LE DECOR PEINT DES MONASTERES BOUDDHIQUES DU CAMBODGE FIN DU XIX e SIECLE - TROISIEME QUART DU XX e SIECLE

Danielle Gueret Demangeon

▶ **To cite this version:**

Danielle Gueret Demangeon. LE DECOR PEINT DES MONASTERES BOUDDHIQUES DU CAMBODGE FIN DU XIX e SIECLE - TROISIEME QUART DU XX e SIECLE . Art et histoire de l'art. Université Paris 4 Paris-Sorbonne, 2015. Français. NNT : . tel-04289530v1

HAL Id: tel-04289530

https://hal.science/tel-04289530v1

Submitted on 24 Nov 2017 (v1), last revised 16 Nov 2023 (v2)

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 PARIS IV – SORBONNE

École doctorale VI – Histoire de l'art et archéologie

THESE de DOCTORAT

Danielle GUERET - DEMANGEON

LE DECOR PEINT DES MONASTERES BOUDDHIQUES DU CAMBODGE FIN DU XIX^{e} SIECLE – TROISIEME QUART DU XX^{e} SIECLE

Volume I – Texte

Directeur de thèse
Professeur Edith PARLIER-RENAULT

soutenue le 18 novembre 2015

Jury

Mme Edith Parlier-Renault, professeur, Université Paris IV–Sorbonne

Mme Charlotte Schmid, directeur d'études, EFEO

M. Michel Antelme, professeur des Universités, INALCO

M. Thierry Zéphir, ingénieur d'études, musée national des Arts asiatiques–Guimet

A Sa Majesté le Roi Norodom Sihamoni,

A la mémoire de

Keo Kinal

et de

Michel Jacq-Hergoualc'h,

« *On n'a que trop tardé à étudier systématiquement les monastères khmers : il faut s'y consacrer sans plus attendre.* »

« Bien évidemment cette recherche ne doit pas se limiter à la seule architecture. Pourquoi ne pas l'étendre au décor, et en particulier à la statuaire, aux fresques, voire tout simplement pour commencer à l'imagerie religieuse ?

« *Nous avons vu, impuissant, ces dernières années, disparaître quelques unes des plus exquises pagodes du Cambodge, pour certaines décorées de fresques uniques, les plus anciennes, les plus belles et les plus rares du pays*. »

Bernard Philippe Groslier

Février 1973

REMERCIEMENTS

Mes remerciements les plus respectueux s'adressent d'abord à Sa Majesté le roi Norodom Sihamoni pour ses encouragements constants depuis le début de nos travaux.

J'exprime ma gratitude au professeur Edith Parlier-Renault pour sa disponibilité et son aide sans faille.

Mes remerciements sont aussi pour mon époux, Dominique Pierre Guéret, avec qui j'ai partagé les découvertes de l'ensemble du Cambodge, les réflexions sur le terrain et les analyses des différents monastères.

Du fond du cœur je remercie S.E. Pich Kéo qui nous a offert son temps et son savoir lors de nos premières visites des sanctuaires. Je ne peux oublier son fils Kéo Kinal avec qui j'ai partagé tant d'années de travail et beaucoup appris.

Mes remerciements s'adressent également aux autorités cambodgiennes qui ont facilité notre action pendant ces années de recherche, particulièrement S.E. Sok An, S.E. Kom Som Ol, S.A.R. Norodom Sirivuth, S.E. Him Chhem, S.E Chuch Phoeurn, S.E Prak Sokhonn, S.E. Sau Phan, S.E Son Soubert, S.E. Nouth Narang, S. E. Hor Lat † S.E. Uch Kiman et S.E. Sam Sotha.

Je n'oublie aucun de ceux qui m'ont donné des photographies, une information sur les monastères, ou une aide, qu'ils en soient tous remerciés : Gerd Albrecht, Michel Antelme, Atkhen Nareth, François et Jacqueline Banière, Philippe Bataillard, Jean-Pierre Billault, Luc Benaiche, Yves Bertin, Anne-Isabelle Blateau, Chea Socheat, Chen Chanratana, Chen You Wa, Julien Chevillard, Chhan Chandy, Bernadette Coutsoumaris, Pascal David, Jean-Jacques Donard, Jean-Baptiste Dufourcq, Jean-Michel Filippi, Pierre-Sylvain Filliozat, Nicole Ghiringhelli, Madeleine Giteau †, Brigitte Groslier, Hay Ly Eang, François Hébert †, Françoise Huguier, François Kessler, Ing Channa, Khing Hoc Dy, Khun Samen, Kong Vadthana, Kum Sarith, Christophe de Laforcade, Jean-François Langelé, Catherine Laurent-Bleunven, Lim Sothy, Henri Locard, Marie-Alexandrine Martin †, Philippe Maurel, Mean Sarun, Neak Chandara, Pen Keavan, Pen Narath, Peng Sitha, Phann Nady, Pho Malla †, Pierre Pichard, Yvon Roé d'Albert, Pascal Royère †, Annick Salm, Ian Thomas, Thong Vun, Brice Vincent.

Je tiens à évoquer plus particulièrement l'aide de Tun Puthpiseth et Tuy Danel pour les traductions des inscriptions des panneaux peints et je les en remercie avec affection.

J'ai des pensées pour mes anciens étudiants de la faculté d'archéologie, Lim Kanitha, Sorn Sopheak, Tuy Danel, qui ont sillonné les pistes avec nous à la découverte de bien des monastères.

Je ne peux oublier l'aide constante de Sam Sokha et Thorng Siphon pour leur conduite à travers le Cambodge, leur rôle d'interprète auprès des responsables des monastères, leur dévouement dans les péripéties vécues : je les remercie profondément pour tous ces moments.

Enfin, ma profonde reconnaissance va aux *chau athikar* et aux *achar* qui nous ont présenté leur *vat*, leur *vihāra* et expliqué leurs décors peints, ainsi qu'aux villageois qui ont toujours été prompts à nous faire partager leur connaissance des lieux.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS 6

SOMMAIRE 7

VOLUME I 11

CONCORDANCE DES TERMES ET DES NOMS CITES 12

INTRODUCTION 13

CARTE GENERALE DU CAMBODGE 17

CHAPITRE I **19**

LA PEINTURE KHMERE, UNE HISTOIRE MECONNUE 19

1.1. UNE CONNAISSANCE INCOMPLETE **20**
1.1.1. LA PAUVRETE DES SOURCES 20
1.1.2. LA DIFFUSION D'UN SAVOIR PLUS APPROFONDI 81

1.2. DE LA RECHERCHE AUX RESULTATS **94**
1.2.1. LA METHODE 94
1.2.2. LES DECORS PEINTS ANCIENS EXISTANTS 97

CHAPITRE II **101**

L'ELABORATION DU DECOR PEINT 101

2.1. LES COMMANDES **102**
2.1.1. LES COMMANDES DU ROI ET DES DIGNITAIRES 102
2.1.2. LES COMMANDES DANS LES PROVINCES 103

2.2. LE METIER ET LES TECHNIQUES **106**
2.2.1. LA FORMATION 106
2.2.2. LES SUPPORTS 107
2.2.3. LE DESSIN ET L'ART DE LA COULEUR 119
2.2.4. LES MOYENS DE LA PEINTURE 125
2.2.5. UN ETAT ACTUEL INQUIETANT 130

