

†FRANÇOISE L'HERNAULT

**L'enfant-saint qui fait empaler les ennemis de Śiva.
La narration figurée d'un épisode de la vie de Campantar
à Tirupputaimarutur et à Avutaiyarkovil (Tamilnadu)***

Le culte des saints śivaïtes et visnuïtes, qui vécurent entre le 7^e et le 9^e siècle au Tamilnadu, dans le Sud de l'Inde, connaît à partir du 10^e siècle une grande popularité qui se traduit par leur représentation dans les temples. Ce sont soit des bronzes de procession figurant individuellement les saints, soit des récits sculptés ou peints d'un épisode de leur vie ou d'un de leur miracles.

Parmi les soixante-trois saint śivaïtes, les Nāyaṁmār, quatre d'entre eux, les auteurs des chants dévotionnels qui constituent le *Tēvāram*¹ et le *Tiruvacakam*,² sont les plus célèbres et les plus fréquemment représentés (cf. Deheja

* C'est le deuxième de deux articles par Françoise L'Hernault (1937-1999) que j'ai été chargé de publier après sa mort. Le premier («Le *gopura*, pavillon d'entrée des temples sud-indiens») a été publié dans *Annali* 62 (2002), 115-23. Quant à ce qui est du présent article, deux versions existent, une en français et l'autre en anglais, dont aucune n'est complète. La version française étant un peu plus avancée, elle a été choisie pour être présentée ici. La dernière partie du texte, dédiée au cycle des peintures dans le temple de Mīnākṣī à Madurai, n'a pas été achevée par l'auteur, qui ne nous a laissé que des notes fragmentaires. Comme il aurait été à la fois forcé et impossible de proposer un texte reconstitué, j'ai tout simplement ajouté au titre original de cet article les noms des localités (Tirupputaimarutur et Avutaiyarkovil) dont l'auteur a effectivement examiné les peintures et, n'y ayant pas d'apparat critique, j'ai fourni le texte de quelques notes et d'une bibliographie essentielle, avec le seul objectif d'orienter les lecteurs.

J'ai été d'autant plus concerné dans l'édition de ce texte que L'Hernault a dû s'intéresser à la question après avoir vu un article (Verardi 1996), pour lequel je lui avais demandé de m'envoyer les illustrations à Naples. Mes remerciements vont en particulier à Marie-Louise Reiniche, qui m'a donné l'occasion de m'occuper de ce dernier texte de l'auteur (G. Verardi).

¹ Les 800 hymnes de ce texte ont été récemment publiés sur CD-ROM (Subramanya Aiyar *et al.* 2007), les hymnes de Campantar, d'Appar et Cuntarar étant déjà parus parmi les publications de l'Ecole Française d'Extrême-Orient de Pondichéry (Gopal Iyer 1984-91). Une analyse en anglais des hymnes du *Tēvāram*, particulièrement ceux de Nampi Arurar, a été faite par Dorai Rangaswamy (1990); voir aussi Shulman (1990).

² Recueil d'hymnes composé par Māṅikkavāsakar (c. 862-885), le quatrième des *nāyaṁmār* cités plus bas. La première traduction anglaise, par Pope (1900), est bien connue, mais on renverra le lecteur à Yocum (1982).

1988: 41-42, 50-52, 59-61, 68-69 et planches citées). En bronze de procession ils se reconnaissent à une ou deux de leurs caractéristiques constantes: Appar avec la houe au creux de bras, Cuntarar le prince, avec le sceptre, Māṇikka-vācakar avec le manuscrit de feuilles de palmier. Quant à Campantar, c'est toujours l'enfant, qui dès l'âge de trois ans chemine de temple en temple chantant la gloire de Śiva avant de se fondre dans l'apparition radieuse du dieu, juste après son mariage à seize ans. En bronze processional, il est un enfant nu, potelé, paré de bijoux des jeunes enfants, tenant en main la coupe d'or que lui remet Pārvaṭī pour boire son propre lait (pl. Ia), ou bien il a les cymbales d'or offertes par Śiva pour accompagner ses hymnes. C'est aussi l'enfant dansant, l'index pointé vers les cieux, la demeure de Pārvaṭī descendue le nourrir de son lait (pl. Ib).³

Parce que le programme iconographique des temples était déjà déterminé avant la vague de dévotion pour les saints śivaïtes, les Nāyaṃmār sont absents des niches des sanctuaires. Le temple de Tiruttanguti, à quelques kilomètres de Tanjavur, est bon exemple d'une période de transition, d'intégration des saints après-coup. Construit au début du 10^e siècle, sous le règne de Parāntaka I (907-955), il ne comporte que de représentations de Śiva dans les niches. Cependant, plus tard, comme cela a souvent été le cas sous la reine Cempiyan (deuxième moitié du 10^e siècle), des niches supplémentaires ont été taillées dans les murs pour recevoir Appar au Nord et, en symétrie, Campantar au Sud (pl. Ic).⁴

Mais en fait ce type d'iconographie nouvelle se fixe plutôt sur divers éléments architecturaux autres que les niches du sanctuaire: pilier de hall hypostyle, frises de base de mur, arcatures surmontant les niches, pavillons d'entrée. Ainsi le temple de Tiruvattaturai (dt. de Cuddalore) de la fin du 11^e siècle (quatrième année du règne de Vīrarājendra, 1064-70) porte deux représentations dans les arcatures au-dessus des fenêtres à claustra du porche Sud du hall hypostyle (pl. IIa-b).

