

NOTE SUR L'ICONOGRAPHIE DES PEINTURES MURALES DU MONASTÈRE DE VAT BHO (SIEM REAP)

† Madeleine Giteau
Professeur Emérite

Les peintures murales du monastère de Vat Bho (Siem Reap) illustrent une version du Rāmāyaṇa propre au Sud de la Péninsule Indochinoise, plus spécialement la version khmère, le Reamker, le Rāmakerti, la " Gloire de Rāma ". Tant par l'interprétation et la composition des scènes que par l'inspiration du peintre, elles offrent une représentation du Rāmāyaṇa tout à fait originale, n'ayant, du moins, à notre connaissance, aucun équivalent non seulement au Cambodge, mais dans toute l'Asie du Sud-Est. A celui qui arrive, pour la première fois, devant ces peintures, leur rapport avec le théâtre d'ombres paraît évident. En effet, elle n'ont pas été exécutées par un peintre de métier, mais par un artiste de Siem Reap qui dessinait et découpait les figures du théâtre d'ombres sur des peaux de buffle. Cet artiste, Ta Peul, aidé de son neveu Kong Dith, aurait exécuté ces peintures dans les années 1920-1924, à la demande du vénérable Chau Athikar de Vat Bho². Elles ont le charme de la naïveté et nous font pénétrer dans la vie quotidienne des villages khmers.

Lors des fêtes religieuses, les spectateurs d'un village se réunissaient dans la cour d'un monastère ou, même, dans une rizière déjà moissonnée. Sur l'écran de tissu blanc tendu devant la lumière d'un brasier, les images en peau de buffle animaient les épisodes de la célèbre épopée³. Sur les murs de Vat Bho, le maître Ta Peul a reproduit les scènes telles qu'elles pouvaient être présentées aux villageois émerveillés (Fig. 11, 12, 13, 14). Sur les murs du sanctuaire, les personnages et leur environnement évoquent, en une succession de tableaux, des moments précis de l'histoire. Connaissant parfaitement le récit, Ta Peul a su conférer à son oeuvre le caractère dramatique de l'épopée. On peut suivre le déroulement des scènes, comme lors d'une représentation théâtrale, avec ses temps forts qui tiennent en haleine les spectateurs. Toutefois, comme dans les tragédies de Shakespeare, contemporain du premier texte connu du Rāmakerti, des épisodes comiques détendent l'atmosphère : facéties des singes, ridicule des ascètes brahmaniques, du vieux brahmane trompé par son épouse avec les dieux Indra et Surya (Fig. 3).

¹ Vat Bho, en translittération, Vat Pûrv (sanskrit *pûrva*), le Monastère majeur ". Il convient de signaler que la version particulière au Laos, le Prah Lak Prah Lam est nettement différent des versions khmère et thaïe.

² Nos dates diffèrent de celle de l'article de l'équipe du German Apsara Conservation Project 2003 : 89-96. Nous avons eu la bonne fortune de réunir ces renseignements dans les années 1960 d'un élève et continuateur du maître Ta Peul et des villageois qui avaient connu ce peintre. Toutefois, pour notre article de 1999-2000, nous n'avions pas eu les renseignements sur la date de 1940 pour la restauration ; ce n'était d'ailleurs pas le propos de cet article. Nous apprécions vivement ce que nous apporte le très sérieux article sus-mentionné.

³ Nous avons déjà identifié presque toutes les scènes. Cf. Giteau 1999-2000 : 179.

Les textes illustrés

Dès les époques préangkorienne et angkorienne, les Khmers avaient eu connaissance des textes indiens du Rāmāyaṇa, spécialement celui de Vālmiki. Plus tard, ils connurent certainement d'autres textes, peut-être ceux de Tulsidas et de Kambar⁴.

Dès le Moyen Age, ils eurent, sans doute, leur propre version du Rāmāyana. Nous connaissons un texte du Reamker datant des XVI^{ème}-XVII^{ème} siècles⁵. Toutefois certaines scènes de ce texte khmer avaient été illustrées sur des reliefs d'Angkor Vat⁶, donc dans la première moitié du XII^{ème} siècle. Au cours des siècles suivants, l'épopée s'est enrichie de nouvelles histoires. A côté du Reamker, il existe une version thaïe, le Ramakien. Ces deux versions présentent des épisodes entrés dans les textes, avec quelques détails différents, sans qu'on puisse souvent déterminer ceux qui apparus d'abord en pays khmer ou en pays thaï.