2.3. LA MATERIALITE DU DECOR **137**
2.3.1. L'AGENCEMENT 137
2.3.2. ECRITURES ET PORTRAITS 156

CHAPITRE III **163**

UN CADRE IMMUABLE 163

3.1 LA MISE EN SCENE **164**
3.1.1 LA TRADUCTION DU MONDE 164
3.1.2 LE PAYSAGE ENTRE REVE ET REALITE 168

3.2 LA SOCIETE **171**
3.2.1 LA HAUTE SOCIETE 171
3.2.2 LA SOCIETE INTERMEDIAIRE 175
3.2.3 LES PETITES GENS 177
3.2.4 LES LIEUX DE VIE 179

3.3 LE BUDDHA **184**
3.3.1 LES DIFFERENTES PERIODES D'UNE VIE 184
3.3.2 LES THEMES LES PLUS COURANTS 192

CHAPITRE IV **195**

POESIE ET SPIRITUALITE 195

4.1. UNE VISION TOUJOURS DIFFERENTE **196**
4.1.1. VIE DE MAYA 196
4.1.2. LE MARIAGE DE SIDDHARTHA ET YASODHARA 253

4.2 UN REALISME SURPRENANT **318**
4.2.1 LES ADIEUX DE SIDDHARTHA 318
4.2.2 UNE APPARITION SALVATRICE 377
4.2.3 L'ECHEC DES SEDUCTRICES 385

CHAPITRE V **431**

UN PERPETUEL RENOUVEAU 431

5.1 UNE SOCIETE DU REEL ET DE L'IMAGINAIRE **432**
5.1.1 LA FAMILLE ROYALE 432
5.1.2 UNE PRESENCE ETRANGERE 445

5.2 LES ANACHRONISMES DANS LES SCENES RELIGIEUSES **504**
5.2.1 LES MOYENS DE LOCOMOTION 504
5.2.2 LE PROGRES TECHNIQUE 514
5.2.3 LES COUTUMES OCCIDENTALES 533

CHAPITRE VI **551**

L'EVOLUTION STYLISTIQUE ENTRE 1860 ET 1975 551

6.1 UN CHANGEMENT CONSTANT **552**
6.1.1 DU DECOR SUR BOIS A LA PEINTURE MURALE 552
6.1.2 ENTRE TRADITION ET INNOVATION 558

6.1.3 LE RELIGIEUX ET LE QUOTIDIEN 561

6.2 UNE SOCIETE DYNAMIQUE..... 564
6.2.1 LA RECHERCHE D'UNE DIVERSITE 564
6.2.2 L'INDEPENDANCE 568

CONCLUSION 573

BIBLIOGRAPHIE 577

INDEX 585

TABLE DES MATIERES 591

VOLUME II 601

ANNEXES 601

ANNEXES DU CHAPITRE I 603

ANNEXES DU CHAPITRE II 637

ANNEXES DU CHAPITRE III 717

ANNEXES DU CHAPITRE IV 759

ANNEXES DU CHAPITRE V 991

ANNEXES DU CHAPITRE VI 1169

LOCALISATION DES *VAT* POSSEDANT UN DECOR ANTERIEUR A 1975 1185

CODIFICATION DES MONASTERES 1186

LOCALISATION SCHEMATIQUE DES DECORS ANCIENS 1189

CARTES DES PROVINCES LOCALISANT LES DECORS ANTERIEURS A 1975 1190

LISTE ALPHABETIQUE EN FRANÇAIS ET EN KHMER DES *VAT* CITES POUR LEUR DECOR PEINT 1215

LISTE PAR CODE DES *VAT* POSSEDANT UN DECOR ANCIEN 1225

VOLUME III 1229

CATALOGUE 1229

DECORS PEINTS PRESENTES DANS LE CATALOGUE 1231

DECORS PEINTS NON PRESENTES DANS LE CATALOGUE 1235

FICHES DES DECORS ANTERIEURS A 1975 1239

TABLE DES MATIERES DU CATALOGUE 1467

VOLUME I

—

TEXTE

—

CONCORDANCE DES TERMES ET DES NOMS CITES

sanskrit (sk.) / pāli (pā.) / khmer (kh.) / translittération scientifique (transl.) / transcription courante (transc.)

• (sk. et pā.) **Dharaṇī** (ធរណី) / (kh.) (transl.) Nāṅ Gaṅhīṅ, (transc.) Neang Konghing (នាងគង្ហឹង) [parfois mal orthographié « Neang Kong Eng »] / (kh.) (transl.) Nāṅ Gaṅhīṅ Braḥ Dharaṇī, (transc.) Neang Konghing Preah Thorani (នាងគង្ហឹងព្រះធរណី) / (kh.) (tranl.) Braḥ Dharaṇī, (transc.) (Preah Thorani) (ព្រះធរណី) / (kh.) (transl.) Nāṅ Dharaṇī, (transc.) Neang Thorani (នាងធរណី)

• (sk.) **Kapilavastu** (កបិលវស្តុ) / (pā.) Kapilavatthu (កបិលវត្ថុ) / (kh.) Kapilavatthu (កបិលវត្ថុ), Kapilabastu (កបិលពស្តុ) *ou* Kapilabhastu (កបិលភស្តុ)

• (sk.) **Kuśinagara** (កុគិនគរ) *ou* Kuśinārā (កុគិនារ) / (pā. et kh.) Kusinārā (កុសិនារ)

• (pā.) **kuṭī** (កុដី) / (kh.) (transl.) kuṭi, (transc.) kot (កុដិ)

• (sk.) **Mahāprajāpati Gautamī** (មហាប្រជាបតិគៅតមី) / (pā.) Mahāpajāpatī Gotamī (មហាបជាបតីគោតមី) / (kh.) (transl.) Braḥ Nāṅ Mahāpajāpati Gotamī (ព្រះនាងមហាបជាបតិគោតមី)

• (pā., sk. et kh.) **Māra** (មារ)

• (sk., pā.) **Māyā** (មាយា) / (kh.) Braḥ Mahāmayā, Braḥ Māyādevī *ou* Braḥ Sirī Mahāmāyā (ព្រះមហាមាយា ឬ ព្រះមាយាទេវី ឬ ព្រះសិរីមហាមាយា)

• (pā.) **Nālāgiri** (នាលាគិរិ) *ou* Nāḷāgiri (នាឡាគិរិ) / (kh.) Nāḷāgirī (នាឡាគិរី)

• (sk.) **Nirvāṇa** (និរ៌ាណ) / (pā. et kh.) Nibbāna (និព្វាន)

• (pā. et kh.) **Paññasa jātaka** (បញ្ញសជាតក)

• (pā.) **Pārileyyaka** (បារិលេយ្យក)

• (sk.) **Parinirvāṇa** (បរិនិរ៌ាណ) / (pā. et kh.) Parinibbāna (បរិនិព្វាន)

• (sk., pā., kh.) **Pāvā** (បាវា)

• (sk. et pā.) **Rāhula** (រាហុល) / (kh.) Braḥ Rāhula *ou* Braḥ Rāhulakumār (ព្រះរាហុល ឬ ព្រះរាហុលកុមារ)

• (sk.) **śālā** (គាលា) / (pā. et kh.) sālā (សាលា)

• (sk.) **Siddhārtha Gautama** (សិទ្ធាថ៌គៅតម) / (pā.) Siddhattha Gotama (សិទ្ធត្ថគោតម) / (kh.) Braḥ Siddhārtha (ព្រះសិទ្ធាថ៌), Braḥ Siddhattha (ព្រះសិទ្ធត្ថ) ou Braḥ Samaṇagotama (ព្រះសមណគោតម)