Là, de la longue suite de pèlerinage de Campantar a été illustré l'apparition miraculeuse d'un palanquin envoyé par Śiva ému par les souffrances des longues marches de temple en temple de son tout jeune dévot. Les deux arcatures, constituées de rinceaux peuplés de personnages volant et d'animaux, sont percées au centre d'une lucarne (contenant la scène historisée avec Campantar) surmontée d'un lucarneau rond enserrant une divinité, Śiva Naṭarāja dans un cas, Kālī dans l'autre. La lucarne de la première arcature, dans le sens de la circumambulation, figure le palanquin abrité d'une ombrelle amenée par plusieurs porteurs devant Campantar. La lucarne de la deuxième arcature est occupée par Śiva enlaçant Pārvaṭī (curieusement c'est elle et non

³ On trouvera quelques autres exemples dans Deheja (1988: Pl. 13-18, 20-22).

⁴ Pour Cempiyaṅ (Śembiyan Mahādevī) en tant que commettante, cf. Venkataraman (1976: 11-64), où pourtant on ne fait pas mention du temple de Tiruttanguti.

pas Śiva comme à l'habitude qui s'accoude au taureau Nandin). Sur un des côtés de la lucarne, Campantar arrive, assis dans son palanquin, entouré des ses fidèles. De l'autre côté, il est debout devant Śiva et Pārvatī, mains jointes en révérence et gratitude. L'épisode du don du palanquin est donc en deux temps, comme la compétition de danse entre Śiva et Pārvatī-Kālī, figurés tous deux séparément.

La représentation collective des Nāyaṃmār date du 12^e siècle, plus ou moins contemporaine du *Periyapurāṇam*, l'œuvre hagiographique qui leur est consacrée.⁵ Ces soixante-trois saints śivaïtes sont sur deux petits panneaux (un panneau par saint, mais quelquefois deux ou trois) situés à la base des murs des sanctuaires de Darasuram (L'Hernault 1987: 97-107) et de Melakkatampur,⁶ juste au-dessus du soubassement.

Représentation sculptée de l'épisode de jaïns

Deux des épisodes de la vie de Campantar ont été retenus dans ces deux temples. L'un, celui de sa prime enfance: le don de la coupe d'or pleine du lait de Pārvatī; l'autre, sa controverse avec les jaïns à laquelle trois panneaux sont consacrés dans chacun des deux temples. Mais il est vrai que la lutte contre les jaïns implique plusieurs saints śivaïtes: le roi pāṇṭya Neṭumāraṇ ou Kūṇ Pāṇṭya,⁷ la reine Maṅkaiyarkkaraci ou Pāṇṭimahādevī, et le ministre Kulaccirai.

Selon l'histoire,⁸ le ministre et la reine, dévots de Śiva, prient Campantar de se rendre à Madurai pour délivrer le roi de l'emprise des jaïns. Effrayés par l'arrivée de l'enfant-saint ceux-ci s'empressent de mettre le feu à son gîte. Puis, incapables de guérir la maladie du roi alors que Campantar y réussit, et refusant d'admettre leur échec, ils proposent une épreuve par le feu et, devant leur nouvel échec, une épreuve par l'eau. Les hymnes de Campantar jetés dans les flammes en sortent indemnes tandis que ceux des jaïns s'y consomment. Peu

⁵ On dispose d'une traduction anglaise de ce *purāṇa* (Ramachandran 1990-95), rédigée par Cēkkiḷār durant le règne de Kulōttuṅkaṇ II (1133-50).

⁶ Sur le temple de Amṛtaghāṭeśvara à Melakkatampur (situé à 10 km de Gangaikondacolapuram), voir Balasubrahmanyam (1979: 118-27).

⁷ Kūṇ Pāṇṭya (appelé ainsi en raison de la bosse qu'il avait dans le dos, guérie et redressée par Campantar) est identifié avec Arikēsari Parāṅkusa Māravarman, qui régna entre 670 et 720 après J.C. Kūṇ Pāṇṭya est connu comme Neṭumāraṇ dans le *Periyapurāṇam*.

⁸ L'histoire est racontée avec beaucoup de détails dans le chant de Campantar du *Periyapurāṇam* (33, 648-821; cf. Ramachandran 1990-95 : II: 128-59), où cependant il n'est pas fait mention de l'empalement finale des jaïns. Qu'ils furent exécutés sur ordre du roi est mentionné dans le bref *purāṇam* de Kulaccirai (*Periyapurāṇam* 27, 11; cf. Ramachandran 1990-95 : I: 346). L'histoire est rapporté par plusieurs historiens modernes qui, en général, comme c'est le cas de Nilakanta Sastri (1966: 424) en refusent l'authenticité («This, however, is little more than an unpleasant legend and cannot be treated as history. There is no reason to believe that, even in those days of intense religious strife, intolerance descended to such cruel barbarities»).

après, les hymnes de Campantar mis à l'eau remontent le courant de la rivière Vakai⁹ alors que ceux des jaïns sont engloutis par les flots jusqu'à la mer. L'histoire se termine par l'empalement des jaïns ordonné par le roi qui, enfin dessillé, renonce au jaïnisme et devient un dévot résolu de Śiva.

Le premier panneau de Darasuram dépeint l'épreuve par l'eau (pl. IIIa). L'enfant Campantar, ses cymbales à la main, se tient debout sur une rive de la rivière, en compagnie d'un dévot et d'un dignitaire, le ministre Kulaccirai, face aux jaïns sur l'autre rive. La fin du panneau est l'empalement des jaïns.¹⁰ A Melakkatampur, plus simplement, Kulaccirai et Campantar avec ses cymbales sont debout côte à côte (pl. IIIb).

Le second panneau de Darasuram porte l'inscription « Netumāraṅṅār » et représente le roi, coiffé d'une tiare, assis sur son trône, l'index levé comme pour donner un ordre à son ministre qui semble conduire par l'épaule deux personnages certainement les jaïns voués au supplice (pl. IIIc). Pour la même séquence de Melakkatampur le roi se tient au milieu des jaïns empalés (pl. III d).

Le troisième panneau de Darasuram portant l'inscription « Pāṅṭimadevī » figure Campantar assis, vénéré par la reine et sa suite (L'Hernaut 1987: 105; Ph. 74, 66). A Melakkatampur la reine est assise au milieu de ses suivantes, sans Campantar.