Les phrases très courtes qui identifient presque chaque tableau de Vat Bho prouvent, pensons-nous, que Ta Peul avait connaissance d'un texte rédigé à la fin du XIX^{ème} siècle ou au début du XX^{ème} siècle, par le Ministre du Palais, l'Oknha Veang Thiounn⁷. Ce grand personnage lettré avait rédigé ce récit pour permettre aux visiteurs de la Pagode d'Argent, le sanctuaire du Palais Royal de Phnom Penh, d'identifier les peintures exécutées sur les murs du cloître de ce monastère.

L'Oknha Veang Thiounn ne s'était pas contenté d'expliquer les scènes figurées sur les peintures du cloître de la Pagode d'Argent. Il avait, en introduction, exposé les prolégomènes du Rāmāyana dans différents mythes indiens tels que les récitaient des conteurs populaires khmers et tels qu'ils étaient passés dans le Rāmākerti (Fig. 1). Or ce sont ces légendes qui expliquent les origines dramatiques de l'épopée khmère, remontant même aux vies antérieures des personnages. Des illustrations de ces légendes ne figurent pas à la Pagode d'Argent, mais elles sont peintes sur les murs Ouest et Nord de Vat Bho⁸.

Les images sont naïves, chargées de poésie, parfois comiques, mais il faut les regarder comme la succession des tableaux d'une oeuvre théâtrale. Comme dans une tragédie, l'artiste, par une suite de scènes, dirige le spectateur jusqu'à l'émotion du drame final, jusqu'à la mort d'Indrajit, sacrifié à la cause de son père. Manifestement nous ne sommes plus dans une épopée, comme dans le texte indien de Vālmiki, mais dans une oeuvre dramatique d'inspiration khmère. Certains épisodes, tels celui de Neang Pufñākay, allient le dramatique au comique et même à la poésie (Fig. 11, 12, 13, 14).

Compositions de la surface murale murale

Parce que ces images sont l'oeuvre d'un artiste qui dessinait et découpait, sur des peaux de buffle, des personnages et des scènes pour le théâtre d'ombres, elles ne se succèdent pas, en une seule composition, sur toute la longueur d'un mur, comme sur les autres peintures murales. Elles se présentent telles une suite de tableaux, comme ceux qui apparaissent successivement sur l'écran du théâtre d'ombres. Bien plus, elles expriment le caractère dramatique de l'épopée légendaire que les personnages en peaux de buffle découpées font revivre devant les spectateurs⁹.

Après avoir, sur le mur Ouest, représenté différents mythes racontés dans des textes indiens, bien que déformés dans la tradition de l'Asie du Sud-Est, le peintre Ta Peul a exposé l'origine, au cours d'une

⁴ D'après le Prof. S. Vaiyapuri Pillai, l'épopée de Kambar aurait été achevée en 1178 AD ; mais d'autres auteurs pensent que Kambar aurait vécu au IX^{ème} siècle. Tulsidas aurait commencé son Rāmāyana sous le nom de Ram Charit Manas, le 30 mars 1574 AD ; il serait mort le 24 juillet 1623 (Shankar Raja Naidu 1971 : 67 et 81).

⁵ Cf. Pou 1977a ; Pou 1977b ; Pou 1979 ; Pou 1982.

⁶ Martini 1938 ; Martini 1950 ; Martini 1961 ; Martini (François et Ginette) 1978.

⁷ Giteau 1999-2000 : 183.

⁸ Les peintures de la Pagode d'Argent racontent l'histoire seulement à partir de la jeunesse de Rāma.

⁹ Il convient de remarquer que, lorsque l'artiste veut évoquer un épisode très important, deux scènes, voire trois, de ce même épisode sont représentées sur un même tableau nettement plus grand.

vie antérieure, du conflit entre Râma, incarnation de Viṣṇu et de Râvaṇa, le roi de Laṅka redouté par les dieux. Ici, la surface murale n'est pas partagée en registres délimitées par des traits : les scènes, sans être enfermées dans des cadres, se succèdent approximativement de gauche à droite et du haut vers le bas. Sur les trois autres murs, les scènes disposées en registres se succèdent également du haut vers le bas, de gauche à droite pour le registre supérieur puis en sens inverse, de droite à gauche sur le registre médian et, de nouveau de gauche à droite sur le dernier registre ; ainsi le spectateur n'a pas besoin de revenir en arrière pour suivre l'histoire sur le registre suivant.

