une des versions de la naissance de Skanda, Śiva transforme les Kṛttikā en pierres pour les punir d'avoir omis de rendre hommage à Umā (Pārvatī), expliquant ainsi pourquoi le groupe des déesses est honoré sous cette forme dans la plupart des villages tamouls.

L'aniconisme du culte des Sept Vierges présente une hiérarchie qui différencie le caractère sacré des éléments. On aura l'occasion d'examiner cette classification plus en détail, mais on peut déjà confirmer que cette caractéristique découle du processus de divinisation d'un esprit ou d'une entité dans la tradition tamoule rurale. Une fois encore, l'existence d'une représentation, quelle que soit la forme qui lui est donnée, n'a pour objet, dans les premiers stades de l'évolution du culte, que de marquer l'emplacement de la manifestation divine. Cette présence est très souvent révélée par le sang : une multitude de légendes rapporte la découverte, par les habitants d'un village ou les membres d'un clan, de la racine d'un arbre saignant à la moindre coupure, d'un rocher sanglant lorsqu'on tente de le tailler, d'une vache pleurant ou donnant du sang à la place du lait, autant de signes qui annoncent la sainteté du lieu.

L'image a donc d'abord une fonction essentielle de marqueur spatial, mais également de réceptacle de l'esprit divin – un objet est investi d'un esprit par l'intermédiaire de la terre et de la nature qui l'entourent, et non par l'entremise d'interventions célestes – et c'est la conjugaison de ces deux critères qui authentifie son pouvoir aux yeux du dévot, celui-ci disposant alors d'un support irrécusable pour adresser ses prières et ses offrandes, et pour pouvoir ainsi manifester sa dévotion.

L'évolution des croyances et des rituels au fil des siècles puis, bien plus tard, les apports du brahmanisme et du mouvement dévotionnel de la *bhakti*, incitent graduellement les

fidèles à personnaliser les images de culte. La transition de la pierre brute au fragment de granit grossièrement détouré en pyramide, pour aboutir à la stèle sculptée d'une représentation anthropomorphe des *grāmadevatā,* est donc très progressive, et nous verrons également que le culte des ancêtres et l'imagerie des héros ont contribué à cette évolution.

Dans ce cas, si cette évolution suit un développement d'apparence inéluctable et régulière, on doit s'interroger sur la présence actuelle, encore très répandue, des pierres aniconiques sur le territoire tamoul et en particulier à Senji, pour symboliser les Sept Déesses Vierges.

Une première explication possible pourrait résulter de l'absence de transformation de certains lieux de culte très anciens, où, si les structures qui les complètent ont pu être améliorées ou remplacées, l'objet principal de culte a été conservé dans son état originel de pierre brute non taillée. Cette circonstance, certainement avérée dans quelques cas très rares, reste cependant assez improbable et impossible à confirmer sans l'appui d'analyses scientifiques. De plus, les multiples altérations des lieux, consécutives au programme de travaux de fortification qu'a connu Senji, rendent fortement incertaine une conservation rigoureuse de telles installations. En revanche, et c'est là l'explication qui reste la plus vraisemblable, la permanence de cette tradition aniconique prouve qu'elle représente une valeur fondamentale et intangible du culte des divinités gardiennes et qu'elle est perpétuée en raison de ses significations. Bien entendu, les lieux de culte qui remontent aux temps des premières installations humaines à Senji ont bénéficié de certains réaménagements tant structurels que mythologiques, et ont connu des adaptations aux transformations du sentiment religieux à travers le temps, mais les emplacements demeurent indéfectiblement sacrés. La présence des *saptakaṇṇigai* reste marquée par des alignements de pierres et de briques ou d'autres objets pour signifier que leur esprit appartient au lieu. En définitive, la nature des éléments agencés n'est pas décisive et peut changer au cours du temps, et si cette installation dans un endroit précis n'est pas la seule à qualifier la sacralité du lieu, c'est celle qui constitue le fait déterminant, et qui ne pourra jamais disparaître.

Sur ce dernier point, les exemples à Senji sont d'ailleurs éloquents : lorsque les objets sacrés ainsi disposés ne sont pas des pierres, il s'agit alors d'éléments de récupération parfois contemporains, tels que des fragments de statues ou des parties d'architecture, comme nous avons pu le constater autour du sanctuaire de Tenniamman dans le village Est de Senji. L'apparence n'est donc pas considérée de la même manière que dans la tradition brahmanique, l'objet qui est honoré, morceau de chapiteau, de statue, de moulure ou pierre

brute, reçoit les offrandes parce qu'il est placé à l'endroit où il peut être habité du caractère divin et, pour cette raison principale, il peut remplir son rôle de véhicule entre les hommes et la puissance divine.

La prépondérance religieuse du site sur l'objet affermit le lien que les *grāmadevatā* entretiennent avec les éléments naturels, et plus particulièrement avec les zones sauvages. Si les divinités de la tradition tamoule tiennent généralement le rôle de protectrices de villages[496], elles ne sont pas moins originaires des forêts, des montagnes et des lieux dépourvus d'activités humaines, où elles se sont manifestées pour la première fois. La zone sauvage représente ce qui, dans l'environnement, est demeuré à l'état primitif, intact, pur et non domestiqué. C'est d'ailleurs dans son état naturel que l'homme est le plus proche du divin. Considérant que les croyances se concentrent d'abord sur un élément naturel, puis sur un objet représentant la présence divine habitant cet espace, il est logique de convenir que la divinité, résidant déjà dans son milieu d'origine, elle n'a pas besoin d'une demeure spécifiquement édifiée pour l'abriter. Ce rapport étroit au monde primitif se traduit d'ailleurs par plusieurs conventions iconographiques lorsqu'il s'agit d'une stèle sculptée : la divinité est figurée sous un aspect terrifiant, qu'elle soit dynamique ou au repos, elle est teintée de couleurs sombres et elle porte un minimum de vêtements[497], ses cheveux sont systématiquement défaits et ses yeux sont exorbités ; par ailleurs, elle est toujours représentée seule, indépendante et « célibataire », jamais associée à des consorts. On remarquera à ce sujet que, si les Sept Sœurs sont parfois accompagnées d'une divinité masculine, celle-ci est identifiée comme leur frère ou leur protecteur, qui assure la seule fonction de gardien, sans aucun lien marital.

L'une des justifications de la construction d'un édifice pour abriter le dieu peut également résulter de sa popularité : pour des raisons pratiques et fonctionnelles, lorsqu'un culte prenait de l'ampleur et attirait un nombre croissant de fidèles, il était préférable de doter la divinité d'un cadre organisé et permanent.

---

496 Rappelons que, conformément à ce rôle, les lieux de cultes et les sanctuaires se situent généralement en bordure de villages, surveillant les frontières de la zone habitée. Leur présence au sein du village reste fréquente, mais elle résulte alors d'une installation plus tardive, ou de la migration d'un culte avec sa caste, comme dans le cas de la déesse Draupadīamman.

497 Ce dernier caractère est évident chez les divinités masculines qui portent des *dhoti* courts et sont torse nu, alors que les représentations de Viṣṇu ou de Śiva sont habillées de vêtements longs. Il est difficile de vérifier l'application de ce code pour les figures de déesses, étant donné qu'elles sont pratiquement toujours vêtues de tissus qui recouvrent la sculpture de pierre.

E. Le culte des *grāmadevatā* pendant la période Nāyaka

Les divinités féminines gardiennes de village, et en particulier les Sept Sœurs, ou les Sept Vierges jouissent d'un statut particulier à Senji, comme cela a pu être explicité à travers les mythes fondateurs du site. La perpétuation des lieux comportant des objets principaux de cultes aniconiques et un espace sacré en plein air prouve que des traditions primitives ont perduré et que, antérieurement aux travaux d'aménagements militaires et religieux de l'époque des Nāyaka, existaient des emplacements sacrés parfaitement définis, disséminés dans l'emprise du Fort et à ses alentours immédiats. Nombre de ces sites présentent des traces d'architecture de granit et de briques, dont certains sont typiques du XVIe siècle, depuis la simple base moulurée jusqu'au petit temple complet aux piliers sculptés, qui attestent que les *grāmadevatā* étaient honorées à cette période. Il est important de souligner par ailleurs que, si on observe bien la présence d'une architecture du XVIe siècle magnifiant une déesse ou un groupe de déesses, on remarque que certains cultes ont explicitement été patronnés par la souveraineté locale. Le temple de Draupadī de Melaccheri en est un exemple parlant, avec ses représentations de souverains disposés le long du trajet du fidèle vers l'intérieur du temple.

Le propos n'est pas de dissocier catégoriquement le culte des divinités gardiennes d'avec les traditions religieuses des Nāyaka. Ces derniers s'installent dans cette partie du sous-continent en apportant – au moins durant les premières périodes de migration – les traditions régionales d'Andhra Pradesh, qui comportent également un très vaste répertoire de mythes locaux et de divinités gardiennes. S'il est vrai que les Nāyaka ont adopté les cultes de la capitale, pratiqués par leurs suzerains et modèles qui se réclamaient du courant essentiellement viṣṇuïte et des mouvements de *bhakti* centrés sur des avatars de Viṣṇu comme Kṛṣṇa et Rāma, il n'en est pas moins attesté que des figures de la culture populaire et des croyances tamoules étaient également représentées dans les temples de première importance, aux côtés d'épisodes purāṇiques peu communs et rarement illustrés[498]. Ce type d'association se rencontre plus généralement dans le sud du Tamil Nadu, au sein des royaumes de Tañjāvūr et de Madurai. On trouve ainsi de beaux spécimens, car sculptés sur des piliers en quasi ronde-bosse grandeur nature, dans le temple de Veṅkiṭācalapati de Kṛṣṇapuram, au Minakśī-

[498] Sur ce sujet, voir par exemple BRANFOOT, C., *Op. cit.* 2007, pp. 186-207.

Sundareśvara de Madurai, et au Rāṇganātha de Śrīrangam, à l'intérieur des *maṇḍapa* de procession, et qui sont datés de la fin du XVIe et du début du XVIIe siècle. La relation de ces thèmes indigènes avec la royauté est plus aisée à comprendre dans ces régions, en partie parce qu'ils sont issus de traditions textuelles purement locales mais fermement établies. En revanche, les sujets reposant sur l'héritage oral sont plus complexes à discerner dans la tradition sculptée. A Senji, il semble que les *saptakaṇṇigai*, comme les *saptamātṛka*, n'ont pas été intégrées aux programmes iconographiques des structures religieuses dynastiques. Lorsqu'elles le sont, par exemple à Devikāpuram, dans la première enceinte du temple de Kanakagirīśvara, c'est sous la forme des Mères brahmaniques et des contreparties féminines des dieux majeurs du panthéon hindou.

Comme on a pu le constater, les *grāmadevatā*, bien qu'elles n'aient pas été considérées comme partie intégrante du culte dynastique, n'ont pas non plus été écartées ou délaissées, et reléguées au rang de croyance populaire. Les analyses architecturales ont confirmé ce processus d'incorporation, notamment dans le temple de Bhajanai-Marīamman du Village Est, pour lequel il n'est pas toujours possible de déterminer si sa construction d'époque Nāyaka a été entreprise explicitement pour la déesse, ou bien pour renforcer une structure existante, ou encore pour ajouter un édifice de pierre à un culte en plein air.

La relation de la dynastie Nāyaka avec le culte des *grāmadevatā* n'est donc pas aisée à qualifier. Il est probable que les souverains aient eu de multiples raisons de favoriser les pratiques religieuses antérieures toujours vivaces et populaires, que ce soit pour donner une image bienveillante de leur autorité tout en exerçant un certain contrôle sur la population, ou pour s'intégrer au mieux dans une culture qui présente de très nombreuses similitudes avec celle dont ils sont originaires, ou encore probablement parce que les thèmes développés par ces croyances locales leurs étaient familiers. En effet, la violence, le sang et les références guerrieres, omniprésentes dans le culte des *grāmadevatā*, n'étaient pas des concepts étrangers à une dynastie composée d'hommes de guerre, de soldats et de mercenaires.

Pour conclure, il nous faut revenir à nouveau sur le premier ensemble architectural traité dans ce chapitre. Bien que les cinq ou sept temples du Fort Externe soient incontestablement des sanctuaires d'obédience viṣṇuïte, leur proximité avec le temple de Kālīamman et leur nombre ont incité les habitants de Senji à les réattribuer aux *saptakaṇṇigai*. Peu de temples sont encore en activité dans le Fort et, sauf le temple semi-excavé du Māhaliṅgeśvara et les images de Hanumān et Gaṇeśa, tous les sanctuaires de la religion dynastique ont été desaffectés et sont désormais regardés tels des objets vides de tout sens

religieux. En revanche, tous les lieux de cultes aux *grāmadevatā* mentionnés dans cette étude demeurent actifs et vivants, régulièrement réparés, restaurés, reconstruits, augmentés… Les offrandes y sont permanentes et les sites les plus importants organisent périodiquement de grandes fêtes processionnelles et théâtrales. C'est donc ce type de culte, présent depuis les origines du site et les toutes premières installations humaines dans la région, qui a survécu, sans être soutenu par la magnificence des temples de granit Nāyaka, mais arc-bouté sur ses valeurs fondamentales et son rapport intime à l'histoire religieuse et mythologique de Senji. Les marqueurs historiques et spatiaux que sont les édifices de granites du XVIe siècle, pourtant fortement présents dans le paysage de la ville et du Fort, n'ont pas résisté au passage du temps et aux conflits armés.

La conversion du groupe de temples viṣṇuïtes en sanctuaire des Sept Sœurs peut donc s'interpréter comme un retour à des sources primitives et élémentaires qui ont démontré leur résistance et leur inaltérabilité dans la conscience religieuse de la population locale, et une capacité de survivance qui souligne par contraste l'impermanence du culte dynastique des Nāyaka.

2. Pierres de commémoration et culte funéraire

(*Planche 13, Fig. 219-223*)

2.1. Les stèles commémoratives ou pierres de héros

A. Inventaire des pierres commémoratives à Senji

Outre les monuments construits en l'honneur des dieux et des déesses, et les lieux de culte aux *grāmadevatā* disséminés sur le territoire, le site de Senji contient également des spécimen de pierres commémoratives. Qu'elles rappellent un sacrifice, une mort violente, une présence particulière ou une donation religieuse, ces pierres se présentent toutes sous la forme de stèles de granit sculptées de reliefs figurés, mais dont la fonction et les caractéristiques

varient. Il peut s'agir de *naḍukaḷ* ou *vīrakaḷ*, de « pierres de héros », de *satīkaḷ* ou « pierre de *satī* »[499], ou de représentations de donateurs ou d'orants anonymes, l'absence de toute inscription rendant parfois complexe leur identification exacte. La majeure partie des pierres de commémoration se situe dans le *Site Museum* du Fort Interne, aménagé dans l'entrée en chicane de la Porte de la Victoire qui donne accès à la zone palatiale. Leur regroupement à cet endroit, avec d'autres fragments importants provenant des édifices restaurés ou entretenus du Fort, ne permet malheureusement plus de connaître leur emplacement d'origine, et c'est pour cette raison qu'elles seront traitées en dernier, car en perdant leur lieu d'installation originel, la relation avec le lieu qui leur donnait sens a disparu.

Les autres pierres qui ont été conservées à leur emplacement d'origine se situent quant à elles en majorité au sud de la colline de Singavaram, dans la zone appelée le « Vieux Senji », réputée pour accueillir plusieurs cimetières et la pierre isolée érigée contre le sanctuaire de Murugan, dans le temple de Sītārāma à Jayankondan.

a. Pierre de héros du Periyakañcakulam, sud de Singavaram

(*Fig. 219*)

L'étang du Periyakañcakulam – littéralement « le grand étang qui ne s'assèche jamais » – se trouve dans le « Vieux Senji », à environ cinq cent mètres à l'ouest de la colline de Kṛṣṇagiri, au sud de la colline de Singavaram, et à l'est du lac naturel du Tanga Eri. Il est bordé de tombes musulmanes et de *maṇḍapa* d'époque Nāyaka transformés en mosquées, ainsi que de plusieurs fragments de granit provenant du bâtiment toute proche.

C'est sur la berge nord de cet étang que l'on trouve une longue stèle sculptée gisant à plat sur le sol. De forme globalement parallélépipédique s'élargissant ver le haut, elle mesure environ un mètre de haut sur cinquante centimètres de large. On peut constater que son tiers inférieur était autrefois enfoui dans le sol, suggérant une position originelle verticale.

Le granit est très érodé et les reliefs encore présents sont difficiles à déchiffrer. On reconnaît néanmoins une figure de cavalier : l'homme, représenté de profil tourné vers la gauche, se tient sur un cheval au repos, les oreilles dressées. Il tient les rênes de sa main gauche et lève son bras droit au-dessus de sa tête. Il est possible qu'il ait tenu une arme, comme une épée ou un sabre, mais le haut de la stèle est fragmentaire. Le personnage semble

[499] La stèle commémorative considérée comme une *satīkaḷ* sera traitée indépendamment dans la section suivante. Le corpus de vingt pierres recensé ici ne présente donc pas de véritable *satīkaḷ* dans la mesure où, dans ce cas, la femme doit être représentée seule.

être coiffé d'une tiare ou d'un couvre-chef de forme conique, et on distingue de lourds pendant d'oreilles. Au-dessus de la tête de la monture et près du bras droit levé, on remarque une ligne courbe qui indique peut-être le bord d'une arche ou d'un motif sculpté encadrant la représentation.

Le cavalier peut être reconnu comme un héros armé ou un soldat, mais l'absence de contexte, d'autres éléments sculptés ou d'épigraphie, ne permet pas de conclure sur son identification ou sur une éventuelle date d'érection. La représentation certes minimaliste souligne cependant le statut du personnage principal et son caractère guerrier et dynamique, qui permet logiquement de supposer qu'il est mort au combat. Nous le verrons par la suite, on doit reconnaître ici la représentation d'une victime héroïque d'un affrontement militaire, plutôt que celle d'une rixe ou d'un affrontement pour la protection d'un village ou du bétail, car dans ces cas, le personnage est généralement figuré à pied.

De plus, la position de la stèle au bord de l'étang, et dans une zone parsemée de cimetières à la fois musulmans et hindous, nous confirme son caractère funéraire et son appellation de *vīrakaḷ*, mais le fait qu'elle soit arrachée de terre empêche de confirmer le lieu exact de la mort du héros.

b. Pierre commémorative, Temple de Rāma, sud-est de la colline de Singavaram

(*Fig. 220*)

Cette stèle isolée se situe à l'est du petit temple de Rāma sur le trajet du chemin rituel de circumambulation du temple de Raṅganātha, au sud-est de la colline de Singavaram. Elle est orientée face au sud et un peu en retrait.

Haute d'une quarantaine de centimètres et fichée verticalement en terre, elle présente une forme bilobée qui accueille la représentation de deux personnages, présentés debout sur une petite moulure, mais dont on ne distingue que la silhouette tant la pierre est usée. Le personnage de gauche, qui semble masculin, se tient de face, la main droite sur la hanche ou tenant une arme, une massue ou un sabre, et son bras gauche pend le long de son corps. Il est accompagné à droite d'une femme dont la poitrine, la taille fine et les hanches larges sont encore reconnaissables. Son bras droit est plié au niveau du coude et levé à côté de son visage, paraissant montrer la paume de sa main au spectateur, et son bras gaucher repose le long de son corps. Elle semble arborer un large chignon sur le côté, mais ce détail reste indistinct.

Deux hypothèses peuvent expliquer les raisons qui ont conduit ce couple à être représenté sur une stèle de ce type. La première est leur statut de donateurs ou de mécènes du temple à côté duquel la stèle a été érigée. Cependant, les personnages souhaitant représenter leurs liens avec l'institution religieuse sont généralement figurés en dévots – comme le montrent les exemples observés sur les piliers des fondations Nāyaka, où sont sculptés les portraits conventionnels des rois, et au temple de Mahāliṅgeśvara, où le piédroit sud de la cella accueille des dévots dans de petites niches – dans une position d'adoration, les mains jointes au niveau de la poitrine.

C'est donc ici l'hypothèse du contexte funéraire qu'il faudra retenir. En effet, le geste de la figure féminine est un indice précieux si l'on considère l'interprétation qui suit comme exacte. La main levée est en effet un signe distinctif des représentations d'épouses ayant pratiqué le suicide rituel par le feu. La présence d'un homme, probablement armé, à ses côtés indiquerait alors que la femme a suivi son époux dans la mort que ce dernier à connu en héros.

On peut s'interroger à nouveau sur l'authenticité de l'emplacement de cette stèle. Rappelons que si le lieu est supposé être celui de l'immolation, et donc celui du bûcher funéraire de l'épouse vertueuse, il n'est pas conventionnel qu'il se trouve dans l'aire sacrée d'un temple. On peut alors supposer que le sanctuaire voisin a été construit postérieurement à l'érection de la stèle, ou que cette dernière a été déplacée par les habitants et tenue pour un objet de culte à part entière. La stèle reçoit en effet une adoration régulière de la part des fidèles qui se rendent au temple de Rāma.

c. Trois pierres commémoratives, sud de la colline de Singavaram

(*Fig. 221*)

Le long du circuit de procession autour de la colline de Singavaram, au sud et entre deux zones cultivées, se trouve un ensemble disparate de petits monuments de briques et de fragments de granit dispersés. Parmi eux, une série de trois stèles alignées se dresse face au sud, à la bordure entre une rizière et un étang asséchés.

Chacune d'entre elles présente un style quelque peu différent. La première stèle, sur la gauche, mesure une trentaine de centimètres de haut. Son relief est sculpté dans une niche carrée régulière et figure un couple débout en position d'adoration. L'homme, de grande taille, se tient à gauche, il porte un glaive à sa ceinture et un arc dépasse de son épaule droite. Son vêtement est court et ses cheveux sont coiffés sur le côté. A droite, la femme, de taille

légèrement plus petite, se tient dans la même position. Son large chignon s'étale sur le côté gauche de sa tête, et on peut distinguer un pan plissé de son sari voleter au niveau de sa taille et d'épais bracelets orner ses avant-bras.

Le style de la sculpture est quelque peu maladroit et schématique. Les proportions sont peu respectées et le canon général des figures est sans grâce. Malgré cette esthétique réduite, tous les éléments essentiels à la compréhension sont figurés. On suppose donc être en présence d'un guerrier et de son épouse dans une attitude dévotionnelle. Bien qu'il ne soit pas certain qu'il s'agisse de la représentation de deux défunts, le support de la sculpture – une stèle – et son emplacement dans un contexte qui n'est pas lié à un temple de prime abord, ainsi que l'apparence guerrière de la figure masculine, nous incite à écarter l'éventualité de la figuration de donateurs.

La seconde stèle, au centre, est d'une taille plus réduite, mais elle adopte toujours une forme générale carrée. Elle présente une niche peu profonde à arche en accolade, qui abrite deux figures en position d'adoration. Il s'agit également d'un couple, mais les personnages sont cette fois coupés à hauteur des genoux, le support ayant été brisé. Malgré la nature veineuse du granit et l'érosion qu'a subie le relief, on remarque immédiatement les différences de style et de qualité esthétique par rapport à la première stèle. Les volumes sont ici ronds et souples et les proportions harmonieuses.

On reconnaît la figure masculine à ses cheveux attachés sur le côté gauche et le personnage féminin à son large chignon sur le côté droit et à ses hanches plus généreuses. A nouveau, les inscriptions et les détails supplémentaires qui auraient pu aider à replacer cette stèle dans son contexte font défaut. La pierre paraît lacunaire dans sa partie inférieure et semble avoir été plantée postérieurement à sa cassure, elle n'occupe donc peut-être pas son emplacement d'origine.

Enfin, la troisième pierre, à droite, qui ne mesure qu'une vingtaine de centimètres de haut pour une trentaine de large, a visiblement passé une longue période à demi enfouie face contre terre, et sa surface est donc particulièrement abîmée. Elle se distingue des deux autres stèles par son relief, sculpté dans un cadre à peine esquissé, qui présente trois personnages debout. La qualité esthétique se rapproche plus de la première stèle que de la seconde, présentant un style simple mais néanmoins moins fruste et rigide.

Au centre, une figure masculine hiératique joint les mains devant la poitrine en geste d'adoration, et on note l'absence des armes représentées sur les deux autres stèles. A la droite

du personnage, une femme au large chignon plie le bras gauche au niveau du coude, mais il est difficile de savoir si elle tient un lotus ou si elle expose la paume de sa main. Le bras droit repose le long du corps. Son pendant, à gauche de l'homme, est indistinct, en raison de la dégradation des surfaces et du veinage du granit. Il pourrait cependant s'agir d'une seconde figure féminine portant le même type de coiffure et levant le bras gauche de manière identique à la première. Le bras droit, en revanche, est soit ballant le long de sa hanche, soit plus vraisemblablement également replié et tenant un attribut, ce qui la distinguerait de la première figure féminine.

Ce dernier détail marque une rupture dans un schéma iconographique qui paraît logique et qui en signifiant la représentation d'un défunt avec ses deux épouses ayant pratiqué la *satī*, aurait alors inscrit la stèle dans un contexte funéraire connu. Mais si l'on considère que la seconde femme lève les deux bras et qu'elle ne montre pas forcément la paume de sa main dans une symétrie attendue, l'identification de la pierre serait à réviser. Il aurait également pu s'agir d'*apsara* accompagnant un héros au ciel, mais les images génériques de ce thème se révèlent un peu différentes : la position de vol est généralement bien marquée et le défunt est littéralement porté par les nymphes jusqu'au paradis. Bien que l'iconographie du troisième personnage reste mystérieuse, on peut malgré tout conclure à la commémoration d'un décès, car le geste de la première « épouse » ne laisse pas de place au doute.

Cette série de pierres commémoratives soulève de nombreuses questions. Chacune de ces trois stèles présente des couples dont le personnage masculin adopte systématiquement une attitude de dévot. Sur les deux premières pierres, cette position est répétée par la femme alors que la troisième pierre montre le personnage masculin encadré de deux femmes levant au moins un bras.

L'iconographie des couples figurés ensemble sur une pierre commémorative est connue et relève d'une codification bien précise, et c'est pourquoi, malgré le problème posé par sa seconde figure féminine, seule la troisième stèle peut être attribuée, avec un degré de certitude raisonnable, au contexte funéraire. Les deux premières en revanche, rappellent très fortement les représentations de donateurs et de couples royaux. Il faut néanmoins prendre en compte le contexte d'observation et l'aspect esthétique. Ces pierres sont placées visiblement au bord d'un point d'eau, disposées en ligne et dans une zone dépourvue d'habitations et de temples proches. Un peu au nord, contre le renfort sud de la colline de Singavaram, se situe une zone d'inhumation d'hindous et de chrétiens et, au sud, entre les étangs de Periyakañcakulam et Chinnakañcakulam, sont dispersées de nombreuses tombes musulmanes.

Un tel environnement ne paraît pas approprié à l'implantation d'une stèle commémorant un patronage. Bien entendu, il est également presque certain que ces stèles ne sont pas aujourd'hui sur leur emplacement originel, et qu'elles ont été rassemblées au même endroit pour des raisons inconnues, mais qui pourraient être expliquées, comme on le verra dans la section suivante, par la présence de monuments de briques que l'on pense être construits pour honorer des *satī*. On peut donc déduire de ces différents indices que des images de donateurs importants ont été déplacées et que leur interprétation ait changé au cours du temps. On est alors face aux mêmes interrogations qu'ont provoqués les objets de culte de récupération du temple de Tenniamman dans le Village Est de Senji : si ces fragments ont été déplacés, quelle était leur provenance d'origine, quelles raisons ont pu motiver ce déplacement et pourquoi ont-elles été associées à des stèles funéraires ? De plus, le support de la sculpture – une stèle qui paraît indépendante et taillée intentionnellement dans ce format – ne semble pas indiquer un arrachement ou provenir de la fragmentation d'une structure plus importante.

Malgré le fait que ces trois pièces soient dépourvues d'informations complémentaires, on peut légitimement conclure qu'elles constituent sans doute des *naḍukaḷ*, des pierres plantées en l'honneur de personnages réels ayant trouvé la mort.

D. Pierre de héros, Temple de Sītārāma, Jayankondan

(*Fig. 222*)

Le temple de Sītārāma de Jayankondan accueille, dans ce qui était sa première enceinte sacrée, un petit sanctuaire d'apparence moderne dédié à Skanda-Murugan. A droite de sa porte d'entrée et des quelques marches d'accès à la cella, une pierre en granit est plantée au sol.

Haute d'une cinquantaine de centimètres, sa forme est très régulière et bien conservée. La partie supérieure s'achève en accolade et elle semble avoir possédé une base qui servait de socle aux personnages sculptés.

La sculpture est d'une grande qualité comparée aux stèles qui ont été jusqu'ici observées. Le haut-relief est bien détaillé et bien proportionné[500], les volumes ronds et les mouvements souples et gracieux.

[500] On note cependant une légère maladresse dans la représentation du cheval : les pattes arrières de la monture sont anormalement courtes : l'artiste semble avoir été contraint par le peu de hauteur qu'imposait la taille du panneau.