• (sk.) **Śrāvastī** (ស្រាវស្តី) / (pā.) Sāvatthi (សាវត្ថិ) *ou* Savatthī (សាវត្ថី) / (kh.) Sāvatthī (សាវត្ថី)

• (sk.) **Śuddhodana** (គុទ្ធោទន) / (pā.) Suddhodana (សុទ្ធោទន) / (kh.) Braḥ Suddhod(n) *ou* Braḥ Śuddhodana: (ព្រះសុទ្ធោទន៌ ឬ ព្រះសុទ្ធោទនៈ)

• (sk.) **Trayastriṃśa** (ត្រយស្ត្រិំគ) / (pā.) Tāvatiṃsa (តាវត៌ិស) / (kh.) Tāvattiṅs (តាវត្តិង្ស), Trăyatriṅs (ត្រ័យត្រិង្ស) *ou* Traitriṅs (ត្រៃត្រិង្ស)

• (sk.) **Vaiśālī** (វៃគាលី) / (pā.) Vesāli (វេសាលិ) *ou* Vesālī (វេសាលី) / (kh.) Vesālī (វេសាលី) *ou* Baisālī (ពៃសាលី)

• (sk., pā., kh.) **vihāra**, (transc.) vihear (វិហារ)

• (sk.) **Yaśodharā** (យគោធរា) / (pā., kh.) Yasodharā (យសោធរា) ; *elle est aussi appelée* (sk., pā.) **Bimbā** (ពិម្ពា), (kh.) Braḥ Nāṅ Bimbā *ou* Braḥ Nāṅ Bimbā Yasodharā (ព្រះនាងពិម្ពា ឬ ព្រះនាងពិម្ពាយសោធរា) ; *ou encore* Rāhulamātā (mère de Rāhula) (រាហុលមាតា).

INTRODUCTION

En août 1992, lors d'un premier long séjour de travail au Cambodge, le sanctuaire du Vat Botum Vaddei à Phnom Penh a retenu notre attention alors qu'il nous était dit et répété qu'il ne restait plus rien des monastères après les difficultés des années 1975-1978. Cette découverte éveilla notre curiosité. Mais la période n'était pas propice aux déplacements, le pays étant toujours divisé.

Ce n'est qu'à la fin des années 1990, lors de courts séjours, que nous avons pu commencer à nous aventurer dans des campagnes éloignées de la capitale pour rechercher des monastères isolés. Au début des années 2000, un deuxième séjour de plusieurs années nous a permis de nous rendre compte qu'il existait encore de nombreux monastères, plus ou moins en bon état, que nous pouvions visiter, accueillis par les religieux et les habitants des lieux. Dès lors, notre attention s'est portée sur le décor peint de ces édifices à travers l'ensemble du Cambodge sans que l'idée nous vienne d'en faire une étude approfondie.

En 2004, avec la destruction du sanctuaire du Vat Tani, que nous avions visité et photographié dès 2003, nous avons pris conscience qu'un patrimoine était en train de disparaître sans laisser de souvenir. En effet, aucun dossier de sauvegarde concernant Tani n'existait : son architecture comme son décor peint avaient définitivement disparu.

En réalisant pleinement que la peinture murale du Cambodge n'avait jamais profité d'une renommée égale à celle de l'architecture ou de la sculpture, nous avons décidé de nous y intéresser plus attentivement. Nous avons ainsi découvert que la méconnaissance qui entoure le décor peint, outre le désintérêt manifesté par les chercheurs, était due à la fois aux difficultés à le repérer dans des lieux souvent difficilement accessibles et à son langage compliqué pour un public étranger non averti ne comprenant pas ce qu'il exprime.

En effet, le décor mural, naturellement absent des musées, ne peut être remarqué qu'au cours de longues visites des monastères qui l'abritent, dont celles des sanctuaires clos qu'il faut faire ouvrir. Les scènes qui le composent, souvent très ornementales, sont si symboliques et narratives qu'elles ne peuvent pas être appréhendées sans une certaine connaissance des thèmes illustrés ; ces difficultés de compréhension sont parfois augmentées par la présence d'épisodes de contes ou de petites histoires locales introduits dans les sujets classiques, que ne peuvent pas expliquer les religieux et les laïcs du *vat* qui n'ont pas bénéficié de leur transmission orale.

Sachant que les Archives Nationales et le ministère des Cultes ne détenaient aucun renseignement sur les peintures des monastères, pas une ligne ne les évoquant, il nous a fallu décider d'un cadre de travail. Nous avons donc choisi d'inventorier, photographier

et étudier le décor peint élaboré entre la fin du XIXe siècle et 1975, qui correspond à ce que les Cambodgiens dénomment « peinture ancienne » et qui est considéré par les archéologues comme étant une recherche « post-angkorienne ».

Dès 2003 nous avions entrepris la visite des sanctuaires anciens et modernes par régions sélectionnées. De retour en France fin décembre 2005 et à partir de ce moment consacrant de courts séjours au Cambodge, nous avons limité nos visites aux monastères conservant un sanctuaire, une salle de réunion ou un logement anciens ornés de peintures datant d'avant les évènements de 1975. Du milieu des années 2010 à la fin 2011, lors d'un troisième séjour, nous avons continué nos prospections à travers toutes les provinces du Cambodge et avons entrepris de visiter à nouveau des sanctuaires déjà répertoriés : nous avons ainsi constaté la destruction de certains d'entre eux, un repeint complet des murs pour d'autres, une restauration totale ou partielle pour d'autres encore…

Cette recherche, qui n'est pas un travail sur la religion bouddhique du Cambodge, est le fruit d'une découverte des œuvres picturales des monastères élevés dans les villes comme dans les campagnes ; elle se limite à un choix de thèmes et n'a pas la prétention d'être exhaustive. Sa présentation est divisée en trois volumes.

Le volume I présente six chapitres d'inégale longueur :

le premier chapitre est un essai de regroupement de la totalité des écrits relatifs au décor peint – quelques lignes, un article, une étude ponctuelle, un ouvrage, une rubrique journalistique, un guide… – de la fin du XIXe siècle aux années 2010 ;

le deuxième chapitre traite des commandes, des techniques et de l'agencement du décor, essentiellement dans les sanctuaires ;

le troisième chapitre montre le lien entre la peinture khmère et le monde bouddhique et fait état des thèmes les plus couramment peints ;

le quatrième chapitre aborde quelques grands thèmes : la Vie de Māyā, le Mariage de Siddhārtha Gautama, les Adieux et un épisode moins connu, celui des trois filles du dieu Māra ;

le cinquième chapitre montre comment s'expriment l'originalité et la fantaisie des peintres khmers à travers un certain nombre de sujets ;

le sixième chapitre traite de l'évolution stylistique sur la période étudiée.

Nous avons choisi de présenter les thèmes abordés de manière chronologique et d'en faire une description analytique, notamment pour les œuvres disparues après nos recensements. Nous avons pleinement conscience que la lecture des chapitres IV et V est monotone en raison des énumérations de panneaux peints mais il nous semble que celles-ci sont l'un des seuls moyens pour garder la mémoire de ce qui existe encore. En effet, depuis que cette recherche a commencé nombre de murs peints ont disparu avec la destruction de leur sanctuaire, des parois ont subi un effacement complet pour faire place à un nouveau décor, des panneaux peints ont été assez violemment restaurés… et avec eux une partie d'un patrimoine a disparu.