Sur ces trois murs, chacun des éléments d'une scène se détache sur un tableau, comme sur l'écran du théâtre d'ombres. Toutefois, ici, les fonds ne sont pas blancs, mais colorés de tons variant des nuances claires, jaune pâle, bleu ciel, turquoise, aux tons soutenus, bleu roi, marron, grenat et même noir (Fig. 9 et 10). Il convient de noter que le peintre n'a pas cherché à harmoniser la couleur du fond avec le sujet ; un combat pourrait figurer aussi bien sur un ton sombre ou clair, que sur un rouge violent ou sur du noir. Si, au registre inférieur Est, sur un char magnifique, Lakṣmaṇa s'élance vers la bataille contre Kumbhakarṇa sur un fond noir, au Sud, sur le même registre, il combat Indrajit sur un léger bleu pâle. L'artiste a essentiellement cherché une harmonie dans la vision d'ensemble des couleurs des tableaux.

Les tableaux sont quadrangulaires, pour la plupart oblongs, mais les proportions entre la hauteur et la largeur sont variables, contrairement à l'écran du théâtre d'ombres. Exceptionnellement un tableau peut être divisé pour figurer les différents moments d'un épisode. Le tableau représentant Garuḍa libérant Lakṣmaṇa et les singes des flèches-serpents, les nâgapâça, lancées par Indrajit est divisé en trois parties (Fig. 15 et 16). Sur la partie inférieure, sur un fond marron, Lakṣmaṇa, Sûgriva, Vibhiṣana et Hanuman gisent au sol étouffés sous les anneaux des serpents, tandis que Râma vient de lancer une flèche vers le palais céleste de Garuḍa pour demander l'aide de l'oiseau mythique, monture de Viṣṇu et l'ennemi des serpents. En haut, à gauche, dans le tableau de son palais, toujours sur un fond marron, Garuḍa a saisi la flèche de Râma et s'apprête à intervenir. Sur le troisième tableau, en haut à droite, cette fois sur un fond bleu pâle, Garuḍa délivre les héros, en agrippant les nâga de ses serres et en les déchirant de son bec. Certaines compositions ne séparent pas les différents moments d'un épisode en les cantonnant dans un seul cadre. Nous en verrons plus loin un exemple dans le combat du roi Daçaratha, père de Râma contre le démoniaque Praduṣṭa.

Lorsqu'on arrive à la partie inférieure du mur Nord, tous les protagonistes de l'histoire sont déjà en place, à l'exception de Sîtâ, l'épouse de Râma, incarnation de la déesse Lakṣmî, dont la naissance est seulement annoncée. L'ensemble de la composition murale met en valeur la progression dramatique du sujet. Le mur Ouest évoque les origines lointaines du drame ; le mur Nord nous en fait connaître les héros et leurs antécédents. Ce n'est qu'au milieu du registre supérieur du mur Sud que le drame se noue avec l'enlèvement de Sîtâ par Râvaṇa et l'inévitable guerre, sujet du Râmâyana. En suivant le registre médian, Râma, son frère Lakṣmaṇa et leurs alliés les singes, se préparent pour lutter contre Râvaṇa. Sur le dernier registre, l'action prend une tournure dramatique et entraîne le spectateur aux derniers combats jusqu'à la mort des deux principaux alliés de Râvaṇa, son frère Kumbhakarṇa et son fils Indrajit.

L'artiste n'a pas continué la suite du récit, peut-être parce qu'il avait épuisé la surface disponible, peut-être parce que l'épisode néfaste de la mort de Râvaṇa ne devait pas être représenté au théâtre et, à plus forte raison, dans le sanctuaire d'un monastère¹⁰.

¹⁰ Nous ne connaissons pas de peau découpée figurant la mort de Râvaṇa et ce qui suivra. Il faut reconnaître que la mort d'Indrajit avait scellé le destin de Râvaṇa. D'autre part, dans le Ballet Royal, sauf à une époque récente, on ne représentait pas la mort de Râvaṇa, jugée trop néfaste.

La progression dramatique

Certains tableaux marquent les temps forts de la composition dramatique, laquelle commence, tout en haut du mur Ouest, avec une représentation de Viṣṇu couché quelque peu insolite. En effet, sur le lotus issu de l'ombilic du dieu, on ne reconnaît pas Brahma, mais un jeune enfant assis en méditation. Selon une tradition cambodgienne, cet enfant né de Viṣṇu devait devenir le fondateur d'Ayodhya et être l'ancêtre de Râma.