Comme le temple, la stèle fait face à l'est. Le panneau représente un cheval cabré vers le sud. Sur son dos, un cavalier, figuré de profil et la tête de face, tient les rênes de la main gauche et brandit une épée de la main droite. Il porte une moustache et une barbe taillée en pointe, et ses cheveux sont rassemblés en un petit chignon au sommet du crâne. On ne distingue pas ses vêtements, mais on peut reconnaître une ceinture à laquelle pend un petit poignard. Sur la croupe de la monture, assise derrière le cavalier, une figure féminine, au sari long et au large chignon latéral, agrippe le troussequin de la selle de sa main gauche, et présente la paume de sa main droite à l'observateur, le bras levé et plié au coude.

L'iconographie de cette stèle est explicite et répond aux codes précis des *vīrakaḷ*, les pierres de héros. Le guerrier est montré dans une pose conventionnelle et il est accompagné de son épouse qui, de par le geste qu'elle esquisse de la main, indique qu'elle a volontairement suivi son mari dans la mort.

Le style artistique se rapproche de celui des reliefs que l'on trouve sur les blocs constituant le grand *gopura* ruiné du temple de Sītārāma, ce qui permet de dater cette pierre des environs du XVIe siècle, bien que le physique du cavalier, sa barbe et sa coiffure semblent se référer à une époque un peu plus tardive. Le harnachement du cheval ne donne que peu d'indications sur la datation, étant donné qu'il est représenté selon le style de la sculpture de la période de Vijayanagara dite Nāyaka tardive[501].

A nouveau, on peut s'interroger sur l'authenticité de l'emplacement de la pierre. Si elle est supposée marquer le lieu du décès, on imagine qu'il s'agit de celui de l'époux et non de la *satī*, car celle-ci aurait alors eu une position moins accessoire dans la représentation, et il paraît de plus peu probable que le sacrifice ait au lieu à l'intérieur de l'enceinte du temple. Enfin, et si l'on se rapporte à la datation de la stèle, l'hypothèse d'une installation de celle-ci avant la construction du complexe du Sītārāma n'est pas non plus envisageable.

e. Les stèles commémoratives du *Site Museum*, Fort Interne, Porte de la Victoire

(*Fig. 223-224*)

La Porte de la Victoire permet l'accès depuis le Fort Externe à la zone palatiale et à la colline de Rājagiri. Elle se compose de plusieurs espaces intermédiaires après une entrée en chicane. L'un de ces espaces est dévolu, depuis la restauration du Fort, à l'exposition des

[501] On peut facilement le comparer avec les piliers composites des *maṇḍapa* du temple de Raṅganātha de Śrīrangam datés de la toute fin du XVIe siècle, présentant des cavaliers dans la même position et un harnachement identique.

pièces récupérées lors des travaux, qui n'ont pas pu être réintégrées à leur emplacement d'origine, ou dont la provenance était inconnue.

On recense quatorze pierres commémoratives, dont l'identification en tant que telles n'est pas toujours confirmée. Sur ces quatorze reliefs, neuf représentent des couples, deux sont des couples cavaliers, deux font intervenir trois personnages, et un seul figure un héros isolé

L'unique *vīrakaḷ*, présentant une figure masculine debout, est brisée de part et d'autre. Il est donc possible que l'homme ait été à l'origine associé à d'autres figures, mais nous considèrerons la stèle comme complète en l'état. La pierre mesure une quarantaine de centimètres de haut et le personnage occupe tout l'espace : sa main droite est pliée au niveau du coude et tient une épée alors que sa main gauche semble armée d'un bâton, ou d'une lance, ou bien d'un un arc. Un poignard est glissé à sa ceinture et il porte une coiffe conique. L'anatomie est massive et puissante, la figure est traitée de manière simpliste et schématique. Si le relief comportait d'autres éléments, il est aujourd'hui impossible de les distinguer.

Les deux stèles figurant des couples montés sur des chevaux ont été artistiquement installées contre le bâtiment du mur sud, encadrant des échiffres d'escalier. Leur composition est très semblable à celle qui a déjà été observée au temple de Sītārāma, à quelques détails près. Elles sont toutes deux de taille relativement importante, entre cinquante et soixante centimètres de hauteur. La stèle de gauche, aux contours irréguliers, présente un cavalier levant une épée de la main droite, alors que la gauche tient les rênes d'un cheval qui semble avancer au pas. Derrière lui, une figure féminine lève également le bras droit, alors que le gauche est lacunaire. On ne distingue pas si elle lève sa paume, pour signifier qu'elle a pratiqué un sacrifice par le feu, ou si elle tient un attribut, comme un lotus.

La seconde stèle, beaucoup plus régulière, est hémisphérique à son sommet, mais les volumes de la sculpture sont moins accentués. Ces très bas- reliefs, même s'ils s'ornent de détails décoratifs plus nombreux, contrastent avec la profondeur de la gravure de la première pierre. La monture est ici cabrée, et le cavalier tient une longue lance au-dessus de sa tête. Son épouse, assise sur la selle, lève le bras droit et expose clairement sa paume.

Deux stèles présentent des séries de trois personnages. Elles sont exposées contre le mur ouest, scellées dans un piédestal de béton comme les précédentes. La première est d'une grande qualité artistique – au point qu'elle semble taillée dans une pierre plus facile à travailler que le granit – malgré l'érosion des couches superficielles, donnant au relief un

aspect estompé. Fragmentaire dans ses parties supérieure et latérale gauche, elle ne dépasse pas les trente centimètres de haut pour quarante centimètres de large. Le personnage central, masculin, tient dans sa main droite un poignard ou une épée, et pose la main gauche sur sa hanche. Même si le canon est relativement bien proportionné, il semble affecter un léger embonpoint et on distingue son vêtement mi-long avec un pan plissé tombant de la ceinture pour se déployer vers l'avant. Il porte un couvre-chef du style des *kulayi* des dignitaires du XVIe siècle. Ces caractéristiques l'apparentent à un portrait conventionnel Nāyaka et il est donc possible qu'il s'agisse ici de la représentation d'un personnage important. A sa droite, une figure féminine est en partie coupée par la cassure latérale de la stèle, mais on distingue encore son long sari et ses épais brassards ornementaux. Sa main gauche repose sur sa hanche. Son pendant, à la gauche du personnage principal, se tient légèrement hanché, la main droite sur la taille et le bras gauche pendant gracieusement le long du corps. On note un détail important : cette figure est de plus petite taille que les deux précédentes. On peut donc supposer qu'il s'agit de la pierre commémorant la mort d'un dignitaire, représenté avec ses deux épouses, ou deux membres féminins de sa famille, dont l'importance hiérarchique est peut-être signifiée par la taille des personnages. Ces dernières ne semblent pas s'être rituellement suicidé sur un bûcher, auquel cas elles l'auraient clairement exprimé par le geste de la main approprié.

La seconde stèle, composée elle aussi de trois personnages, est plus complexe à analyser, car les volumes très érodés et les lacunes périphériques en affectent la lecture. Elle mesure cinquante centimètre de haut pour la moitié de large. Les trois figures sont debout, en position d'adoration les mains devant la poitrine, figurés sous une arche en accolade à peine tracée dans la pierre, et couronnée par un motif de « face de gloire ». Au centre, l'homme paraît là aussi porter un vêtement à pan plissé central et une coiffe tombante sur le côté. A sa droite, se tient une femme indistincte, et à sa gauche, un personnage portant une haute coiffe conique. L'usure ne permet pas de déterminer s'il s'agit d'une femme ou d'un homme. Il semble également que des éléments sculptés aient été présents au-dessus de l'arche, mais ils sont impossibles à reconnaître. L'absence d'armes clairement figurées comme attributs du personnage central ne permet pas de conclure si cette stèle provient effectivement du contexte funéraire, ou s'il s'agit d'une représentation conventionnelle de donateurs, prélevée sur un monument.

Comme nous l'avons précisé, les sept stèles restantes figurent des couples côte à côte. Nombre d'entre elles ne sont pas fixées sur des supports, mais simplement déposées contre le

mur ouest, probablement en raison de leur découverte postérieurement à la création de ce musée en plein air. Leur composition suit globalement le schéma usuel de la représentation du héros mort et de son épouse, mais chacune d'entre elles présente une variante propre.

Le personnage masculin est systématiquement placé du côté gauche de la stèle. Il peut être figuré en position d'adoration, ou levant une arme dans sa main droite, à l'exception de l'un des reliefs qui tient un poignard courbe baissé vers le sol. La main gauche est généralement sur la hanche ou le long du corps. L'une des stèles montre le héros passant son bras gauche autour des épaules de son épouse dans un geste protecteur et, sur cette composition, celle-ci porte un petit pot dans la main droite. Un autre exemplaire figure le personnage masculin en pleine action, tourné vers sa femme représentée à sa droite et brandissant une lance de ses deux mains.

Le personnage féminin est conventionnellement placé sur le côté droit. Comme son époux, la femme peut être représentée les mains jointes devant la poitrine. Mis à part le cas où elle tient un pot, elle lève généralement le bras droit plié au coude. Elle peut alors tenir un attribut, ou bien présenter sa paume pour indiquer la pratique de la *satī.* Ce détail est souvent le plus difficile à distinguer lorsque la stèle présente des lacunes ou une usure même superficielle. Il peut en effet s'agir soit d'un lotus, soit de la main ouverte ou avec quatre doigts levés, ou encore d'un petit citron flottant au-dessus des doigts symbolisant le fait qu'elle s'offre entière à son mari, même dans la mort. Cette partie possède donc une grande importance pour la compréhension de la représentation et les circonstances de l'érection de la stèle. S'il est généralement établi que l'homme a trouvé la mort dans des conditions qui ont justifié l'édification d'une pierre de héros, il n'est pas toujours aisé de déterminer précisément si son épouse est représentée parce qu'elle est décédée avec lui dans les mêmes circonstances, ou bien parce qu'elle l'a suivi dans la mort en se précipitant sur le bûcher funéraire de son mari, ou enfin si elle s'est effectivement immolée mais après l'incinération de son époux.

Ces stèles commémoratives, d'après leur style et les détails vestimentaires des personnages, ne sont probablement pas antérieures au XVe siècle, et la plus tardive pourrait être datée de la fin du XVIe siècle ou du début du XVIIe siècle. Leur vocation est, encore une fois, très difficile à déterminer, étant donné la disparition de tout contexte archéologique résultant de la muséification des pièces, et le cruel défaut de recueil et de conservation des informations à ce sujet. Cependant, si l'on écarte la stèle présentant un couple et un personnage non identifié en position d'adoration – qui s'apparente plus à la représentation de

dévots mécènes ou de donateurs – on peut conclure que les quatorze pièces qui sont exposées proviennent sans nul doute d'un cadre funéraire.

B. Le culte funéraire à Senji, origine et développement

Afin de comprendre l'origine des pierres commémoratives et les raisons qui ont motivé leur érection à Senji et sur le territoire qui l'entoure, il est nécessaire de rappeler brièvement les éléments constitutifs du culte funéraire dans le sud de l'Inde et d'en appréhender toutes les subtilités.

Il serait inutile de se perdre dans des considérations philosophiques et spirituelles conventionnelles pour justifier les raisons qui conduisent les populations primitives, partout dans le monde, à honorer les membres d'une communauté morts dans des conditions qui déterminaient parfois leur statut dans l'au-delà, mais nous nous arrêterons brièvement sur ce point s'agissant de sa signification dans la tradition tamoule.

L'Inde comporte une grande « tradition mégalithique », plus ou moins comparable à celle de nombreuses civilisations. On retrouve, en Inde du Sud et dans le Deccan, des preuves archéologiques de la pratique de l'enfouissement des corps après une période d'exposition à l'air libre[502]. Les défunts pouvaient être directement mis en terre, leurs restes ou leurs cendres pouvaient être enfermés dans des urnes, ensuite enterrées et couvertes d'une dalle en pierre, ou bien déposés dans des chambres funéraires en pierre, ou encore inhumés sous un tertre au-dessus duquel était dressé un monolithe ou un dolmen, et ce, depuis au moins le Ve siècle avant notre ère. Notons tout d'abord que ces deux derniers monuments mégalithiques n'étaient pas toujours érigés à l'emplacement d'un corps enterré. Précisons ensuite que, quelle

[502] Les populations aryennes de tradition védique préféraient la pratique de la crémation et ne favorisaient pas l'érection de pierres commémoratives à l'emplacement des bûchers. Cependant, des exceptions étaient admises pour les femmes mortes enceintes, les nourrissons, les jeunes filles pré-pubères et non mariées, ainsi que pour les *sannyāsin*. Bien qu'aucune trace de commémoration par des pierres dressées n'ait été retrouvée dans la tradition védique, certains textes tels que le *Śatapatha Brāhmaṇa* prescrivent néanmoins des règles pour l'installation de ces monuments. Voir à ce sujet D. R. Patil, "The origin of Memorial stones", dans SETTAR, S., SONTHEIMER, G. D. (ed.): *Memorial stones, a study of their origin, significance and variety*. Institute of Indian Art History, Karnatak University, Dharwad and South Asia Instituten University of Heidelberg, Germany. New Delhi, 1982, pp. 47-58.

que soit la nature de la dépouille du défunt – qu'il s'agisse de son corps, de ses os ou de ses cendres après une crémation – son lieu d'enfouissement était toujours signalé par un élément reconnaissable de l'extérieur. A cet effet, la marque d'une sépulture la plus communément utilisée était et reste encore le cercle de pierres délimitant la zone mortuaire, afin qu'elle soit épargnée et respectée. Cette pratique se retrouve notamment chez des populations semi-tribales de l'ouest du Tamil Nadu comme les Toda, qui vivent dans les hauteurs des Nilgiris, où les « anneaux funéraires » ainsi dessinés sont appelés *āzāram*[503].

L'utilisation de la pierre apparaît dès l'origine des pratiques funéraires en général, la longévité de ce matériau pratiquement immuable pouvant seul répondre à la perpétuation de la mémoire des défunts. Il a d'ailleurs toujours été difficile de déterminer quelle était la réelle nature des sentiments qui poussaient les populations à procurer des soins particuliers aux être disparus. Il semble, comme nous allons le voir par la suite, que c'est bien, dans le cas qui nous occupe, la peur de l'esprit du défunt – et non un véritable devoir de mémoire comme on l'entend aujourd'hui – qui ait été à l'origine de ces coutumes funéraires. Le respect prodigué aux morts était en premier lieu destiné à éviter des répercussions sur le monde des vivants, et les pierres érigées en leur honneur étaient d'abord des marqueurs spatiaux, signalant aux vivants l'emplacement d'un espace devenu désormais interdit ou sacré.

Il semble qu'un changement radical soit apparu dans la culture dravidienne vers les premiers siècles de notre ère, qui aurait abouti à une modification de la pratique funéraire et du culte des morts et des ancêtres. De nombreux archéologues ont défendu le fait qu'il n'existait aucun lien direct, de nature cultuelle comme symbolique, entre les pierres plantées – répondant à des normes physiques homogènes – et les mégalithes, tels que les menhirs, les dolmens et les cairns. Les premières ont, selon eux, un rôle purement commémoratif que les seconds n'assument pas, n'ayant qu'une fonction essentiellement sépulcrale[504]. Or, force est de constater, à la lueur de plus récentes données archéologiques, que ce lien existe. On pensait en effet strictement diviser les deux catégories, en considérant que les menhirs n'étaient simplement que des pierres dressées sur des restes humains, alors que les *naḍukaḷ* étaient installées pour commémorer les seules circonstances particulières de la mort et le caractère du personnage, et qu'elles devaient comporter de ce fait des inscriptions et des reliefs sculptés. Or, la découverte, notamment dans le district de Coimbatore, de menhirs inscrits mentionnant des morts héroïques, associée à l'existence d'un très grand nombre de stèles dépourvues

---

503 *Cf.* VENKATA RAMANAYYA, N.: *An essay on the origin of the South Indian temple.* Asian Educational Services. Chennai, 1992, p. 8.

504 *Cf.* PATIL, D. R., *Op. cit.* p.48.

d'informations épigraphiques, ont infirmé cette répartition, esquissant ainsi la perspective d'une évolution possible depuis la culture mégalithique des premières populations du sud de l'Inde jusqu'à la tradition des pierres de héros. Aux menhirs « simples » auraient succédé à la fois des menhirs monolithes inscrits et des pierres sans inscriptions mais comportant des illustrations, pour aboutir aux stèles inscrites et illustrées[505]. Mais il reste difficile de discriminer chaque catégorie et de classer leur apparition en séquences chronologiques. Selon R. K. Rajan, on peut néanmoins distinguer trois grandes phases d'évolution[506]. La première période fait intervenir les dolmens et les menhirs indiquant l'emplacement d'une tombe ; dans la deuxième séquence, vers les IIIe et IIe siècles avant J.-C., les structures mégalithiques peintes ou sculptées sans inscriptions, sont généralement dressées pour des motifs bien précis, comme la célébration des hauts faits du défunt ; enfin, la troisième phase, située vers le Ier - IIe siècle de notre ère, voit l'abandon des dolmens et l'essor des pierres plantées, essentiellement pour commémorer un acte de bravoure ayant provoqué la mort. La pierre est alors décorée, sculptée et inscrite, et elle reçoit des offrandes.

La distribution des pierres de héros dans le sud de l'Inde reste très localisée : on constate qu'elles sont majoritairement réparties au nord et au nord-ouest du Tamil Nadu, donc en grande partie dans les districts tamouls de Chengam, Dharmapuri et du *North Arcot*, régions anciennement connues sous les noms de Koṅgunāḍu et Toṇḍaināḍu, ainsi qu'au sud de l'Andhra Pradeh, et au sud-est du Karnataka. Ce ne sont bien entendu pas les seuls Etats ayant recensé la présence de *naḍukaḷ* sur leur territoire, mais il est rare d'en observer de manière si concentrée et aussi régulièrement distribuée ailleurs dans le Sud, car le schéma de leur dissémination est en effet compact et cohérent, et se dessine autour du bassin de la rivière Pennaiyār et de celui de la Pennar. Selon les données épigraphiques, stylistiques, et scientifiques, quand ces informations le permettent, on les date du IIIe siècle au XVIe siècle, mais, au Tamil Nadu, la plus grande majorité se situe entre le VIe siècle et les XIIe - XIIIe siècles, et l'épigraphie précise que leur création a eu lieu pendant le règne des dynasties Pallava et Coḷa.

---

505 *Cf.* SETTAR, S.: *Memorial stones in South India*, dans SETTAR, S., SONTHEIMER, G. D. (ed.), *Op. cit.* 1982, pp. 184-187.

506 *Cf.* RAJAN, R. K.: *South Indian Memorial stones*. Manu Pathippakam. Thanjavur, 2000, p. 25-31.

Les études sur le sujet des *naḍukaḷ* sont déjà nombreuses, mais loin d'être achevées. De nouvelles découvertes contribuent régulièrement à modifier les limites chronologiques connues de leur existence.

Le corpus répertorié des pierres commémoratives répond à des critères bien précis et très homogènes sur les trois Etats concernés. Mais avant de s'y intéresser, il faut pouvoir distinguer les motifs de leur érection et leurs différences d'avec la tradition mégalithique mentionnée ci-avant.

La terminologie de ce type de stèle varie, mais elle reste centrée sur la constitution physique de l'objet qualifié. Le tamoul *naḍukaḷ*, ou *naṭṭakaḷ* signifie simplement « pierre dressée » ou « pierre plantée », (de *-kaḷ*, pierre), et *vīrakaḷ* (*vīragallu* et *vīrasilālu* au Karnataka, et *chaya sthamba*, les « piliers d'ombre » en Andhra Pradesh, généralement pour la famille royale), « pierre de héros » ou « pierre héroïque » (de *vīra-*, le héros, ou l'homme viril). Nous aurons l'occasion de revenir sur les *satīkaḷ*, ou « pierres de *satī* », et les *nāgakaḷ* ou « pierres de serpent », dans une prochaine section.

Le qualificatif de « pierres plantées » est donc assez générique, et il faut alors examiner plus précisément la qualification de héros, son développement et le culte auquel il donne lieu.

Les *vīrakaḷ* se présentent sous la forme de stèles rectangulaires de dimensions variées, et peuvent comporter soit un relief sculpté – qui représente le sujet principal et apporte des détails sur les circonstances de sa mort – soit une inscription gravée – précisant le nom du personnage, la date et le lieu des évènements ou de l'érection de la stèle –, ou encore les deux. Dans ce dernier cas, l'épigraphie peut entourer l'image, la précéder ou la parachever.

Les pierres sont érigées en dehors de zones d'habitations, généralement à proximité d'un étang ou d'un cours d'eau, sur un lieu de crémation ou sur un espace considéré comme un cimetière, et parfois dans les profondeurs de la forêt ou de la végétation environnante, laissant supposer qu'il s'agit là des lieux où se sont déroulés les combats[507]. A nouveau, comme on a pu le constater avec le culte des *grāmadevatā* dans ses premières manifestations, la relation de l'objet au lieu demeure d'une grande importance. S'il n'est pas toujours vérifié que les pierres commémoratives soient dressées sur les restes enterrés – os ou cendres – du

[507] *Cf.* MURUGAIYAN, A. : "Naḍukaḷ en pays Tamoul", dans *L'usage des héros. Tradition narratives et affirmations identitaires dans le monde indien*, édité par V. Bouillier et C. Le Blanc.Coll. Bibliothèque de l'Ecole des Hautes Etudes Science Historiques et Philologiques. Librairie Honoré Champion. Paris 2006, p. 241.

défunt, conformément à la tradition purement sépulcrale en usage avant notre ère, elles marquent alors l'emplacement exact ou le héros est tombé au combat. Ce n'est donc plus uniquement la mort qui est en quelque sorte célébrée mais l'acte et les circonstances qui l'ont provoquée, comme si le sol sur lequel le héros a expiré s'était imprégné de sa bravoure

Un homme est considéré comme un « héros » lorsqu'il se distingue des mortels ordinaires par sa vaillance, son endurance, sa témérité et ses prouesses guerrières.

Ces qualités sont reconnues à l'occasion d'évènement bien précis : l'un des plus importants concerne, dès la période du Sangam, la protection du bétail. Avant l'arrivée des grandes dynasties, les anciennes sociétés tamoules étaient divisées en clans et en petites chefferies, pour lesquels les troupeaux étaient d'une importance capitale et permettaient de délimiter un territoire. Ce bien précieux était donc la cible principale des razzias et la cause de nombreux conflits. Le caractère héroïque pouvait alors être attribué à un homme ayant défendu le bétail de son clan au prix de sa vie, aussi bien qu'à celui qui avait trouvé la mort lors d'une expédition de vol du bétail du clan voisin ou concurrent, afin d'augmenter la puissance de sa communauté et d'agrandir son territoire. Tous les actes de protection entrent également dans cette catégorie : celui du village et des biens de la communauté comme des personnes, femmes, enfants, mais aussi d'un maître, voire d'un souverain. Le héros se bat contre des hommes, bandits, voleurs, pillards, mais aussi contre des bêtes sauvages, tigres, sangliers, et également avec des taureaux lors de combats sportifs. Les voleurs et les pillards peuvent être à leur tour honorés s'ils ont trouvé la mort pour une noble cause, dès lors que la noblesse du sacrifice procède de la défense des intérêts de leur propre communauté. Des sacrifices d'origine religieuse sont parfois distingués, tels que la mort à la suite d'un vœu particulier ou bien un sacrifice rituel, comme les *navakaṇḍa*, où le fidèle est supposé se trancher neuf membres en l'honneur d'une divinité.

Les animaux de compagnie ont également droit à leur pierre commémorative : des exemples de chien de garde ou de berger, et de chevaux, morts en défendant leur maître, ou en même temps que leur maître, sont aussi recensés au pays tamoul.

De ces informations, recueillies à la fois de l'observation des reliefs sculptés et de la lecture des inscriptions, ressortent deux principes. D'une part, la moralité de la vie des personnages ainsi honorés ne semble aucunement influencer la décision d'ériger une pierre commémorative : comme nous l'avons indiqué, un bandit ayant commis les pires atrocités peut être honoré s'il est tué en volant le bétail du village voisin. D'autre part, la catégorie de héros dont il est question est avant tout d'origine civile et roturière. En effet, il n'est pratiquement jamais fait état de la mort de soldats au cours d'une bataille ou lors d'une

guerre, bien que quelques exceptions mentionnent des fantassins ayant péri en protégeant la vie d'un général ou d'un souverain. Le roi n'apparait pas non plus, en tout cas pas au titre de ses actions héroïques : si son nom est cité dans la première partie des inscriptions, il sert à identifier le règne pour dater conventionnellement l'évènement. Des pierres commémoratives et des constructions funéraires ont bien existé à des périodes anciennes pour honorer les souverains défunts et les faire accéder au rang de divinité, mais elles ne relèvent pas du corpus de stèles des VIe au XIIIe siècle du pays tamoul. Cette absence s'explique en partie, selon R. K. Rajan[508], par le changement de statut du roi pendant et après la période du Sangam. Le souverain est au début considéré comme un membre de la société locale et, à ce titre directement impliqué dans les conflits comme ceux concernant le bétail. Avec le temps et l'apparition des prétentions des grandes dynasties à leur assimilation au monde divin, le souverain s'élève considérablement au-dessus de la population et son intervention dans les problèmes du commun s'effectue donc de manière beaucoup plus sélective.

L'enracinement de la tradition des pierres de héros dans la culture populaire, et leur séparation d'avec la sphère royale, se manifestent nettement dans les sources littéraires et le culte des *naḍukaḷ*.

Les références aux *naḍukaḷ, vīrakaḷ* et *satīkaḷ* sont nombreuses dans les textes de la littérature du Sangam[509]. Pour mémoire, on considère que la composition de cette anthologie de presque 2400 poèmes et textes a été réalisée entre le IIe siècle avant notre ère et les Ve - VIe siècles de notre ère. Les évènements héroïques mentionnés dans les inscriptions gravées sur les pierres se retrouvent dans les textes, où le héros, personnage principal du récit, est dépeint comme digne d'être vénéré à l'égal d'une divinité. Ces thèmes, et le fait que l'héroïsme n'est pas toujours restreint aux seuls actes de guerre, sont également connus de la littérature sanskrite.

La plus ancienne pièce de l'anthologie, le *Tolkāppiyam* – traité de grammaire tamoule – répertorie six méthodes différentes pour l'érection d'une pierre commémorative. La section *Ahattiṇai* traite du contexte de la mort des héros et décrit aussi bien les raids ou les expéditions de récupération de bétail, que la protection d'une forteresse ou une victoire sur un détachement de cavalerie. En revanche, le *Tolkāppiyam* considère que le statut de héros ne peut être atteint par toutes les classes de la société : ainsi, les serviteurs et les esclaves ne

---

508 *Cf.* RAJAN, R. K., *Op. cit.* 2000, p. 52-54.

509 Pour plus de détails sur les références précises des poèmes qui traitent des pierres commémoratives, voir K. V. Soundara Rajan : *Origine and spread of Memorial Stones in Tamil Nadu*, dans SETTAR, S., SONTHEIMER, G. D. (ed.), *Op. cit.* 1982, pp. 59-76.

possèdent pas naturellement les qualités requises pour être élevé à un tel rang à leur mort. Nous avons pu constater que cette restriction liée au statut social ne constitue qu'une convention poétique, la grande majorité des pierres tamoules se rapportant à des personnages qui n'appartiennent pas à l'élite sociale.

Les deux recueils les plus explicites sur le thème des pierres de héros restent l'*Ahanāṉūṟu* et le *Puṟanāṉūṟu*. Le second ouvrage forme l'une des principales anthologies de la littérature classique du Saṉgam, avec près de quatre cents poèmes traitant de thèmes exclusivement guerriers et civiques, et qui décrit précisément la tradition de l'érection de pierres en l'honneur des héros. Les sections, ou *puṟam*, racontent l'histoire des braves dont les stèles peuvent être admirées aux détours des chemins et des étangs, dans les collines et dans la forêt. Ces hommes se distinguent par leurs actes ultimes, lors de combats pour le bétail, ou pour la protection du village contre des bandits et des tigres, mais également à l'occasion de prouesses militaires accomplies au nom du roi « se battant malgré les flèches transperçant leur torse, les coups de lances ou percé par des défenses d'éléphants[510] ». Les poèmes décrivent les décorations qui ornementent les pierres et les offrandes qu'elles reçoivent, et soulignent le respect qui doit être rendu par celui qui rencontre ce type de mémorial, énumérant les résultats bénéfiques qui peuvent en découler. Un passage du *puṟam* 335, dit de *Māṅgudi-Kiḷār* s'avère particulièrement intéressant concernant la valeur sociale accordée aux héros honorés d'une pierre dressée. L'épouse d'un chef d'une tribu guerrière s'adresse au chef du clan ennemi qui a vaincu son mari en des termes véhéments, invoquant le *naḍukaḷ* de son époux. Elle soutient que « les fleurs, le grain et les pierres de héros de ces clans des forêts sont peut-être inférieurs au culte des divinités comme Indra etc., pratiqué avec de fleurs au parfum délicat, du riz de deux variétés différentes, par quatre fois plus de fidèles de toutes les catégories de la société. Mais les clans Maṟava ne s'embarrassent pas d'une telle différence. Ils détiennent un bien précieux, à savoir la bravoure, qui ne peut aisément être anéanti, même par les rois »[511].

Le *Puṟanāṉūṟu* mentionne ainsi une coutume établie en pays tamoul, mais ne fournit aucun indice concernant ses possibles origines. Il faut peut-être d'ailleurs reconnaître dans la plupart de ces textes une production spontanée de poètes et de bardes itinérants de la société, seulement inspirée de l'observation directe de leur environnement.