Ainsi, hormis la représentation séparée de Campantar en jeune enfant, trois représentations de saints śivaïtes sont liés à lui par l'épisode de sa confrontation avec les jaïns.

L'épisode des jaïns en peinture

Cet épisode semble avoir été considéré comme un exploit majeur de Campantar et il apparaît dans les peintures des siècles postérieurs: à l'intérieur du pavillon d'entrée de Tirupputaimarutur (dt. de Tirunelveli), probablement de la fin du 16^e siècle, puis par deux fois à Avutaiyarkovil, l'ancien Penturai (dt. de Pudukottai). Avutaiyarkovil est plus particulièrement associé au ministre d'un roi Pāṅṭya, Māṅṅikkavācakar, qui y obtient l'illumination lors de sa mission pour l'achat de chevaux.¹¹ Deux chapelles lui sont dédiées, dans la troisième et quatrième cour du temple de Śiva. Les murs externes de la chapelle de la troisième cour ainsi que les murs du déambulatoire l'entourant sont couverts de panneaux peints qui, pour la plupart, narrent la vie de Māṅṅikkavācakar (face à l'Est) et de celui du sanctuaire de Śiva (face au Sud), un hall hypostyle, le *pañcakṣara maṅḍapa*, a sur son plafond des peintures qui ont presque totalement disparu, à l'exception de quelques scènes de la vie d'Appar

⁹ La rivière de Madurai.

¹⁰ Cf. aussi L'Hernaut (1987: 101; Ph. 73, 22).

¹¹ Le roi lui avait confié une grande quantité d'argent pour acheter des chevaux, mais sur son chemin il rencontra un ascète, qui se révéla comme Śiva lui-même.

et de la scène de la controverse de Campantar avec les jaïns. D'après leur style et l'écriture des textes sous les scènes, elles datent du 18^e siècle, alors que la série de peintures du déambulatoire remonte clairement au 19^e siècle.

La narration figurée destinée à enseigner ou à rappeler au dévot une histoire pieuse est très différente dans chaque site.

A Tirupputaimarutur (pl. IV-V) l'histoire des jaïns couvre trois registres où les scènes sont juxtaposées, sans délimitation autre que la disposition des personnages de part et d'autre d'un axe central. Mais à Avutaiyarkoyil la délimitation est double. Au plafond du hall il y a six registres d'environ 40 cm de hauteur (pl. VI-VIII); les scènes sont séparées les unes des autres par un bandeau vertical ou un élément architectural tel qu'un poteau de dais ou de pavillon. Dans le déambulatoire les scènes sont inscrites dans des petites carrés bordés de motifs perlés, eux-mêmes inscrits, quatre par quatre, dans le plus grands carrés qui sont séparés entre eux par des pilastres peints (pl. IX-X).

Au plafond et au déambulatoire, les peintures ont une deuxième délimitation: le texte tamoul, qui est placé sous chaque scène en est le récit.

Tirupputaimarutur se distingue aussi des autres sites par le nombre des scènes: 6 à Tirupputaimarutur, 17 au plafond d'Avudaiyarkoyil, 15 dans le déambulatoire du même temple.

Dans le cas de Tirupputaimarutur on est en présence d'une sorte de rappel du bagage commun du Sud śivaïte, tandis que sur les autres sites la représentation est une illustration d'un récit discursif. Cependant dans tous les cas ce type de représentation se différencie nettement des peintures antérieures, pallava ou chola, qui figuraient des divinités canoniques, avec quelques rares exceptions telles que la vie du saint Cuntarar dans le déambulatoire du Bṛhadiśvara à Tanjavur.¹²

L'origine des peintures

Malgré des différences entre elles, ces peintures ont en commun de procéder des peintures de Vijayanagar qui se caractérisent par la narration en longues scènes, événement par événement.

Les changements politiques et culturels qui ont lieu entre la fin du monde chola au milieu du 13^e siècle et l'instauration de l'empire de Vijayanagar n'ont pas été sans marquer le domaine de la peinture.

Sous la dynastie Solāṅkī du Gujarat, la culture jaïne s'était largement répandue au Karnataka et au Tamilnadu. La brutale annexion du Gujarat au sultanat de Delhi à la fin du 13^e siècle marque l'interdiction aux jaïns de continuer à propager leur foi et l'impossibilité de construire de nouveaux temples.

¹² Les peintures représentant des épisodes de la vie de Cuntarar Nāyaṁmār se trouvent dans la paroi Est et dans la chambre n° 7 du déambulatoire. Cf. Balasubrahmanyam (1975: 29-33).

Malgré cela les jaïns étaient toujours libres de circuler dans le Sud de la péninsule et l'empire de Vijayanagar a toujours été tolérant à leur égard pour des raisons politiques évidentes.

Pendant toute la période suivante, après l'arrivée des musulmans au Gujarat, de nombreux manuscrits jaïns ont été produits contenant les écritures saintes avec des illustrations du panthéon jaïn et la vie des saints. Ces peintures sur manuscrits, étudié par Moti Chandra (1949), sont de deux sortes: celles qui ont été exécutées sur feuilles de palme entre le 12^e et le 15^e siècle, et celles qui ont été faites sur papier entre le 15^e et le 17^e siècle.

Ces manuscrits de format oblong, décorés de bordures florales ou de frises à motifs géométriques ou animaux, sont divisés en panneaux illustrés portant des textes explicatifs.