Sur la partie inférieure du mur Ouest, une scène essentielle a été malheureusement fort endommagée. On distingue un personnage chauve, non paré, pointant son index sur des divinités qui cherchent à fuir. Il s'agit de Nandikeçvara, le gardien de l'accès au Mont Kailâsa, résidence de Çiva. Le Reamker rapporte que, lorsque les dieux venaient saluer Çiva, par moquerie, ils arrachaient une poignée de cheveux à Nandikeçvara lorsqu'ils passaient devant lui. Furieux d'être devenu chauve, Nandikeçvara demanda à Çiva de le doter d'un index en diamant tel qu'il frapperait à mort tous ceux sur lesquels il le pointerait (Fig. 2).

A la prière des dieux, bientôt décimés, Viṣṇu prit l'aspect d'une femme ravissante qui engagea Nandikeçvara à danser en imitant ses gestes. Au cours de la chorégraphie, la " danseuse divine " pointa son index sur elle-même ; Nandikeçvara l'ayant imité tomba foudroyé. Avant de mourir, il menaça le dieu : " Vous m'avez vaincu par trahison, au cours de ma prochaine existence j'aurai dix têtes et vingt bras pour lutter contre vous ". Viṣṇu répondit : " Je serai alors un homme avec une tête et deux bras, mais je vous tuerai ". Nandikeçvara renaquit comme Râvaṇa et Viṣṇu comme Râma. Le drame était engagé.

Sur le mur Nord, des épisodes tragi-comiques de la jeunesse de Râvaṇa se succèdent et, comme au théâtre d'ombres, ils suscitent tantôt l'effroi, tantôt le rire des spectateurs. Sur ce mur, toujours avant la naissance de Râma, un tableau nous plonge dans l'atmosphère bouddhique, jamais absente au cours de la représentation. Le roi d'Ayodhya, Ajabal, grand père de Râma, pour sauver la vie d'un chevreuil dont un chasseur affamé voulait faire son repas, accepte de donner sa chair, sacrifiant sa vie, comme le Bodhisatva dans le Sibijâtaka. Ce souvenir bouddhique se place au moment où Daçaratha, fils d'Ajabal et plus tard père de Râma, va entreprendre un combat qui présage le drame en annonçant le futur exil du héros. Dans la suite des images, ce combat peut sembler secondaire, mais justement, l'artiste l'a mis en valeur par une composition très particulière. Sur un même tableau, un des plus grands de la peinture (Fig. 4), il a figuré les deux moments du combat de Daçaratha contre un ennemi, lui-même inconnu de Vâlmiki, du nom de Praduṣṭa, le " Mauvais ", le " Corrompu ", qui avait voulu attaquer le Paradis des Trente-trois dieux¹¹. " Pendant la bataille, un essieu du char de Tossoroth (Daçaratha) ayant été brisé par une flèche de l'ennemi, la reine Neang Kaikessei (Kaikeyî) le remplaça par son index et obtint de son royal époux la promesse de faire (roi), plus tard, son fils " (Oknha Veang Thiounn). Elle devait, bien des années après, exiger que Râma fût écarté du trône et contraint à l'exil.

Le char victorieux occupe le centre du tableau. Ce second épisode est encadré par le premier. Dans l'angle inférieur droit, Praduṣṭa vient de lancer la flèche qui va atteindre l'essieu du char de Daçaratha. Dans l'angle supérieur gauche, le char royal, déséquilibré, fuit, son parasol replié. Au centre sur le char, victorieux grâce à elle, la reine Kaikeyî maintient de son doigt l'essieu brisé ; le roi reprend la bataille, il repousse et va frapper à mort son ennemi qui a sauté, en vain, sur l'attelage du char.

¹¹ Nous retrouvons le contexte bouddhique avec cette mention du Tâvatimsa, Paradis des Trente-trois dieux. Sur l'inscription en khmer du tableau, cet ennemi de Daçaratha est indiqué sous le nom de Patutan. Dans le texte de Saveros Pou, il est nommé Paradust ; la partie de ce texte des XVI^{ème}-XVII^{ème} siècles est perdue ; toutefois il en est fait mention après la mort de Daçaratha.