Malgré ce dernier exemple éloquent, on remarque souvent, dans les autres œuvres du Sangam, que les héros partagent leur consécration avec des souverains ou des membres de la famille royale, et que le lien avec le contexte villageois est beaucoup moins affirmé. Il

510 *Ibid.* p.68.
511 *Ibid.* p.70.

semblerait qu'il faille donc distinguer d'une part les informations recueillies à partir des inscriptions et de l'étude des pierres de héros effectivement recensées, et d'autre part, leur évocation dans la littérature classique. On ne peut que constater alors que, contrairement aux descriptions littéraires, le contexte royal, avec le souverain comme sujet principal de la pierre, est quasiment toujours absent des spécimens examinés

Comme on le vérifie à l'étude des textes, il apparaît très clairement que les *naḍukaḷ* font l'objet de dévotion, et ce non par choix ou prédilection, mais par devoir. Le culte rendu aujourd'hui aux ancêtres et aux morts au Tamil Nadu et dans les Etats limitrophes, ainsi que dans les diasporas tamoules à l'étranger, révèle comment une pratique ancienne originaire de l'époque mégalithique se perpétue jusqu'à nos jours, et reste un témoignage vivant de la survivance des valeurs associées aux morts.

L'origine du sentiment religieux, engendré par l'espérance de satisfaire des désirs humains et ayant pour support premier des éléments naturels, a été traitée dans la section précédente sur les divinités de village, et en particulier les divinités féminines.

Le culte des ancêtres est à considérer comme l'étape faisant le lien entre la vénération des puissances naturelles et le culte rendu à un objet vu comme une représentation symbolique divine. Pour comprendre cette idée, il faut remonter aux conceptions religieuses des toutes premières sociétés humaines et aux principes se rapportant à l'animisme. Bien que ce terme fasse encore débat au sein de la communauté scientifique, il semble qu'il caractérise assez justement les croyances primitives conduisant à ce que l'on appelle aujourd'hui le culte des ancêtres.

L'animisme s'établit – entres autres – sur deux concepts fondamentaux. Le premier pose l'idée de l'âme, et le second soutient que cette âme n'est pas un esprit et qu'elle ne reçoit de culte que lorsqu'elle se transforme en esprit. La différence entre les deux notions est subtile. Le *Puṟanāṉūṟu* (*puṟam* 101) démontre à travers certains poèmes que la conception de l'âme existe bien chez les premiers peuples dravidiens et explique qu'elle est considérée comme un double de son propre corps, relativement indépendante, identique à une énergie vitale qui se manifeste essentiellement pendant le sommeil, d'où l'importance des révélations et des visions à travers les rêves – et par extension, des transes –, communes dans la culture tamoule et toujours vivaces de nos jours. La transformation de l'âme en esprit s'opère exclusivement au moment de la mort d'un être. L'énergie est alors libérée du corps et devient une entité affranchie et autonome, qui peut se révéler bienveillante ou malfaisante selon les différents évènements de sa vie passée et les relations qu'elle entretient en tant qu'esprit avec

les vivants[512]. Le pouvoir inhérent à ces esprits des défunts, qui restent généralement attachés aux lieux de leur existence ou de leur mort, est sacré, dangereux et instable. Selon G.L. Hart[513], cette puissance est liée à la naissance et à la mort, deux évènements du cycle de la vie sur terre qui créent un passage d'un monde à l'autre, et elle concerne principalement les femmes, mères et vierges – comme cela a pu être observé en détails dans la section précédente –, les membres des basses castes qui assurent des tâches impures ayant un rapport quotidien avec la mort, et les souverains, qui donnent la mort et la reçoivent sur les champs de bataille.

Dès lors que c'est le trépas d'un être qui transforme son âme en esprit, il est cohérent que les premières traces de pratique de cultes qui ont été découvertes aient été celles adressés aux défunts, que les premiers rites aient procédé de pratiques funéraires, et que les premiers autels soient ceux marquant l'emplacement des tombes. Les esprits peuvent à leur guise errer dans les lieux de leur choix, parfois posséder temporairement les corps des vivants, s'immiscer dans leurs rêves ou, plus notablement, habiter certains objets. C'est à cette occasion qu'ils peuvent investir durablement des arbres, des pierres ou d'autres éléments, qui seront ensuite considérés comme des objets de culte C'est cette dernière migration qui qualifie une des fonctions majeures des *naḍukaḷ*, qui, en plus de symboliser le courage du héros et de marquer l'emplacement de sa mort, fournissent également un support pour accueillir l'esprit libéré de son corps.

Les héros morts sont, à ce titre, très comparables aux *grāmadevatā*. Il est généralement établi que les divinités protectrices de la tradition tamoule sont créées selon le même processus et qu'elles tirent leur origine d'esprits de défunts (plus généralement de femmes mortes dans des circonstances violentes) ayant investi des lieux, puis des objets inanimés, démontrant ainsi l'assimilation directe de ces entités à une forme divine[514].

Après que leur esprit se soit ainsi incarné dans les *naḍukaḷ*, les héros, comme les déesses gardiennes, ont alors même vocation à protéger les habitations et les troupeaux, et à assurer un état d'harmonie avec les forces naturelles dont ils font à présent partie. Ils possèdent également, comme les déesses, une ambivalence qui peut les rendre bienfaisants ou hostiles envers les vivants. Ils sont souvent tenus responsables des évènements imprévus ou inexpliquables, d'où la nécessité de les apaiser par des offrandes, des cérémonies régulières,

---

512 *Cf.* SINGARAVELU, S.: *Social Life of the Tamils: The Classical Period.* Department of Indian Studies, University of Malaya. Kuala-Lumpur, 1966, p 110-117.

513 Voir à ce sujet: HART, G. L.: "Ancient Tamil Literature: it's scholarly past and future" In *Essays on South India*, édité par B. Stein. Munshiram Manoharlal. New Delhi, 1997, p.12.

514 Nous verrons dans quelle mesure ce lien entre la mort violente et l'apparition de divinités féminines gardiennes est importance sur un site comme Senji.

et de les consulter en cas de litiges familiaux car, rappelons-le, ils sont investis du statut d'ancêtres. Les actes de manque de respect ou d'affront envers les pierres de héros peuvent être lourds de conséquences, et entraîner des malédictions individuelles, des famines ou des désastres naturels.

Il est important de souligner à nouveau que, si les morts étaient en général traités avec déférence et le lieu de leur repos matérialisé, tous ne faisaient pas l'objet de vénération. Seuls ceux ayant montré une bravoure exceptionnelle et ayant subi une mort violente étaient l'objet des propitiations et des rituels.

Les détails des cérémonies d'installation de la pierre de héros sont décrits dans les textes de la littérature classique (*Puṟapporuḷ-Veṇpā-Mālai* 247 à 253) : le corps est préalablement exposé[515], puis on procède au choix de la pierre qui recevra l'esprit du mort. Le roc détaché de la paroi montagneuse est ensuite baigné et aspergé. Le lieu d'installation, supposé désigner l'emplacement du corps lorsque son souffle vital l'a quitté, est déterminé avec soin. La stèle est taillée, inscrite et parfois sculptée, puis ornée de guirlandes de fleurs, de plumes de paons. Des offrandes de riz pour nourrir le défunt et des libations d'alcool et de sang de bélier accompagnent les pleurs et les lamentations, relatant les exploits du héros. Ce dernier, désormais considéré comme réellement présent dans la pierre, devient lui-même le *naḍukaḷ*. Par la suite, le sentiment communautaire qui s'est manifesté lors de la cérémonie, réunissant tous les membres d'un clan ou d'un village autour de la mort de l'un des leurs, sera maintenu et raffermi par des rassemblements périodiques, ces assemblées pouvant, par leur ampleur et leur ferveur, susciter par la suite la construction d'une structure qui abritera la stèle, qui sera progressivement pérennisée et prendra alors le statut de temple.

Si l'on examine l'iconographie des pierres de héros, on remarque que les compositions sont généralement très semblables et très codifiées dans le pays tamoul. Le point essentiel de la représentation du héros réside dans l'illustration de sa vaillance. Le personnage est souvent figuré débout, de profil, dans une position dynamique où, tourné vers la droite, il lève la jambe gauche dans un mouvement de marche, ses armes à la main. La scène peut être complétée d'éléments supplémentaires pour une meilleure compréhension du contexte de l'acte héroïque : le bétail ou la femme protégés, un chien de garde fidèle à son maître, les ennemis du héros, ou l'attaque par les animaux sauvages, peuvent être ainsi représentés. La

[515] Selon Singaravelu, la pratique du découpage des corps en morceaux (notamment sur le champ de bataille) ou de leur vidage de tous fluides permettait à l'âme de s'extraire définitivement du corps et de se transformer en esprit. La dernière pratique se faisait par le biais d'un feu et il s'agirait peut-être des premières traces de crémations.

figuration du disque solaire et du croissant de lune, symbolisant le concept d'éternité, est également fréquente.

Les stèles les plus élaborées sont souvent de grande taille et composées de trois à cinq panneaux. La lecture s'effectue de bas en haut et relate d'abord les circonstances de la mort par une scène de combat, puis la montée au ciel du héros porté par des nymphes, où la position conventionnelle de vol est bien marquée. Le panneau supérieur est dévolu à la représentation du valeureux guerrier siégeant parmi les êtres semi-divins et les dieux, soulignant le statut de divinité qu'il a atteint.

Dans la scène de combat, le héros est parfois accompagné de son épouse, qui aura ou non choisi de le suivre dans la mort, puisque le couple doit rester uni quelles que soient les circonstances. Dans ce cas, la conjointe est figurée levant le bras et le pliant au coude, en exposant la paume de sa main. Ce geste se retrouve uniformément au Tamil Nadu, en Andhra Pradesh et au Karnataka avec la même signification, et il peut également être sculpté comme un symbole isolé. Dans certains cas, le couple est représenté en position paisible et hiératique, l'image s'attachant simplement à n'illustrer que la qualité de guerrier du héros et non la cause de sa mort.

Il semble qu'après le XIIIe siècle et la raréfaction de la production de pierres commémoratives en l'honneur des héros, les représentations, tout en gardant les mêmes codes iconographiques, évoluent en simplifiant et en épurant leur composition. On verra plus souvent le héros représenté seul et sans mise en situation, ou debout et de face lorsqu'il est accompagné de son épouse. Cette dernière commence à arborer un lotus quand elle n'esquisse pas le geste de la *satī*, posture qui tend à la rapprocher de l'iconographie des divinités parèdres du panthéon hindoue. Elle peut également porter un petit pot, identifié comme un *keṇḍi*, récipient supposé contenir de l'alcool de coco, en offrande pour le défunt, mais il constitue plus souvent un symbole de pureté, de prospérité et de sainteté, qui se rencontre aussi sur les reliefs des *satīkaḷ*[516]. On constate également l'apparition progressive de cavaliers et la représentation d'un style vestimentaire différent, et on reconnaît le style des XVe - XVIe siècles aux couvre-chefs et aux coiffures. La composition est parfois complétée par une petite architecture ou un piédestal.

C'est à la lumière de ces explications que l'on peut dater la production des pierres commémoratives de Senji au cours de la période d'activité militaire du Fort, pendant

[516] *Cf.* CHIDANANDAMURTI, C.: *Two Māsti temples in Karnataka*, dans SETTAR, S., SONTHEIMER, G. D. (ed.), *Op. cit.* 1982, p. 120, note 2.

l'occupation Nāyaka. Il est bien entendu tout à fait possible que des pierres plus anciennes érigées au bord d'autres villages de la région illustrent mieux les caractéristiques de la majeure partie des pierres retrouvées au Tamil Nadu, mais nous limiterons le corpus ici étudié aux *naḍukaḷ* qui ont été installés dans la zone d'occupation directe des Nāyaka. Les vingt stèles ainsi exposées peuvent être comparées aux pierres de héros qui sont conservées au Musée Archéologique du Fort de Vellore, car elles présentent des caractéristiques communes typiques d'une période de production tardive et influencées par la dynastie régnante.

On pourrait à première vue supposer qu'un site comme la forteresse de Senji et sa région immédiate, théâtre de combats fréquents, aurait fourni son lot de héros divinisés, et que le nombre de pierres commémoratives encore présentes apparaît alors bien inférieur comparé à d'autres régions, mais il faut rappeler que ces pierres sont rarement érigées à la mémoire de soldats si ceux-ci ne se sont pas illustrés par une action hors du commun. Or, en l'absence de contexte iconographique et épigraphique plus étendu, il est impossible de conclure sur le statut des héros commémorés ici. De plus, il faut remarquer qu'aucune de ces pierres – celles regroupées dans le *Site Museum* ont de facto été désacralisées par leur exposition – ne porte de trace d'adoration, tels que de des points de vermillon, de pâte de curcuma ou des ornements. On rappelle à ce sujet que le *Puṟanāṉūṟu* dicte l'attitude à respecter lorsqu'une pierre de héros est rencontrée sur un chemin, dans la forêt ou dans les collines, et recommande expressément de ne surtout pas faillir à lui rendre hommage, particulièrement si celle-ci semble ancienne, soulignant ainsi l'importance du culte qui doit être rendu à la mémoire des ancêtres de la communauté. Force est donc de constater que, contrairement aux prescriptions du texte, la vénération de certaines pierres semble avoir trouvé son terme à Senji. On peut toujours argumenter que les évènements historiques ont pu à un moment suspendre la régularité des cérémonies et des offrandes qui leurs étaient dédiées, et que cette interruption, surenchérie par le probable déplacement des *naḍukaḷ* et par le retrait de leur emplacement d'origine, ont été fatales au culte célébré par les habitants. Rappelons néanmoins que les stèles proches de Singavaram sont implantées dans une zone dépourvue d'habitations car elles accueillaient des espaces funéraires et des cimetières, et ce encore aujourd'hui. Elles ne sont donc pas totalement dépourvues d'un certain contexte qui aurait dû maintenir la perpétuation des actes de dévotion.

Une autre hypothèse peut être avancée : comme on a pu le remarquer lors de l'analyse des reliefs, une observation trop sommaire ne permet pas toujours de différencier la pierre de héros du portrait conventionnel de donateurs ou de dévots. Il est alors possible qu'en dépit des preuves relevées par l'analyse minutieuse des stèles, qui les authentifient pour la plupart

comme pierres de héros, la population locale ne les a pas toujours reconnus comme telles, mettant fin pour cette raison aux hommages. Cette hypothèse est cependant pondérée par l'aptitude que l'on accorde généralement à juste titre aux habitants à distinguer et à reconnaître les pierres votives. Il faut donc peut-être voir dans cette désaffection les effets d'un changement d'esthétique qui rompait avec les canons antérieurs utilisés pour les pierres de héros, et qui aurait conduit les habitants à récuser leur statut, créant une rupture au sein même de la mémoire collective[517].

Il est vrai que, si l'on écarte les pierres de héros représentant des cavaliers dont la symbolique ne souffre aucune ambigüité, les images de certains couples peuvent induire une confusion, et de ce fait, justifier le détachement de la population et l'arrêt des hommages. Ce changement iconographique est essentiellement dû, comme nous l'avons mentionné, à une production plus tardive. La composition se simplifie grandement, et les éléments annexes tels que les animaux, les pots d'offrandes, les guirlandes et même les représentations de *śivaliṅga* disparaissent.

Les poses sereines, homme et femme côte à côte, souvent les mains jointes en adoration semblent directement empruntées à l'iconographie des dignitaires se faisant représenter adorant une divinité dans un temple, celle-là même que l'on observe dans les édifices religieux de Senji. La carrure, la posture et l'attitude bien particulières du héros sur certaines pierres du *Site Museum* dérivent consciemment de celle des images de souverains Nāyaka sculptées sur les piliers dans les allées centrales de *maṇḍapa*. Les épouses ayant un bras le long du corps en *lalitāsana* et tenant dans une main un lotus, bien que cet attribut soit déjà connu pour les périodes anciennes sur certains *naḍukaḷ*, sont également à rapprocher de l'iconographie divine. Elles semblent alors considérées comme les parèdres d'un être divin ou ayant atteint le statut de divinité par la mort. Touts ces éléments démontrent que les premières sources d'inspiration, pour la sculpture des pierres commémoratives qui se trouvaient dans le Fort et à proximité immédiate, et qui sont actuellement exposées dans *Site Museum,* empruntaientt leur vocabulaire iconographique aux reliefs sculptés sur les structures religieuses de la même époque. Un autre détail attire l'attention : sur le groupe de vingt stèles encore observables sur le site, seules deux d'entre elles figurent un guerrier et un cavalier présentés individuellement. L'écrasante majorité de la composition sculptée fait donc intervenir un personnage feminin, supposé figurer l'épouse du héros. Selon son iconographie,

[517] Nous verrons cependant que ce raisonnement ne s'applique pas de manière uniforme, notamment en ce qui concerne les structures commémorant les *satī.*

elle peut avoir pratiqué l'immolation, sur le bûcher funéraire de son époux ou de manière indépendante, mais elle peut également représenter l'objet de la protection du guerrier.

Cette omniprésence féminine n'est pas sans rappeler le fait que les *grāmadevatā* autour de Senji sont majoritairement des déesses. Nous avons pu brièvement explorer les processus de passage de l'esprit d'un défunt à une entité divine, démontrant que la relation entre la mort, la violence et souvent le sang – versé en sacrifice ou lors d'un combat – et la divinisation des êtres exceptionnels était d'une grande importance. Nous allons voir que ces thèmes connaissent un développement cultuel et architectural particulier à Senji, au travers de l'étude des Tīppañcal.

2.2. Le Tīppañcal et la commémoration de la *satī* à Senji

(*Planche 13, Fig.225-*

A Senji, comme partout dans le nord du Tamil Nadu, le suicide rituel des veuves est considéré comme un acte pieux et d'une grande bravoure et, à ce titre, commémoré par des pierres dressées, les *satīkaḷ*. Nous avons pu voir, avec l'étude des pierres de héros, que le site de Senji ne présente pas de « pierres de *satī* » classiques, où la pierre est entièrement dédiée à la figuration individuelle de la veuve décédée. L'occasion sera donnée d'analyser l'iconographie de ce type de représentations, que l'on rencontre au Tamil Nadu comme au Karnataka et en Andhra Pradesh, mais nous examinerons ici une forme particulière d'évolution qu'a connu le culte de la pierre de *satī* à Senji, et qui se manifeste par l'installation, supposément à l'emplacement de l'acte du suicide rituel, d' une structure construite appelée Tīppañcal, signifiant littéralement l'endroit où « a été commise l'action de se jeter dans le feu ». L'étude de l'origine et des différents champs sémantiques couverts par ce terme sera précédée par un recensement des divers édifices identifiés comme tels.

A. Le Tīppañcal de Melaccheri, et les structures considérées comme commémoratives de *satī* à Senji

(*Planche 13, Fig. 225-228*)

a. Le Tīppañcal de Melaccheri

A environ deux cents mètres au sud du village de Melaccheri, sur le circuit de la grande *pradakṣiṇā,* se situe un ensemble composé d'un *maṇḍapa* à quatre piliers abritant une stèle sculptée, et d'un piédestal supportant des sculptures d'empreintes de pieds, implantés sur le bord d'un étang rituel à piliers, asséché. Ce groupe à déjà été décrit en détail lors de l'analyse des étapes du chemin de circumambulation rituelle autour de la colline de Singavaram[518], et nous ne reviendrons donc pas sur les aspects stylistiques de son architecture. La population locale ne connaît cette structure que sous le seul nom de Tīppañcal, et perpétue assidument le culte de ce qu'elle considère comme une pierre de *satī.*

Le *maṇḍapa* à quatre piliers et à superstructure en brique abrite, au centre de sa haute base, une large stèle commémorative sculptée. De forme rectangulaire, elle mesure environ cinquante centimètres de haut sur trente centimètres de large, et présente deux figures debout côté à côte. A gauche, un personnage féminin aux lourds pendants d'oreilles se montre de face, les mains jointes au niveau de la poitrine en signe d'adoration. A ses côtés, sur la partie droite de la stèle est représenté un personnage masculin de plus grande taille. Son bras droit est plié au coude et il tient un glaive à lame large. Sa main gauche repose au niveau de la hanche et enserre la poignée d'un sabre dont la garde lui couvre la main, et dont la fine lame est figurée en premier plan à hauteur de la taille. L'homme, torse nu, porte une coiffe tombante sur le côté et un vêtement court.

Le relief n'est pas très prononcé et certains détails, comme des pans de vêtement à l'arrière-plan, sont simplement gravés. Si la qualité esthétique est un peu plus fruste que celle de la plupart des stèles retrouvées au sein du Fort, on n'y retrouve pas la facture schématique et simpliste des pierres de Singavaram et du Periyakañcakulam, car, même sans grâce particulière, les éléments sont ici représentés de manière lisible et affirmée. On remarquera seulement que la partie inférieure des corps – les jambes et les pieds – est plus courte et plus trapue que le reste, déséquilibre peut-être consécutif à une erreur de l'artiste dans la répartition des volumes sur l'espace dont il disposait pour créer son relief.

La stèle est maculée de points de vermillon et de pâtes rituelles, et des petits pots de terre cuite sont déposés à sa base, témoignant de la vivacité du culte. Il est possible que les pots aient contenu une offrande d'alcool de noix de coco, et puissent donc être assimilés à des *keṇḍi*, réputés pour attirer les faveurs des défunts aux âmes desquels ils sont offerts.

---

518 Voir Chp. 2, 3, 3.3.

Selon les conventions strictement iconographiques, il n'est pas certain qu'il s'agisse ici de la représentation d'une *satī* : en effet, la femme n'exécute pas le geste communément rencontré dans ce cas, exposant la paume de sa main ou quatre doigts dressés vers le haut. Cependant, il est couramment admis que les personnages féminins figurés avec un guerrier sur des pierres commémoratives représentent des épouses ayant souhaité poursuivre leur union conjugale jusque dans la mort. Notons également que cette stèle est bien révérée en tant que *satīkaḷ* et non« pierre de héros », comme si l'importance du défunt guerrier, pourtant accentuée par la taille du personnage, était négligeable, ou l'était devenue avec le temps.

La pierre est orientée à l'est, face aux quelques marches qui donnent accès à la haute base du petit *maṇḍapa* mais, comme nous l'avions précisé lors de sa description architecturale, il n'existe aucun moyen de vérifier si les deux éléments ont été réalisés à la même époque. Cette évantualité était apparue peu probable dans le contexte du culte de Raṅganātha, et il avait alors été envisagé que le *maṇḍapa* et le bassin à piliers semblaient avoir été prévus comme une étape dans le circuit autour de la colline. Mais une nouvelle lecture de la stèle commémorative et de son rapport avec les autres structures à la lumière des témoignages locaux permet d'ouvrir de nouvelles possibilités de compréhension de l'ensemble.

Au nord du dais nommé Tīppañcal, un piédestal de briques accueille deux plaques circulaires de granit incluses dans la structure et sculptées chacune de deux empreintes de pieds. Ces empreintes, représentées quasiment grandeur nature mais sans réel souci de fidélité anatomique, sont généralement nommés *pāda,* ou *pādukā,* et désignent aussi bien des pieds que des sandales en tant qu'objets de vénérations. Elles sont attribuées dans le contexte hindou[519] à des divinités, Viṣṇu ou l'un de ses avatars Rāma ou Kṛṣṇa, ou encore à des saints personnages. Il arrive également que ce type de reliefs soit réalisé en mémoire d'un décès. Les exemples sont rares au Tamil Nadu, mais des spécimens peuvent être observés au Karnataka et au Maharastra, disposés dans l'enceinte ou devant les temples de Khaṇḍobā – une forme locale de Śiva Bhairava – pour commémorer la mort par suicide rituel dévotionnel[520]. Dans le cas qui nous occupe, et bien que regardés par certains adeptes du culte de Raṅganātha comme les pieds de Viṣṇu, ce dispositif représente, pour une bien plus grande partie de la population, un mémorial funéraire lié à une *satī*, et c'est cette interprétation qui sera retenue pour les raisons exposées ci-après.

---

519 Ce type de relief représente également les pieds de Buddha.

520 *Cf.* SONTHEIMER, G. D.: *Heros and satī-stones of Maharashtra*, dans SETTAR, S., SONTHEIMER, G. D. (ed.), *Op. cit.* 1982, pp. 272-273, et figures 21-23.

Dans les années 1980, Alf Hiltebeitel recueillait un certain nombre de témoignages concernant l'histoire du temple de Draupadī[521] qui se situe non loin de là, un peu plus à l'ouest. Bien que leur compterendu ne soit pas toujours très explicite, et que les avis soient souvent divisés, il en ressort que l'ensemble formé par les trois éléments que sont le Tīppañcal, le piédestal de briques – interprété comme une plateforme de crémation – et le bassin à piliers, aient été construits en l'honneur de la mort du roi Sunītha, régnant sur les bergers Koṇ, et premier souverain connu de Senji. L'histoire que l'on associe à ces dispositifs se rapporte à la légende de la découverte de la seconde incarnation de la déesse Draupadī à Senji. La *satī* dont la pierre se trouve sur le dais ne serait pas la reine, mais l'une des concubines du roi, une femme d'origine telugu nommée Kṣatriya Maṅkapāy, à qui le souverain avait fait présent d'un bassin pour qu'elle y pratique ses ablutions. Le piédestal représenterait l'endroit du bûcher où le corps de Sunītha a été incinéré, et dans lequel la concubine se serait également jetée, les deux défunts étant personnifiés à la fois par les deux disques de pierre sculptés d'empreintes de pieds et par les deux figures de la stèle commémorative.

Un détail concernant ce Tīppañcal est également mentionné dans la chronique de Nārāyaṇan Piḷḷai, et cité dans l'ouvrage de C. S. Srinivasachari: lorsqu'il rapporte la tragique histoire de l'héroïque souverain rajput Rāja Desingh, l'auteur précise qu'afin de rencontrer l'un des généraux de Sadat-Ullah Khan, le jeune roi chevauche « en direction du champ de crémation des Rāja, près de Melaccheri »[522]. Si Hiltebeitel considère que cette indication se rapporte effectivement à l'emplacement de la plateforme crématoire et du Tīppañcal, il est également possible que la zone du « Vieux Senji », qui est, rappelons-le, parsemée de tombes et de cimetières, ait aussi accueilli un espace de crémation royale. Le dispositif aurait disparu avec le temps, mais le « Vieux Senji » aurait conservé la tradition de cette fonction funéraire.

On peut formuler un grand nombre d'hypothèses sur l'origine de cette pierre commémorative. Il est par exemple très probable que la stèle, qui semble plutôt rappeler la mort d'un simple guerrier que celle d'un véritable souverain, ait été récupérée sur un autre site et installée ici pour conforter un évènement légendaire. Il se peut également que le lieu ait effectivement servi d'espace funéraire et que la stèle, qui se trouvait vraisemblablement plantée au sol à l'air libre, ait été déplacée sous le dais construit pour l'abriter. Un problème majeur demeure cependant, qui ne permet pas d'étayer l'une de ces hypothèses : il reste en

521 *Cf.* HILTEBEITEL, A., *Op. cit.*1991, pp. 97-98.

522 *Cf.* SRINIVASACHARI, C. S. *Op. cit.* 1943, p. 143.

effet très difficile de classer chronologiquement chacune des structures, les unes par rapport aux autres. On ne peut donc pas conclure si le *maṇḍapa* à quatre piliers de style Nāyaka servait à l'origine à la circumambulation rituelle liée au temple de Raṅganātha et a été ensuite utilisé dans un contexte funéraire, ou bien si ce *maṇḍapa* a, au contraire, été spécialement édifié pour cette fonction, et si la stèle est bien apparentée aux *pāda* et si sa présence a fondé l'origine du lieu de culte.

Il faut donc poser comme fait acquis que l'origine des édifices de ce groupe et leur apparition, successive ou simultanée, ne pourront pas être précisément vérifiées. Dès lors, c'est le statut du groupe dans la conscience populaire qui est à retenir, et si l'on excepte les rares témoignages sur la dédicace du *maṇḍapa* à Viṣṇu, la tradition a toujours identifié ce lieu comme un Tīppañcal, et lié à un contexte funéraire de suicide rituel.

Si le dais couvrant la stèle commémorative n'est pas le seul à porter cette appellation, à Senji, nous allons voir que c'est le seul qui soit ainsi qualifié pratiquement sans ambigüité.

b. Trois Tīppañcal, sud-est de la colline de Singavaram

(*Planche 13 Fig. 229-230*)

Au sud-est de la colline de Singavaram, juchés sur les digues de terre limitant les zones de rizières, on rencontre trois petits édifices de briques implantés à une dizaine de mètres d'intervalle chacun, qui répondent à la même composition générale. Seul celui de l'est est intact, la structure du centre s'est effondrée et sa toiture gisant sur le flanc reste l'unique élément encore observable aujourd'hui, alors que celle de l'ouest est toujours debout mais en grande partie éventrée.