Les peintures de l'époque de Vijayanagar ainsi que celles des 17^e e 18^e siècles ont hérité la plupart des caractéristiques des peintures de manuscrits jaïns: peintures murales et peintures de plafond du même format allongé que les feuilles de palmes, même bordures décoratives, même présence de textes explicatifs ou d'étiquettes sous ou sur les peintures. En dehors des ces points communs, les peintures du temple de Virūpākṣa à Hampi et du temple de Vīrabhadrasvāmi à Lepaksi (tous deux de la première moitié du 16^e siècle), partagent un autre trait des peintures de manuscrits jaïns: personnages de profil avec un œil hors de la ligne du visage, vêtement à motifs qui n'épousent pas la forme des corps, mais sont à plat, en deux dimensions.¹³

Plus au Sud, dans le delta de la Kaveri, non loin de Tanjavur, les peintures du temple de Kapartīśvara à Tiruvalanjuli,¹⁴ du moins celles qui n'ont pas été lourdement restaurées, ressemblent du façon frappante à celles de Lepaksi.

Les reste des peintures du hall hypostyle d'Avutaiyarkovil ont, comme à Lepaksi, des scènes séparées par des bordures géométriques et florales et des éventails suspendus en festons. Sur un même fond de petites fleurs sont peints des sujets très voisins de ceux de Lepaksi, avec même type de costumes pour les personnages et même œil sortant du visage. Il y a cependant une nouveauté de sujet: la représentation de la vie du saint śivaïte Iyarpakai Nāyanmār. Etant donné la grande ressemblance avec les peintures de Lepaksi, celles de Tiruvalanjuli doivent être quasi contemporaines.

Le temple de Tenupurīśvara à Pattisvaram près de Kumbakonam a été rénové par Govinda Dīkṣidar¹⁵ en 1555. Il est donc hautement probable que les peintures de plafond du hall et du mur de la galerie d'enceinte datent de cette époque. Le style des peintures est certes semblable à Lepaksi et à Tiruvalanjuli

¹³ Sur les peintures du temple de Virūpākṣa à Hampi, cf. Sivaramamurti (1968: 29; 65-68; 1985: 100-1, 104-5, 107); pour celles de Lepaksi, voir Rao (1969) et Pachner (1985).

¹⁴ 5 km à l'Ouest de Kumbakonam. Sur les peintures de ce temple, voir Sivaramamurti (1985: 50-52, 115-20).

¹⁵ Célèbre et savant ministre de Śevvappa Nāyaka et des ses descendants.

en ce qui concerne les fonds à fleurettes, les éventails suspendus, les costumes et les motifs des tissus, l'œil hors du visage. Comme dans les autres sites il y a représentation des jeux de Śiva, mais la grande innovation est la représentation du *Sthala Purāṇa*, la séparation des épisodes par une petite ligne blanche et, surtout, l'introduction de textes sous les peintures ou au milieu des peintures, mais de façon non systématique comme cela le devient au 17^e et 18^e siècle.

L'épisode des jaïns au pavillon d'entrée de Tirupputaimarutur

Le pavillon d'entrée de Tirupputaimarutur dont les murs intérieurs portent des peintures sur les cinq étages a les mêmes caractéristiques qu'à Pattisvaram: représentation du *Sthala Purāṇa*, séparation des épisodes par une ligne blanche et présence inconsistante d'étiquettes. En raison de cela les peintures devraient être de la fin du 16^e siècle.

La controverse avec les jaïns est figurée sur trois registres superposés, séparés les uns des autres par un filet blanc qui est le sol sur lequel reposent les personnages. Les registres se lisent de haut en bas et de droit à gauche (pl. IV-V).

L'ensemble de l'histoire est constitué de différentes scènes juxtaposées, sans délimitation par une ligne blanche verticale comme pour d'autres scènes de ce même pavillon d'entrée, et seule la disposition des personnages isole les épisodes et détermine le sens de la lecture.

Le premier épisode figure l'arrivée de Campantar dans son palanquin à la cour du roi pāṇṭya de Madurai (pl. IV,1). Le panneau, fragmenté en deux parties opposées par le décor et le mouvement, est à deux temps distincts et parallèles et se lit de droite à gauche. Sur la partie droite c'est la marche des deux porteurs du palanquin où est assis Campantar, accompagné de musiciens et de dévots mains jointes devant le palais qui constitue la deuxième partie du panneau. Là sous un pavillon figurent le roi et son entourage. Trois jaïns debout et assis, un doigt levé, puis assis, le roi et son ministre, un doigt levé, et entre eux la reine debout mains jointes. Malgré la présentation linéaire, la scène est à lire comme un groupe en débat, les doigts levés indiquant des dialogues à reconstituer: les jaïns s'opposent à l'entrée de Campantar dans la ville tandis que le ministre intercède avec la reine auprès du roi pour qu'il reçoive le saint.

Le second panneau est la mise au feu par les jaïns du pavillon où se tenait Campantar (pl. V,1). Alors qu'un dévot prend soin de lui en l'éventant, Campantar, assis sur un trône sous le pavillon dont un coin du toit est en feu, reçoit ses dévots. Ils viennent le saluer main levée, mains jointes au niveau de la poitrine, mains jointes au-dessus de la tête, et le louer au son de longues trompettes.

C'est encore une scène de rencontre, en deux parties, la partie statique où la seule action réside dans le geste de Campantar vers ses dévots en marche. L'épisode de la mise à feu du pavillon est très allusif. À l'inverse de la scène précédente, cette scène se lit de gauche à droite. L'opposition du sens de la marche des deux scènes est une façon de dynamiser la narration.

Au registre médian, figure la mise à l'épreuve par le feu (pl. IV,2). Autour d'un feu sur un autel se tiennent debout, d'un côté, le roi et sa cour et Campantar, petit personnage sur un piédestal, et, de l'autre côté, les ascètes jaïns, crâne rasé, vêtus de feuilles et l'ombrelle de palme sur l'épaule. Campantar et un jaïn, face à face, alimentent le feu avec une cuiller à beurre clarifié tout en mettant des feuilles de manuscrits dans le brasier.