Après quelques digressions destinées à distraire les spectateurs ou à les édifier par l'évocation d'un conte bouddhique, une suite de tableaux, réunis entre eux par deux interventions d'ascètes voyageant dans les airs, préparent la naissance de Râma et de ses frères. La descente du dieu provoquée par les cérémonies célébrées par ces ascètes apparaît dans une composition originale : trois scènes imbriquées comme pour insister sur leur simultanéité et le lien entre elles. Le centre d'un tableau sur fond clair est occupé par un palais partiellement dérué dans lequel deux princes s'entretiennent. Aucun signe distinctif, aucune inscription ne permettent une identification. Au-dessus du toit, à gauche, les quatre ascètes, cités dans les textes, précédés de l'ermite à tête de chevreuil s'approchent dans les airs ; nous les retrouvons dans le palais. A droite, au dessus du palais, sur un fond bleu outremer débordant largement le tableau suivant, Viṣṇu descend debout sur les épaules de Garuḍa, tenant ses quatre attributs dans les mains (Fig. 5) ; il va venir résider dans les trois portions de riz merveilleux qui vont féconder les trois épouses du roi Daçaratha. Dans la partie gauche de ce même tableau, sous un pavillon de cérémonie, les ascètes distribuent aux trois reines les portions du riz merveilleux qui donneront naissance à Râma et à ses frères.

Lakṣmî, parèdre du dieu, devait, elle aussi, renaître pour devenir l'épouse de Râma. L'Oknha Veang Thiounn raconte comment le parfum du riz merveilleux " se fit sentir jusqu'au royaume de Laṅka et la reine Mandodarî voulut en goûter. Elle ne put s'empêcher de demander à Reap (Râvaṇa) d'envoyer sa fille-corbeau, Kakenasso, au royaume d'Ayodhya pour s'en procurer et celle-ci put s'emparer de la moitié d'une portion de riz ". C'est ainsi que Mondokiri devait donner le jour à une fille qui sera Sîtâ, épouse de Râma. Le dernier tableau du mur Nord représente le roi Daçaratha venant présenter ses tout jeunes enfants à Çiva.

Le registre supérieur de la face Ouest du mur Est nous raconte l'enfance des jeunes princes, après celle de Sîtâ rejetée par Râvaṇa dès sa naissance, mais élevée paternellement par l'ascète Janaka (Fig. 6). Cette suite de scènes aimables continue sur le registre supérieur de la face Nord du mur Sud, avec les premiers exploits des fils de Daçaratha, suivi du maïage de Râma et de Sîtâ. Ces tableaux, bien séparés comme sur l'écran du théâtre d'ombres, ont le charme de leur naïveté et de leur gaité. Le peintre s'y est attardé avec plaisir ; par contre, il est surprenant que la réalisation du voeu de Kaikeyî exigeant le sacre de son fils et l'exil de Râma ne soit pas représentée ; le départ en exil suit immédiatement la scène du mariage. Quant à la tentative de séduction de Râvaṇa et à son rapt de Sîtâ, ils sont très simplement figurés sur un seul tableau. Pourtant, lors des représentations de ces épisodes au théâtre d'ombres, les animateurs s'amuse à raconter les cruelles moqueries de Sîtâ écartant ce prétendant, puis se désolent lorsque Râvaṇa entraîne la jeune femme. Sur le tableau suivant, le peintre a voulu montrer la simultanéité de deux épisodes ; à la partie supérieure le grand vautour-héros Jatayus cherche à empêcher le rapt de l'épouse de son ami Râma, tandis qu'à la partie inférieure, Râma reproche amèrement à Lakṣmaṇa d'avoir laissé la jeune femme seule, sans protection. La mort de Jatayus ne figure pas à Vat Bho, comme si le peintre avait hâte de montrer Hanuman venant proposer à Râma, une alliance avec les singes en soutenant Sugrîva contre son frère Vâlin (Fig. 7).

Ce n'est qu'avec cette alliance de Râma avec les singes que Ta Peul donne une certaine ampleur aux scènes en soignant particulièrement les compositions. Les ambassades de Hanuman pour assurer des alliés à Râma, puis l'invasion de l'île de Laṅka, donnent lieu à des scènes pleines de verve : déprédations dans le Parc Royal de Laṅka, incendie du Palais de Râvaṇa, séduction de la Reine des Poissons par l'irrésistible singe ; seule la visite de Hanuman à Sîtâ glisse une note de mélancolie dans le déroulement de l'action.