Les petits bâtiments n'excèdent pas deux mètres cinquante à trois mètres de hauteur. Ils sont composés d'un bloc compact, avec une ouverture ménagée dans la face sud, qui abrite une petite pièce carrée, et une superstructure à cinq étages décroissants, l'ensemble étant construit de briques recouvertes d'enduit. Les parois extérieures sont scandées de pilastres à chapiteaux de forme évasée ou en « T », et chaque niveau de la superstructure s'apparente à un *kaṇṭha* à bandes verticales. Le sommet de l'édifice est occupé par un *stūpi*. Les moulures séparant chaque étage sont très simples, mais l'état de délabrement général des briques et de l'enduit ne permet pas de conclure quant à l'existence d'un décor architectural plus élaboré. Seul le monument ouest présente des ornementations de plâtre sur son dernier niveau et son relief sommital, constituées de médaillons de fleurs épanouies et d'une moulure de feuilles de

lotus ascendantes supportant une frise de petites arches foliées, qui pourraient être des *nāsī* simplifiés, introduisant le *stūpi* orné d'arches en fer à cheval sur les quatre faces ainsi que de médaillons de lotus.

L'intérieur de la pièce est vide de toute décoration, excepté des petites cavités triangulaires pour y déposer des lampes. La taille de la « cella » ne permettant pas à une personne d'y tenir debout, il semble donc que l'édifice est été en premier lieu conçu comme une protection ou un abri pour un élément exposé à l'intérieur.

Enfin, des blocs de granit taillés – bien distincts des morceaux de roc bruts utilisés pour construire les digues de séparation entre les rizières – qui sont disséminés à proximité des bases, laissent supposer que les édifices étaient peut-être édifiés à l'origine sur une base de matériaux plus pérennes que les briques.

Ces trois petits monuments paraissent abandonnés. Aucune trace de culte n'est observable à l'intérieur ou aux alentours, mais la présence des cavités prévues pour des lampes de petite taille, comme celles à vasque unique en terre cuite utilisées lors de rites religieux, prouve qu'un objet était effectivement vénéré à cet endroit.

Ils sont clairement identifiés comme des Tīppañcal, parfois appelés Tīppañcal Koil, aucune confusion d'attribution à une divinité pan-indienne ou de type *grāmadevatā*[523] n'étant possible.

Pour resituer cet ensemble, il est essentiel de garder en mémoire qu'il se trouve à quelques mètres à l'est de la série des trois stèles commémoratives étudiées plus haut[524].

En effet, si l'on rapproche les analyses effectuées sur les différents éléments situés dans cette zone, il est pratiquement impossible de ne pas relier ces trois monuments – marquant l'endroit « où l'action d'entrer dans le feu à été commise » – aux trois pierres commémoratives comportant chacune au moins une femme dans leur représentation. Il est

---

523 A nouveau, l'exploitation des témoignages oraux des habitants impose toujours beaucoup de prudence et de recul, particulièrement lorsqu'ils sont introduits dans une étude scientifique de ce type. Néanmoins, il nous paraît intéressant de préciser un détail relevé lors de l'enquête de terrain pratiquée dans cette zone en 2013. Les trois bâtiments se situent entre des cultures, et une habitation est installée à une centaine de mètres de là, au pied de la colline. Notre accompagnateur, le chercheur N. Ramaswamy, a demandé la permission des habitants de la maison pour nous rendre sur leurs terres et examiner les petites structures. La maîtresse de maison a manifesté son extrême réticence à parler du sujet. Après qu'elle ait confirmé le terme Tīppañcal pour désigner les bâtiments, elle a précisé qu'elle s'y rendait le moins possible, car le lieu était l'équivalent, pour elle, d'un cimetière, et les esprits n'y étaient pas en paix. Faut-il y voir la cause de l'absence de culte ?

524 Voir p 607.

tout aussi inévitable de ne pas poursuivre le raisonnement plus avant en supposant que les trois stèles précitées célèbrent effectivement des *satī* et qu'elles se trouvaient initialement disposées dans ces petites constructions de briques pour y être honorées.

Si tel était le cas, de nombreuses questions se posent alors : pourquoi les stèles ont-elles été retirées de leur cella, déplacées et soigneusement réalignées à faible distance des Tīppañcal ? Quels ont été les facteurs déterminants dans l'abandon du culte ?
De plus, il faut prendre en compte le fait que l'on ne dispose d'aucune preuve confirmant que les trois édifices sont bien implantés sur les lieux exacts des bûchers funéraires des veuves, ce que le terme de « Tīppañcal » est supposé expressément signifier.

En l'état, on est contraint, pour ce qui concerne ces trois édifices, de s'en tenir à l'évocation des hypothèses, l'absence de données supplémentaires ne permettant pas de conclure.

c. Temple de briques et Tīppañcal de l'Ancien Village Est de Senji

(*Planche 13, Fig. 230-231*)

Dans la partie sud de l'Ancien Village à l'est de la forteresse de Senji, on peut observer deux structures composites qui, selon la tradition locale, seraient liées à un contexte funéraire et plus particulièrement de *satī.* Elles sont dissimulées par la végétation, mais on peut y accéder en longeant le pied de la colline de Chandrayandurgam vers le sud, puis en dépassant les temples de Bhajanai-Māriamman et de Tenniamman, avant d'atteindre les étangs de Mallikulam et Nallatannikulam.

La première construction se trouve près d'un petit bassin naturel de rétention d'eau, ménagé entre les anfractuosités de la paroi est de la colline. Le *kulam* a été pourvu de margelles de briques sur deux de ses côtés. Légèrement au- dessus, juché sur des blocs fixes de granit, est édifié un petit bâtiment n'excédant pas un mètre et demi de haut. Constitué de briques et de plâtre, il est constitué d'une minuscule pièce carrée, dont les murs extérieurs sont ornés de pilastres plats à chapiteaux en biseau et de fausses niches, surmontée d'une superstructure se réduisant à un *stūpi* sur une base carrée. Cette dernière est juchée sur une série de moulures indéfinies, soutenues par des corbeaux en feuilles de lotus quant à eux bien conservés. Le relief sommital s'orne de niches sur ses quatre faces, reprenant une simplification d'édicules architecturaux. Les murs intérieurs ont depuis longtemps perdu leur enduit et sont nus de toute décoration, et on découvre après observation que le linteau de la

« porte » au nord et le plafond à caissons inversés sont composés de plaques de granit taillées. Le mur sud est éventré et laisse deviner les vestiges de niches triangulaires pour des lampes.

Cet édifice, même si ses dimensions le désignent davantage comme un édicule qu'un véritable bâtiment, présente une architecture différente de celle des deux premiers exemples de Tīppañcal étudiés précédemment, mais relève de la même appellation. Il est utile de rappeler à nouveau que cette dénomination, et la fonction qu'elle recouvre, sont originaires toutes deux de traditions populaires communément admises et partagées par tous les habitants.

D'autres significations peuvent bien entendu être évoquées : il est possible que l'édicule ait simplement servi d'abri à lampes, comme c'était peut-être le cas d'une structure comparable, mais de dimensions encore plus réduites, située sur un rocher devant le *maṇḍapa* isolé de la berge sud-est du Cettikulam. Cependant, cette petite « guérite » rencontrée à l'intérieur du Fort Externe était ouverte sur ses quatre faces, renforçant l'hypothèse retenue pour sa fonction, ce qui n'est pas le cas de l'édicule qui nous concerne. L'implantation à proximité immédiate d'un point d'eau, la présence de niches pour des lampes rituelles, et le type de décor architectural employé, suggèrent plutôt un usage religieux.

Il faut remarquer le soin qui a été apporté à la reproduction d'éléments d'architecture conventionnelle. Les chapiteaux des pilastres sont biseautés, et non simplement en « T », la moulure soutenue par les corbeaux présente encore des vestiges de *nāsī* simplifiés, et le toit évoque des réductions schématiques d'architecture comparables à celles que l'on trouve sur les toitures des édifices plus importants. Tout semble indiquer ici une volonté de conférer à la structure la fonction de véritable petit temple, en calquant son apparence sur ceux du XVIe siècle. Cet aspect général et ce souci du détail contrastent avec ceux des trois Tīppañcal déjà examinés près de la colline de Singavaram, et il faut peut-être en déduire que ces derniers ont été édifiés, à une date plus tardive que dans le cas présent.

Une divinité de village, certainement protectrice de l'étang naturel, aurait pu être installée à cet endroit, mais l'absence de trace de culte ou de tout autre objet empêche de confirmer cette possibilité. Il faut alors se rapporter à la fonction que les habitants attribuent à cette construction qui, pour eux, marque la présence d'un ancien rite funéraire.

Non loin de là, à une dizaine de mètres au sud, une plate-forme constituée d'un arrangement de pierres supporte une construction de plan carré installée au centre. L'édifice, ouvert au nord, se compose d'un agencement de petits blocs de granit grossièrement taillés, de briques et de plâtre. A nouveau, seuls l'encadrement de la porte et les dalles du plafond à caissons décalés sont en granit taillé. La base en pierraille et une moulure de briques

soutiennent les murs, vraisemblablement en pierres recouvertes d'un parement de briques, permettant de réserver des niches latérales et des petites lucarnes carrées tout autour de la porte. Des corbeaux en feuilles de lotus supportent diverses épaisseurs de briques, et la superstructure a aujourd'hui disparu.

Les habituelles cavités triangulaires pour les lampes rituelles se retrouvent quant à elles sur la face intérieure du mur du fond.

Il s'agit sans aucun doute ici d'un sanctuaire, et la plaque de granit servant de piédestal à un objet de culte vient confirmer cette fonction. En revanche, les positions divergent sur sa dénomination et sur son emploi d'origine. Les uns le considèrent comme un second Tīppañcal, installé sur la plate-forme qui accueillait un bûcher funéraire, les autres le relient à la première structure proche de la source, et enfin certains témoignages affirment que cet édifice doit être reconnu comme le temple d'une divinité féminine locale.

La proximité des deux édifices semble confirmer qu'ils étaient effectivement liés. Ils ont en commun d'être regardés par une grande partie de la population locale – quand il ne s'agit pas de la majorité – comme des installations commémorant le suicide rituel d'une veuve dont l'identité est inconnue et les représentations absentes du site. Il est difficile de dissocier deux hypothèses – d'un côté la célébration par un édifice d'une *sātī* et, de l'autre, la vénération de la représentation d'une divinité féminine gardienne locale – qui, au final, se rejoignent lorsque l'on prend en considération le fait que le culte aux défuntes et à leur esprit est souvent à l'origine même de l'émergence des êtres divinisés, qui deviendront des *grāmadevatā*.

C'est encore sans pouvoir statuer qu'il nous faut conclure cette analyse, qui doit se limiter à mentionner l'existence de ces deux structures et les différentes hypothèses sur leurs fonctions

d. Le Tīppañcal du Fort Externe, chemin de la Porte de Pondichéry

(*Planche 13, Fig. 233)*

Cette dernière structure est celle qui provoque une certaine confusion au regard des avis divergents qu'elle suscite.

L'édifice se situe dans le Fort Externe[525], sur le chemin joignant la Porte de la Victoire à la porte de Pondichéry, à quelques dizaines de mètres à l'est de la mosquée de Sadat-Ullah Khan. Il est très comparable, dans sa composition et son décor architectural, à l'édicule juché sur des rochers près de la source dans le village est. La structure se compose d'une pièce principale carrée ouverte à l'ouest, et d'une superstructure comportant un *stūpi* sommital sur un niveau carré, l'ensemble mesurant environ deux mètres cinquante de haut. Le temps et les intempéries ont fortement érodé les moulures de brique, et le plâtre qui recouvrait l'ensemble à entièrement disparu. Le plafond à caissons décalés est ici aussi en granit, comme devaient l'être le linteau et les jambages de la porte qui ont été arrachés. L'ossature de briques laisse entrevoir une série de niches triangulaires tout autour de la porte et sur le mur du fond de la cella. Des pilastres en « T » – l'érosion ne permet pas de distinguer d'éventuels détails de biseau – scandent les parois dépourvues de fausses niches, des corbeaux en feuilles de lotus en stuc soutiennent la superstructure à réduction d'édicule sur ses quatre faces, et le relief couronnant l'ensemble conserve une partie de son revêtement de plâtre à motif quadrillé.

On relève ici les mêmes caractéristiques esthétiques que celles de la petite structure précédemment étudiée, bien que moins détaillées, en majeure partie en raison de l'état de dégradation des matériaux. L'utilisation de cet édicule était religieuse, comme en témoignent les dispositifs prévus pour les lampes. Néanmoins, il se trouve dans une zone où le contexte archéologique a été presque intégralement effacé, non seulement à cause des récents travaux, mais également depuis des périodes plus anciennes, car il se situe au niveau de la jonction de deux voies de communication principales, à savoir l'axe nord-sud longeant la muraille est du Fort Interne et l'axe est-ouest, traversant la citadelle depuis le Village Est jusqu'à la zone palatiale. La circulation a donc été intense depuis les premières périodes d'occupation du Fort et le site a rapidement perdu son aspect d'origine.

La cella est vide, et seuls des tessons de terre cuite, de poteries ou de vasques de lampes rituelles, gisent au sol. Comme c'était le cas dans les situations précédentes, rien, d'un point de vue archéologique, ne vient infirmer ou confirmer le statut de Tīppañcal. La structure est à la fois regardée comme un mémorial construit pour une *satī* et comme le vestige d'une construction dont la signification première a été perdue depuis trop longtemps, même dans la

[525] Le contexte d'observation en 2011 s'est avéré particulier : cette zone avait été déblayée pour permettre la construction de toilettes publiques à une dizaine de mètres de l'édifice. Un muret supportant des grilles de fer forgé avait été construit pour délimiter une partie de l'espace, incluant l'édicule dans l'un de des angles du périmètre ainsi formé, et dont l'intérieur et les abords avaient été nettoyés.

mémoire des habitants. L'hypothèse souvent avancée d'un dispositif militaire, à l'image des guérites et des tours de guet en poivrière que l'on observe sur les murailles de Chandrayandurgam et de Rājagiri, nous paraît hautement improbable. En effet, d'une part la taille de l'habitacle central est trop réduite et n'offre aucune possibilité de surveillance quelconque et, de l'autre, il faut rappeler que l'utilisation d'un tel style architectural n'est pas anodin et qu'il est systématiquement lié au domaine sacré et cultuel.

Si la thèse du Tīppañcal est retenue, il faut noter que c'est le seul ouvrage de ce type présent à l'intérieur des murailles. Cependant, le suicide rituel des veuves n'est pas une pratique inconnue dans le Fort, et c'est d'ailleurs à cet endroit que se situe l'exemple le plus probant. On rappelle que la berge est du Cettikulam, le plus grand étang de la citadelle, est aménagée de marches descendant dans l'eau, mais devait également présenter une porte ou une allée monumentale conduisant au bord de ces escaliers, et peut-être même un petit sanctuaire, si l'on tient compte de l'existence d'un relief sculpté de *makaratotaṇa* et de pilastres en biseau sur l'une des parois partiellement écroulée. Cette partie est aujourd'hui en ruine et peu d'éléments sont encore en élévation. Adjoint à cette installation, sur l'angle nord de l'étang, un large piédestal de pierres à deux niveaux surmonte les marches. Il est traditionnellement et historiquement identifié comme le lieu où le corps de Rāja Desingh fut incinéré, et l'on situe également à cet endroit le bucher de son épouse. Selon Alf Hitebeitel, certains informateurs transposent le lieu de crémation des époux royaux au sud de Melaccheri, sur le piédestal de briques contenant les reliefs d'empreintes de pieds voisin du Tīppañcal, mais il est attesté dans la chronique de Nārāyaṇan Piḷḷai que les deux époux ont été incinérés à l'intérieur du Fort, près du Cettikulam.

On ne peut donc conclure définitivement sur le statut de cet édifice de brique, mais simplement mentionner sa présence et la mettre en relation avec des structures comparables.

B. *Satīkaḷ* et Tīppañcal, essai d'analyse critique

Avant d'étudier l'origine et l'évolution des éléments composant le Tīppañcal, il convient de resituer l'origine de la commémoration des veuves dont le suicide par le feu est regardé comme un acte de bravoure et de noblesse.

a. La *satī* et la pierre de *satī*

Le suicide rituel des veuves sur le bûcher funéraire de leur défunt époux est une pratique indienne qui a longtemps fait débat et qui est aujourd'hui encore le sujet de nombreuses controverses. Le monde occidental découvre cette coutume funéraire, qu'il qualifie aussitôt de barbare, avec les premières incursions de missionnaires dans le sous-continent, et qui fera l'objet d'une large publicité, essentiellement pendant la période coloniale, où seront diffusées, nombre de gravures et d'illustrations d'origine britannique visant à stigmatiser de telles pratiques.

L'origine même de la *satī* est complexe à retracer, car le terme sanskrit ne désigne pas à l'origine une observance religieuse mais une des qualités de l'épouse et, par extension, une épithète qui lui est alors attribuée. La *satī* est avant tout une femme vertueuse, fidèle et chaste, une dame de qualité et généralement de haute lignée et de haute caste. Le parallèle est inévitable entre ce terme et Satī, le nom de l'épouse originelle du dieu Śiva. La littérature purāṇique raconte son histoire dans le mythe de la destruction du sacrifice de Dakṣa. Ce dernier, père de Satī – dont le nom évoque ici les notions de vérité et de pureté – omet volontairement d'inviter son gendre Śiva au grand sacrifice qu'il conduit en présence de toutes les autres divinités. L'affront est si intolérable pour la déesse qu'elle s'immole alors dans le feu. Certaines versions de cette légende précisent qu'elle s'embrase d'elle-même en pratiquant une forme intense de *yoga*, et d'autres racontent qu'elle se jette littéralement dans les bras d'Āgni qui trône dans le foyer rituel. Les qualités inhérentes à l'épouse modèle ont donc été transposées et associées à la pratique du suicide par le feu.

Le texte épique du Rāmāyaṇa est souvent cité comme référence pour justifier l'origine de la *satī*. Dans les derniers chapitres de l'épopée, après le retour de Laṇka, Sītā, l'épouse de Rāma, se jette en effet dans le feu pour tenter de prouver sa pureté à son époux qui émet des doutes sur sa chasteté pendant son séjour sur l'île. Elle est alors avalée par le feu et par la Terre, qui s'ouvre pour la recueillir.

Il faut noter que, dans les deux exemples cités, aucune des épouses n'est veuve au moment de son suicide. D'autres récits en revanche présentent un contexte funéraire plus affirmé. Ainsi, et toujours dans le *Rāmāyaṇa*, la mère du démon Rāvaṇa monte sur le bûcher de son époux défunt. Le *Māhabhārata* contient à son tour deux occurrences de ce thème. Lorsque le roi Pāṇḍu meurt des suites d'une malédiction lui interdisant tout rapport charnel avec ses épouses, Mādrī, sa seconde femme, se jette dans le feu du bûcher crématoire,

s'estimant coupable d'avoir provoqué le décès du roi. De même, à la fin de la guerre et après la victoire des Pāṇḍava, les épouses de Kṛṣṇa, le cocher d'Arjuna, s'immolent à l'annonce de sa mort.

Les références littéraires restent cependant assez peu nombreuses. La *Viṣṇusmṛti*, l'un des derniers livres de la tradition du *Dharmaśāstra*, que l'on situe généralement vers le IIIe siècle de notre ère, s'il recommande l'immolation des épouses vertueuses et fidèles, ne rend pas la pratique obligatoire, et ne le mentionne qu'accessoirement dans le chapitre traitant des cérémonies funéraires. La *Vedavyāsasmṛti* au contraire, considère qu'il est du devoir de l'épouse brahmane d'entrer dans le feu avec le corps de son mari, mais précise que, si elle survit à son époux – ce qui laisse supposer une alternative possible au sacrifice– elle doit alors adopter les austérités de la vie de veuve recluse[526]. La situation semble se radicaliser dans la tradition textuelle des XIe - XIIe siècles, dans laquelle les commentateurs insistent fortement sur l'importance du respect de ce rituel, qui témoigne d'un mouvement affirmé de popularisation de la *satī.*

Le Tamil Nadu adopte sur ce sujet une position quelque peu différente. S'il existe effectivement dans le *Puṟanāṉūṟu* (*puṟam* 250) des mentions de femmes exprimant clairement le désir d'être enterrées avec leur mari, se fondant sur l'idée que le couple est supposé pouvoir poursuivre sa vie maritale après la mort, il semble qu'aucun texte ne fasse l'éloge ou ne prescrive la *satī.* Pour autant, et bien que la coutume du suicide ne soit pas explicitement préconisée, les poèmes sur ce sujet semblent néanmoins expliquer que les veuves possèdent un pouvoir funeste et dangereux, auquel même les rois ne peuvent s'opposer, et que le maintien de leur statut de femme mariée, quelles que soient les circonstances et jusqu'au prix de leur suicide, vise à protéger leur entourage.

On assiste en parallèle dans le *Paripāṭal* – une des dernières anthologies de la littérature du Sangam – à une mise en lumière de l'adoration et du culte de l'époux par l'épouse survivante, où la constance de l'amour et la chasteté pendant le veuvage sont des thèmes abondamment développés[527]. La pratique du sacrifice ne paraît donc pas incontestée, et la survie de la veuve reste largement préférée et parfaitement admise.

Les premiers témoignages épigraphiques explicites sur le sujet de la *satī* datent du VIe siècle et peuvent être trouvés à Eram au Madhya Pradesh, ou à Sangsi au Maharastra, où des

---

526 *Cf.* SHARMA, A.: *Sati: Historical and Phenomenological Essays*. Motilal Banarsidas. Delhi, 1988, p.32

527 *Cf.* RAJAN, R. K.: *Op. cit.*, 2000, pp. 118-120.

inscriptions sur piliers relatent les immolations d'une femme de chef et d'une reine, toutes deux se jetant volontairement dans le bûcher funéraire de leurs époux.

Si l'on écarte les immolations fanatiques en offrande à une divinité et autres autosacrifices religieux, il semble que la pratique du suicide des veuves soit somme toute assez tardive en Inde, et surtout réservée aux épouses de statut royal ou de caste élevée. Il apparaît dans les sources historiques que les immolations de ce type permettaient essentiellement d'échapper à la vie particulièrement ingrate imposée aux veuves, dont l'austérité et les renoncements s'apparentaient à ceux des ascètes et des ermites, retirés de la société. Il également avéré que, lors des conflits militaires et des occupations ennemies, musulmanes dans la plupart des cas, les femmes hindoues préféraient majoritairement se donner la mort plutôt que de subir les traitements réservés aux épouses des vaincus. La noblesse du suicide, thème commun à de nombreuses cultures, évitait l'humiliation de la mort sous le sabre de l'ennemi ou de l'asservissement, et les épouses profitaient notamment des crémations des guerriers pour s'immoler avec eux.

Comme le note T.V. Mahalingam, cette pratique devient progressivement populaire au fil des siècles : la littérature télugu du XVIe siècle tend à promouvoir le suicide des veuves par immolation dans des ouvrages tels que le *Kashikhadam* ou le *Rukmangada Caritamui*, précisant que l'honneur acquis ainsi par la *satī* se transmettait à sa descendance sur les sept générations suivantes. Des familles de toutes castes et de bas et moyen statut assimilent alors peu à peu cet usage emprunté à la noblesse dans leurs traditions, bénéficiant par là d'une certaine reconnaissance sociale et de l'assurance d'une position au ciel après leur mort, mouvement qui s'est en particulier répandu pendant la période de domination des dynasties de Vijayanagara.[528]

Un autre événement politique et social a pu favoriser le développement de cette pratique dans les mœurs. Pendant la période coloniale britannique, l'administration anglaise tente d'interdire le suicide des veuves, en particulier depuis que certains témoignages rapportent que des femmes auraient été jetées de force dans les bûchers. Le milieu du XIXe siècle enregistre alors une recrudescence des immolations de veuves dans les régions nord et nord-est de l'Inde, en réaction à la prétention des institutions anglaises à s'immiscer dans la culture religieuse hindoue. Une certaine image de l'épouse, incarnation de la noblesse et de la fidélité indiennes, émerge alors, et reste fermement ancrée dans l'inconscient collectif,

---

528 *Cf.* MAHALINGAM, T. V.: *Administration and social life under Vijayanagar*. Univeristy of Madras. Chennai, 1940, pp. 258-262.

jusqu'à ce que les réformateurs sociaux et les nouvelles instances judiciaires indiennes parviennent à éradiquer cette pratique.

Le sud de l'Inde présente donc, comme souvent, une différence culturelle notable avec le nord en ce qui concerne les cérémonies funéraires liées aux veuves. De l'étude des textes et les inscriptions qui ont été mentionnés, il ressort assez clairement que le principe du suicide rituel d'une femme pour suivre son époux dans la mort est moins coutumier dans la culture dravidienne, et généralement réservé aux épouses de rois, de nobles ou de dignitaires.

Selon R. K. Rajan, le texte épique du *Cilappatikaram* – écrit entre le Ier et le IIIe siècle de notre ère par Illango Adigal, auteur de confession jain – véhicule l'image de la femme pure, fidèle et chaste par excellence, en la personne de Kaṇṇaki, l'héroïne de l'épopée, mais décrit également l'un des premiers exemples de la décision de suivre son époux dans la mort. Kaṇṇaki se confronte en effet au souverain Pāṇḍya de Madurai en raison d'une erreur de jugement ayant condamné son époux à mort. La puissance de sa chasteté et de sa fidélité provoque un immense incendie qui déferle sur la ville, embrasant le palais et consumant le couple royal. L'épopée s'achève par la montée au ciel de l'héroïne en deuil, qui emprunte le chariot céleste pour rejoindre son époux, scène dont il faut voir ici une allégorie du dieu du feu Āgni, qui transporte au ciel les offrandes des sacrifices. Kaṇṇaki est ensuite divinisée, souvent assimilée à la déesse Durgā, Korravai, ou Draupadīamman, mais également reconnue sous le nom de Pattini, « l'Epouse Chaste ». Pour cette raison, des pierres sculptées sont érigées à son intention et un culte continue de lui être rendu[529].

Bien entendu, il ne faut pas considérer l'histoire de la vertueuse Kaṇṇaki comme l'origine directe des pierres commémorant l'immolation d'une veuve par le feu funéraire, mais elle peut éventuellement participer à la compréhension des motivations conduisant à l'érection de tels mémoriaux.

L'installation de *satīkaḷ* procède des mêmes intentions que celles qui président à la mise en place des pierres de héros, et des pierres plantées en général. Si nous ne reviendrons donc pas sur les premiers développements du culte funéraire, nous mentionnerons toutefois un exemple littéraire qui souligne le caractère exceptionnel de l'acte de se jeter dans le feu, témoignage d'héroïsme et de fidélité comparable en tous points à certaines actions qui permettent à un guerrier d'accéder au statut de héros et d'être divinisé.

---

529 *Ibid.* p. 126.

Le *Puṟanāṉūṟu* contient ainsi deux poèmes (*puṟam* 246 et 247) en l'honneur de l'épouse du roi Būdapāṇḍyan. A la mort du souverain, l'entourage de la reine tente de l'empêcher de se jeter sur l'autel de crémation. Elle répond avec détermination que le feu funéraire est pour elle comme les eaux fraîches d'un étang couvert de lotus fleuris, et ajoute qu'il n'est pas dans son caractère de se lamenter et de pleurer son défunt époux. Le poète déplore dans les vers suivants le suicide de cette femme éminente, et glorifie ses qualités qui vont contribuer à sa déification. Son souvenir en tant que noble reine aimée de ses sujets s'efface peu à peu devant celui de déesse. Ces poèmes confirment à la fois que le sacrifice était d'abord pratiqué par les veuves de rois, qu'il n'était pas formellement imposé, mais que la décision de s'immoler ainsi pour témoigner de sa fidélité était considérée comme un acte de bravoure qui justifiait d'accéder au statut de divinité.

Tout comme les pierres de héros, les pierres de *satī* se rencontrent majoritairement dans le nord du Tamil Nadu, mais on les trouve en plus grand nombre au Karnataka, en Andrah Pradesh, et au Maharastra. Les représentations sculptées des *satīkaḷ* accusent des variations iconographiques, mais elles font toujours intervenir les mêmes codes visuels.
Les femmes ayant pratiqué l'immolation rituelle peuvent être représentées seules ou avec l'époux qu'elles ont perdu.

Lorsqu'elles sont seules, les épouses sont figurées généralement debout, occupant toute la hauteur de la stèle. Elles lèvent le bras droit en le pliant au coude et tournent la paume de leur main vers l'observateur. Ce geste semble constituer l'élément fondamental qui caractérise les figurations de *satī*, et il se rencontre, avec quelques différences mineures, sur la majorité des stèles, et ce partout en Inde, même si, comme nous avons eu l'occasion de le voir, des exceptions existent, où la femme est figurée les mains en position d'adoration.

Figuré dans cette posture hiératique, le personnage féminin se présente tenant parfois un citron entre son index et son pouce, symbolisant la dévotion envers son époux mais également l'idée du sacrifice. Les bracelets qui sont systématiquement présents à son poignet attestent de la persistance de son statut marital. En effet, à la mort du mari, il est d'usage que la femme brise ses bracelets et son collier de mariage et qu'elle efface le point qu'elle porte au front. Le maintien de ces ornements sur les représentations sculptées montre que le statut de veuve est ici réfuté et que l'union du couple est perpétuée dans la mort. Le geste du bras reste plus énigmatique, bien qu'apparemment dominant dans l'iconographie des *satī.* Certain auteurs y voient une relation avec le geste d'*abhaya-mudrā* dit d'absence de crainte, qui traduirait le pouvoir de dissiper les terreurs de la séparation et de la mort, bien que cette

position de la main soit alors, dans le contexte divin, pointé vers le bas et non vers le haut. Un miroir, ou un petit pot, peuvent venir compléter les attributs. L'image est communément accompagnée dans sa partie supérieure par le disque solaire et le croissant lunaire, pour symboliser l'éternité[530] de la renommée, et la grandeur de l'épouse est représentée ou par un *liṅga* et une *yonī*, marquant, outre une affiliation au śivaïsme, la complémentarité parfaite des principes masculin et féminin. Il arrive que la face opposée de la stèle soit partiellement sculptée : il s'agit souvent de la silhouette de dos du personnage, grossièrement détourée, mais dont la longue tresse est détaillée avec beaucoup de délicatesse. Ce cas de figure se rencontre aussi sur certains bronzes de petite taille représentant des divinités féminines.