Tous les personnages convergent vers un axe central: d'un côté du feu, Campantar, le roi, le ministre, des nobles et des dévots; de l'autre, quelques jaïns. L'animation de la scène est donnée par l'action de Campantar et d'un jaïn et le doigt levé des plusieurs personnages qui indique la parole. Les deux groupes sont de longueur inégale: celui de Campantar, plus long, semble une symbolisation plastique de la supériorité du saint.

Le quatrième panneau est la rencontre de deux hommes de la cour, l'épée à la main, devant lesquels s'avancent des jaïns avec leur ombrelle de palme (pl. V,2). Rien n'aide à connaître la signification de cette scène, mais le doigt levé de la plupart des personnages laisse supposer un débat animé. Il est plausible d'imaginer qu'à la suite de leur échec de l'épreuve par le feu, les jaïns tiennent à une autre épreuve qui pourrait leur être favorable: l'épreuve par l'eau.

Au registre inférieur, le cinquième panneau (pl. IV,3) présente, accompagné de deux personnages, le roi, doigt levé, face à son ministre, probablement en conversation à propos de la nouvelle mise à l'épreuve demandée par les jaïns. Le ministre, en tournant le dos aux personnages à droite, délimite l'épisode qui suit, celui précisément de l'épreuve par l'eau. Là, deux dévots marchent vers la rivière en sonnant de la trompe, un troisième est mains joints et un quatrième penche un parasol au dessus de la tête de Campantar accroupi au bord de la rivière pleine de poissons. Comme l'un des jaïns debout et un autre jaïn accroupi, il fait glisser des feuilles de manuscrit dans l'eau. Un peu plus loin, tournant le dos à cet épisode, un dévot est mains jointes au-dessus de la tête, en adoration devant un *liṅga* sous un arbre.

C'est le seul panneau qui ne soit pas un rencontre mais un déroulement linéaire d'une suite découpée en trois épisodes qui se lisent de gauche à droite: le roi en discussion, l'épreuve par l'eau et l'apparition du *liṅga*. La linéarité de cet ensemble est rompue par l'introduction d'une profondeur donnée par quelques personnages, plus petits que les autres, placés au-dessus de la rivière qui coule au niveau de ce qui est normalement le sol.

Le sixième panneau figure l'empalement des jaïns (pl. V,3). Le roi, le sceptre à la main, suivi de son ministre et d'un dévot, se dirige vers les jaïns qui, leur pal en mains, viennent au-devant de lui, manifestement pour réclamer sa clémence. A l'extrémité droite, des jaïns sont déjà empalés par le travers du corps et l'un d'eux, empalé par le fondement, se lamente, bras en l'air.

La marche du roi, le doigt levé du ministre, la marche de certains jaïns et la gesticulation de l'un d'eux, font que la narration n'est pas absente de cette

représentation. Comme dans le panneau précédent, une profondeur est définie par l'étagement des jaïns plantés sur de pals plus ou moins hauts.

Le plafond du hall d'Avutaiyarkovil

Fort différentes sont les peintures du *pañcakṣara maṇḍapa* d'Avutaiyarkovil (pl. VI-VIII), où l'illustration suit le texte, qui est primordial. La représentation de plusieurs scènes de dialogue qui ne seraient pas compréhensibles sans le recours au texte indique bien cette primauté du texte. L'histoire est strictement suivie dans son déroulement textuel puisque l'épisode de la maladie du roi est représenté alors qu'il est omis à Tirupputaimarutur.

L'ensemble de l'histoire des jaïns cours sur six registres d'environ 40 cm de haut, séparés les uns des autres par un bandeau blanc, portant le texte décrivant chaque épisode peint au-dessus. Le spectateur est parfaitement guidé, non seulement par les étiquettes qui sont à plusieurs endroits séparées entre elles par trois traits verticaux ou un blanc mais aussi par la délimitation des épisodes peints. Chaque épisode est figuré sous un dais ou un pavillon dont le montants permettent de définir un espace. En l'absence de pavillons, une bande perlée verticale délimite les épisodes. Il y a même un cas où il y a une double séparation: côte à côte, le poteau du pavillon et la bande perlée.

On donne ici la substance du texte et à la suite la composition et la structure narrative des scènes peintes.

Bande 1, scène 1 (pl. VI,1)

texte : Campantar et le ministre Kulaccirai rendent hommage aux dieux Cuntarar et Mīnākṣī.

peinture : parce qu'elles sont présentées de face et parce qu'elles occupent plus de la moitié du panneau, les divinités concentrent toute l'attention.

Bande 1, scène 2 (pl. VI,2)

texte : au retour du temple, la reine s'agenouille devant Campantar le priant de se rendre au palais.

peinture : accompagnée d'une suivante, mains jointes, la reine est agenouillée devant Campantar et sa suite. La scène semble bien se passer dans le temple car la deuxième partie de la scène est occupée par quatre brahmanes assis en conversation.

Bande 2, scène 3 (pl. VI,3)

texte : les jaïns disent au roi que lorsqu'ils rencontrent ceux qui s'enduisent de cendres sacrées (les śivaïtes) ils jeûnent pendant six jours. Le roi

s'étonne qu'on ostracise ceux qui prient Dieu. Les jaïns jurent cependant d'anéantir les śivaïtes.

peinture : le roi et son ministre sont assis de profil, face à quatre jaïns aussi de profil, leur bouquet de plume de paon à la main. La plupart des personnages ont la main levée, l'index en l'air, le signe d'une discussion.