Le volume II regroupe un grand nombre d'annexes qui sont la présentation de toutes les peintures commentées auxquelles sont jointes des cartes détaillées de la localisation des sanctuaires et leur liste en français et en khmer.

Le volume III présente le catalogue des deux cent six *vat* qui ont conservé des peintures antérieures à 1975. Celles-ci ont été exécutées essentiellement sur les murs des *vihāra* mais aussi sur d'autres subjectiles tels le bois, la toile, le verre, le métal, le papier. Un nombre restreint de *kuṭī* et de *śālā* est mentionné pour sa protection de quelques décors anciens.

Environ deux mille photographies de ces témoignages sont montrées dans les volumes II et III de cette recherche.

Le but de cette recherche, réalisée sans grand moyen, est certes de présenter nos découvertes, mais aussi de faire prendre conscience qu'il faut préserver, conserver et faire connaître un patrimoine pictural disparaissant avec les destructions des sanctuaires.

CARTE GENERALE DU CAMBODGE

CHAPITRE I

LA PEINTURE KHMERE, UNE HISTOIRE MECONNUE

1.1. UNE CONNAISSANCE INCOMPLETE

Nous présentons dans cette partie les écrits que nous avons pu trouver de tous ceux qui ont mentionné l'art pictural mural de la fin du XIXe siècle jusqu'à la moitié des années 1970, au moment où le Cambodge entre dans une ère de grandes difficultés. Nous ne prétendons pas avoir fait un relevé exhaustif mais nous avons tenté de regrouper tous les documents – quelques lignes, un court article, une étude ponctuelle, un ouvrage, une rubrique journalistique, un guide…–, évoquant le décor peint de certains édifices des *vat* [1], essentiellement les *vihāra* [2]. Nous avons noté les citations des auteurs : nous gardons l'orthographe des noms et des lieux qu'ils utilisent, de même que l'emploi ou le non-emploi des majuscules, la ponctuation, voire certaines coquilles.

Dans notre texte nous avons adopté les noms propres des lieux selon l'orthographe décidée par le ministère du Plan au cours des années 2000.

1.1.1. LA PAUVRETE DES SOURCES

La richesse artistique du Cambodge, durant le XIXe siècle, et une grande partie du XXe, a été assimilée à la seule magnificence de l'art angkorien. Henri Marchal l'exprime dans l'un de ses écrits de 1913 : « *L'art au Cambodge pour tout le monde est représenté par Angkor et le présent est totalement délaissé ou ignoré.* [3] » Ou encore dans l'une de ses réflexions : « *Temples d'Angkor et danseuses cambodgiennes résumaient, pour le public, tout ce qui était connu au Cambodge* [4]. » L'art moderne cambodgien – pour reprendre le titre de son article paru en 1955 mais certainement antérieur à cette date – n'a jamais suscité d'intérêt chez les étrangers, pas plus que chez « [...] *l'aristocratie cambodgienne* [qui] *a abandonné ses artistes dont elle était la seule cliente* [5] ».

Nous savons que H. Marchal dès 1913, puis George Groslier dès 1917, ont œuvré pour la renaissance et la reconnaissance des arts cambodgiens de leur époque, tout particulièrement G. Groslier qui organisa l'Ecole des arts cambodgiens entre 1918 et 1920 et créa six ateliers : bijouterie, ébénisterie, fonderie, modelage de cire et terre, tissage, dessin et architecture [6]. Comme on peut s'en rendre compte, la peinture ne fait pas partie de l'enseignement et on ne doit pas confondre dessin et peinture même si un

[1] Le *vat* ou monastère, ou encore pagode.

[2] Le *vihāra*, le *preah vihear*, ou sanctuaire, est le bâtiment principal du *vat* tourné vers l'Orient et dans lequel se trouve la statue la plus importante du Buddha.

[3] MARCHAL, H., « L'art cambodgien moderne » in *Bulletin de la Société des Etudes indochinoises*, 1913, p. 75.

[4] MARCHAL, H., « Réflexions sur l'art moderne cambodgien », in *France-Asie*, 1955, p. 345.

[5] MARCHAL, H., *ibid.,* p. 347, tiré du discours de G. Groslier lors de l'inauguration de l'Ecole des Arts cambodgiens en 1920.

[6] ABBE, G., *La rénovation des arts cambodgiens, George Groslier et le Service des Arts (1917-1945)*, 2006-2007, master 2, Paris I Panthéon Sorbonne, p. 110.

dessin peut être peint. Sous la plume de G. Groslier il n'est nullement question de la peinture des *vat* dans leurs différents bâtiments – *vihāra, śālā* [7]*, kuṭī* [8] –, de leur conservation et de leur restauration éventuelle. Et pourtant, les Khmers ont certainement toujours peint comme en témoignent deux découvertes faites à des décennies de distance.

La première est celle des restes angkoriens datés du Xe siècle – sur les murs de deux tours du Prasat Neang Khmau de la province de Takeo –, que Jean Boisselier évoque dans son ouvrage de 1966 et publie d'après les relevés de Henri Mauger : « *Un unique exemple de peintures murales de la période angkorienne est fourni par les deux sanctuaires de Pr. Neang Khmau (règne de Jayavarman IV) avec des compositions ornant les murs intérieurs des cella dans un esprit fort proche des bas-reliefs intérieurs de Pr. Kravanh. Le dessin est d'une grande sûreté ; les couleurs, posées en à-plat, se réduisent à trois : blanc, brun rouge, noir. Elles servaient peut-être de support à des tons plus variés (H. Parmentier) précisant les détails des figures et des parures* [9]*.* » Nous retrouverons *infra* les commentaires d'Henri Parmentier.

Une autre découverte très récente vient appuyer l'existence de restes d'un décor peint sur les murs d'Angkor Vat. Publiée par Baptiste Rouch le 28 mai 2014, elle relate le cheminement de Noel Hidalgo Tan : « *En 2010, alors qu'il réalisait des fouilles archéologiques à Angkor Vat, l'archéologue a décidé de prendre plusieurs photos des taches rougeâtres* [murales]*, en prévoyant de les retoucher par la suite. "Je ne savais pas que les images seraient autant détaillées, j'étais naturellement surpris" raconte-t-il.* […] *Retouchés, les clichés dévoilent d'extraordinaires fresques représentant des éléphants, des lions, des temples, des personnes sur des chevaux et même un dessin du mythique Roi Singe. En 2012, Noel Hidalgo Tan est retourné sur le site afin d'entreprendre des recherches plus approfondies en compagnie de chercheurs cambodgiens de l'APSARA. "Les peintures présentent une variété de couleurs et de styles artistiques, qui apparaissent comme des silhouettes solides et des traits (dessin) à la fois en rouge et en noir", explique Tan et son équipe.* […] *Grâce à la photographie numérique et un logiciel de retouche d'images, ce sont plus de 200 peintures - pour certaines invisibles à l'œil nu - qui ont été mises au jour : animaux, bateaux, bâtiments, divinités et figures mythologiques recouvrent imperceptiblement les murs d'Angkor Vat* [10] ». Avec cette révélation, les chercheurs avancent que ce décor peint signifierait la résurrection du temple abandonné au XVe siècle. N. Hidalgo Tan pense d'autre part que les peintures ont pu être une commande du roi Ang Chan. On sait, en effet, que sous son règne, entre 1528 et 1566, les bas-reliefs du quart Nord-Est ont été achevés dans une facture assez médiocre comparés à ceux des autres galeries exécutés dans la première moitié du XIIe siècle. Ce qui est certain, c'est qu'Angkor Vat devient au XVIe siècle un lieu de pèlerinage bouddhiste et que les peintures récemment mises au jour révèlent une iconographie bouddhique. Si ces

[7] La *śālā* est l'un des bâtiments du *vat*, généralement le plus grand en dehors du sanctuaire ; elle accueille les cérémonies religieuses, publiques et privées. Elle est aussi le lieu où les religieux prennent leurs repas dans la plupart des monastères.