Une grande partie des *satīkaḷ* ne comporte que des images réduites à leur plus simple expression, qui ne présentent que les éléments essentiels à la compréhension. Il s'agit souvent d'une figuration schématique des bras pliés vers le haut, avec la paume de la main exposée. Lorsque la stèle rappelle l'immolation simultanée de plusieurs épouses d'un même défunt, le nombre de bras représenté correspondra à celui des victimes. On remarque dans certaines régions que les membres semblent s'élancer d'un pilier ou d'un poteau, créant parfois d'étranges arbres aux ramifications humaines. Cette iconographie particulière dériverait d'une tradition héritée notamment du Madhya Pradesh, où les poteaux de bois célébrant la mort des héros ont précédé la coutume des *naḍukaḷ*, mais elle ne traduit pas une époque de réalisation ancienne. Au contraire, il semble que ces représentations simplifiées soient généralement postérieures au XIIIe siècle, et seraient fréquentes à l'époque de Vijayanagara[531]. De même, les empreintes de paumes de mains, sculptées en relief ou en creux dans les murs ou sur des encadrements de porte, sont assez courantes, mais se rencontrent généralement dans le nord et le centre de l'Inde. Elles perpétuent la tradition des épouses veuves qui marquaient leur maison des empreintes de leurs mains trempées dans le *sindūr*, signifiant ainsi qu'elles se rendaient sur le bûcher funéraire pour s'immoler et qu'elles passaient donc le seuil de leur foyer pour la dernière fois.

Nous avons déjà examiné des spécimens de pierres de héros sur lesquelles le défunt était accompagné de sa ou de ses épouses. On peut encore mentionner des exemples où la représentation s'attache au caractère narratif. Ce type de reliefs très explicites se rencontre sur

---

530 Ces symboles peuvent être rapprochés de l'expression figée rencontrée dans le domaine épigraphique signifiant littéralement « pour que dure [ce don, ou cette gloire] tant qu'existent le soleil et la lune ».

531 *Cf.* SONTHEIMER, G. D.: *Heros and satī-stones of Maharashtra*, dans SETTAR, S., SONTHEIMER, G. D. (ed.), *Op. cit.* 1982, p. 278.

les stèles des périodes anciennes, divisées en panneaux, et sur des « piliers mémoriaux» en pierre, sculptés sur leurs quatre faces. Les scènes présentant des veuves se situent dans la partie inférieure de la surface, et les femmes sont montrées penchées sur le corps de leur époux, lui tenant une main et exposant sa propre paume, ou l'enlaçant parmi les flammes du bûcher.

La représentation en couple, ou de la *satī* associée à une pierre de héros, est, comme on a pu le constater, assez commune dans tout le sous-continent, mais elle est généralement associée à des périodes de production un peu plus récentes.

Il est d'ailleurs assez difficile, notamment dans le cas de Senji, de déterminer avec sûreté une distinction précise entre *satīkaḷ* et *vīrakaḷ*. Il arrive en effet que des *satī* soient associées aux guerriers décédés, même si elles constituent l'élément principal de la vénération. La représentation sculptée n'exprime d'ailleurs pas toujours cet appariement de manière affirmée. En effet, on ne distingue pas nécessairement une différence de stature entre les figures masculines et féminines, à moins que des éléments, comme la forme des hanches et la position sur le relief, ne soient explicites. Dans l'absolu, ces pierres commémoratives seront toujours désignées comme pierres de héros, dès lors que la mort du héros est une condition *sine qua non* de la *satī* [532].

Les pierres de *satī* observent le même processus de divinisation que les pierres de héros. Les femmes vertueuses, honorée pour leur courage et leur pureté, sont régulièrement vénérées, et leur puissance intrinsèque directement associée aux pouvoirs naturels divins. Comme on a pu le voir dans le cas de Kaṇṇaki dans le *Cilappatikaram*, un glissement identitaire et iconographique s'opère entre des personnages réels, décédés dans des circonstances particulières, et des déesses protectrices de villages établies dans les zones sauvages du pays tamoul. Un détail est souvent cité en exemple pour conforter cette idée d'assimilation : les *satī* apparaissant sur les pierres commémoratives sont parfois représentées avec des flammes à l'arrière de leur tête, identiques aux flammes qui auréolent les cheveux défaits des *grāmadevatā,* et certains y voient le passage de la figuration du feu sacrificiel à celle de la puissance consubstantielle de l'entité féminine.

[532] Gardons à l'esprit qu'il existe des cas de suicides par le feu de mères ne pouvant supporter la disparition de leurs fils au combat. Pareillement, le contexte votif et religieux présente quelques occurrences de d'immolation considérée comme une offrande à une divinité ou comme l'exécution d'un vœu.

Comme de nombreux auteurs l'ont déjà avancé, on peut constater, que le culte funéraire, en particulier associé à la vénération de la noblesse et du courage des veuves qui ont suivi leur époux dans la mort, pourrait être en partie à l'origine de la création d'entités divines protectrices.

b. Le Tīppañcal : une structure funéraire construite? Quelques correspondances

L'évolution du culte aux *satīkaḷ* connaît un développement subsidiaire dans certaines parties du sous-continent.

De manière générale, et pour toutes les pierres commémoratives, la régularité des assemblées et des hommages est déterminante dans l'aménagement de structures qui vont accompagner la pierre plantée. L'assimilation mythologique et iconographique de *satī* à certaines divinités, et le culte régulier qui leur est manifesté, ont donné lieu à la construction de petits temples qui existent à présent à l'endroit où la stèle était installée. C'est notamment le cas de nombreux temples de faible ampleur à Chennai et à Karikal, où des sanctuaires de Marīamman et des *saptakaṇṇigai* se révèlent avoir été édifiés à partir de stèles votives.

Il existe néanmoins un type de structures construites qui participe directement du caractère funéraire de la pierre à laquelle ils sont associés.
Les édifices qui commémorent un décès ou l'emplacement d'une tombe ne sont bien entendu pas inconnus dans la culture indienne, mais plus rares sont ceux qui s'attachent spécifiquement à la mort d'une femme et sont associés à des pierres plantées. Nous verrons dans un développement ultérieur la possible relation qu'ils entretiennent avec les temples de type *paḷḷipaṭai*. Partout à travers le sous-continent, ce thème s'exprime de plusieurs façons.

Au Gujarat, les pierres commémoratives se divisent en plusieurs catégories. Les *pāliya*, pierres de héros et de *satī*, sont moins élaborées que celles du Tamil Nadu, mais sont régies par les mêmes principes de base. Les pierres de *satī,* sont, par exemple, considérées comme des incarnations réelles de la femme décédée, qui passe rapidement du statut de *satīmā* à celui de divinité protectrice de village. Les *khambhi* sont en revanche des pierres votives qui sont dressées pour chaque membre – homme ou femme – disparu d'une famille, que les circonstances de la mort soient héroïques ou non. Dans la région de Saurashtra, à Jetpur notamment, les pierres tombales des familles les plus aisées sont magnifiées par des *catri*, de grands pavillons à quatre piliers sur un haut piédestal, et à toiture pyramidale. Ils s'inspirent directement des pavillons et dais annexes que l'on observe dans l'architecture

religieuse de la région. Il semble néanmoins que seules les pierres de héros et de *satī* soient investies d'un caractère divin. Si des rites funéraires réguliers sont pratiqués sur les *khambhi*, l'importance qui leur est donnée, comme la monumentalité de l'édifice, ne qualifient en aucune manière leur fonction de représentation de divinités[533].

On rencontre également cette coutume au Madhya Pradesh près de Chanderi, à l'est de l'Etat. Les pierres de *satī* sont ici mises en valeur par des structures ouvertes élaborées et à plan cruciforme. Des volées de marches, parfois ornées de frises décoratives, permettent d'accéder au centre d'une plateforme sur laquelle est fixée la pierre. Il semble toutefois que la majorité de ce type d'édifices ait appartenu à des familles royales ou d'importance, ce qui signifie que ce dispositif architectural n'ait pas été généralisé à toutes les femmes s'étant immolées. Dans le cas présent, il n'est pas non plus possible de savoir si la veuve qui s'est sacrifiée a par la suite été divinisée, et si le pavillon doit être considéré ou non comme un édifice religieux.

Les exemples les plus proches des Tīppañcal peuvent se retrouver au Karnataka, et partagent avec certains des édifices de Senji l'aspect architectural et les motifs de leur fondation. Dans cette partie du sous-continent, les veuves qui se précipitent dans le feu funéraire sont désignées sous le terme de *mahāstī*, une déformation de l'expression sanskrite « *mahā satī* » (grande ou glorieuse *satī*)[534]. Si les pierres votives qui leur sont dédiées présentent une composition et une iconographie tout à fait similaires à celle du Tamil Nadu, de nombreux petits édifices sont également construits en leur honneur et sont spécifiquement nommés temples de *Māstīamma*. La défunte est donc bien divinisée, mais on ne constate pas d'assimilation avec une entité protectrice existante dans le panthéon des *grāmadevatā*. Il semble au contraire que les *Māstīamma* forment une catégorie bien particulière parmi les déesses protectrices locales, mais endossent les mêmes fonctions de base – avec des particularités liées à la l'harmonie de la vie maritale et de la maternité – et les même pouvoirs.

Il s'agit souvent de cas d'immolation intervenant après des circonstances exceptionnellement atroces, tel que le meurtre du mari, le décès de ce dernier avant même le mariage des fiancés, des épouses maltraitées, trahies, ou reniées. L'accent est donc plutôt

---

533 *Cf.* DOSHI, S.: *Pāliya of Saurashtra*, dans SETTAR, S., SONTHEIMER, G. D. (ed.), *Op. cit.* 1982, pp. 170-173.

534 Voir à ce sujet deux cas précis étudiés par M. Chidanandamurti, qui regroupent une grande partie des caractéristiques des *māstī temples* que l'on rencontre au Karnāṭaka (CHIDANANDAMURTI, M. : *Two Māsti Temples in Karnāṭaka*, dans SETTAR, S., SONTHEIMER, G. D. (éd.), *Op. cit.* 1982, pp. 117-128 et 129-131.

porté sur la souffrance et le courage de la femme que sur sa noblesse et sa chaste fidélité. La construction du temple est la conséquence d'une vision, d'un rêve, ou d'une série de miracles, attestant du caractère surnaturel, et donc divin, de l'esprit de la *satī*. Implantées à l'entrée des villages, ces constructions de petite taille – la cella unique mesure environ deux mètres carrés de surface et l'ensemble n'excède pas deux mètre cinquante de haut – ne possèdent pas de porte pour éviter de contrarier les allées et venues de la *Māstīamma*. Il est intéressant de noter que, pour une grande majorité de ces petits sanctuaires, la cella ne renferme pas les stèles concernées, mais des pierres brutes supposées incarner les personnages du *sthālapurāṇa*. On peut donc parfois observer des représentations symboliques et aniconiques des deux époux, l'épouse étant de plus petite taille et se tenant à la gauche du mari, ainsi que le fragment de roc incarnant le coupable ou le meurtrier impliqué dans l'histoire de la *satī,* à proximité directe du temple mais hors de la cella. Les fidèles doivent d'ailleurs maudire ce roc avant de venir rendre hommage à la *māstī*, bien qu'il soit souvent regardé comme le gardien de l'entrée du sanctuaire. Les pierres commémoratives sculptées et parfois gravées d'inscriptions, qui sont liées au temple, sont quant à elles dressées sur une portion de terrain adjacente à la structure. Dans certains cas, il peut s'agit du champ ou de la parcelle agricole dont le sanctuaire, en tant qu'institution religieuse, possède l'usufruit, mais dans la plupart des cas, les stèles sont placées à proximité suffisante de l'édifice pour que leur relation directe soit manifeste. Cette organisation particulière démontre qu'ici, les objets de culte abrités par la structure construite ne déterminent pas l'emplacement de la mort, alors que le Tippañcal, dans la culture tamoule, est supposé marquer l'endroit exact où le bûcher crématoire s'est consumé[535].

A la période médiévale, apparaît au Tamil Nadu une tradition de « temples-sépultures », désignés sous le terme de *paḷḷipaṭai*. Cette catégorie d'édifices est encore aujourd'hui sujette à de nombreuses controverses, alimentées par l'obscurité qui entoure l'origine et la signification exacte de cette expression. En effet, « *paḷḷipaṭai* » signifie en premier lieu, selon le *Tamil Lexicon*, l'exécution des rites funéraires, en particulier pour les souverains. Or, ce mot est présent en contexte épigraphique, notamment à la période Coḷa, et semble désigner un temple bâtit en l'honneur d'un roi défunt. La question du classement de

535 Nous ne mentionnons ce fait que pour le comparer avec la tradition du Karnāṭaka, car si la position des habitants est inébranlable sur le fait que le pavillon est supposé marquer l'emplacement du bûcher, ils sont, à l'unanimité, enclins à admettre que ce fait est, dans la plupart des autres cas, hautement improbable.

ces monuments en tant que temples-cénotaphes ou en tant que temples-mausolées n'est pas encore tranchée. Sans investigations archéologiques plus complètes – car les inscriptions restent sibyllines sur ce sujet – il n'est pas possible de confirmer la présence d'ossements ou de restes du corps du défunt à l'intérieur ou sous les fondations de ces édifices pouvant dans ce cas constituer des reliques susceptibles de vénération. Cependant, une étude plus approfondie menée sur certains temples considérés comme des *paḷḷipaṭai,* et sur leur épigraphie, tendrait à montrer qu'ils étaient généralement construits à la mort du roi afin de glorifier sa mémoire, et non forcément identifierle lieu de sa sépulture.

En l'état présent des connaissances, une dizaine d'inscriptions enregistrant des dons ou consacrant des temples à la mémoire d'un souverain défunt sont répertoriées. Seules cinq d'entre elles font clairement apparaître le terme de *paḷḷipaṭai,* alors que les autres sont classées dans cette catégorie en référence à l'interprétation du contexte et des motifs de construction de l'édifice[536]. Le plus célèbre exemple est celui du temple de Coḷeśvara à Meḷpāḍi (anciennement Ariñjingai Īśvarar), que l'empereur Coḷa Rājarāja Ier a dédié, par une inscription du Xe siècle, à son grand père Ariñjaya (SII vol III, part I, n°15, 16 et 17). Celui-ci serait mort au combat à Ārrūr, mais l'inscription ne permet pas de savoir si sa dépouille se trouve effectivement sous les fondations de l'édifice. On trouve par ailleurs un portrait présumé du souverain défunt parmi les reliefs du temple, comme dans les cas des autres *paḷḷipaṭai* évoqués, ce qui pourrait rapprocher la fonction de ces temples de celles des pierres de héros. Néanmoins, la relation est loin d'être aussi affirmée, notamment parce que le temple funéraire est généralement consacré à Śiva, et que les *naḍukaḷ* reçoivent un culte en tant que héros divinisés.

Sur la dizaine de présumés *paḷḷipaṭai* mentionnés, six d'entre eux paraissent avoir été construits entre le IXe et le XIIIe siècle pour des femmes, dont cinq étaient des reines Coḷa[537]. S'il est reconnu que certains de ces monuments sont dédiés à une femme disparue, confirmant ainsi sa charge funéraire, il est cependant difficile de les relier aux Tīppañcal, pour les mêmes raisons évoquées concernant les *paḷḷipaṭai* des rois, qui ne procèdent pas obligatoirement de la même tradition que les pierres de héros. L'absence de confirmation du suicide des reines par le feu – que l'on suppose être veuves – et de l'emplacement d'un éventuel bûcher funéraire,

536 *Cf.* LEFÈVRE V.: *Portraiture in Early India: Between Transience and Eternity*. (Handbook of Oriental Studies, Section 2, South Asia) Brill. Leiden, 2011, pp 94-98, pour l'étude des temples dont les inscriptions utilisent précisément le mot « *paḷḷipaṭai* ».

537 *Cf.* ORR, L. C.: "Domesticity and Difference/Women and Men: Religious Life in Medieval Tamilnadu" In *Women's Lives, Women's Rituals in the Hindu Tradition*, éd. par Tracy Pintchman. Oxford University Press. New York, 2007, pp. 120-121 et note 20.

ne permettent pas de mettre les deux types d'édifices en relation. Par ailleurs, qu'il concerne des hommes ou des femmes, le *paḷḷipaṭai* commémore avant tout la mémoire et la noblesse d'un souverain, une dédicace qui est également celle des temples dynastiques Coḷa, comme le Rājarājeśvara de Tañjāvūr, érigé à la gloire de Rājarāja Ier, sans pour autant qu'il constitue une sépulture.

Il faut donc conclure que les *paḷḷipaṭai,* aussi bien les monuments qui sont précisément reconnus et ceux qui sont considérés comme tels, sont des sanctuaires dont la divinité principale relève du panthéon hindou, auxquels est effectivement associée une fonction commémorative, célébrant certainement une souveraine ou un souverain défunt, mais sans constituer de façon certaine l'équivalent d'un mausolée. Ils sont fondés par des membres de la famille royale directement apparentés au disparu, qui lui assurent ainsi une forme d'apothéose. Le but premier de ce type de fondation est donc d'une certaine manière différent de celui du Tīppañcal. Si ce dernier célèbre lui aussi la mémoire d'une femme noble et vertueuse et marque son accession au panthéon divin, il n'est édifié que dans une circonstance très précise – la pratique de la *satī* – et essentiellement parce que s'effectue, au moment de l'érection de la pierre de *satī*, une transposition de l'identité humaine de la femme immolée vers son identité divine. L'objet de culte du Tīppañcal n'est autre que la veuves décédée. Qu'elle soit progressivement assimilée à une déesse plus connue ou préexistante ne modifie en rien son origine première. Par ailleurs, nous ne disposons d'aucune preuve attestant qu'à Senji, les Tīppañcal aient été dédiés à des reines – ce qui paraît en outre peu probable au regard de leur apparence dépouillée. De manière générale, ce type d'édifice semble avoir essentiellement concerné des femmes du commun.

c. Origine et développement du Tīppañcal.

Lorsque l'on étudie les racines étymologiques du terme *tīppañcal*, on constate que la notion de structure construite n'apparaît pratiquement pas dans son champ sémantique.
En effet, le *Tamil Lexicon* donne plusieurs possibilités de définitions. Le mot est une composition de deux termes. Le premier, *tī-*, désigne le feu dans son acception la plus générale mais également le feu rituel (*TL* p.1935), et le second, *-pāy-*, est une racine verbale

exprimant le fait de courir en sautant, de galoper, de sauter d'une hauteur, mais également, de plonger en sautant « comme dans de l'eau » (*TL* p. 2613, définition n°4)[538].

Le composé *tī-p-pāy* signifie donc l'action de plonger dans les flammes, et il et bien précisé dans le *Tamil Lexicon* : « comme une femme sur le bûcher funéraire de son époux ». Ce sens particulier est d'ailleurs directement tiré du *puṟam* 246 (*cf. infra*) du *Puṟanāṉūṟu* (*TL* p. 1941). On relèvera par ailleurs une expression intéressante, construite sur les mêmes racines: le *tī-p-paḷḷayam*, qui qualifie la fête religieuse annuelle au cours de laquelle est pratiquée la marche sur le feu, et ce terme semble plus particulièrement utilisé pour la fête de la déesse Draupadīamman (*TL* pp. 1940-1941). Il faut cependant raison garder sur ce que l'on pourrait déduire de telles coïncidences, tout du moins pour ce qui concerne Senji : Alf Hiltebeitel maintient que le Tīppañcal de Melaccheri n'a pas de relation directe avec la marche sur le feu pratiquée lors de la procession attachée au temple de Draupadī et à celle de Dharmarāja non loin de là. Il ne s'agit ici que d'une correspondance linguistique logique entre deux termes de même origine.

A ce stade de l'analyse, il n'est jusqu'à présent pas question d'édifice ou de monument recouvrant ce sens.

Les sources épigraphiques confirment ce champ sémantique se limitant à la seule action de se jeter dans les flammes, et ne semblent pas traduire une quelconque métonymie entre l'acte et le monument. Les exemples d'inscriptions mentionnant le terme de *tīppañcal* datent pour la plus grande partie des Xe - XIe - XIIe siècles, et nous allons voir, dans les quelques cas présentés ici, que les personnages concernés peuvent être aussi bien des femmes que de hommes, et que l'appellation peut être employée dans des circonstances assez diverses.

Le texte de la longue inscription des plaques de cuivre de Tiruvalankatu nous donne quelques renseignements sur la pratique de la *satī* dans un contexte royal : rédigés sous le règne de Rājendra Coḷa I, les vers, en tamoul puis en sanskrit, détaillent la généalogie de la famille royale[539]. Les vers 64 à 66 racontent que le souverain Sundara Coḷa – ou Sunadara Coḷa Parantaka II – « monte aux cieux », et que son épouse, la chaste Vanavan Mahādevī, est déterminée à suivre son époux et à « abandonner son peuple », afin, notamment, que le roi ne soit pas séduit, en l'absence de sa femme, par les nymphes célestes qui le conduisent à son ultime demeure. Le style poétique conventionnel de cette partie du texte n'exprime pas

538 Cette définition, qui n'est pas la première pour le verbe, est visiblement tirée d'un des hymnes śivaïtes du Thiruvasagam, rédigé au IXe siècle par le poète Manikkavasagar.

539 SII vol. III, part. III, n°205.

expressément un sacrifice par le feu, mais les commentateurs l'on interprété unanimement comme tel. Kaundavaiyār, fille de Vanavan Mahādevī et sœur aînée de Rājarāja Ier, commandite d'ailleurs deux statues représentant la reine et son époux – Parantaka II – défunts pour le temple de Tañjāvūr[540].

De même, une inscription de 973 de notre ère, durant le règne du roi Parakeśari Ariñjaya[541], rapporte par exemple que Gangamadevī, épouse du gouverneur Vīracoḷa Ilangovelan, effectue un don de vingt *kalañcu* d'or pour rendre cultivable une terre aride, et pour allumer une lampe perpétuelle en son nom dans le temple de Nakkan Kōvil, à Allūr, avant de se jeter rituellement dans les flammes. Le terme utilisé ici pour l'immolation est « *tīppāykinrār* », mais il n'est fait aucunement référence à la mort de son époux, qui aurait alors justifié un tel acte, décrit par tous les commentateurs comme une *satī.* Il faut alors soit supposer que la disparition est sous-entendue, et que Vīracoḷa Ilangovelan est effectivement décédé, soit envisager que le terme « *tīppāykinrār* », ne s'applique donc pas exclusivement aux pratiques rituelles de la *satī.*

Enfin, il est utile de se pencher sur deux inscriptions provenant du district de Kṛṣṇagiri, à l'ouest de Tiruvaṇṇāmalai, dans le nord du Tamil Nadu[542].

La première (ARE de 1975 n°114) enregistre en 1057 le don effectué par un personnage dont le nom n'apparaît pas dans le texte, ou bien a disparu suite à une lacune. On comprend que cet acte pieux est manifestement motivé par le décès du fils du donateur, nommé Cāmuṇtan, mordu par un serpent, et que sa bru, Viccikan, s'est en conséquence immolée par le feu. A nouveau, c'est le mot « *tīppañcaḷ* » que l'on reconnaît à la treizième ligne et, en aucun cas, un temple ou une structure construite n'est ici mentionnée.

La seconde inscription (ARE de 1973 n°131), datée de 1048, utilise le terme « *tīppāñcān* », sous une forme accordée au genre masculin, pour mentionner qu'un certain Kaṅkaṇ Vacavaṇ de Melaiyūr « se jette dans le feu ». Le texte étant incomplet, on ne connaît malheureusement pas les raisons et les circonstances de cette décision. Mais l'utilisation de cette expression particulière prouve que le terme qualifie directement l'action proprement dite, sans l'assujettir à un concept uniquement réservé aux veuves.

---

540 SII vol. II, n°6.

541 ARE de 1903 n°376 et SII vol. VIII, n°690.

542 *Cf.* GURUMURTHI, S. (ed.): *Krishnagiri Mavatta Kalvettukal* (Krishnagiri District Inscriptions). Tamil Nadu State Department of Archaeology. Chennai, 2007, p.16 (n°131/1973) et pp. 143-144 (n°114/1975).

C'est uniquement lorsque le mot *kōvil* – le temple, dans son sens le plus large – est ajouté aux termes principaux, que la connotation avec l'existence de constructions existant sur le site se concrétise. On rencontre ainsi la dénomination « *tī-p-pantaṅ-kōvil* », qui est donnée aux tombes des femmes veuves de la caste des Toṭṭiya ayant pratiqué le rituel de *satī* (*TL* p.1940). En poursuivant les recherches, on apprend que les Toṭṭicci sont les membres féminins (le masculin étant Toṭṭiyaṉ) d'une caste de cultivateurs d'origine télugu, installée dans l'ouest de la région de Madurai et qui reçoivent le titre de « *nāykkar* » (*TL* p. 2083). Cette caste est décrite, par James Henry Nelson dans son étude sur la ville de Madurai à la toute fin du XIXe siècle[543], comme un peuple ayant migré depuis le nord de la région de Vijayanagara jusqu'au sud du Tamil Nadu pendant les toutes premières invasions musulmanes. Edgar Thurston[544] considère en revanche que leur arrivée date des XVe - XVIe siècles au plus tôt, et qu'ils sont directement issus des groupes d'agriculteurs et de guerriers d'Andhra Pradesh d'où proviennent les gouverneurs et les vice-rois au service de l'empire de Vijayanagara, appelés Nāyaka – titre par ailleurs porté par les chefs de ces villages de migrants. Les Toṭṭiya auraient effectivement fui les invasions musulmanes, et se seraient réfugiés dans les parties les plus méridionales du pays tamoul où ils auraient été particulièrement appréciés pour leurs talents de guerriers, de mercenaires et de gardes, bien qu'ils soient essentiellement agriculteurs. Il est intéressant de noter que les auteurs anglais de l'époque coloniale ont été intrigués par le fait que cette communauté était réputée pour son usage de la sorcellerie et par la pratique systématique de la *satī* par les veuves. Cette dernière coutume est directement mise en rapport avec les deux divinités tutélaires de la caste, Jakkamma et Bommayya, qui sont supposées être des épouses s'étant sacrifiées par le feu. Devenues les déesses protectrice des Toṭṭiya, elles sont honorées une fois par an par une fête de temple et une procession autour des villages. La *satī* n'était vraisemblablement pas obligatoire mais très fréquente parmi les femmes *toṭṭicci,* et les défuntes étaient alors vénérées avec grande dévotion et beaucoup de respect. En ce qui concerne le « *tī-p-pantaṅ-kōvil* », les rapports d'observation du peuple Toṭṭiya mentionnent des « tombes érigées en l'honneur des femmes s'étant immolées par le feu après le décès de leur époux », sans préciser s'il s'agit d'un édifice ou d'une simple pierre plantée, mais ils traduisent cependant correctement le terme comme « temple-torche » ou « temple dans lequel l'action de se jeter dans les flammes

---

543 *Cf.* NELSON, J. H.*: The Madura Country. A Manual.* Compiled by order of the Madras Government. Asylum Press. Madras, 1868, pp 81-83.

544 *Cf.* THURSTON, E.: *Castes and Tribes of South India.* Madras Government Press. Madras, 1909, à l'article *Toṭṭiyan.*

a été accomplie », laissant supposer qu'on a bien affaire à une structure de taille suffisamment modeste pour être considérée comme une tombe ou un petit cénotaphe, mais reconnue cependant comme un sanctuaire qui accueillerait une divinité ou un objet de culte.

L'analyse de l'étymologie du terme Tīppañcal, employé dans la présente étude comme le nom générique d'un certain type de monument, et tel qu'il est utilisé par la population locale de Senji, révèle une évolution sémantique et métonymique identique – dans son principe – à celle subie par les termes *paḷḷipaṭai* et *satī*. Le premier est un ensemble de rites funéraires qui désigne ensuite un monument, le second exprime d'abord les qualités d'une épouse et qualifie ensuite un acte précis et une tradition. Le *tīppañcal*, qui pourrait être l'équivalent tamoul du sanskrit *agnipravyasam* (selon le *Tamil Lexicon*), renvoie de façon très directe à l'action de se jeter dans le feu, mais nous avons pu constater que son emploi est en grande majorité réservé à un contexte rituel et funéraire. Une influence culturelle a donc dû modifier le sens de ce mot, qui a alors été employé pour nommer la structure construite sur le lieu où était commémoré le sacrifice d'une veuve.