Bande 2, scène 4 (pl. VI,4)

texte : les jaïns qui se proposent d'appeler Agni pour qu'il incendie l'endroit où demeure Campantar font un sacrifice pour faire apparaître le dieu du feu.

peinture : les jaïns sont assis près de leur fosse à feu devant lequel se tient Agni à trois têtes et trois jambes, une rareté iconographique car Agni est plus fréquemment représenté avec deux têtes. C'est sûrement parce que le feu du sacrifice est considéré comme triple.¹⁶

Bande 2, scène 5 (pl. VI,5)

texte : Agni met le feu à l'endroit où dorment Campantar et sa suite. Campantar se dresse pour demander: « qui es-tu ? qui t'a envoyé ? » Agni se nomme et répond qu'il est envoyé par Yama, le dieu de la mort. Campantar lui enjoint de retourner chez lui qui l'a envoyé.

peinture : la maison à étage est pleine de dormeurs allongés, à l'exception de Campantar qui est assis, le doigt levé, face à Agni qui s'avance vers lui, un bouquet de flammes à la main.

Bande 3, scène 6 (pl. VII,6)

texte : Agni se rend à la court et donne de la fièvre au roi qui appelle les jaïns pour les guérir mais s'inquiète de constater qu'ils n'y réussissent pas.

peinture : de leur plumes de paon les jaïns effleurent le roi étendu sur sa couche.

Bande 3, scène 7 (pl. VII,7)

texte : la reine persuade le roi que les jaïns sont impuissants et propose de faire venir Campantar.

peinture : la reine se tient debout, index levé, au pied de la couche du roi.

Bande 3, scène 8 (pl. VII,8)

texte : la reine fait part du désespoir du roi à Campantar et le prie de venir à son secours.

¹⁶ C'est dans le *Śatapatha Brāhmaṇa* (II, 1) que la triple nature d'Agni est mise en relation avec les trois feux du sacrifice (*gārhapatya*, *āhavanīya*, *dakṣiṇa*). Cf. Eggeling (1882-1900 : II, 274-76).

peinture : la reine, mains jointes, est accompagnée d'une suivante agenouillée devant Campantar assis avec ses fidèles.

Bande 4, scène 9 (pl. VII,9)

texte : Campantar se rend au palais dans son palanquin.

peinture : plusieurs personnages marchent avec sur l'épaule le palanquin où est assis Campantar.

Bande 4, scène 10 (pl. VII,10)

texte : assis de chaque côté du roi, Campantar et les jaïns essaient de guérir le roi de sa fièvre. Campantar réussit à guérir une moitié du corps du roi mais les jaïns échouent et le souverain ordonne à ses serviteurs d'attraper les jaïns par la peau du cou et de le jeter hors du palais. Campantar guérit alors entièrement le roi.

peinture : le roi est assis de face. D'un côté des jaïns le touchent de leurs plumes de paon, de l'autre, manifestement, Campantar lui enduit le bras de cendres sacrées.

Bande 4, scène 11 (pl. VII,11)

texte : où les jaïns sont renvoyés.

peinture : un jaïn quitte le palais tout en se retournant vers le garde qui le repousse.

Bande 4, scène 12 (pl. VII,12)

texte : Campantar et les jaïns ont une longue controverse et décident de faire subir l'épreuve du feu à leurs textes respectifs. Ceux des jaïns sont brûlés et ceux de Campantar demeurent intacts.

peinture : symétriquement assis autour d'un feu central, les jaïns et Campantar avec sa suite sont en train de déposer des feuilles de palme dans les flammes.

Bande 5, scène 13 (pl. VIII,13)

texte : Campantar et les jaïns ont une autre controverse à l'issue de laquelle ils décident de mettre leur textes dans la rivière Vakai. Il est arrêté que les vainqueurs seront ceux dont les manuscrits remonteront le courant vers l'Ouest, et les vaincus, ceux dont les œuvres descendront vers l'Est, vers Gaṇapati de Tiruvetkam.¹⁷

¹⁷ Près de Madurai sur la rivière Vakai.

peinture : les deux groupes, jaïns et Campantar avec sa suite, sont assis face à face. En bas coulent les gros flots de la rivière où poissons et manuscrits sont mêlés.

Bande 5, scène 14 (pl. VIII,14)

peinture : la rivière va jusqu'à la deuxième partie de cet épisode qui présente un cavalier (Kulaśekhara ou Kulaccirai, le ministre) se dirigeant vers le dieu Gaṇapati entouré de son auréole.

Bande 5, scène 15 (pl. VIII,15)

texte : Kulaśekhara monte sur son cheval, va reprendre les manuscrits arrivés jusqu'à Gaṇapati et va le donner à Campantar.

peinture : pour montrer les étapes du déplacement du ministre, il est figuré une deuxième fois à cheval, puis debout en train de tendre les manuscrits à Campantar qui les reçoit assis au milieu de ses fidèles.

Alors que pour les autres scènes il y avait une adéquation parfaite du texte et de l'illustration, là, les deux textes correspondent à trois représentations.

Bande 6, scène 16 (pl. VIII,16)

texte : Kulaśekhara ordonne d'empaler les jaïns.

peinture : le ministre est debout, bras levé pour donner un ordre, devant les jaïns plantés sur leur pals, entourés de corbeaux tournoyant et de chacals qui sautent après les cadavres.

Bande 6, scène 17 (pl. VIII,17)

texte : après avoir demandé l'empalement des jaïns, Campantar monte sur son palanquin pour se rendre à Kattirikkaputtur.

peinture : le palanquin est en marche, accompagné de fidèles du saint.

Le déambulatoire d'Avudayarkovil

Dans le déambulatoire de la chapelle de Māṇikkavācakar, sur l'ensemble des peintures racontant la vie entière de Campantar, un quinte de celles-ci sont consacrés à l'histoire des jaïns, une preuve de l'intérêt qu'elle suscitait (pl. IX-XII).

Ces peintures sont très différentes de celles du *pañcakṣara maṇḍapa* quant à la façon dont l'histoire est racontée et la manière dont elle est présentée sur les peintures.