L'atmosphère dramatique reprend sur le dernier registre de la face Ouest du mur Est, lorsque Râvaṇa demandera successivement l'intervention de son frère Kumbhakarna, puis de son fils Indrajit. Elle ne se relâchera plus. A deux reprises après des combats préliminaires, le tragique atteint son paroxysme avec la mort de Kumbhakarna, suivie de celle d'Indrajit. Toutefois, le maître Ta Peul n'a pas oublié que le théâtre

avait, comme cadre, un monastère. Certes, l'action, annoncée dès son origine, devait se dérouler. Les alliés de Râvaṇa connaissaient, semble-t-il, qu'ils tentaient un combat désespéré. La prédiction de Viṣṇu à Nandikeçvara devait se réaliser. Le peintre savait bien que, dans une atmosphère bouddhique, les alliés obligés de Râvaṇa ne devaient pas disparaître dans la violence qui existe dans le texte épique de Vâlmîki.

Kumbhakarṇa apparaît, pour la première fois, sur les deux derniers registres du mur Est, face Ouest¹², sans qu'il ait été question de lui auparavant. Râvaṇa fait appel à ce frère pour qu'il intervienne dans la guerre contre Râma¹³. Kumbhakarṇa comprend l'erreur de son frère ; il lui conseille de rendre Sîtâ à son mari. Toutefois, comme Râvaṇa ne veut rien entendre, en respectueux et féal cadet, il soutiendra la cause de son frère. Il est à remarquer que le roi de Laṅka ne combattra pas lui-même, sauf dans le combat final qui entraînera sa mort. De même ce n'est pas Râma, mais Lakṣmaṇa qui luttera contre Kumbhakarṇa, puis contre Indrajit. En effet, un roi cakravartin, monarque universel dans la tradition indienne, ne doit pas intervenir par les armes.

Après plusieurs tentatives de Kumbhakarṇa, Lakṣmaṇa part, magnifique, au combat. L'artiste Ta Peul a aimé figuré ces tableaux de héros en splendide équipage. Guéri miraculeusement de terribles blessures d'armes magiques, Lakṣmaṇa reprendra le combat. La représentation de la dernière bataille s'écarte totalement des textes de l'Inde qui montrent Kumbhakarṇa ennemi acharné, pervers jusqu'au dernier souffle. A Vat Bho, dans une tradition propre à l'Asie du Sud-Est, il ne s'est engagé dans la lutte que par fidélité envers son frère et, au moment où Lakṣmaṇa va lui donner le coup fatal en le décapitant, il reconnaît en Râma le dieu Viṣṇu (Fig. 8). A Vat Bho, sur le dernier tableau de cet épisode, il apparaît assis en méditation, mains en añjali, élevé au-dessus du sol ; il soutient son épée comme une offrande, tandis que la flèche de Lakṣmaṇa fait voler sa tête dans les airs¹⁴.

Lorsque Râvaṇa contraint au combat son fils Indrajit, celui-ci est déjà apparu sur bien des tableaux de Vat Bho, car, dans les textes, il est né avant Râma. Fils de Râvana et de Mandodarî, il s'était déjà fait reconnaître comme un valeureux guerrier. Il avait, par de longues méditations, acquis une force surhumaine ainsi que des armes magiques. Il devait, d'ailleurs son nom d'Indrajit " Vainqueur d'Indra ", à son triomphe sur ce dieu. Il pratiquait de nouveau une extrême ascèse, lorsque Râvana lui demanda d'intervenir dans la guerre contre Râma, après la mort de Kumbhakarṇa (Fig. 9 et 10). Cependant il n'avait pas encore obtenu, par cette nouvelle ascèse, l'arme merveilleuse qui le rendrait invincible. Un tableau le représente assis en méditation sous un arbre. Mais pour qu'une telle puissance n'existe pas entre les mains d'un personnage ennemi des dieux, Mahâjambu, roi des singes alliés de Râma, prend l'aspect d'un ours et vient saccager l'arbre, abri de la méditation d'Indrajit ; celui-ci doit interrompre sa méditation. Il ne possède pas la puissance de sa nouvelle arme ; néanmoins il entreprend la lutte d'abord avec les flèches-serpents qui seront détruites par Garuḍa (Fig. 15 et 16), puis avec une flèche encore plus terrible puisque s'étant fichée dans le corps de Lakṣmaṇa, elle se transforme en un arbre avec feuilles et racines.