[8] La *kuṭī* est le logement de la communauté des bonzes. Selon la tradition, c'est une cellule, souvent sur pilotis, érigée en bois. A présent elle est en maçonnerie et sa forme peut respecter la tradition ou s'en écarter quand elle est influencée par l'architecture occidentale.

[9] BOISSELIER, J., *Asie du Sud-Est, Le Cambodge*, p. 379 et pl. LXIII.

[10] ROUCH, B., http://www.maxisciences.com/peinture/des-peintures-invisibles-decouvertes-dans-le-temple-d-039-angkor-vat-au-cambodge_art32719.html

peintures avaient été découvertes à l'époque de H. Marchal et G. Groslier auraient-elles été appréciées parce qu'elles étaient anciennes ?

Pour notre sujet, et la période qui nous intéresse, il faut nous appuyer sur ces deux chercheurs, et travailler sur leurs témoignages directs, écrits à diverses époques, puisqu'ils nous apprennent leurs visites dans un certain nombre de monastères, soit pour les découvrir, soit pour faire le recensement de leurs objets mobiliers.

Ainsi, lorsqu'il résidait à Phnom Penh, H. Marchal écrivait : « *Je visitais l'une après l'autre les pagodes* […] *où je découvrais un tempérament artistique très affirmé. J'acquis ainsi la certitude que le peuple cambodgien était particulièrement doué pour les arts, le dessin, la sculpture, la danse, et qu'il savait donner à tout ce qu'il fabriquait un cachet personnel…* [11] ». Quant à G. Groslier, envoyé en mission en 1929 et 1930 à travers le pays, il rédigeait l'introduction de son rapport ainsi : « *Appeler par mes fonctions à inspecter les pagodes du Cambodge, j'ai commencé par celles qui s'élèvent en bordure du Mékong* [12] ». En fait, son travail, à la demande du conseil des ministres de 1929, consiste à « *inventorier les statues, pièces d'architecture ou objets* [qui] *présentent un intérêt artistique ou archéologique ;* [de] *photographier dans les pagodes les détails susceptibles de disparaître* [13] ».

De ces deux témoignages nous pouvions attendre – ne serait-ce qu'après un regard rapide –, quelques lignes sur la découverte des peintures murales des *vihāra* visités. Malheureusement, au cours de leurs pérégrinations, ces deux grands noms de chercheurs ne se sont jamais attachés à cet art reconnu par leurs compatriotes au Laos et au Vietnam, ce qui a entraîné un désintérêt profond pour la connaissance de la formation et du travail des peintres khmers – religieux ou laïcs –, autant qu'à méconnaître leurs activités. La réalité de ces faits est enregistrée *dans La liste générale de classement des monuments historiques de l'Indochine* [14] de 1930 où pas un monastère cambodgien n'est inscrit, alors qu'y figurent plusieurs pagodes bouddhiques vietnamiennes et laotiennes du XIX^e^ siècle et du début du XX^e^.

H. Marchal était, comme on le sait, plus intéressé par les formes architecturales et les ouvrages artisanaux, et G. Groslier refusait de voir les pagodes en béton – matériau développé par les Français –, apparues dès les années 1910–1915, remplacer celles en bois. Mais dans le même temps, les peintures de ces architectures en bois – qu'il appréciait tant –, ne l'intéressaient nullement, ce qui le conduisit à un étrange paradoxe. Découvrant le sanctuaire de Moha Leap, dans la province de Kampong Cham – entièrement en bois et qui existe toujours – il en fit des louanges très poétiques : « *Je viens de quitter la belle duchesse de Moha Léap. Pas une faute de goût dans son intérieur opulent. Elle est accueillante et digne. Cinquante ans, c'est vieux pour une Cambodgienne ! C'est d'une pagode que je parle.* » Et plus loin de continuer : « *Ah ! qu'il me plaît d'avoir trouvé sur ces bords du Tonlé Touch la plus belle pagode que je connaisse.* » Dans cette description enthousiaste, il

[11] MARCHAL, H., « Réflexions… », *op. cit.,* p. 346.

[12] GROSLIER, G., *Eaux et Lumières, Journal du Mékong cambodgien*, 1931 [rééd. 2008], p. 5.

[13] Note du Conseil des ministres, ANC / FRS n° 24753 de septembre 1929.

[14] Liste générale de classement des monuments historiques de l'Indochine, *EFEO*, 1930.

n'a pas un seul mot pour le décor peint – notamment celui du plafond –, excepté pour les colonnes : « […] *un maître doreur enlumina, il y a trente-trois ans, les soixante colonnes, de bas en haut* [15] ». Or ce sanctuaire du Vat Moha Leaph avait été élevé autour des années 1880 et son décor peint sur de longs panneaux de bois – panneaux obstruant les décrochements de la toiture [16] –, sinon contemporain, le suivait certainement de près à en juger par la date donnée – environ 1900 – pour le décor en noir et or des colonnes.

Cette indifférence affichée pour le décor pictural ornant les édifices religieux khmers – qui reste encore une interrogation –, reflète, comme nous allons le voir, l'attitude qu'avaient tous ceux qui entraient dans un *vihāra* au cours de la première moitié du XXe siècle et dont les lignes et les jugements sont le plus souvent des opinions étranges, souvent tranchées, qui donnent une impression de critiques faites sans véritable connaissance du sujet.

UN INTERET LIMITE POUR L'ART DE LA COULEUR AVANT 1960

Avant H. Marchal et G. Groslier, d'autres Français vivant au Cambodge – chercheurs, résidents ou aventuriers – ont laissé par écrit les témoignages subjectifs de leur découverte, généralement hâtive, de la peinture murale des sanctuaires. Ces réflexions nous intéressent dans la mesure où elles relèvent de visions ponctuelles qui se veulent souvent générales. Ce qui nous oblige à nous poser la question : comment une visite rapide – voire superficielle – de quelques monastères peut-elle avoir la prétention de renseigner sur l'ensemble de ceux-ci ? Aucun recensement des *vat* n'a jamais été fait tout au long du XXe siècle, ni aucun inventaire portant sur la peinture des *vihāra*, aussi bien de la part des Cambodgiens que des Occidentaux – ces derniers essentiellement représentés par l'EFEO qui personnifie le monde de la culture.

En 1973, dans une note non publiée appartenant aux archives de l'EFEO, Bernard Philippe Groslier écrivait : « *On n'a que trop tardé à étudier systématiquement les monastères khmers : il faut s'y consacrer sans plus attendre. Bien évidemment cette recherche ne doit pas se limiter à la seule architecture. Pourquoi ne pas l'étendre au décor, et en particulier à la statuaire, aux fresques, voire tout simplement pour commencer à l'imagerie religieuse* ». A son tour, M. Giteau souligne cette incurie dans sa publication de 1975 : « *Aucun recensement complet des sanctuaires modernes n'existe à ce jour…* [17] ». Son Soubert, lors d'un colloque à Phnom Penh en 1995, insistera à nouveau sur ce problème : « *L'architecture et son décor ont été complètement délaissés* […]. *Les fresques* […] *méritent d'être préservées comme à l'enceinte de la Pagode d'Argent et au Vat Reachbo de Siem Reap. Ici encore aucun recensement ou aucune étude*

[15] GROSLIER, G., *Eaux… op. cit.,* p. 56-57.