Pour ce qui est de la composition, il faut dire tout d'abord que le sens de lecture est déconcertant. Les scènes, carrées, sont groupées quatre par quatre entre deux pilastres. On lit d'abord, de gauche à droite, les deux scènes du haut, puis les deux du bas (scènes 2 à 7; pl. IX-X), mais par la suite il faut lire

les deux scènes de gauche, haut et bas, et après les deux scènes de droite, haut et bas (8 à 15; pl. XI-XII). Les étiquettes sous chaque scène permettent l'identification, mais l'absence de sens de lecture fixe oblige cependant à des retours en arrière.

Il est aussi étonnant de constater que le palanquin de Campantar se dirige à l'opposé de l'endroit où il doit normalement aboutir (3 et 4).

Le choix d'un regroupement en quatre carrés, au lieu de registre allongés, comme au *pañcakṣara maṇḍapa*, a gêné le peintre pour la représentation des scènes de procession qui se trouvent divisées en deux ou trois morceaux superposés (3, 4 et 12).

Le même type de figuration étagée sert aussi à traduire l'espace. C'est le cas de la mise au feu du pavillon de Campantar avec les jaïns incendiaires, en l'air, près de la toiture (4), ou bien, de l'épreuve du feu pour les manuscrits (11) où le roi est assis au dessus de la scène.

Il en est de même pour le temple de Madurai (3, 5 et 8): en haut des peintures les deux sanctuaires de Śiva et de Mīnākṣī entourés d'une galerie, et en bas, une autre galerie percée d'un pavillon d'entrée. C'est de plus une inconséquence car les galeries à piliers sont internes et on devrait voir seulement l'extérieur du temple, c'est-à-dire les murs d'enceinte.

Autre aberration en 8, où les pavillons d'entrée sont figurés sur trois côtés du quadrilatère de l'enceinte et où l'un des pavillons d'entrée se superpose au poteau du pavillon du palais royal voisin.

La seule tentative de représentation en perspective se révèle illogique, en 7, avec le trône du roi sous un dais; alors que l'un et l'autre devrait être dans le même axe, le trône est vu de biais et le dais de face.

Toujours dans le domaine de la composition on remarque que le peintre est beaucoup plus à l'aise dans des compositions très simples telle que 10, où le roi souffrant est allongé sur son lit. Avec cette scène on a l'occasion de voir nettement un décor typique du 19^e siècle: rideaux retenus par des glands, lampes-suspensions et canapé à dossier courbe et pieds de lion.

En revanche certains panneaux sont particulièrement tassés, par exemple l'entrée de Campantar à Madurai (3) où, sur le même panneau, apparaissent à la fois le saint porté dans son palanquin, puis sa suite de fidèles, puis le temple de Madurai, et enfin le palais où se tient le roi et sa cour de jaïns.¹⁸

¹⁸ La liste complète des scènes représentées est la suivante: 1. La reine Maṅkaiyarkkacci envoie ses messagers chez Campantar; 2. Les messagers rencontrent Campantar à Tirumaraikkatu; 3. Campantar se rend à Madurai; 4. Entendant que Campantar est arrivé, le ministre va l'accueillir; 5. Maṅkaiyarkkacci rend hommage à Campantar; 6. Les jaïns mettent le feu au pavillon; 7. Le roi est préoccupé parce que les jaïns ne savent comment le guérir; 8. Le roi envoie le ministre appeler Campantar au palais; 9. Campantar se rend au palais pour rencontrer le roi; 10. Campantar cure la fièvre du roi; 11. Les jaïns mettent le feu aux manuscrits; 12. Une troupe de soldats va à la rivière Vakai; 13. Les jaïns jettent les manuscrits dans la Vakai. Les manuscrits de Campantar vont contre-courant; 14. Campantar chante un hymne afin que les manuscrits restent à Tiruvedakai; 15. Les jaïns sont empalés.

Bien qu'il s'agisse du même sujet, la structure narrative de ce déambulatoire est différente de celle du plafond du *pañcakṣara maṇḍapa*.

Au déambulatoire, un long préambule de cinq panneaux est consacré aux préparatifs et à l'arrivée de Campantar à Madurai: la reine Maṅkaiyarkkaraci envoie ses messagers, ceux-ci rencontrent Campantar en présence d'Appar à Tirumaraikkatu,¹⁹ Campantar part en palanquin et entre à Madurai où se tient le roi, le ministre accueille le saint, la reine l'honore, soient cinq scènes (1 à 5).

Chaque scène porte une étiquette, plus succincte qu'au plafond, et il est des cas où la représentation en dit plus long que le texte. Ainsi en 4 l'étiquette indique: « Quand il apprend l'arrivée de Campantar, le ministre va l'accueillir ». La peinture figure bien le ministre, mains jointes devant Campantar en palanquin devant ses fidèles, mais figure aussi la scène précédente, la reine demandant au ministre d'aller accueillir et on voit les deux personnages dans le temple, face à face, mains jointes. Mais est également figurée la scène juste avant, la reine debout devant le roi assis, quand, d'après le *Periyapurāṇam*, elle annonce au roi qu'elle se rend au temple.

Pour l'étiquette de 8: « Le roi envoie le ministre pour amener Campantar au palais », outre la figuration des deux protagonistes, Campantar est aussi représenté séparément, en prière dans le temple de Mīnākṣī.

A ce souci de donner toutes les étapes du déroulement de l'histoire ne correspond pas toujours un même souci d'exactitude dans la représentation. En 3 et 8 Pārvaṭī dans le temple de Madurai est à gauche de Śiva alors qu'en 5 elle est à sa droite, ce qui correspond à la réalité, car à Madurai Pārvaṭī n'a pas encore épousé Śiva et est donc à sa droite.**

¹⁹ Près de Kumbakonam.

** Le texte suivant est probablement le noyau de ce que Françoise L'Hernault aurait écrit au regard de la controverse avec les jaïns telle qu'elle est représentée à Madurai:

« A Madurai, sur les murs du bassin du temple de Mīnākṣī, l'épisode de Campantar et des jaïns, intégré aux soixante-quatre jeux de Śiva, est aussi du 19^e siècle.