Deux constats supplémentaires sont nécessaires à ce stade de la réflexion. D'une part il semble que la tradition de construire un édicule ou un petit temple fermé, en rapport avec une pierre de *satī* ou le lieu d'accomplissement d'un tel sacrifice rituel, se concentre aujourd'hui plus particulièrement dans le nord du Tamil Nadu. Mis à part le cas de la caste Toṭṭiya, dont les coutumes ont été observées au XIXe siècle et n'ont pas toutes survécu de nos jours, les petits sanctuaires de villages ayant pour origine le sacrifice d'une veuve sur un bûcher funéraire n'ont pas conservé leur désignation et leur fonction premières. Leur existence est attestée dans toute la région, mais ils sont désormais considérés comme des temples consacrés à une déesse féminine précise – généralement Māriamman –, et ne portent pas le nom de Tīppañcal, ou Tīppañcal Kōvil. Leur vocation première n'est donc rappelée qu'à travers les *sthālapurāṇa*, et les mythes qui entourent le temple, et n'est donc pas directement perceptible dans les formes architecturales et l'iconographie de l'objet de culte lorsqu'il est encore présent.

D'autre part, on remarque que les édifices présents à Senji peuvent être classés en deux catégories, bien que fortement inégales dans leur répartition. La première s'apparente visuellement aux cénotaphes que l'on rencontre au nord et au centre de l'Inde, composés d' un petit pavillon à quatre piliers surmonté d'une superstructure à étage unique et agrémenté d'une décoration élaborée. Ce style emprunte directement aux éléments connus de l'architecture dynastique que l'on observe sur les temples à l'intérieur du Fort, tels que le type

de piliers, le registre décoratif des moulures et de la toiture, et le plafond à caissons décalés. La seconde catégorie est en revanche plus proche des *māstī* du Deccan du sud et en particulier du Karnataka, régions avec lesquelles le Tamil Nadu partage également la tradition de l'érection des pierres commémoratives.

Le concept de l'élément construit dans ce but précis et portant ce nom ne semble apparaître que dans les témoignages concernant la caste des Toṭṭiya. Il semble également assez évident, bien que de telles affirmations nécessitent encore des vérifications historiques plus achevées, qu'une relation existe bel et bien entre cette caste émigrée du pays télugu et la classe dirigeante guerrière, ayant fourni à l'empire de Vijayanagara les gouverneurs Nāyaka, issus eux aussi d'Andhra Pradesh. Cependant, établir une relation directe entre le fait que les Tīppañcal de Senji se sont probablement développés pendant la période de domination Nāyaka, et un titre générique d'origine télugu attribué aux membres d'une caste qui avait pour coutume de construire des Tīppañcal, demande des informations supplémentaires pour pallier le manque de contexte historique et culturel qui entoure la pratique de la *satī* sur le site de Senji.

C'est donc très prudemment qu'il faut conclure sur ce type de monument présent à Senji. Les Tīppañcal traduisent peut être une pratique particulière du sacrifice des veuves sur le site, un besoin de les commémorer de manière plus prononcée que par une simple *satīkaḷ*, et l'exigence d'accentuer leur aspect divin, en les singularisant des *grāmadevatā* connues. Il est également possible que cette forme d'hommage aux veuves vertueuses soit héritée de traditions télugu, traditions partagées par d'autres Etats limitrophes, où abondent les expressions de la coutume funéraire des pierres de commémoration et, plus généralement, de la mémoire de la mort. La relation avec la dynastie Nāyaka et ses origines doit être sans doute envisagée, mais comme les Tīppañcal se réclament aussi très certainement d'une empreinte purement tamoule, les apports propres de chacune des influences restent difficiles à mesurer par le seul moyen des traits spécifiques à une culture ou à une autre.

Il est aussi utile de rappeler que le passé militaire et tourmenté de Senji et de sa forteresse peut éventuellement constituer le facteur majeur du développement de la construction de ces monuments et de la célébration des morts, qu'ils soient des guerriers héroïques tombés en défendant une cause noble, ou des épouses vertueuses, chastes et fidèles, qui préfèrent s'offrir en sacrifice après la disparition de leur époux plutôt qu'endurer toute autre forme d'existence. Ainsi, il est possible que la multiplication de ces actes de courage, témoignant de qualités humaines touchant au plus près les idéaux de l'époque, aient incité la

population à une forme de syncrétisme conduisant à honorer ces défunts comme des divinités et à les instituer comme les protecteurs du site.

3. La nature divinisée

3.1 Les pierres de serpents *nāgakaḷ*

A. Les *nāgakaḷ* de Senji

Selon les mêmes principes linguistiques appliqués aux termes *satīkaḷ* et *vīrakaḷ*, les « pierres de serpent » sont désignées sous l'appellation *nāgakaḷ*. Elles relèvent de la tradition dravidienne des pierres plantées, mais ne recouvrent pas les mêmes significations que les autres pierres commémoratives.

On trouve un grand nombre de ces objets à Senji et dans sa région proche. Comme déjà mentionnée dans le premier chapitre de cette partie, l'analyse de la répartition d'ensemble révèle que la distribution des pierres de serpents épouse de près l'implantation des temples et de lieux de cultes aux divinités féminines.

Une seule exception à ce principe, pour la zone qui nous concerne, se situe à Singavaram. En effet, trois pierres représentant des cobras dressés et enlacés sont plantées au pied du banyan sacré qui se dresse sur le parvis du temple de Raṅganātha, dont le feuillage ombre une grande partie de la plateforme. Certaines d'entre elles paraissent récentes, mais on remarque que leur facture est de bonne qualité et que les détails morphologiques des serpents sont généralement finement figurés.

C'est à proximité du temple de Kālīamman dans le Fort Externe que l'on rencontre le plus important regroupement de ces pierres sculptées. Cette concentration résulte certainement des derniers aménagements du sanctuaire, qui ont rassemblé plusieurs spécimens qui auraient pu être successivement installés de manière disséminée au fil du temps, dans le but de créer ou recréer ou un ensemble visuel homogène, dont la densité accentue le caractère sacré. Cependant, leur ordonnancement actuel – les pierres sont alignées et scellées sur un socle de béton – ne met aucunement en doute leur présence à une période bien plus ancienne, où elles ont été successivement installées de manière disséminée, et qui se sont certainement accumulées au fil du temps depuis la consécration du site à la déesse Kālīamman.

Sur les douze *nāgakaḷ* composant l'installation actuelle, deux sont positionnés de part et d'autre de la porte du sanctuaire, tels des gardiens. Les dix autres pierres sont alignées à l'ouest du temple et sont souvent fragmentaires, leur partie inférieure ayant disparu. On observe des paires de serpents entrelacés, mais également des *nāga* solitaires, dressés de face sur leur queue, et des personnages féminins hybrides dont la moitié supérieure du corps est humaine mais recouverte par un capuchon polycéphale. Ce type de figure est généralement encadré par deux petits serpents, quand ils ne se trouvent pas représentés dans la saignée des bras en position d'adoration de la *nāgiṇī*. De même, on remarque des petits reliefs de *liṅga* de Śiva, protégés par les anneaux et la capelle déployée d'un *nāga*. L'une de ces pierres présente un aspect plus insolite : dans les médaillons crées par les entrelacs des queues reptiliennes, a été sculpté un relief représentant un *liṅga* et, devant lui, une figure de Kṛṣṇa jouant de la flûte. La figure est crûment exécutée, mais comme elle n'a pas été ajoutée postérieurement, on suppose que l'artiste a effectivement voulu figurer les deux éléments en partie superposés l'un sur l'autre. Il est assez commun de rencontrer des images symboliques de Śiva et des représentations de Kṛṣṇa combattant le serpent Kāliya ou jouant de sa flûte, mais la combinaison des deux thèmes dans une même composition est plus singulière.

Les autres temples consacrés aux divinités féminines comportent également au moins une stèle sculptée d'un couple de serpents ou de *nāga* dressés sur leur queue. Les pierres peuvent être disposées dans la position de gardiens de porte, de chaque côté de l'entrée du sanctuaire, comme on l'a vu pour les temples de Selliamman et Kālīamman. Elles sont parfois installées face à l'entrée du temple, accompagnant les montures et les divinités masculines protectrices des *grāmadevatā*, comme au temple de Bhajanai-Māriamman et de Tenniamman – sanctuaire pour lequel les pierres de serpents sont également associées directement aux arbres de la clairière, plantés près des circonvolutions de leurs racines. Enfin, les *nāgakaḷ*, lorsqu'ils sont considérés comme des divinités annexes, peuvent être disposées dans une partie précédant la cella, ce qui est le cas notamment pour les temples de Pacchaiyamman et de Draupadī à Melaccheri.

Il convient de noter que le sanctuaire de Kamalakaṇṇiamman, qui se situe à mi-hauteur de la colline de Rājagiri, se démarque par l'absence de ce type de stèle dédiée aux serpents. Bien entendu, la possibilité que ces pierres aient été perdues, détruites ou déplacées, est toujours envisageable, néanmoins, le fait que chacune des autres déesses possède encore un exemplaire de *nagakaḷ* à l'intérieur de son aire sacrée malgré de nombreux réaménagements et des destructions presque certaines, incite à supposer qu'il s'agit d'une lacune particulière d'origine.

B. Le culte des *nāga* et les « pierres de serpents »

Les stèles sculptées dédiées aux serpents constituent un élément cultuel commun à toute l'Inde du Sud. Si elles sont surtout nombreuses au Tamil Nadu, on en trouve également dans tous les autres Etats du sous-continent. Tout comme les pierres de héros et les pierres de *satī*, les *nāgakaḷ* présentent entre elles des caractéristiques invariables et, contrairement aux autres types de stèles, elles n'ont pratiquement pas évolué ou subi de modifications depuis les périodes anciennes. Les spécimens que l'on peut observer à Ṣeṇji sont donc très comparables à ceux que l'on rencontre dans le reste de l'Inde.

Comme cela a souvent été évoqué au cours de cette étude, les peuples primitifs de cette région vénéraient les forces et les éléments naturels, qui constituaient pour eux des puissances incontrôlables par l'homme, capables de créer comme de détruire la vie. L'une des séquences les plus importantes qui rythmait le cycle de l'existence des populations était la saison des pluies, entrainant la floraison et la fructification de la végétation. Liée à une idée fondamentale d'abondance et de renouveau, elle représentait aussi une période de reproduction, végétale comme animale, et donc de fertilité.

Le serpent est un animal éminemment présent dans la vie quotidienne en Inde. Originaire des zones sauvages, se cachant dans des terriers et des crevasses de pierres, souvent à proximité des étangs et des sources, il n'hésite pas à s'aventurer souvent au sein des installations humaines en quête de nourriture, et plus fréquemment lors des fortes pluies, quand son habitat naturel est inondé.

Très tôt, ce reptile – dont le représentant le plus impressionnant, et donc le plus propre à frapper les esprits, est le cobra royal à collerette – a été associé aux éléments naturels et à la période de l'année au cours de laquelle il se rencontrait le plus fréquemment. Sa morsure souvent mortelle a contribué à le considérer comme une entité dangereuse qu'il fallait apaiser pour éviter tout affrontement. Une iconographie et une mythologie bien spécifiques se sont donc constituées autour des *nāga* – ce terme évoquant un type de divinité ophidienne dont les serpents terrestres sont les emblèmes vivants– qu'on considère comme les représentants des mondes souterrains et sous-marins, mais qui sont également les symboles de la pluie fécondante, et de la fertilité en général. Présents dans le bouddhisme (Mucalinda), l'hindouisme les a aussi intégrés à son panthéon en tant que *Nāgarāja*, souverains hybrides figurés avec la moitié supérieure du corps humaine, une queue de serpent et un capuchon à plusieurs têtes reptiliennes, marquant leur origine divine. On peut en observer des

représentations sur le rocher sculpté de la Descente du Gange (ou la Pénitence d'Arjuna) de Mahābalipuram, au centre de la composition, qui symbolisent les eaux du fleuve et le monde aquatique qui lui est lié, descendant sur Terre, à l'endroit ou une fine cascade d'eau s'écoule sur la roche. D'autres *nāga* sont présents sous forme animale dans les mythes cosmogoniques viṣṇuïtes, tels que la création du monde par Raṅganātha, où le serpent d'éternité Ananta (ou Śeṣa) offre son corps afin qu'y repose Visṇu durant l'intervalle entre la destruction d'un monde et la naissance du suivant. Du côté des formes démoniaques, on voit Kṛṣṇa combattre Kāliya, un serpent régnant sur un lac avec ses épouses. La danse de victoire du dieu sur le corps de la bête est l'une des iconographies les plus connues de cet avatar de Viṣṇu. Enfin, le serpent est associé à la déesse Manasā, et il est également présent aux côtés de Śiva, dont il est l'un des attributs réguliers, sous forme d'ornement et de bijoux, et il est souvent figuré recouvrant et protégeant de ses anneaux et de son capuchon le *liṅga* sur la *yonī*.

La tradition d'érection et de vénération des *nāgakaḷ* au Tamil Nadu dérive directement des pratiques primitives des premières civilisations de l'Inde du Sud, et n'a connu aucune interruption depuis son origine. Ces pierres de serpent sont utilisées pour apporter la fertilité aux femmes, et leur culte est supposé donner l'assurance d'une descendance saine et nombreuse. Après que la pierre ait été sculptée, elle est généralement immergée dans un étang ou un point d'eau pendant une longue période pouvant aller jusqu'à six mois, et elle est ensuite plantée au pied d'un arbre. Dans la majeure partie des cas, sa mise en terre est accompagnée de la plantation de deux jeunes arbrisseaux : il s'agit souvent de pousses de pipal (*Ficus Religiosa*) et de margousier, ou *neem tree* (*Azadirachta Indica*)[545], dont les troncs encore souples sont entrelacés, afin de réaliser un « mariage » des arbres. Ce symbole végétal, qui prospèrera de nombreuses années s'il est correctement entretenu, représente l'attachement d'un couple marié et sa vocation à « fructifier ». Les pierres et leur parure végétale sont donc régulièrement honorées par des femmes et des mères, qui prient les divinités ophidiennes et les esprits naturels des arbres, aussi bien pour combattre la stérilité que pour demander une saison des pluies favorable aux cultures.

Ce concept d'union entre deux êtres est reproduit dans l'iconographie des *nāgakaḷ*. En effet, elles sont le plus fréquemment sculptées de deux serpents dressés et entrelacés figurés

[545] Mis à part le cas de Singavaram où il semble bien qu'une autre essence soit plantée avec le banyan central, les *nagakaḷ* de Senji semblent plantés au pied d'un seul arbre au tronc unique. Nos trop sommaires connaissances en botanique ne nous ont pas permis de distinguer de pipal, mais uniquement des margousiers et des tamarins.

de profil, aux têtes affrontées et aux collerettes déployées. Cette position est supposée reproduire l'accouplement des deux reptiles. Les espaces circulaires créés par les entrelacs des deux corps reptiliens sont utilisés par les sculpteurs pour agrémenter le relief de fleurs épanouies et de figures, tels que Kṛṣṇa jouant de sa flûte ou dansant sur le serpent Kāliya. Outre l'illustration du lien direct qui existe entre le dieu et le serpent, il semblerait que cette iconographie particulière, telle que décrite dans le dernier exemple cité, se soit développée en relation avec le mouvement de *bhakti* kṛṣṇaïte et sa référence à l'omniprésence des thèmes amoureux dans l'histoire de l'avatar de Viṣṇu. On trouve aussi des *liṅga* représentés dans ces médaillons, illustration plus logique puisque ce symbole est l'emblème de l'axe du monde et du phallus de Śiva, évoquant cette fois un thème plus directement lié à l'accouplement et à la fécondité.

Certains *nāga* sont seuls et figurés de face, avec une ou plusieurs têtes. La représentation peut être très simple, comme c'est le cas à Senji, mais aussi beaucoup plus élaborée, comme le montrent certaines stèles provenant du Karnataka, sur lesquelles le capuchon polycéphale du *nāga* surmonte un corps dont les entrelacs complexes dessinent des motifs de nœuds et de circonvolutions décoratives. On observe souvent ces thèmes dans les rinceaux végétaux ornementaux sculptés des piliers du XVIe siècle.

On remarque que ces deux types de sculptures privilégient une représentation du serpent sous sa forme naturelle, ne montrant en majorité que des capuchons à tête unique. Certains *nāgakaḷ* figurent pourtant nettement une entité semi-divine : les *nāgiṇī* se tiennent alors en position d'adoration, encapuchonnés de plusieurs têtes de cobra et accompagnés de petits serpents, de part et d'autre de la stèle ou reposant dans la saignée de leurs bras. Ces derniers sont supposés figurer la progéniture de la déesse, qui est ainsi considérée comme un symbole de maternité, et donc de fertilité, au même titre que les serpents s'accouplant.

La relation entre *nāgakaḷ* et *grāmadevatā* peut s'expliquer de diverses façons, En Andhra Pradesh, les serpents font, selon Sree Padma[546], partie intégrante des mythes liées aux déesses de village, mais surtout aux veuves ayant pratiqué le rituel de *satī*. Ils interviennent en tant que réceptacles des réincarnations, de messagers, ou sont même la cause du décès de l'époux. Si, comme on a pu le vérifier dans l'une des inscriptions du district Kṛṣṇagiri, de nombreuses histoires du même type existent aussi au Tamil Nadu, cette analogie ne constitue en aucun cas un trait systématique. On peut néanmoins rapprocher les serpents des divinités féminines protectrices par leur rapport commun à la maternité. Rappelons que les

[546] *Cf.* PADMA, S.: *Vicissitude of the Goddess. Reconstructions of the Grāmadevatā in India's Religious Traditions*. Oxford University Press. New York, 2013, pp. 228-229.

grāmadevatā sont généralement mères, vierges, ou « mères-vierges », et suggèrent ainsi la même idée de fertilité que celle qui s'exprime à travers les *nāgakaḷ*, ce qui pourrait expliquer pourquoi ces pierres sont placées à Senji dans l'aire sacrée des sanctuaires des déesses.

A nouveau, le cas de Senji ne se distingue pas d'autres régions du Tamil Nadu. Si, par exemple, les pierres de héros sont essentiellement réparties dans le nord de l'Etat, les *nāgakaḷ* sont ici beaucoup plus répandues, et leur forme, comme leur signification, ne connaissent que peu de changements au fil des siècles. On peut arguer que l'environnement naturel du site, un relief montagneux et parsemé de sources et de points d'eau, ainsi que la présence très persistante d'une tradition ancienne, dont les *grāmadevatā* et les pierres commémoratives font partie intégrante, ont favorisé le développement du culte des pierres de serpents comme symbole de la fertilité et de l'eau. Si cet essor ne se traduit pas directement par le nombre et la disposition des stèles, leur présence cependant conséquente réaffirme là encore cette imprégnation du site par des cultes d'origine très ancienne.

CONCLUSION

Au terme de cette étude sur le paysage religieux de l'ancienne capitale du Royaume Nāyaka de Senji, nous aurons suivi les pas du fidèle traversant le domaine sacré des dieux hindous, installés dans leurs demeures de pierres, et des *grāmadevatā,* dont l'esprit et les pierres sacrées peuplent les collines de granit. Il nous faut à présent réinvestir l'esprit du visiteur qui, comme le dévot, à déambulé librement parmi les temples, mais dont les yeux néophytes ne décèlent plus la dévotion et la ferveur artistique qui imprègnent les lieux qu'à travers la patine du temps, les piliers écroulés, et les murs éventrés envahis par une végétation vorace des vestiges de Senji. Quel regard porter aujourd'hui sur le fort et la ville de Senji, et comment réhabiliter son importance historique, artistique et patrimoniale au sein de la société indienne actuelle et en résonance avec sa notion de l'histoire ?

1. Un patrimoine architectural en perdition

(*Planche 14, Fig.235 à Fig.242*)

La société contemporaine, qu'elle soit indienne ou étrangère, qualifie rarement le site de Senji comme tel, ou encore sous l'appellation, néanmoins plus courante, du « Fort de Senji », mais bien plus communément par l'expression « les ruines de Senji ». S'il est loin de nous l'intention de contester cet état de fait, il nous incite néanmoins à nous pencher sur la question de l'état actuel du Fort, et donc sur les sources de dégradation qui l'ont mené à cette condition, et si cette dernière persistera dans son évolution.

1.1 Les causes naturelles et environnementales

Les facteurs de dégradation naturels sont les plus évidents et c'est certainement cet aspect qui frappe le plus le visiteur à son arrivée.

La ville et les collines de Senji sont géographiquement situées dans une zone semi-désertique qui connaît une saison des pluies assez peu intense. Le granit utilisé provient directement des environs, et nous avons pu constater, aussi bien lors de l'analyse des méthodes de construction qu'au travers de l'examen de la sculpture des édifices religieux, qu'il ne s'agit pas d'un matériau aisé à mettre en œuvre, et qu'il est essentiellement prisé pour sa résistance. Cependant, il n'est pas indestructible, et des siècles d'intempéries auront eu raison de nombre de bâtiments.

Les temples sont couverts par des superstructures de deux types. Les premières sont des pyramides étagées de briques enduites de mortier, les secondes sont des toits plats, ayant pour support un plafond de granit surmonté d'une couche de briques, aujourd'hui protégées par une couche de ciment.

Les infiltrations d'eau de pluie dans les superstructures sont généralement visibles entre les dalles des plafonds et le long de poutres et des caissons sculptés. Les dépôts plus ou moins calcaires créés par l'assèchement des infiltrations affectent le granit à la fois dans son aspect visuel et dans sa constitution. On note en effet de grandes traînées blanches ou noires, en particulier sur les frises des plafonds des *maṇḍapa* de procession, qui sont sources de difficultés pour la lecture iconographique. Lors de la cristallisation de ces dépôts, les grains des couches superficielles de la roche se désolidarisent et se désagrègent, au point de causer une modification visible des volumes. Certains reliefs s'en trouvent alors émoussés et deviennent impossible à identifier.

L'eau de pluie attaque particulièrement les matériaux de construction les plus poreux, comme la brique et le stuc. Ces deux éléments étant constitutifs des superstructures qui sont si caractéristiques du temple sud-indien, il est compréhensible qu'elles représentent la partie de l'architecture des édifices la plus fréquemment rénovée, et aussi celle qui donne lieu à la majorité des recherches sur les techniques de conservation des monuments. L'érosion par les infiltrations provoque un estompage général des volumes et des reliefs, puis une dislocation de la structure, précédant son écroulement partiel ou total. Les superstructures ne sont pas les seules concernées : certains murs porteurs, éventrés ou endommagés suite à d'autres facteurs, et qui sont constitué d'un appareillage de briques et de mortier dans un parement de granit, voient leur structure interne se déliter et leur stabilité menacée et se transforment en substrat pour la végétation envahissante.

Certains édifices ont perdu leur dallage de granit, et l'érosion progressive du sol meuble sous la structure entraîne généralement l'écroulement partiel, ou l'enfoncement des piliers, dégradant ainsi les reliefs des parties basses des blocs.

Enfin, l'égouttement régulier lors de précipitations créée, lentement mais assurément, des cavités dans le sol.

En parallèle, la croissance exubérante de la végétation, faisant suite à l'abandon des temples, vient elle aussi poser des problèmes structurels : les plantes grimpante et les racines des arbres provoquent l'éclatement des éléments des toitures et des murs, l'envahissement des interstices des blocs de granit et leur disjonction, qui conduit à la désolidarisation des murs.

1.2. Les facteurs historiques

Cette catégorie de facteurs de dégradation relève bien évidemment d'une origine humaine, mais nous insistons ici sur son accentuation directement consécutive au contexte historique du site.

Une première raison paraît évidente : Senji au XVIe siècle est un *pāḷaiyam*, un centre fortifié. Il se situe proche de la bordure nord de l'empire de Vijayanagara et constitue, comme on a pu le constater, l'un des premiers verrous contre les invasions musulmanes, une étape stratégique entre deux voies de communication majeures, l'une vers le sud, et l'autre vers la côte est. Son implantation et sa fonction désignent tout naturellement le site comme une cible militaire.

Les conflits armés qui font l'histoire de Senji depuis sa création constituent donc une source majeure de destruction de monuments. L'utilisation de l'artillerie, notamment lors du siège mené par Zulfiqar Khan, a certainement détruit un grand nombre d'édifices. A leur tour, les armées françaises et anglaises, qui ont régulièrement fait usage des bâtiments religieux hindous abandonnés comme lieux de stockage ou de casernement, en ont accéléré le délabrement.

Cependant, si les combats successifs sont la cause principale des dommages, l'une des atteintes majeure à la production artistique Nāyaka procède de la destruction par les musulmans, systématique et réfléchie, des reliefs sculptés. Enjoints par un Jihad précis, dont les détails sont expliqués dans le long poème de Gaṅgadevī, qui retraçe les exploits de son époux face aux armées des sultanats, les musulmans qui pénètrent dans le sud de l'Inde et au pays tamoul mettent un point d'honneur à éradiquer le culte des infidèles et tout signe perceptible de celui-ci.

Les XVIe et XVIIe siècles ne dérogent pas au vandalisme religieux, et bien qu'il soit difficile de désigner exactement les auteurs des déprédations, entre les armées de Bijāpur ou les Mogholes du fanatique Aurangzeb, son expression se traduit par un iconoclasme aussi zélé que rigoureux. Les reliefs sculptés figurant des divinités ont été soigneusement épaufrés, grattés ou arrachés au niveau des visages et des têtes. Tous les symboles de la royauté sont également visés, afin de marquer la victoire des armées ennemies : les représentations de donateurs ou de rois, notamment dans le temple de Veṅkaṭaramaṇa, et plus particulièrement dans l'*āsthānamaṇḍapa*, ne subsistent plus qu'à l'état de silhouettes dans la pierre. Seul le contour des images qui étaient sculptées en reliefs plus profonds que les autres, est encore perceptible. De même, les figures de rois devant le sanctuaire annexe d'Āṇḍāḷ sont lacunaires au niveau de l'avant du visage.

Ces justifications religieuses et politiques ont ainsi provoqué la perte irrémédiable d'une multitude de reliefs sur le site, sans omettre la probable destruction intégrale d'édifices religieux dont nous n'avons probablement pas connaissance.

Il n'est pas non plus exclu que les soldats des armées européennes aient participé à ce type de dégradations, ou n'aient au contraire effectué des prélèvements sauvages de certaines pièces reconnues pour leur qualité esthétique. Le cas des pièces manquants de Senji démontre cette pratique, que les éléments ainsi dérobés aient été destinés à orner un autre temple, comme à Melsittāmūr, ou à agrémenter la statue de Dupleix, comme à Pondichéry. Tout en ayant des conséquences identiques, les intentions sous-jacentes sont bien différentes, entre les appropriations effectuées par les moines jaïns, qui reconnaissent l'importance de la sculpture de Senji et qui souhaitent la récupérer pour la préserver, et les pillages perpétrés par l'armée française, voulant symboliser la domination européenne en se servant de l'esthétique indienne en même temps qu'agrémenter leurs monuments de pièces exotiques.

1.3. Les causes humaines contemporaines

Si les facteurs historiques sont principalement motivés par une idéologie religieuse ou politique, les causes humaines des altérations subies à partir du XXe siècle relèvent souvent d'un vandalisme aveugle et gratuit. Cette affirmation sévère est bien entendue celle des historiens de l'art.

Le Fort de Senji est devenu une curiosité de la région et se transforme en attraction touristique. Il est donc fréquenté chaque jour par une population composée de quelques touristes étrangers, et en grande majorité de visiteurs indiens venus pour la découverte du site, ou pour une promenade traditionnelle, ainsi que de groupes scolaires, dont l'objectif pédagogique de leur visite n'est pas toujours très affirmé, en l'absence de toute explication historique. Si les raisons qui motivent la population à visiter le Fort ne sont en rien contestables, en revanche, force est de constater que les bâtiments souffrent souvent de cette affluence, faute de mesures de protection adaptées. Le temple de Raṅganātha de la colline de Rājagiri est un exemple de structure isolée au sommet de la plus haute colline, officiellement protégé, mais non surveillé[547], et de ce fait couvert d'inscriptions diverses, souvent indélébiles, ayant pénétré les couches supérieures du granit. L'édifice semble symboliser la réussite de l'ascension de Rājagiri, qui impose au lauréat de marquer son nom pour immortaliser un tel exploit. Le temple, qui n'a pas subi de détériorations structurelles, subit ainsi une détérioration considérable de sa cohérence visuelle, que ne déplorent que ceux dont cet aspect importe.

On citera également, sur la même colline, les panneaux peints du plateau de Kamalakaṇṇiamman à l'arrière du temple, ainsi ue les peintures plus tardives de l'intérieur du sanctuaire principal du temple de Raṅganātha de la colline de Kṛṣṇagiri, qui sont dangereusement menacés de disparition complète par les grattages et sous les graffitis.

Ce type de pratiques, spécifique ni au contexte, ni à l'Inde, mais malheureusement assez universel, est bien entendu condamnable, notamment parce qu'il entraîne la perte de données et d'éléments archéologiques irremplaçables. Il est d'usage de considérer qu'il s'agit simplement de la conséquence d'une insuffisance d'éducation relative au patrimoine et à la mémoire. Cependant, cette volonté d'apposer son nom et de laisser une trace de soi sur un élément ancien et remarquable, chargée d'une signification profonde qui n'est pas toujours intelligible, mais dont le sens général premier fait partie de la culture commune, est-elle véritablement différente de la motivation qui poussait des individus à graver leur nom, parfois accompagné d'une formule de dévotion, sur les murs ou les sols des temples, ou à dessiner, des *liṅga* et des taureaux sur la paroi de temples excavés? Le parallèle est certainement très excessif et incontestablement discutable, car il faut resituer dans son contexte l'acte personnel et pieux que représentait cette pratique à une période ancienne. Non qu'il s'agisse de la même

[547] Nuançons ce propos : il nous est arrivé plus d'une fois d'observer des employés de l'ASI, intendants ou ouvriers, surprendre des individus en flagrant délit de vandalisme, et les assigner d'autorité à un nettoyage immédiat.

motivation à l'époque contemporaine, mais, même si elle apparaît incongrue, cette question mérite d'être posée au moment de formuler la critique.