Dans un dernier combat, Indrajit est décapité par une flèche de Lakṣmaṇa qui " touche et désagrège la personne d'Indrajit. Le ciel est prêt à s'écrouler, la terre se met à trembler"¹⁴. Le texte des XVI^{ème}-XVII^{ème} siècles insiste sur la douleur de Râvana et de tout Laṅka. Le texte illustré à Vat Bho rapporte

¹² Kumbhakarṇa avait comme caractéristique d'être un irrésistible dormeur ; comme on peut le voir sur un relief du gopura II Ouest, face Est, du temple du Baphuon.. A Vat Bho, il n'est pas question de ce sommeil irrésistible.

¹³ La reconnaissance de la divinité de Râma n'existe pas dans le texte des XVI^{ème}-XVII^{ème} siècles. Cf. Pou 1977a : p. 256, st. 2457. Par contre nous la trouvons, moins précise qu'à Vat Bho dans le texte du Râmakien. Nous n'avons pas pu retrouver la seconde partie du texte de l'Oknha Veang Thiounn qui contenait cet épisode.

¹⁴ Pou 1977: p. 170, st. 4716.

que la puissance du tapas d'Indrajit était telle que si la tête était tombée sur le sol, la terre entière se serait embrasée. Sur le dernier tableau de Vat Bho, le peintre a représenté sur un fond rouge éteint, la destruction de la personne d'Indrajit (Fig. 17). Au moment où la tête décapitée du héros va tomber, son demi-frère le singe Aṅgada la recueille dans une coupe en or, tandis que Râma, lui-même, lance une flèche qui désintègre le corps, la coupe et la tête du héros rākṣasa.

Les séances du théâtre d'ombre, comme les représentations du Ballet Royal, ne jouaient qu'un fragment de l'épopée. Peut-être le maître Ta Peul a-t-il souhaité s'en tenir à la partie qui lui semblait la plus dramatique, en figurant les combats du dieu contre deux nobles adversaires. C'est seulement en Asie du Sud-Est que les conteurs ont fait de Kumbhakarṇa et d'Indrajit des héros vaincus en raison de leur fidélité envers Râvana.

Illustrations

Une grande partie des photos qui suivent sont de M. Jaroslaw Poncar (German Apsara Conservation Project). Les éditeurs lui adressent ici leur remerciement pour son autorisation à les utiliser.

Fig. 1 Interprétation du Barattage de l'Océan dans le Râmakerti

La demeure de Çiva, le Mont Kailâsa, qui avait basculé, est redressée par Sugrîva à l'aide du grand serpent.



Fig. 2 Histoire de Nandikeçvara, gardien du Kailâsa

Nandikeçvara, pour se venger de leurs moqueries, met à mort des dieux par le pouvoir de son doigt de diamant. Viçnu, ayant pris l'aspect d'une belle femme, l'oblige à danser en imitant ses gestes. Ayant, comme elle, pointé son doigt sur lui-même, il tombe foudroyé et menace Viçnu pour la prochaine existence lorsqu'il aura dix têtes et vingt bras. Viçnu prédit que lui-même renaîtra comme un simple humain, mais qu'il le tuera.

Fig. 3 Histoire de l'ascète Gotama

Gotama part vers la rivière, précédé de sa fille et portant sur ses hanches ses deux fils. La petite fille, fâchée, lui révèle que les deux garçons sont nés de l'adultère de sa mère avec les dieux Indra et Sûrya. Gotama lance les trois enfants dans la rivière en demandant que ceux qui sont de lui reviennent vers lui et que les autres soient transformés en singes ; les deux garçons deviendront Sûgriva et Vâlin.





Fig. 4 Combat de Daçaratha contre Praduṣṭa et promesse à Kaikeyî (ci-contre)

Au cours d'un premier combat (angle inférieur droit et angle supérieur gauche), Praduṣṭa lance une flèche qui brise l'essieu du char de Daçaratha. Au centre, Daçaratha remporte la victoire grâce à Kaikeyî qui, de son doigt, maintient l'essieu brisé.

Fig. 5 Descente de Viṣṇu (ci-contre)

Tandis que les ascètes célèbrent une cérémonie magique pour donner des enfants à Daçaratha, Viṣṇu descend du ciel pour s'incarner en Râma et ses frères.



Fig. 6 Enfance de Sîtâ (ci-dessous)

Condamnée par Râvana à être abandonnée sur la mer pour avoir, à sa naissance, annoncé la " ruine de Laṅka ". Sîtâ est recueillie et élevée par l'ermite Janaka.