La controverse avec les jaïns s'étale sur 54 scènes, chacun de cinq épisodes importants étant découpés en huit ou dix parties qui apparaissent comme une illustration stricte de chaque phrase d'un texte. On a par exemple, pour la guérison du roi, la série de panneaux suivants: les jaïns tentent de guérir le roi, la reine conseille au roi de faire appel à Campantar, la requête est présentée à Campantar, Campantar est dans la chambre du roi, les jaïns interviennent de nouveau, Campantar intervient après l'échec des jaïns, Campantar enduit de cendres le corps du roi, Campantar complète le traitement.

L'épisode de manuscrits mis à l'épreuve du feu est gonflée en dix tableaux destinés à illustrer chaque étape de discussion et de décision, avec des détails tels que: la reine, le ministre et Campantar proposent une controverse avec les jaïns, ils demandent l'accord du roi, confrontation entre les adversaires, discussion entre les jaïns et Campantar.

L'empalement des jaïns s'étire aussi longuement: le roi fait fabriquer des pals, les jaïns s'engagent à s'empaler s'ils sont vaincus, et, après l'épreuve de l'eau, des jaïns vaincus demandent pardon à Campantar, des jaïns sont empalés ou s'empalent eux-mêmes, des jaïns s'enduisent de cendre et deviennent śivaïtes ».

BIBLIOGRAPHIE

- Balasubrahmanyam, Sirkali Ramaswamy (1975) *Middle Chola Temples. Rajaraja I to Kulottunga I (A.D. 985-1070)*. Faridabad.
- (1979) *Later Chola Temples. Kulottunga I to Rajendra III (A.D. 1070-1280)*. Faridabad.
- Deheja, Vidya (1988) *Slaves of the Lord. The Path of the Tamil Saints*. New Delhi.
- Dorai Rangaswamy, M.A. (1990) *The Religion and Philosophy of Tēvāram, with Special Reference to Nampi Ārūrar (Sundarar)*, ed. by E. Sundaramoorthy. Madras.
- Eggeling, Julius (1882-1900) *The Śatapatha Brāhmaṇa According to the Text of the Mādhyandina School*, 5 vols. (Sacred Books of the East 12). Oxford.
- Gopal Iyer, T.V. sous la direction de François Gros (1984-91) *Tēvāram. Hymnes śivaïtes du pays tamoul*. Vol. I: Nānacampantar (1984); vol. II: Appar et Cuntarar (1985); vol. III: Études et glossaire tamouls (1991). Pondichéry.
- L'Hernault, Françoise, in collaboration avec P.R. Srinivasan et J. Dumarçay (1987) *Darasuram. Epigraphical Study, étude architecturale, étude iconographique*, 2 vols. (Publications de l'Ecole Française d'Extrême-Orient, Mémoires archéologiques 16). Paris.
- Moti Chandra (1949) *Jain Miniature Paintings from Western India*. Ahmedabad.
- Nilakanta Sastri, K.A. (1966³) *A History of South India from Prehistoric Times to the Fall of Vijayanagara*. London.
- Pachner, Regine (1985) Paintings in the Temple of Vīrabhadra at Lepakshi, in A.L. Dallapiccola (ed., in collaboration with S. Zingel-Avé Lallemand), *Vijayanagara, City and Empire. New Currents of Research*, 2 vols., 326-43 (Beiträge zur Südasiensforschung 100). Heidelberg.
- Pope, George Uglow (1900) *The Tiruvāçagam, or 'Sacred Utterances' of the Tamil Poet, Saint and Sage Manikka-Vāçagam*. Oxford.
- Ramachandran, T.N. (1990-95) *St. Sekkizhaar's Periya Puranam*, 2 vols. Tanjavur.
- Rao, A.G. (1969) *Lepakshi*. Hyderabad.
- Shulman, D.D. (1990) *Songs of the Harsh Devotee: The Tevaram of Cuntaramurtinayanar* (University of Pennsylvania Studies on South Asia 6). Philadelphia.
- Sivaramamurti, Calambur (1968) *South Indian Paintings*. New Delhi.
- (1985) *Vijayanagara Paintings*. New Delhi.
- Subramanya Aiyar, V.M. et al. (2007) *Digital Tevaram. Kaninit Tevaram* (Institut Français de Pondichéry - Ecole Française d'Extrême-Orient, Collection Indologie 103). Pondichéry. [CD-ROM]
- Venkataraman, Balasubrahmanyam (1976) *Temple Art under the Chola Queens*. Faridabad.
- Verardi, Giovanni (1996) Religions, Rituals, and the Heaviness of Indian History. *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli* 56, 215-53. Napoli.
- Yocum, Glenn E. (1982) *Hymns to the Dancing Siva: A Study of Manikkavacagar's Tiruvacakam*. New Delhi.
- Zvelebil, K.V. (1977) The Beginnings of Bhakti in South India, in *Temenos. Nordic Journal of Comparative Religion*, 223-57. Helsinki.

SUMMARY

This paper provides sculptural and pictorial evidence of a famous episode of the life of the Tamil Sivaite saint Campantar, whose exploits are known from such works as the *Periyapurāṇam*, which narrates the lives of the Nāyanmārs. An ordeal was held at the court of the pāṇṭya king Neṭumāraṇ which ended up with the Jain opponents of the saint being impaled. Early sculptural records of the episode are found in the Melakkatampur and Darasuram temples, while complex, later fresco cycles are observable in the temple of Tirupputaimarutur near Tirunelveli and, twice, at Avutaiyarkovil, near Pudukottai. The representations differ for many an aspect, and a close analysis of the scenes is provided. The author could not complete her work, which was to include the description of the fresco cycle in the Mīnākṣī temple in Madurai.