On relève par ailleurs un autre type de dégradation provoqué par un facteur humain, et celui-là est non seulement inévitable, mais exempt de toute condamnation. Certains temples de Senji, comme les lieux de cultes au *grāmadevatā*, les rocher d'Añjaneya et le temple de Singavaram par exemple, sont toujours actifs. La cérémonie peut être quotidienne ou hebdomadaire, mais les grilles qui ferment parfois certains sites en l'absence de l'officiant n'arrêtent pas les dévots. L'aspersion rituelle de la divinité s'effectue avec des substances diverses, eau, lait, beurre clarifié, huile… Les représentations sculptées sont ornées de pâte de santal, de vermillon et de curcuma, et souvent habillées de sari, de guirlandes et de bijoux. Les pratiques dévotionnelles expliquent souvent l'aspect noirci de certaines sculptures. Le mélange de ces différentes matières attaque parfois la pierre et en détériore le relief, mais une telle « usure » fait partie intégrante de la vie sacrée de l'image et ne peut pas être considérée indépendamment du contexte cultuel. A nouveau, du point de vue de l'historien ou de l'historien d'art, la perte de l'aspect original de la pièce est préjudiciable à son étude, mais il faut dans ce cas adopter un regard plus anthropologique, et appréhender l'image, le culte et le temple comme un tout indivisible.

2. Une volonté de préservation

(*Planche 14, Fig. 243 à Fig.258*)

2.1. La valeur esthétique de Senji : une vision partagée

A travers son histoire, et à travers le regard de ses visiteurs, Senji semble avoir changé de visage. Les périodes anciennes et le début du XVIe siècle nous sont méconnus, et les diverses sources, trop lacunaires ou trop imprécises, ne nous permettent que de reconstituer une histoire politique, ou de compiler des faits historiques. Les premiers témoignages sur

l'état réel de la ville et sur l'impression qu'elle donne n'interviennent que vers 1597, avec les écrits, désormais célèbres, du père Pimenta sur l'époque de Muttu Kṛṣṇappa Nāyaka :

> "Nous arrivâmes donc à Gingee – la plus grande cité de toutes celles que nous avons vues aux Indes, et si on fait comparaison à celles du Portugal, elle ne le cède qu'à Lisbonne. […] Le Fort se tient au centre, étant lui-même telle une ville, ceint de hauts murs de pierres de taille et un fossé empli d'eau. Au milieu du Fort se dresse une colline escarpée, que la nature à rendue sûre, et l'art, imprenable. […] Il y a de nombreux temples dans la ville et au sein du Fort. Les habitations privées ne sont pas élaborées, à l'exception des résidences des personnages riches et influents."[548]

Le jésuite est émerveillé par la dimension de la ville, par l'activité militaire soutenue qui y règne, et surtout par le palais aux deux tours dans lequel il est invité séjourner. Il ne s'attarde cependant pas sur l'architecture religieuse. S'il mentionne une « un bois consacré à une idole », il ne reconnaît pas le besoin de la décrire, au point que Samuel Purchas suppose que le jésuite évoque là le rocher admirablement sculpté de Veṇugopāla dans le Fort Interne, alors qu'il doit s'agir plus probablement du bois sacré entourant le temple de Kālīamman au bord du Cakrakulam. Seule la présence de « nombreux temples » nous est rapportée. Les commentaires de l'ecclésiastique s'accordent avec ceux ses contemporains, et des visiteurs qui le suivront dans le courant du XVIIe siècle : il faut considérer que l'impression provoquée par la puissance de la citadelle relègue l'architecture religieuse au second plan.

Lorsque le XIXe siècle s'intéresse à l'art en Inde, et en particulier à son architecture dans le sud de la péninsule, le constat est assez défavorable. Les premières études de James Fergusson en 1885 sur les temples excavés, dans son ouvrage *History on Indian and Eastern Architecture* (1876)[549], présentent le temple de style *drāviḍa* comme une accumulation disparate de motifs sur des bâtiments irréguliers et, si certains édifices semblent relever d'une catégorie supérieure et de grande importance, ils sont privés de cette dignité à laquelle on pourrait s'attendre alors si leurs éléments en étaient « convenablement ordonnés ». Cette critique, mêlée parfois d'admiration, se retrouve dans de nombreuses considérations sur cette période et les suivantes, qualifiant d'erreur ce qui constitue souvent l'idée de la perfection selon les canons classiques indiens. Avec le temps, et l'évolution de la connaissance des concepts de l'art indien depuis la fin de la période coloniale, l'intérêt se porte essentiellement

---

548 *Cf.* Purchas S.: *Purchas and his pilgrims*, vol. X, ch. VII, Glasgow, 1905, pp. 205-222 et 369. Traduction Jean Deloche, et personnelle.

549 *Cf.* FERGUSSON, J.: *History on Indian and Eastern Architecture*. Ed. Revise. John Murray. Londres, 1910.

sur les périodes relativement anciennes. On exalte alors les innovations Pallava et la grandeur des Coḷa, dont l'empire est regardé comme le plus historiquement important du pays tamoul. Peu de considération est accordée à l'art de Vijayanagara, jugé décadent, car développé pendant une période de contamination artistique[550] due aux conflits et aux troubles politiques. Pourtant, les recherches majeures sur le sujet et sur la première capitale de l'Empire, Hampi[551], mettent en lumière l'intense activité de production architecturale et de sculpture de cette époque. Profitant de cette évolution positive, l'art des dynasties Nāyaka fait alors son apparition dans certaines études, toutefois consacrées avant tout à l'art de l'empire. Les « vice-rois » et « feudataires » de l'empire font essentiellement l'objet d'analyses historiques, afin de resituer la fin de l'empire de VIjayanagara, et la transition avec la disparition du dernier grand royaume hindou du sud de l'Inde, dans une chronologie politique.

Ce n'est que lorsque des études indépendantes sur des grands complexes comme les temples de Madurai ou de Śrīraṇgam apparaissent, que l'art produit par les dynasties Nāyaka tend à être individualisé. Jusqu'alors, les « gouverneurs » de Vijayanagara se contentaient, pour l'observateur, de récupérer des édifices anciens et de les agrandir en leur ajoutant des *gopura* et une débauche de reliefs sculptés. Si les dynasties de Madurai, de Tañjāvūr et d'Ikkeri ont fait l'objet de monographies, tant du point de vue historique qu'artistique, Senji a toujours été considéré – malgré un jalon historique non négligeable – d'une importance médiocre quant à son architecture religieuse. L'étude de l'architecture militaire de Jean Deloche amorce une novation dans ce domaine, mais les temples restent délaissés.

La question de la valeur esthétique est l'une des plus épineuses, en particulier pour l'architecture religieuse de cette période. Senji a été bâti, pour ses plus grands complexes, au cours du XVIe siècle : l'observation de ses sanctuaires, et la présence de petits sanctuaires dont l'ornementation est réduite, spartiate, voire à peine esquissée, contraste fortement avec ses contemporains, comme le temple de Jalakaṇṭeśvara de Vellore un peu plus au nord, ou le temple d'Aruṇācaleśvara de Tiruvaṇṇāmalai, à l'ouest, pour ne citer que les plus proches. Au regard de cette première impression, d'où il résulte que les monuments de Senji sont de qualité inférieure à d'autres, à période et région identiques, quel est alors le niveau justifié de protection patrimoniale à lui assurer? Quel choix sont faits des temples qui « méritent » une

---

550 *Cf.* DALLAPICCOLA, A. L., VERGHESE A.: *Sculpture at Vijayanagara, iconography and style.* Manohar Publisher & Distributor for American Institute of Indian Studies. New Delhi, 1998, p. 10.

551 Voir de manière générale les travaux d'Anna L. Dallapiccola, Anila Verghese, Georges Michell et John Fritz.

protection, dont la mémoire artistique doit constituer un témoignage historique, et, pour reprendre le terme anglais, un héritage ?

2.2 La protection en marche

Le site de Senji est sous la protection actuelle de l'*Archaeological Survey of India*. L'institution, aujourd'hui gérée par le ministère de la culture indien, se présente comme la première organisation gouvernementale pour la recherche archéologique et la protection de l'héritage culturel de la nation indienne et, à ce titre, elle prend en charge près de trois mille sept cent sites à travers toute la péninsule. Les actes de conservation, de prévention, et les suggestions sont consignées dans des rapports publiés chaque année[552].

Le site de Senji est, comme a pu le voir, laissé à l'abandon au XIXe siècle, et déserté par la population. En 1916, un violent cyclone s'abat sur le nord du Tamil Nadu et contribue, d'une certaine manière, à éveiller les consciences sur les ruines croulantes qui s'étalent au pied des collines et qui parsèment leur sommet. La découverte d'installations hydrauliques inconnues et relativement anciennes décide les autorités à investir le site, à en répertorier les monuments, et à procéder à la sélection de certains d'entre eux en vue de leur protection. Seuls les monuments des Fort Interne et Externe, ainsi que Singavaram, font aujourd'hui partie de la zone de protection de l'ASI.

Une décennie avant, des suggestions avaient été émises en 1904 pour classer le palais du Fort Interne et le sanctuaire en ruine de Ādi Varāha à Singavaram. Jusqu'en 1915, les temples de Veṅkaṭaramaṇa, de Raṅganātha de Rājagiri, et certaines parties des enceintes, font l'objet de réparations ponctuelles, essentiellement pour éviter aux bâtiments de s'écrouler, montrant l'état de ruine important des édifices. Ce n'est qu'en 1916 que l'ensemble du Fort est évalué. Le Veṅkaṭaramaṇa ne présente, selon les rapports qui en résultent, « rien de remarquable, mais un intérêt historique suffisant pour être préservé ». La colline de Chandrayadurgam en revanche, ne possède « aucune valeur ».

Une première campagne de restauration s'achève en 1917-1918, et on procède à l'achat de terrains autour du temple afin de nettoyer les abords du monument. Dans les années

552 *Cf. Annual Report of the Archaological Survey Department. Southern Circle.* Archaeological Survey of India. Superintendant Government Press. Madras. Années 1893 à 1932-33. et
Indian Archaeology - A Review. An annual Publication of Archaeological Reports. Archaeological Survey of India. Government of India, New Delhi. Années 1957-58 à 2014.

1930-1932, une note précise que le temple de Veṅkaṭaramaṇa est l'un des monuments les plus importants du site. Il souffre régulièrement des infiltrations et du ruissellement des eaux de pluie qui abîment son sol. Le temple de Mahāliṅgeśvara est également rénové. L'année 1960 marque la mise à jour d'une inscription « à la base du temple ». Sans aucune autre précision, il ne peut s'agit là que de celle de 1573, qui sera éditée en 1976 dans les rapports épigraphiques.

Le Veṅkaṭaramaṇa fait l'objet de petites réparations et entretiens régulièrs, tel que le nettoyage de la végétation, comme c'est le cas pour d'autres édifices, et principalement pour la zone du palais. En 1975, des aménagements destinés à la visite sont répertoriés : des grilles – aujourd'hui disparues – sont installées devant le panneau peint de Rājagiri, et les abords des temples de Śiva N°70 et 71 sont transformés en jardins. On retrouve également à cette date les deux statues de gardiens de porte du Veṅkaṭaramaṇa. Le temple bénéficie d'une nouvelle vague de travaux une dizaine d'année plus tard, où ses piliers sont replacés. Le temple de Paṭṭābhirāman est remis au niveau du sol : son *upapīṭha* autrefois ensevelie est mise au jour.

Entre 1980 et 1990, les services de restauration procèdent à des anastyloses sur la zone du palais, et sur les sanctuaires annexes du Paṭṭābhirāma : les éléments sont marqués, démontés, puis réassemblés. On applique également des fongicides et des badigeons protecteurs sur le stuc des superstructures. Les années 2000-2010 voient essentiellement des aménagements déstinés à faciliter la visite, et les berges de l'étang de Cakrakulam sont consolidées. Enfin, jusqu'en 2014, ce sont majoritairement des modifications organisant la visite du site qui sont apportées. Les abords des monuments sont redessinés pour répondre à des objectifs de présentation et se conformer à des normes de sécurité touristiques.

2.3. Les dangers de la patrimonialisation.

On a pu le constater, les édifices de Senji n'ont pas toujours été considérés comme présentant une valeur suffisante pour bénéficier de restaurations. Le classement des différentes structures qui parsèment le Fort en vue de leur protection est très progressif, et on peut se poser la question des critères motivant les choix des temples devant être préservés. Outre la valeur historique – visiblement la première à être prise en compte – d'un bâtiment et son ampleur suffisante pour lui supposer un rôle majeur dans la vie locale de l'époque, ou bien sa configuration particulièrement représentative d'une période, la valeur artistique rentre

en ligne de compte, mais l'incidence de la proximité semble également intervenir. Il est difficilement concevable en effet de restaurer et d'aménager un complexe religieux pour le présenter à la visite tout en laissant en l'état une structure mineure, mais voisine, qui déparerait l'image du sanctuaire restauré.

Les nouveaux aménagements se concentrent essentiellement sur la fonction touristique des lieux et les retombées économiques qui en découlent, ce qui induit parfois une profonde modification du paysage, qui s'intensifie chaque année. On constate ainsi la construction de nouveaux équipements sanitaires devant la porte de la Victoire, mais également au pied sud de la colline de Kṛṣṇagiri, contre un *kulam* naturel, étang qui servira de fosse septique. De manière générale, le site dans son ensemble est dégagé et nettoyé, créant un espace ouvert et éclairci. Toutes ces interventions participent visiblement d'une volonté de rentabiliser un site archéologique et historique régional, qui constitue en même temps la seule attractivité de la petite ville de Senji.

Si les intentions des autorités sont méritoires et ont permis de sauver de la destruction complète un patrimoine historique et artistique indéniable, leurs interventions ne sont pas sans soulever la controverse. En effet, lorsque certains édifices bénéficient de modestes réparations, d'autres, comme le temple de Veṅkaṭaramaṇa ont fait l'objet de lourdes campagnes de restauration. L'état de ruine très avancé de certaines de ses parties a entraîné, malgré des études préalables, une restauration « à l'aveugle », avec une grande part de déduction quant à l'identification de l'emplacement originel des éléments. Il faut ajouter aux effets de ces extrapolations une conception différente de l'éthique de lisibilité et de réversibilité des restaurations. Si ces principes sont parfois appliqués – comme pour certains piliers de Type 2 dont le fût est en ciment, et pour les statues des *dvārapāla* dont les lacunes sont comblées mais laissée vierges de décoration – il arrive que la restitution de l'intégrité de l'édifice et la recherche de sa fonctionnalité pour sa visite, quel qu'en soit le coût, s'imposent à toute autre considération. Ces deux objectifs s'appliquent d'ailleurs autant pour des temples reconnus comme monuments historiques que pour ceux dans lesquels le culte est toujours pratiqué. L'édifice religieux doit avant tout assurer sa fonction d'accueil des fidèles – et donc des visiteurs. On constate alors des restaurations réalisées à partir de pièces récupérées aux alentours, ou parmi les débris n'ayant pu être réintégrés dans leur édifice d'origine. Des piliers servent ainsi de marches d'escalier, ou sont complétés par des fragments divers afin d'atteindre la hauteur nécessaire, des assemblages dans les *maṇḍapa* proviennent visiblement d'autres temples, les chapiteaux sont inégaux…

Mais avant tout, ce sont de ce fait de réels problèmes de lecture iconographique, auxquels l'étude stylistique du bâtiment se heurte. L'analyse est fortement perturbée par l'impossibilité de connaître la position d'origine des éléments dans le temple lorsqu'est privilégié la nécessité technique, ou la disponibilité immédiate, au détriment du souci de cohérence esthétique ou de signification. La question se pose notamment pour les espaces intermédiaires du temple de Veṅkaṭaramaṇa, dont les reliefs des piliers sont particulièrement hétérogènes, mais également pour l'ordre des panneaux du passage interne du *rāyagopura*. Cela justifie généralement la prudence, parfois excessive, dont on a dû faire preuve dans les déductions de cette étude.

3. L'étude architecturale de Senji : la fixation du passé, la permanence de l'intemporel

Le paysage religieux de Senji se développe progressivement depuis les plus anciennes périodes d'occupation humaine jusqu'à la fin de l'âge d'or de la construction architecturale Nāyaka. Dans notre périple à travers les monuments hindous, nous avons pu constater la présence de deux grands types de cultes, dont la cohabitation et l'interpénétration thématique et cultuelle caractérisent le Fort et la ville. Les temples de granit sont les plus nombreux et émergent majoritairement pendant l'époque de domination Nāyaka, qui s'étend du XVe siècle à la première moitié du XVIe siècle, dans un contexte militaire qui produit, malgré tout ou conséquemment, des périodes d'émulation artistique et d'intense production architecturale, cette dernière formant le support d'un message politique et idéologique.

Le Senji royal et la capitale du royaume Nāyaka du Toṇḍaimaṇḍalam naissent donc véritablement sous le règne du premier gouverneur de Vijayanagara, établi dans le nord de la région pour repousser les invasions de l'Islam et affermir localement l'autorité du jeune empire, et qui instaurera une succession basée sur l'hérédité et la continuité des pratiques. Mais, du Senji sacré, on ne peut déterminer l'origine. Le site s'inscrit au VIIe siècle dans la géographie religieuse du pays tamoul par la fondation du temple de Raṅganātha de

Singavaram sous les Pallava, mais les collines de granit, les forêts et les sources, abritent déjà une présence divine, et bien plus ancienne. Les divinités féminines locales sont des déesses protectrices et souvent sanguinaires, des guerrières repoussant les démons aux portes de Senji, chacune d'elle possédant sa demeure divine, aux pieds des escarpements ou sur les berges des étangs. Ces *grāmadevatā*, divinités de village ou de la « petite tradition », et notamment les Saptakaṇṇigai, le groupe des sept sœurs, participent à la fondation légendaire des lieux et regroupent avec elles toute une variété de cultes et de pratiques, toujours bien vivaces au moment des premiers grands aménagements défensifs et urbains entrepris aux alentours du XIIe siècle. Les bergers Kon deviennent rois et imposent leur autorité sur la région proche, amorçant quatre siècles de conflits réguliers.

Au plus fort de sa puissance, Senji déploie une cité aussi étendue qu'une capitale européenne, organisée en couronnes concentriques avec, pour centres principaux, le cœur sacré de la ville, le temple excavé de Singavaram, et la forteresse qui s'établit entre les trois collines de Rājagiri, Kṛṣṇagiri et Chandrayandurgam, reliées par d'épaisses murailles. Sur un paysage religieux local préexistant, les souverains Nāyaka imposent leur marque. Les édifices religieux majeurs, outre l'antique grotte de Singavaram, se voient affectés à l'accueil de la pratique religieuse de chacun des quartiers important de la ville.

Les temples de cette période présentent deux types de physionomie. Les premiers sont de petites structures composées d'un sanctuaire au style sobre et sévère, à l'ornementation réduite, disposées à la fois dans le Fort, au sommet des collines et dans les villages et les zones résidentielles attenantes. Ils semblent essentiellement positionnés pour signaler un lieu et constituer un repère dans une géographie sacrée. Les seconds, en revanche, sont les témoins d'une époque caractérisée par l'émulation artistique et architecturale, où les provinces du Tamil Nadu et la capitale impériale de Vijayanagara constituent, aux XVe et XVIe siècles, un laboratoire de conception de l'architecture religieuse et d'élaboration des styles. L'esthétique des grands temples Coḷa est assimilée par les constructeurs de Vijayanagara au début du XVe siècle, qui l'importent dans la capitale, où il va maturer, se nourrir des diverses influences et du syncrétisme ambiant, et se transmettra à nouveau dans le pays tamoul, transformé et perméable à une nouvelle évolution, qui s'opèrera lors de l'intense période de construction religieuse qui caractérise le XVIe siècle, en développant le principe d'élévation en édicules, rythmant ainsi les façades des édifices. Les quatre grands complexes de Senji, le temple de Veṅkaṭaramaṇa du Fort Externe, de Paṭṭābhirāma de Narasingarayanpattai, le Sītārāma de Jayankondan et le Kodaṇḍarāma au bord de la rivière Varāhanadī, traduisent chacun cette évolution. Tous comme les temples des autres royaumes Nāyaka tamouls de Madurai et de

Tañjāvūr, le plan des installations s'élargit, délimité par des enceintes concentriques, et les axes cardinaux sont accentués par des *gopura* qui signalent le temple dans le paysage. La procession rituelle prend une nouvelle importance. La création et l'aménagement de deux circuits de circumambulation rituelle autour de la colline de Singavaram, et la multiplication à Senji des *maṇḍapa* de procession ornés, à la fois autour des temples et dispersés partout dans les collines, transforment le site en un vaste parcours de procession divine. Les bases moulurées et les alternances d'édicules ornent les parois des *gopura* et de certains sanctuaires. Les édifices de Senji sont caractérisés par la cohabitation singulière de ce style du XVIe siècle avec le style sobre de structures réduites. Cette combinaison se retrouve aussi bien au sein du même temple, comme c'est le cas pour le temple de Veṅkaṭaramaṇa, mais également comme style propre de larges complexes. L'origine de ce style sobre, s'il est observable sur d'autres fondations Nāyaka du XVIe siècle, n'est pas exactement déterminée. Mais sa présence peut s'expliquer par l'importance de la géographie religieuse du Tamil Nadu ; la réponse architecturale à la nature sacrée d'un site souligne la primauté de l'emplacement du temple, puisque ce n'est pas l'aspect matériel de l'édifice qui est sacré, mais le lieu sur lequel il est installé. Ce concept constitue d'ailleurs la base du culte des *grāmadevatā* et des lieux de commémoration, expliquant la raison pour laquelle leur culte ne dispose que rarement de structures pérennes. Appliquant ce principe, les Nāyaka de Senji ont pu récupérer des édifices plus anciens et les englober au sein d'une création nouvelle, comme pourrait l'indiquer la présence d'une inscription de la fin du XIVe siècle sujette à controverse sur le Veṅkaṭaramaṇa, et s'inscrire de cette manière dans une tradition locale plus ancienne, mais ce type de raisonnement implique trop de postulats non vérifiables, et suppose une longue période de construction de l'architecture religieuse à Senji, ce qu'infirment certains éléments. Si le site s'est au contraire développé sur une courte période, circonscrite à la présence de la dynastie Nāyaka, on peut présumer deux phases de construction – très rapprochées – mais se traduisant par des ajouts ponctuels tardifs à des temples du début du siècle. Cette volonté d'intégration est cependant caractéristique à Senji : il semble qu'un style décoratif plus sobre et introduisant certains détails développés à des périodes plus anciennes, comme les niches en *makaratoraṇa* par exemple, soit délibérément utilisé pour se réclamer du passé et donc s'attribuer une plus antique sacralisation. Cela se traduit à Senji par l'installation de temple dans des lieux qui – en matière de religion hindoue pan-indienne – ne correspondent pas à une mythologie divine décrite par les hymnes des poètes viṣṇuïtes et śivaïtes, qui identifient les lieux saints à travers le pays tamoul. Les grands complexes de Senji sont des fondations royales qui cherchent à légitimer leur présence, et donc celle de leusr souverains, par leur

affiliation à un passé local en suggérant visuellement une ancienneté plus lointaine, et en suscitant ainsi un sentiment sacré plus profond. Si la caractérisation de ce « passé » est imprécise, le style sobre étant difficile à retracer, il semble que les Nāyaka aient affirmé, à travers leur architecture religieuse, leur volonté de s'inscrire dans la descendance directe de l'art de l'empire de Vijayanagara du tout début du XVIe siècle, malgré leur évolution plus tardive vers une indépendance politique. La dédicace à des divinités Srī-vaiṣṇava majeures, dont celles de Tirupati, tutélaire de la dynastie Tuḷuva, les particularités communes à certains plans, l'aspect rude et parfois fruste de la sculpture architecturale, ainsi que l'absence des éléments caractéristiques des développements artistiques tamouls tels que les piliers monumentaux et les thèmes iconographiques locaux, mais surtout l'analogie naturellement évoquée entre l'environnement mouvementé et granitique de Senji et la première capitale impériale à Hampi, en sont les principales caractéristiques. Les volontés d'intégration et de légitimité des souverains se traduisent notamment par un patronage extensif, et une présence royale ostensiblement marquée, d'une part avec l'utilisation de thèmes iconographiques choisis, et d'autre part au travers de la représentation explicite de la figure du roi dans les temples. Ces derniers sont présents dans les structures dynastiques nouvellement fondées, dans les sites anciens dont la sacralité est fermement attestée, comme Singavaram, mais également dans le domaine des cultes traditionnels : les divinités féminines locales, telles que Draupadī et Pacchaiyamman, et certaines autres déesses du groupe des sept sœurs, bénéficient à ce titre de la construction de temples en pierre durant l'époque Nāyaka, traduisant un soutien dynastique de ces cultes et de leurs pratiques locales. Le concept d'héroïsme guerrier et vertueux, mais également le thème du combat et du sang sont très présents, à la fois chez les Nāyaka, qui sont avant tout des chefs militaires dans un contexte de conflit presque permanent, et dans la tradition des déesses protectrices de frontières et les pratiques de commémorations des morts et des sacrifices rituel, avec la présence sur le site de *vīrakaḷ*, de *satīkaḷ*, et des Tīppañcal. C'est peut-être également ce contexte militaire qui, malgré une coopération accrue pendant cette période avec l'institution religieuse, explique une dimension des temples plus modeste que celle des édifices religieux des cités contemporaines, la simplicité relative du plan des plus grands complexes de Senji, et surtout la qualité pictographique de l'iconographie – considérée comme un motif protecteur et apotropaïque, et dépourvue de contexte mythologique et narratif. Lors de la construction du Fort et de l'installation de Nāyaka dans ce site, qui n'est pas un grand centre de pèlerinage, des temples étaient nécessaires à la vie religieuse des soldats et de la population, et on peut donc vraisemblablement y reconnaître une forme de culte adapté à ce type de contexte.

On a pu constater que l'épigraphie de Senji et la généalogie de ses rois ne permettent pas d'associer une figure royale à un type d'édifice ou à une période de construction, malgré le fait qu'on date la majorité des ouvrages du milieu du XVIe siècle, ce qui correspondrait au règne de Śurappa Nāyaka, qui porterait également le nom de Tubāki Kṛṣṇappa Nāyaka, ou de son hypothétique frère Kṛṣṇappa Nāyaka. La ferme intention de dater précisément le site, en combinant des données stylistiques, épigraphiques et historiques s'avère non seulement vaine – en outre peu réalisable au regard des lacunes dans les sources, et des problèmes de lecture posés par les destructions, tout autant que par les restaurations –, mais également dangereuse. L'interprétation en histoire de l'art est un outil à double tranchant auxquels ne sont pas exposés les chercheurs travaillant sur des sources uniquement textuelles ou épigraphiques. La volonté de faire correspondre, pour les besoins de la connaissance, un roi, une date, un style et un édifice, pourrait conduire, dans le cas de Senji, à réinventer un art Nāyaka et un « style architectural de Senji ». Il est donc parfois plus raisonnable de maintenir une distance suffisante avec les observations et d'appliquer à l'étude un regard plus anthropologique.

Il faut retenir de Senji la fixation du passé par les souverains du XVIe siècle face à l'intemporalité des cultes traditionnels. Les Nāyaka ont cherché pendant leur règne à se rattacher à une période ancienne et glorieuse, afin de fonder dans un passé plus ancien les bases de leur propre gloire trop récente, ils ont figé dans la pierre une représentation du passé, et cette architecture dynastique est aujourd'hui considérée comme un témoignage historique et artistique important, déployant sur le site ses vastes colonnades, dont la solennelle sobriété s'accompagne parfois d'une richesse décorative foisonnante de détails et de finesse. Les monuments sont hiératiques, immobilisés dans le temps, et on contemple leur état d'alors. Autour d'eux, au contraire, la vie sacrée abonde. Les déesses locales, dont le culte est toujours vivace dans le Fort et aux alentours, et incrusté dans la vie quotidienne, ne sont pas affectées par le temps. Elles se révèlent intemporelles, elles qui ont assisté à la glorieuse ascension et à la chute brutale de la dynastie Nāyaka de Senji.

Cette pétrification d'un paysage religieux, qui n'a pas été radicalement bouleversé et s'est maintenu depuis quatre siècles, constitue un témoignage unique et intact de l'architecture religieuse du sud de l'Inde, exempt des perturbations et des modifications qu'ont subies les cités-temples contemporaines, chaque jour progressivement refaçonnées par la pression de l'urbanisation.

En cela, Senji, mérite une attention renouvelée, à la mesure des connaissances qu'elle seule peut apporter sur une période de l'histoire encore trop peu explorée.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRIMAIRES

1. Restauration et épigraphie

Indian Archaeology - A Review. *An annual Publication of Archaeological Reports.* Archaeological Survey of India. Government of India, New Delhi. Années 1957-58 à 2014. Revues disponibles sur le site officiel de l'*Archaeological Survey of India*: www.asi.nic.in

Annual Report of the Archaological Survey Department. Southern Circle. Archaeological Survey of India. Superintendant Government Press. Madras. Années 1893 à 1932-33.