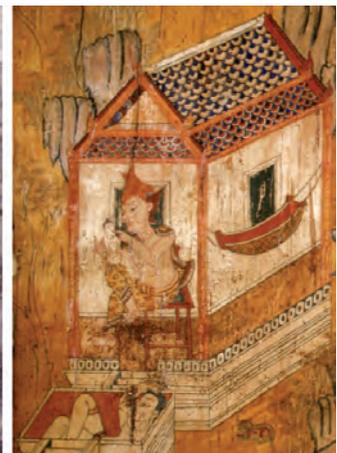


Fig. 7 Combat de Sugrîva et de Vâlin

Au cours du duel, Vâlin est tué par une flèche de Râma.



Fig. 8 Mort de Kumbhakarna

Kumbhakarna avait accepté de combattre pour son frère Râvana, bien qu'il sût que sa cause était désespérée. Lors du dernier combat, au moment de mourir, il reconnaît le dieu Viçnu en Râma, c'est pourquoi il est représenté assis en méditation.

Fig. 9 Départ de Lakṣmaṇa pour la guerre contre Indrajit





Fig. 10 Combat de Lakṣmaṇa contre Indrajit

Fig. 11 Histoire de Neang Puññakay (peau de buffle découpée)

Pour décourager Râma, Râvana oblige sa nièce, Neang Puññakay, fille de Vibhîsana, à prendre l'aspect de Sîtâ morte, portée par le courant de la rivière jusqu'au camp de Râma.



Fig.12 Histoire de Neang Puññakay (peau de buffle découpée)

Douleur de Râma qui prend Neang Puññakay pour Sîtâ morte.



Fig. 13 Histoire de Neang Puññakay. Les singes persuadent Râma d'incinérer la fausse Sîtâ

Pour échapper au feu, Neang Puññakay s'élève dans les airs où elle est saisie par Hanuman.



Fig. 15 Indrajit lance les nâgapâça

Au milieu des nuages, Indrajit qui porte aussi le nom de Meghanâda, " qui tonne comme les nuages ", lance ses flèches nâgapâça qui deviennent des liens de serpents et enserrant Lakṣmaṇa et les singes alliés de Râma.



Fig. 14 Histoire de Neang Puññakay

Condamnée par son père Vibhîsana, elle est prisonnière, la cangue au cou. Elle est libérée par Râma et ramenée à Laïka par Hanuman. Elle ne résistera pas au singe séduisant dont elle aura un fils.





Fig. 16 Délivrance de Lakṣmaṇa et des singes

Lakṣmaṇa, Sugrîva, Aṅgada et Hanuman sont enserrés par les anneaux des serpents. Râma lance une flèche dans la demeure de Garuḍa qui vient libérer Lakṣmaṇa et les singes en déchirant les serpents.

Fig. 17 Mort d'Indrajit

Une flèche de Lakṣmaṇa décapite Indrajit ; mais de crainte que le feu de ses méditations ne ravage la terre, son demi-frère Angada recueille sa tête dans une coupe en or. Une nouvelle flèche, cette fois de Râma, détruit la personne d'Indrajit ainsi que la coupe.



Références

- German Apsara Conservation Project, 2003, "The Murals of Vat Bo Pagoda in Siem Reap. State of Preservation - First Results", *Udaya* 4 : 89-96.
- Giteau, M., 1999-2000, " Les peintures du Râmâyana cambodgien au monastère de Vat Bho (Siem Reap) ", *Indologica Taurinensia* XXV, Torino : 179 sqq.
- Martini, F., 1938, " En marge du Râmâyana cambodgien ", *BEFEO* XXXVIII (et *Journal Asiatique*, 1950).
- Martini, F., 1961, " Quelques notes sur le Reamker ", *Artibus Asiae* XXIV, 3-4.
- Martini, F. et G., 1978, *La gloire de Râma, Râmakerti, Râmâyana cambodgien*, Les Belles-Lettres, Paris.
- Pou, S., 1977a, *Râmakerti (XVI^{ème}-XVII^{ème} siècles)*, traduit et commenté, EFEO, Paris.
- Pou, S., 1977b, *Etude sur le Râmakerti*, EFEO, Paris.
- Pou, S., 1979, *Râmakerti (XVI^{ème}-XVII^{ème} siècles)*, EFEO, Paris.
- Pou, S., 1982, *Râmakerti II (deuxième version du Ramayana khmer)*, EFEO, Paris.
- Shankar Raja Naidu, S., 1971, *A comparative study of Kamba Ramayanam and Tulasi Ramayanam*, University of Madras, Madras.