[16] Dans notre texte nous utilisons les termes de « panneaux de décrochement » puisqu'aucun nom spécifique n'a été donné par les architectes.

[17] GITEAU, M., *Iconographie du Cambodge post-angkorien*, 1975, p. 7.

d'ensemble n'a été entrepris [18] ». Suivant une même voie, Taing Samreth, en 2007, a laissé des lignes claires : « *Si l'on possède si peu de renseignements sur les monastères anciens du Cambodge, en dehors de quelques précieuses notations dues à Robert Dalet, c'est aussi parce que les archéologues de la première moitié du XXe siècle ne se sont intéressés quasiment qu'à Angkor, délaissant tout ce qui était architecture en bois et autres peintures murales, qui leur apparaissaient alors comme modernes et vulgaires*… [19] ». Toutes ces remarques, faites sur un temps très étalé, sont encore d'actualité au moment où ces lignes sont écrites.

Déjà, en 1961, bien avant M. Giteau, Son S. et Taing, S., dans une étude plus générale portant sur la période 1941–1961, Philippe Preschez écrivait : « *Le Cambodge est un des pays d'Asie du Sud-Est dont l'étude est restée la plus négligée. En langue française, les travaux de premier ordre consacrés à l'histoire ancienne, aux coutumes, à l'art ou à l'archéologie font contraste avec le manque d'études importantes sur le Cambodge moderne* [20]. » Cette critique s'applique à la période que nous étudions et révèle un état d'esprit bien ancré : l'histoire du Cambodge n'est que l'histoire des vieilles pierres…

Il est donc instructif d'avoir relevé au cours de nos recherches, dans une première période qui s'étend de la fin du XIXe siècle jusqu'au début des années 1960, quelques sentiments exprimés sous la plume de différents noms qui, pour certains, deviendront familiers tandis que d'autres resteront inconnus.

Des écrits négatifs

En 1889, Jean Moura, publie *Le Royaume du Cambodge* qui est une étude de base pour la connaissance du pays khmer dans la seconde moitié du XIXe siècle. Il consacre quelques lignes à la matière qui nous intéresse : « *La peinture et le dessin ont dû être, comme la sculpture, très cultivés au Cambodge anciennement ; aujourd'hui, on ne fait plus que barbouiller les temples, et les demeures des rois, de peintures grossières... Quelques artistes de l'atelier royal sont cependant capables de produire des dessins plus corrects et des peintures plus fines…* ». Dans ce même exposé, J. Moura reconnaît l'absence de formation des peintres comme des dessinateurs : « *Il n'y a pas d'écoles de peintures et de dessin au Cambodge. Les amateurs se forment eux-mêmes en copiant des modèles ou en travaillant sous les yeux et sous la direction des maîtres dans les ateliers des palais du roi et des princes* [21]. » Cette remarque est fort intéressante et nous y reviendrons plus loin en nous interrogeant sur les écoles et les ateliers.

Quelques années plus tard, un sous-officier de l'infanterie de marine, Fred Abaly, raconte ses aventures cambodgiennes dans un livre publié en 1910 qui a eu la chance de ne pas disparaître de la bibliothèque nationale de Phnom Penh dans les tourments des

[18] SON, S., « L'étude sur les Beaux-Arts au Cambodge », in *Bilan et perspectives des études khmères. Actes du colloque de Phnom Penh*, novembre-décembre 1995, Ed. L'Harmattan, 1998, p. 36.
[19] TAING, S., « Le bouddhisme khmer peut–il conserver un patrimoine matériel ? », in *Chatomukh*, 2007, p. 6–11.
[20] PRESCHEZ, Ph., « Le Cambodge depuis 1941 : Etat des travaux », in *Revue française de science politique*, 1961, p. 906.
[21] MOURA, H., *Le royaume du Cambodge*, 1889, p. 406–407.

années 1970. Il relate, de manière féroce, son arrivée au Palais royal de Phnom Penh : « *Le pavillon qui sert d'habitation au roi est un vilain petit chalet couvert en zinc, n'ayant aucun caractère cambodgien. Comme demeure royale, c'est tout simplement piteux.* » Et dans le paragraphe suivant : « *Dans une immense cour dallée, se dresse, encore inachevée, une pagode d'un luxe criard, qui a dû coûter fort cher au monarque cambodgien. L'intérieur est d'une banalité révoltante. Les fresques, exécutées par des artistes indigènes, n'ont aucune beauté et les scènes représentées sont loin d'avoir la signification qu'on a cherché à leur donner* [22]. » Ces lignes, il faut l'avouer, ne devaient guère donner envie, dans un premier temps, de le suivre pour de telles découvertes – sans doute sa jeunesse explique-t-elle la virulence de son jugement. Cependant, de tels propos négatifs pouvaient, au contraire, piquer au vif le curieux désirant se faire une idée personnelle. Mais l'époque ne semble pas prête à une telle démarche comme le confirment bien d'autres témoignages qui montrent une société peu encline à mieux connaître les créations modernes, mais aussi contemporaines, des lieux où elle vit.

En 1913, dans le « Complément à l'inventaire descriptif des monuments du Cambodge », Henri Parmentier traite de la peinture ancienne de deux des tours du Prasat Neang Khmau à laquelle nous avons fait allusion *supra* en citant J. Boisselier. Les témoignages de ce décor peint au X^e^ siècle étaient encore visibles à son époque. Après une description minutieuse de ce qu'il déchiffre – une sûreté du trait, des couleurs élémentaires, blanc, brun, rouge et noir, éléments devenus maintenant illisibles –, le chercheur termine son article par une comparaison en défaveur du décor peint des sanctuaires modernes : « *Elles* [les peintures des tours] *sembleraient indiquer que la peinture ne s'était pas abaissée aux niaises fresques à légendes des pagodes modernes, mais présentait au contraire alors un véritable sens décoratif* [23] ». Après ce jugement sévère, il était difficile au décor peint moderne de soutenir la comparaison avec les antiques peintures du X^e^ siècle. En écrivant ces lignes, H. Parmentier avait-il encore en mémoire les dix peintures sur toile qui lui avaient été remises l'année précédente comme nous le verrons un peu plus avant avec « le Musée Khmèr » ?

Un autre auteur, Robert Dalet, fonctionnaire des postes et correspondant de l'EFEO, occupe son temps libre à visiter, entre 1932 et 1934, un certain nombre de monastères dans le but de repérer des vestiges archéologiques anciens. Cette démarche fait de lui le premier chercheur à s'intéresser aux *vihāra*. Il parcourt ainsi les provinces de Kandal, de Kampong Chhnang et de Kampong Speu ; le nord de celle de Takeo ; le sud et l'ouest de celle de Kampong Cham et le sud de Kampong Thom. Mais, plus porté à comprendre la construction des édifices et leur ornementation architecturale, il n'écrit que quelques lignes sur la peinture en 1935 : « *Les peintures murales qui décorent les sanctuaires* […] *sont souvent d'un goût douteux. Les plus modernes sont les plus mauvaises avec leurs tons criards et les*

[22] ABALY, F., *Notes et souvenirs d'un ancien marsouin (Cochinchine-Cambodge)*, 1910, p. 186.