HULTZSCH E. et al. (ed.): *South Indian Inscriptions.* 23 vols. Gouvernment Press, Madras (vol. 1-13), Archaeological Survey of India, New Delhi (vol.14-23), 1890-1979.

MAHALINGAM T. V.: *A topographical list of inscriptions in the Tamil Nadu and Kerala States, Vol 2, South Arcot District.* Indian Council of Historian Researches. New Delhi, 1988.

RANGACHARYA,V. (ed.): *A topographical list of inscriptions in the Madras Presidency.*3 vols. Government Press. Madras, 1919.

2. Récits de voyage

BARBOSA, D.: *The book of Duarte Barbosa. An account to the countries bordering on the Indian Ocean and their inhabitants, written by Duarte Barbosa and completed about the year 1518 A.D.* Vol I. Traduit du portugais par Mansel Longworth Dames. Asian Educational Services. New Delhi, 1989.

DIAGOU, G.: *Histoire détaillée des souverains du Carnatic par Narayanampoullé*. Traduction française annotée. Société de l'Histoire de l'Inde Française. Pondichéry, 1939.

MAINDRON, M.: *Dans l'Inde du Sud. Le Carnatic. Le Maduré*. Alphonse Lemerre. Paris, 1909.

3. Sources non publiée

L'HERNAULT, F.: *Identification iconographiques des reliefs des Gōpura des temples de Veṅkaṭaramaṇa, Pattabiraman et Tiruvarangam, Gingee.* Notes manuscrites, conservées à l'Ecole Françaises d'Extrême Orient de Pondichéry, Tamil Nadu.

SOURCES SECONDAIRES

ADIVARAYANA, M.: *Decorative arts of South Indian temples.* Bharatiya Kala Prakashan. Delhi, 2001.

ALAM, M., SUBRAHMANYAM, S.: *Writing the Mughal world: studies on culture and politics.* Columbia University Press. Chichester, 2012.

APPADURAI, A.: *Worship and conflict under colonial rule. A South Indian case.* (Cambridge South Asian Studies N.27) Cambridge University Press. NewYork, 1981.

BALIGA, B.S.: *Madras discrict Gazetters, South Arcot*. Controller of stationery and printings on behalf of the Government of Madras. Madras, 1962.

BENNINK, L.: "Decoding a mysterious pavilion: How astronomy brought together local dignitaries and foreign traders" In *The Newsletter of the International Institute for Asian Studies*, N° 71, Summer 2015, pp. 10-11.

BIARDEAU, M.: "Narasiṃha, Mythe et Culte" In *Puruṣārtha. Recherches de Science Sociales sur l'Asie du Sud.* Centre d'Etude de l'Inde et de l'Asie du Sud. Paris, 1975.

BRANFOOT, C.: "Temple architecture in Nayaka-period Madurai. The Kūṭal Aḻakar Temple". In *Artibus Asiae*, N° 60, vol 2, 2000, pp. 197-221.

BRANFOOT, C.: "Bhīma and Purusamirukam in the Nayaka-period Sculpture of Tamilnadu" In *South Asian Studies*, Volume 18, Issue 1. British Association for South Asian Studies. Londres, 2002, pp. 77-81.

BRANFOOT, C.: "The Madurai Nayakas and the Skanda Temple at Tirupparankundram" In *Ars Orientalis* N° 33. Freer Gallery of Art, The Smithsonian Institution and Department of the History of Art, University of Michigan, 2003, pp. 146-179.

BRANFOOT, C.: *Gods on the move. Architecture and ritual in the South Indian temple*. Society for South Asian Studies and British Academy. Londres, 2007. (a)

BRANFOOT, C.: "Regional Past, Imperial present: Architecture and memory in Vijayanagara-period Karnataka" In *The Temple in South Asia*, Volume 2 of proceedings of the Eighteenth International Conference on South Asian Archaeology of 2005, The British Museum. Londres, 2007, pp. 105-125. (b)

BRANFOOT, C.: "Imperial Memory: The Vijayanagara Legacy in the Art of the Tamil Nayakas" In *Krishnadevaraya and his Times*, éd. par Anila Verghese, K R Cama Oriental Institute. Mumbai, 2013, pp. 316-344.

BROWN, L. R.: "The End or the Beginning?" In *Sangama, a confluence of art and culture during the Vijayanagara period*, éd. par Nalini Rao. Originals. New Delhi, 2006, pp. 1-6.

BROWN, P.: *Indian architecture*: *Madurai the final phase*. D. B. Taraporevala Sons and Co. Bombay, 1956.

CARNIS, M.: *Le temple de Chintala Veṅkaṭaramaṇa de Tāḍpatri (Andhra Pradesh) et son programme iconographique.* Mémoire de Master 1, Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, sous la direction de Marie-Luce Barazer-Billoret. Paris, 2009.

CHAMPAKALAKSHMI, R.: *Vaishnava iconography in the Tamil country.* Orient Longman. New Delhi, 1981.

CHOAY, F.: *L'allégorie du Patrimoine*. Edition revue et corrigée. Seuil. Paris, 2007 [Paris, 1992].

CHOUDARY, D. K. K.; UDAYALAKSHMI, C.: *Rāmāyaṇa in Indian art and epigraphy*. Harman Publication House. New Delhi, 2006.

COBURN, T.B.: *Encountering the goddess. A translation of the Devi-Mahatmya and a study of its interpretation.* State University of the New-York Press. New-York, 1991.

DALLAPICCOLA, A. L.: "Gods, Patrons and Images: Stone sculpture at Vijayanagara" In *Paradigms of Indian Architecture. Space and Time in Representation and Design.* Collected papers on South Asia N° 13, éd. par G.H.R. Tillotson. Curzon Press. Surrey, 1998, pp. 126-158.

DALLAPICCOLA, A. L.: "Rāmāyaṇa reliefs in the Cintāla Veṅkaṭaramaṇa, Tāḍpatri" In *Temple Architecture and Imagery in South and Southeast Asia.* Prasadanidhi: papers presented to Professor M.A. Dhaki, ed. by Parul Pandya Dhar and Gerd J.R. Mevissen. Aryan Books International. New Delhi, 2016, pp. 222-235.

DALLAPICCOLA, A. L., VERGHESE A.: *Sculpture at Vijayanagara, iconography and style.* Manohar Publisher & Distributor for American Institute of Indian Studies. New Delhi, 1998.

DALLAPICCOLA, A. L., VERGHESE A.: Narrative Reliefs of Bhima and Purushamriga at Vijayanagara. In "*South Asian Studies*" Volume 18, Issue 1. The British Association for South Asian Studies. Londres, 2002, pp. 73-76.

DAGENS, B.: *Mayamata*. Traité sanskrit d'architecture, édition critique, traduction et notes. Première partie. Institut Français d'Indologie. Pondichéry, 1970.

DAGENS, B.: "Trois études récentes sur le temple indien" In *Arts asiatiques*, vol. 43, N°1. Ecole Française d'Extrême Orient. Paris, 1988, pp. 159-165.

DAGENS, B.: *Le temple indien, miroir du monde.* Les Belles Lettres. Paris, 2009.

DAVRINCHE, A.: *Le temple de Veṅkaṭaramaṇa de Senji, Tamil Nadu. Etude architecturale et iconographique*. Mémoire de Master II - Recherche appliquée aux Collections, Ecole du Louvre, sous la direction de Vincent Lefèvre. Paris, 2010.

DELOCHE, J.: "Études sur les fortifications de l'Inde II. Les monts fortifiés du Maisur méridional (Ière partie) " In *Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient*. Tome 81, 1994. pp. 219-266.

DELOCHE, J.: *A study in Nayaka period social life: Tiruppudaimarudur paintings and carvings.* Institut Français d'Indologie. Pondichéry, 2001.

DELOCHE, J.: *La circulation en Inde avant la révolution des transports.* 1- La voie de terre. Publication de l'Ecole Française d'Extrême Orient. Paris, 1980.

DELOCHE, J.: *Senji (Gingi), ville fortifiée au pays tamoul.* EFEO – Mémoire archéologiques 25. IFP – Publication hors série 1. Ecole Française d'Extrême Orient, Institut Français de Pondichéry. Pondichéry, 2000.

DELOCHE, J., L'HERNAULT, F., PICHARD, P.: *Tiruvannamalai, un lieu saint shivaïte du sud de l'Inde.* Vol. I : Archéologie du site. Ecole Française d'Extrême Orient. Pondichéry, 1991.

DUMARÇAY, J.: "La stéréotomie dans l'Asie Méridionale du VIIIe siècle au XIVe siècle." In *Bulletin de l'Ecole d'Extrême Orient*, Vol. 63 N°1. Paris, 1976, pp. 397- 445.

FERGUSSON, J.: *History of Indian and Eastern Architecture*, Munshiram Monoharlal. New Delhi, 1972 [New York, 1899].

GAUDART, E.: *Histoire de Gingi par Rao Sahib C. S. Srinivasachari M. A., professeur et chef du département de l'histoire et de la politique de l'Université d'Annamalai, traduite de l'anglais et annotée par Edmond Gaudart, gouverneur en retraite.* Société de l'Histoire de l'Inde Française. Pondichéry, 1940.

GOMANS, J.: *Mughal Warfare. Indian Frontier and High Roads to Empire, 1500-1700.* Routledge. NewYork et Londres, 2002.

GURUMURTHI, S. (ed.): *Krishnagiri Mavatta Kalvettukal* (Krishnagiri District Inscriptions). Tamil Nadu State Department of Archaeology. Chennai, 2007.

HALL, K. R. (ed.): *Structure and society in early south India: essays in honour of Noboru Karashima.* Oxford University Press. New Delhi, 2001.

HARDY, A.: *Indian Temple Architecture: form and transformation. The Karṇāṭa Drāviḍa Tradition, 7th to 13th Centuries*. Indira Gandhi National Center for the Arts. New Delhi, 1995.

HARDY, A.: *The temple architecture of India.* John Wiley and Sons Ltd. Chichester, 2007.

HARLE, J. C.: *Temple Gateways in South India. The Architecture and Iconography of the Cidambaram Gopuras.* Munshiram Manoharlal Publishers. New Delhi, 1995 [Oxford, 1963].

HERAS, H.: *The Aravidu Dynasty of Vijayanagara.* B. G. Paul and Co Publishers. Madras, 1927.

HILTEBEITEL, A.: *The cult of Draupadi.1. Mythologies: from Gingee to Kuruksetra.* Motilal Banarsidas Publishers. Delhi, 1991.

HILTEBEITEL, A.: *The cult of Draupadi.2.On Hindu ritual and the Goddess.* The University of Chicago Press. Chicago, 1991.

HILTEBEITEL, A.: *Rethinking India's Oral and Classical Epics. Draupadi among Rajputs, Muslims, and Dalits.* The University of Chicago Press. Chicago, 1999.

HILTEBEITEL, A.: *Rethinking the Māhabhārata: A reader's guide to the education of the Dharma King*. The University of Chicago Press. Chicago, 2001.

HUPRE, J.-F.: *Le costume Nāyaka dans l'Inde du sud*. Mémoire de Maîtrise, Université de Paris-Sorbonne – Paris IV, U.E.R. d'histoire de l'art et d'archéologie, sous la direction de Madeleine Giteau. Paris, 1986.

JAGADISA AYYAR, P. V.: *South Indian Shrines*. Asian Educational Services. Delhi, 1982.

JOUVEAU-DUBREUIL, G.: *Archéologie du Sud de l'Inde*. 2 Volumes. Annales du Musée Guimet. Paris, 1914.

KARASHIMA, N.: *South Indian history and society: studies from inscriptions AD 850 – 1800*. Oxford University Press. New Delhi, 1984.

KARASHIMA, N.: "Nayaka rules in the Tamil Country during the Vijayanagara period" In *Journal of the Japanese association for South Asian studies*, n° 1. Tokyo, 1989.

KARASHIMA, N.: *Towards a new formation. South Indian society under Vijayanagar rule*. Oxford University Press. Delhi, 1992.

KARASHIMA, N.: *A concordance of Nayaka. The Vijayanagar inscriptions in South India.* Oxford University Press. Delhi, 2002.

KOLLAR, L. P.: *Symbolism in Hindu architecture as revealed in the Shri Minakshi Sundareswar*. Aryan Books International. New Delhi, 2001.

KRAMRISCH, S.: *The Hindu temple*. Vol. 1. Motilal Banarsidass. Delhi, 1976 [Calcutta, 1946].

KRISHNA SASTRI, K.: *South-Indian images of Gods and Goddesses*. Government Press. Madras, 1916.

KRISHNASWAMI AIYANGAR, S.: *South India and her Muhammadan Invaders*. Asian Educational Services. Madras,1991 [Madras, 1921].

KRISHNASWAMI, A.: *The Tamil country under Vijayanagara*. Annamalai University Historical Series N°20. Annamalainagar,1964.

LEFEVRE, V.: *Commanditaires et artistes en Inde du Sud. Des Pallava aux Nāyak (VIe - XVIIIe siècle).* Presses Sorbonne Nouvelles. Paris, 2006.

LEFEVRE, V.: "The portrait of the Coḷa King Rajaraja I" In *Religion and Art: New issues in Indian Iconography and Iconology,* Volume 1 of the Proceedings of the Eighteenth International Conference of the European Association of South Asian Archaeologists, London 2005, éd. par C. Bautze-Picron. The British Association for South Asian Studies. Londres 2008, pp. 179-189.

LEFEVRE, V.: "La jeune fille au perroquet, un thème iconographique ambigu" In *Penser, dire, et représenter l'animal dans le monde indien,* textes réunis par N. Balbir et G.-J. Pinault. Champion. Paris, 2009, pp. 599-622.

LEFEVRE, V.: *Portraiture in Early India: Between Transience and Eternity*. Handbook of Oriental Studies, Section 2, South Asia. Brill. Leiden, 2011

L'HERNAULT, F., DUMARÇAY, J.: *Dārāsuram*. *Epigraphical study. Etude architecturale. Etude iconographique.* Tome I. Ecole Française d'Extrême Orient. Paris, 1987.

MAHALINGAM, T. V.: *Administration and Social Life under Vijayanagar*. University of Madras. Madras, 1940.

MAHALINGAM, T. V.: *Studies in South Indian Temple complex*. Kannada Research Institute, Karnatak University. Dharwar, 1970.

MAHALINGAM, T. V.: "The South Indian Temple – Medium of construction" In *The Indian Journal of History of Science,* Vol. 5, Issue 2. Indian National Commission for History of Science. Delhi, 1970, pp. 309-314.

MAILLARD, C.: *L'Inde vue d'Europe*. *Histoire d'une rencontre (1750-1950).* Albin Michel. Paris, 2008.

MANI, R. R.: *History of Gingee Fort and other archaeological monuments in Villupuram District*. Poongavanam Ramasamy Illam. Vellore, 2006.

MASILAMANI-MEYER, E.: *Guardians of Tamilnadu. Folk deities, folk religion, Hindu themes*. Neue Hallesche Berichte 5.Verlag der Franckeschen Stitfungen zu Halle. Halle, 2004.

MICHELL, G.: *The Hindu temple. An introduction to its meaning and forms.* Chicago University Press. Chicago,1988.

MICHELL, G.: *The Vijayanagara courtly style. Incorporation and synthesis in the royal architecture of Southern Indian, 15th – 17th centuries.* American Institute of Indian Studies. New Delhi, 1992.

MICHELL, G.: *Architecture and art of Southern India. Vijayanagara and the successor states.* Cambridge University Press. Cambridge, 1995.

MICHELL, G., MOORTI, U. S.: *Encyclopaedia of Indian temple architecture.* Vol. I, South India. Part 4 - A, Dravidadesa later phase, c. A.D. 1289-1798. American Institute of Indian studies. New Delhi, 2001.

MICHELL, G., RAMAMRUTHAM, B.: *Temple towns of Tamil Nadu.* Marg Pulbications. Mumbai, 2003.

MICHELL, G.: *Late Temple Architecture of India, 15th to 19th Centuries: Continuities, Revivals, Appropriations, and Innovations.* Oxford University Press. Oxford, 2015.

MITTER, P.: *Much maligned monsters. A history of European reaction to Indian art.* University of Chicago Press. Chicago, 1992 [Oxford, 1977].

MURUGAIYAN, A.: "Naḍukaḷ en Pays Tamoul", In *L'usage des héros. Tradition narratives et affirmations identitaires dans le monde indien*, éd. par V. Bouillier et C. Le Blanc. Coll. Bibliothèque de l'Ecole des Hautes Etudes Science Historiques et Philologiques. Librairie Honoré Champion. Paris 2006, pp. 239-257.

NELSON, J. H.: *The Madura Country. A Manual*. Compiled by order of the Madras Government. Asylum Press. Madras, 1868.

NUÑES F., PAES, D.: *Chronique des rois de Bisnaga : deux marchands de chevaux portugais découvrent la ville de Vijayanagar, capitale de l'empire du Karnataka, son histoire, sa société, ses mœurs et ses fastes.* Texte établi et traduit du portugais par Maurice Rouch à partir du manuscrit de la Bibliothèque Nationale. L'Harmattan. Paris, 2008.

ORR, L. C.:"Temple: Form and Function" In *Brill's Encyclopedia of Hinduism vol. II: Sacred Texts, Ritual Traditions, Arts, Concepts*, éd. par Knut A. Jacobsen, Helene Basu, Angelika Malinar, Vasudha Narayanan. Brill. Leiden, 2010, pp. 495-510.

ORR, L. C.: "Domesticity and Difference/Women and Men: Religious Life in Medieval Tamilnadu" In *Women's Lives, Women's Rituals in the Hindu Tradition*, éd. par Tracy Pintchman. Oxford University Press. New York, 2007, pp. 109-130.

PADMA, S.: *Vicissitude of the Goddess. Reconstructions of the Gramadevata in India's Religious Traditions*. Oxford University Press. New York, 2013.

PALAT, A. R.: *The making of an Indian Ocean world-economy, 1250-1650: princes, paddy fields, and bazaars*. Palgrave Macmillan. Basingstoke, 2015.

PARLIER-RENAULT E.: *Temples de l'Inde méridionale, (VIe - VIIIe siècles).La mise en scène des mythes*. Presses de l'Université Paris-Sorbonne. Paris, 2006.

PEROUSE DE MONTCLOS, J.-M.: *Principe d'analyse scientifique, architecture, méthodes et vocabulaire.* Imprimeries Nationales. Paris, 2000.

PICHARD, P.: *Tanjavur Brhadisvara, an architectural study*. Indira Gandhi National Centre for Arts, Ecole française d'Extrême-Orient. New Delhi, 1995.

REINCHE, M.: *Tiruvannamalai, un lieu saint shivaïte au sud de l'Inde. Vol. II : Configuration sociologique du temple hindou*. Ecole Française d'Extrême Orient. Pondichéry, 1989.

RAJAN, R. K.: *South Indian Memorial stones*. Manu Pathippakam. Thanjavur, 2000.

RAJARAJAN, R. K. K.: *Art of the Vijayanagara-Nāyakas, architecture and iconography.* Vol I et Vol II. Sharada Publication House. Delhi, 2006.

RAMACHANDRA MURTHY, N. S.: *Forts of Āndhra Pradesh: from the earliest times up to 16th c. A.D.* Bharatiya Kala Prakashan. Delhi, 1996.

RAO, N.: "The Politics of Royal Gifting at Vijayanagara". In *Sangama, a confluence of art and culture during the Vijayanagara period*, éd. par Nalini Rao. Originals. New Delhi, 2006, pp. 73-86.

RAO, T. A. G.: *Element of Hindu Iconography.* Vol I - II - III - IV. Paragon Book Reprint Corp. New York, 1968.

RAO, V. N., SHULMAN, D., SUBRAHMANYAM, S.: *Symbols of substance: court and state in Nāyaka Period Tamilnadu*. Oxford University Press. Delhi, 1992.

SAMUEL, G.J. (éd.) : *Kolavarait Tuyilarankan caritam. The legend of Kolvarai Arankan.*Part-I. Institute of Asian Studies. Chennai, 2000.

SATHYANATHA AIYAR, R.: *History of the Nayaks of Madura*. Oxford University Press. Madras, 1924.

SETTAR, S., SONTHEIMER, G.D. (ed.): *Memorial stones, a study of their origin, significance and variety.* Institute of Indian Art History, Karnatak University, Dharwad and South Asia Instituten University of Heidelberg, Germany. New Delhi, 1982.

SEWELL, R.: *The historical inscriptions of southern India (collected till 1923), and outlines of political history*. Madras University Historical series n° V. The Diocesan Press. Madras, 1932.

SEWELL, R.: *A forgotten empire. Vijayanagara, a contribution to the History of India.* National Book Trust. New Delhi, 1962.

SEWELL, R.: *Indian historical researches, sketch of the dynasties of Southern India*. Vol. 76. Cosmo Publications. New Delhi, 1990.

SHARMA, A.: *Sati: Historical and Phenomenological Essays*. Motilal Banarsidas. Delhi, 1988.

SHULMAN, D. D.: *Tamil Temple Myths: Sacrifice and divine marriage in the South Indian Saiva tradition*. Princeton University Press. Princeton, 1980.

SINGARAVELU, S.: *Social Life of the Tamils: The Classical Period.* Department of Indian Studies, University of Malaya. Kuala-Lumpur, 1966.

SIVARAMAMURTI, C., OKADA, A., ZÉPHIR, T.: *L'Art de l'Inde.* Citadelles et Mazenod. Paris, 1999.

SONTHEIMER, G. D.: "Folk deities in the Vijayanagara Empire : Narasimha and Mallaṇṇā/Mailār" In *Vijayanagara – City and Empire: New currents of research* ed. by Anna L. Dallapiccola. Steiner Weisbaden. Stuttgart, 1985, pp. 144-161.

SRINIVASA AIYANGAR, M.: *Tamil Studies. Essays on the History of the Tamil people, language, religion and literature.* Asian Educational Services. New Delhi, 1986.

SRINIVASACHARI, C. S.: *A History of Gingee and its Rulers.* Annamalai University Press. Annamalai, 1943.

STEIN, B.: "Devi shrines and Folk Hinduism in medieval Tamilnad". In *Studies In the language of South Asia*. University of Washington Press. Seattle, 1973, pp. 75-90.

STEIN, B.: *South Indian temples: an analytical reconsideration*. Vikas Pub. House. New Delhi, 1978.

STEIN, B.: "Politicized Temples of Southern India" In *The sacred centre as the focus of political interest*, Proceedings of the symposium held on the occasion of the 375th anniversary of the University of Groningen, 5-8 March 1989, éd. par Hans Bakker. Egbert Forsten. Groningen, 1989, pp.163-177.

STEIN, B.: *Peasant state and society in medieval South India*. Oxford University Press. New Delhi, 1999.

SUBBIAH, G.: *Roots of Tamil religious thought*. Institute of Linguistics and Culture. Pondicherry, 1991.

SUBRAHMANYAM, S.: *The political economy of commerce southern India, 1500-1650*. Cambridge University Press. Cambridge, 1990.

SUBRAHMANYAM, S.: "Friday's Child: Or how Tej Singh became Tecinkuraja" In *The Indian Economic and Social History Review* Vol. 36, 1. SAGE New Delhi, Thousand Oaks. London, 1999, pp. 69-113.

SUBRAHMANIAN, T. N.: *South Indian Temple Inscriptions*. Vol. 1 à 4. Edition générale N. T. Chandrasekhara. Government Oriental Manuscripts Library. Madras, 1954.

THULASI, R.: *The tamil folk deities.* Vizhigal. Chennai, 2007.

THURSTON, E.: *Castes and Tribes of South India.* Madras Government Press. Madras, 1909.

TAYLOR, W.: *A catalogue raisonné of Oriental manuscripts.* Vol. 3. Government Oriental Manuscripts Library. Madras, 1862.

TOY, S.: *The Fortified Cities of India*. Heinemann Educational Books Ltd. London, 1965.

TRAUTMANN, T. R.: *Dravidian Kingship*. Cambridge University Press. NewYork, 1981.

TRIVELI R. D.: *Iconography of Parvati*. Agam Kala Prakashan. Delhi, 1981.

VAN DEN BOSCH, L. P.: "Pilgrimage Prestige and Protest. On the origin of recent *satī* temples in India" In *The sacred centre as the focus of political interest*, Proceedings of the

symposium held on the occasion of the 375th anniversary of the University of Groningen, 5-8 March 1989, éd. par Hans Bakker. Egbert Forsten. Groningen, 1989, pp.143-160.

VAN DEN HOEK, A. W., KOLFF, D. H. A., OORT, M. S.: *Ritual, state, and history in South Asia: essays in honour of J.C. Heesterman*. E.J. Brill. Leiden, New York, Köln, 1992.

VENKATARAMAYYA, G.: *Narrative art of South Indian temples.* Bharatiya Kala Prakashan. Delhi, 2004.

VENKATA RAMANAYYA, N.: *An essay on the origin of the South Indian temple.* Asian Educational Services. Chennai, 1992.

VERGHESE, A.: *Religious traditions at Vijayanagara as revealed through its monuments*. American Institute for Indian Studies. New Delhi, 1995.

VERGHESE, A.: *Archaeology, art and religion: new perspectives on Vijayanagara*. Oxford University Press. Oxford, 2001.

VERGHESE, A.: "Temple Pillars: their evolution and style under Vijayanagara and its successor". In *Sangama, a confluence of art and culture during the Vijayanagara period*, éd. par Nalini Rao. Originals. New Delhi, 2006, pp. 29-57.

VERMA, A.: "Heroic discourse in Indian Art". In *Religion and Art: New issues on Indian iconography and Iconology*. The British Association for South Asian Studies. Londres, 2008, pp. 191-197.

VRIDDHAGIRISAN, V.: *The Nayaks of Tanjore*. Asian Educational Services. New Delhi, 1995.

WARING, E. S.: *A history of the Mahrattas.* John Richardson, Royal Exchange. Londres, 1810.

WHITEHEAD, H.: *The Village Gods of Southern India.* (2nd ed.) Oxford University Press. Oxford, 1921.

WILSON, H. H.: *The Mackenzie collection: a descriptive catalogue of the oriental manuscripts, and other articles illustrative of the literature, history, statistics and antiquities of the south of India.* Higinbotham And Co. Madras, 1882.

ZVELEBIL, K.: *The smile of Murugan. On Tamil literature of South India.* Ed. J. Brill. Leiden, 1973.

Résumé

Le site archéologique de Senji se situe dans l'Etat du Tamil Nadu en Inde du Sud. Il est connu pour son ensemble fortifié qui se déploie sur trois collines de granit, qui a contribué à forger une partie de l'histoire de cette région du XVe siècle au XIXe siècle. Célèbre pour son système défensif, Senji dispose d'une architecture religieuse de Senji qui n'a jusqu'à présent jamais été étudiée dans son intégralité. Cette thèse se propose d'effectuer une étude détaillée des temples et des lieux de cultes hindous de Senji et de sa région proche. Elle traite des édifices en pierre dédiés aux grandes divinités du panthéon hindou et analyse les relations idéologiques qu'elles entretiennent avec les divinités locales et de village, dont le culte ne s'exprime pas toujours par des structures pérennes. Les monuments sont replacés dans leur contexte historique, datant majoritairement du XVIe siècle pendant la période de domination Vijayanagara-Nāyaka. L'histoire de la dynastie Nāyaka de Senji est examinée afin de comprendre les motivations des commanditaires. A travers une étude architecturale détaillée et une analyse des thèmes iconographiques présents sur le site, on tente de déterminer les principes qui régissent la construction de ces temples à l'époque, ainsi que leur utilisation politique dans un contexte militaire troublé, répondant à des besoins d'affirmation et de légitimité du pouvoir des souverains de Senji au XVIe siècle. Cette étude contribue également à considérer le site sous une perspective plus patrimoniale et en terme de protection des monuments historiques et de l'héritage architectural indien.

Mots-clés : Gingee, Senji, Nāyaka, Vijayanagara, architecture, temples, hindouisme, grāmadevatā, Tamil Nadu, Inde du Sud.

Abstract

The archaeological site of Senji (Gingee) stands in Tamil Nadu, in Southern India. Senji is famous for its fortified walls and castles built upon and between the three main granitic hills of the area, which contributed to change this part of the Tamil country History between the 15e and the 19e centuries. Known for its military aspects, the religious architecture of Senji had yet never been under proper and full study. This dissertation tries to make a detailed study of the Hindu stone temples and places of worship in Senji and its close area. The study focuses on the pan-Indian Hindu temples and analyses the existing relation between them and the local goddesses whom places of worship are not systematically built in long lasting materials. Monuments are situated in the original historical context, mainly in the 16e century during Vijayanagara-Nāyaka domination. The history of Senji's Nāyaka dynasty is also analysed in order to understand the concepts that rules temples constructions à these times, and the use of religious architecture in this troubled and warfare context, serving the purpose of legitimacy of their power on the 16e century. This research also tries to consider Senji as the object of conservation and preservation, and in terms of Indian cultural and architectural heritage.

Keywords: Senji, Gingee, Nāyaka, Vijayanagara, architecture, temples, Hinduism, grāmadevatā, Tamil Nadu, south India.