[23] PARMENTIER, H., « Complément à l'inventaire descriptif des monuments du Cambodge », in *BEFEO*, 1913, p. 13.

scènes de la vie indigène mélangées de détails européens [24] ». Ces premières réflexions négatives sur le décor peint seront reprises en 1936 avec très peu de variantes : « [Les peintures] *peuvent être disposées par registres. Les plus modernes sont les plus mauvaises avec leurs tons criards et les scènes de vie indigène mêlées de détails européens mal compris et ridicules* [25]. »

Après ses lignes très mordantes, R. Dalet, dans un autre court passage de 1935 écrit encore : « *Les fresques – plus récentes – du Vat Pran, province de Kompon Spu, sont encore acceptables, toute note occidentale en ayant été bannie par le décorateur.* » Il est curieux que le correspondant de l'EFEO ait pu écrire pareille remarque quand, depuis presque quelque quatre-vingts ans, les Français présents sur le sol du pays khmer s'imposaient à la société cambodgienne. Comment un peintre cambodgien, curieux du nouvel « exotisme » que représentait l'Occidental, n'aurait-il pas été tenté de l'intégrer à son langage ? Pour lui les scènes profanes, inspirées du spectacle de la vie quotidienne, étaient inséparables des scènes religieuses. Mais les impressions de R. Dalet vont évoluer et nous le retrouverons *infra* pour d'autres jugements plus nuancés.

Une remarque au sujet de l'emploi du mot « fresques » ici utilisé par R. Dalet comme par certains de ses prédécesseurs et ceux qui le suivront. Le travail de la fresque est une technique particulière – peinture murale exécutée sur un support constitué d'une couche de mortier frais –, qui n'a jamais été travaillée au Cambodge. Dans un article précédent, R. Dalet emploie l'expression générique « peintures murales », terme adapté au décor peint des divers bâtiments du *vat* sur le sol du pays khmer.

En 1938, paraît un texte de Guy Porée et Eveline Maspero qui présente, sous forme de synthèse, un monastère et son clergé. Décrivant le sanctuaire du *vat*, et s'attardant sur la sculpture des éléments extérieurs en bois, ils font une petite digression sur l'intérieur mais n'évoquent pas de décor peint, sauf pour les colonnes : « [...] *le temple n'est qu'une longue salle demi obscure où luisent des colonnes rondes, peintes ou grossièrement laquées or et noir* [26] » Singulièrement dans cet article, ils réduisent tous les *vihāra* à cette présentation type alors qu'un nombre non négligeable de sanctuaires possédait des peintures murales bien avant cette description, ce qu'ils ne pouvaient pas méconnaître.

Ces lignes de Moura, Parmentier, Abaly, Dalet, Porée et Maspero…, lues et relues de nombreuses décennies après leur rédaction, nous laissent pensive : comment les chercheurs, ou les anonymes, venus d'Europe – essentiellement de France – percevaient–ils la sensibilité d'un peuple dont ils ne savaient finalement pas grand-chose ? Ces jugements péremptoires – relayés obligatoirement par les conversations dans la communauté à laquelle appartenaient les auteurs – influenceront de manière négative et durablement toute une société pour qui le décor peint n'existait pas puisqu'il était moderne, ou contemporain, et par conséquent obligatoirement laid. Nous pouvons

[24] DALET, R., « Dix-huit mois de recherches archéologiques au Cambodge », in *BEFEO*, 1935, p. 21-22.
[25] DALET, R., « Essai sur les pagodes cambodgiennes et leurs annexes » in *La Géographie*, 1936, p.214-215.
[26] POREE, G.–MASPERO, E., *Mœurs et coutumes des Khmers*, 1938, p. 176.

donc répéter avec H. Marchal : « *L'art au Cambodge pour tout le monde est représenté par Angkor et le présent est totalement délaissé ou ignoré*. »

Des lignes plus objectives

Peu de temps après J. Moura, en 1899, Adhémar Leclère, administrateur du Protectorat, consacre dans *Le Bouddhisme au Cambodge* quelques pages à la peinture religieuse des *vihāra* et des *śālā* – sans jamais, malheureusement, préciser les noms et les lieux de ses découvertes. Son regard porté au décor peint donne, avant tout, une impression générale de « ressenti ».

Il ne sait que penser face à ce qu'il découvre ; il va et il vient devant les représentations, les commente à grands traits : « *Cette peinture est l'œuvre de primitifs et faite pour des primitifs ; quand elle ne me dit rien, elle leur parle, et quand mon cœur reste calme, le leur bat plus vite.* » Cependant ces représentations finissent par exercer une certaine fascination sur lui et son approche ne les condamne pas : « [...] *sans pouvoir en saisir la cause, je ne puis les regarder avec indifférence* » et quelques lignes plus loin : « [...] *les beautés de toute cette peinture m'échappent, et pourtant je suis pris au cœur. Je sens qu'il y a là une pensée qui a tout dirigé...* [27] ». A. Leclère est l'un des tout premiers auteurs à ne pas condamner d'emblée, et de manière tranchante ou péremptoire, ce qu'il découvre mais ne comprend pas.

En 1912, Henri Gourdon, correspondant de l'EFEO, publie un guide très détaillé dans lequel il évoque son arrivée à Phnom Penh depuis Saigon, et la visite du Palais royal : « *La partie la plus intéressante du Palais est la grande cour de la Pagode d'argent, le " Vat Préa Keo ". Cette vaste cour dallée est entourée d'une galerie formant cloître, dont le mur est couvert de peintures cambodgiennes assez intéressantes, qui représentent les principaux épisodes du Rāmāyaṇa. Au centre de la cour s'élève la Pagode, construite par S.M. Norodom. C'est un édifice de style purement cambodgien, richement décoré. Son nom lui vient de ce que le sol est revêtu entièrement de plaques d'argent. Les murs sont ornés de peintures* [28]. » H. Gourdon n'attache pas une grande importance aux peintures – il ne donne pas le sujet de celles de la pagode –, et nous ne savons pas ce que l'expression « peintures cambodgiennes assez intéressantes » peut exactement signifier mais, comme A. Leclère, il ne dénigre pas le décor peint et donne une information que nous retrouverons sous une autre plume : les murs intérieurs de la Pagode d'Argent était, en ce temps-là, couverts de peintures.

Des informations neutres

Pour l'exposition de Lyon, en 1894, B. Marrot – un commerçant du textile basé au Cambodge dont nous n'avons pas trouvé le prénom – décide de publier un petit livre de soixante-dix-huit pages (ill. 1). Cet opuscule a certainement était rédigé avant cette date pour pouvoir être imprimé en France et présenté à temps à l'exposition : « [...] *quelques notes sur cette riche contrée m'ont donc paru indispensables pour fixer les idées des visiteurs qui*

[27] LECLERE, A., *Le bouddhisme au Cambodge*, 1899, p. 463-469.
[28] GOURDON, H., « Excursion aux ruines d'Angkor, 1912 », in *Histoire et Mémoire*, ANAI, 2006.

voudront bien s'arrêter pendant quelques instants à la section cambodgienne ». Abordant, sous forme de courtes synthèses, différents sujets – notamment son approche auprès du roi Norodom –, il décrit la pagode du Palais royal et évoque son décor peint : « *La photographie représente la pagode du Roi, qui se trouve près de son palais* [….], *l'intérieur ne forme qu'une seule salle* [elle était donc à une nef]. *Sur les murs est reproduite en peinture toute l'histoire du Rāmāyaṇa, grand poème sanscrit dont la rédaction est attribuée à Valmiki. Ces peintures montrent les différents épisodes du poème : combat des bons et des mauvais génies ; combat des singes qui ont le pouvoir de transporter des montagnes ; enlèvement des princesses ; vues de l'enfer et du ciel, etc., etc.* » [29].

Le sujet de ces peintures décrit par B. Marrot ne semble pas avoir fait l'objet de commentaires contemporains, et encore moins avoir été fixé sur la pellicule. Aussi est-il intéressant de faire le point sur cette pagode du Roi et sur celle qui va la remplacer car les confusions sont importantes : en effet, dans les écrits les plus récents, personne ne fait référence à cette pagode dont B. Marrot a laissé un témoignage photographique indiscutable.

A partir de 1892, le roi Norodom envisage la construction d'un nouveau *vihāra* – ce qui laisse supposer qu'il remplace un sanctuaire existant – dont le chantier est ouvert en 1895 : « la nouvelle pagode royale [30] » prendra diverses dénominations – Vat Preah Keo Morokot, monastère du Buddha d'émeraude ou encore Pagode d'Argent –, et son achèvement se fera en 1902, puis son inauguration en février 1903. Le décor pictural intérieur de cette nouvelle construction – détruite en 1962 pour être remplacée par un nouveau sanctuaire sans décor mais conservant le sol en plaques d'argent [31] – déroule la vie du Buddha et les dix derniers *jātaka* [32]. Le sujet du Rāmāyaṇa de la précédente pagode du Roi n'étant pas repris dans la nouvelle, nous pourrions penser à une confusion faite par B. Marrot entre le sujet qu'il décrit et la création du décor peint des galeries entourant le Vat Preah Keo Morokot – improprement appelées « cloître » – qui raconte aussi le Rāmāyaṇa. Mais, B. Marrot présente la pagode du Roi et ses murs intérieurs peints et non les galeries. Et deux photographies d'époque (ill. 2–3) [33-34], nous permettent de faire une comparaison entre la pagode du Roi et la Pagode d'Argent qui lui a succédé : les façades ne se ressemblent pas et divergent, pour l'essentiel, dans la structure du toit. Il n'est donc pas possible de confondre les peintures de la pagode du Roi avec celles des galeries entourant la Pagode d'Argent, dont la réalisation était déjà avancée en 1898 pour s'achever en 1903-1904. Nous savons, enfin, que le fascicule de B.

---

[29] MARROT, B., *Exposition de Lyon, Section cambodgienne. Notes et souvenirs sur le Cambodge*, 1894, p. 20.

[30] DÜRRWELL, G., *Ma chère Cochinchine. Trente années d'impressions et de souvenirs. 1881-1910*, 1911, p. 296.

[31] Il semble que JELDRES, J A., fasse une confusion – ou tout au moins ses lignes ne sont pas claires – entre la première Pagode d'Argent et la seconde, in *Le Palais du Roi*, Phnom Penh, 2002 : les plaques d'argent datent de la construction voulue par le roi Norodom – dont le démarrage date de 1895 d'après J. Népote –, et seront conservées dans la seconde construction de 1962 à la demande de la reine Kossamak.

[32] GITEAU, M., *Iconographie…, op. cit.,* p.229.

[33] MARROT, B., *Exposition…, op. cit.,* p. 18.

[34] Photographies de Léon BUSY réunies dans le catalogue du musée Albert Kahn, *A l'ombre d'Angkor, Le Cambodge années vingt*, 1992, p. 35.

Marrot a été présenté en 1894 à l'exposition de Lyon, c'est-à-dire presque dix ans avant l'achèvement du décor des galeries qu'il n'a peut-être pas connu.

Une question peut être soulevée quant à la relation qui pourrait avoir été faite entre le Rāmāyaṇa des murs de cette première pagode du Roi, – vraisemblablement détruite aux alentours de 1895 – et le Rāmāyaṇa des galeries pourtournantes où l'histoire commence avec l'enseignement des quatre fils de Dásaratha, ce qui n'est nullement habituel. L'idée première n'aurait-elle pas été celle de faire débuter l'épopée sur les murs intérieurs de la pagode du Roi pour la continuer ensuite sur les murs de la galerie ? En détruisant la pagode du Roi on aurait ainsi gommé le début de l'épopée. Mais on peut objecter que ce raisonnement se heurte à la phrase de B. Marrot concernant l'intérieur de la pagode du Roi : « *Sur les murs est reproduite en peinture toute l'histoire du Rāmāyaṇa… ».*

En l'absence d'autres évocations de la pagode du Roi, l'état actuel de nos connaissances nous permet d'écrire que B. Marrot est le premier – et peut-être le seul – à avoir évoqué le Rāmāyaṇa du *vihāra* royal disparu, sans faire de commentaires péjoratifs ou mélioratifs. A partir de son témoignage il est donc possible de rappeler les trois *vihāra* qui ont été liés au Palais royal :

- un premier sanctuaire détruit aux alentours de 1895 dont les murs ont été ornés de scènes peintes racontant le Rāmāyaṇa,
- un deuxième élevé sans doute peu après 1895 et détruit en 1962 dont les murs ont été décorés de thèmes de la Vie du Buddha et d'épisodes de *jātaka*,
- un troisième construit en 1962, sans décor intérieur, qui est encore le sanctuaire du Palais royal.

Il semble qu'aucun écrit ne fasse jamais référence à ces trois constructions successives. Il est vrai qu'hormis le fascicule de B. Marrot, les archives relatives au premier sanctuaire sont inexistantes.

En 1912, dans son « Catalogue du Musée Khmèr de Phnom Peň » [35], et sous la rubrique « Pièces Modernes », H. Parmentier relate un don de dix peintures sur toile et donne un court résumé du sujet des scènes travaillées sur trois registres qui racontent des épisodes du Rāmāyaṇa. Il ne fait aucun commentaire personnel sur ces peintures que nous étudions *infra* sous le titre « Le mystère des peintures du Musée Khmèr ».

G. Groslier en 1921, évoque la détention par le musée A. Sarraut « *d'une dizaine de peintures en mauvais état* » dans sa publication autour du travail de deux artistes du Palais royal [36]. Il s'agit certainement de celles que H. Parmentier décrit mais il ne donne aucun renseignement sur ce sujet que nous retrouverons *infra*.

Un peu plus tard, Paul Collard, ancien résident-maire de Phnom Penh en 1910, évoque très brièvement les monastères dans sa publication de 1925 « Cambodge et Cambodgiens » : « *Les pagodes les plus fortunées ont des fresques aux murs intérieurs : ici ce sont*

[35] PARMENTIER, H., *Catalogue du musée khmèr de Phnom Péň*, *BEFEO*, 1912, p. 47-50.
[36] GROSLIER, G., « Soixante-seize dessins cambodgiens », in *Arts et Archéologie khmers*, 1921–1923, p. 333.

les grandes scènes de la vie du Buddha ; ailleurs, les supplices réservés à ceux qui se sont rendus indignes du Nirvāna.» Et encore : « *Généralement pauvres, leur entretien laisse beaucoup à désirer* [37]. » P. Collard ne cherche pas à exprimer de sentiment devant ce qu'il commente : il se contente de relater ce qui existe. Mais il souligne combien, déjà à son époque, les sanctuaires sont peu entretenus : par conséquent le décor peint ne peut qu'en souffrir.

Dans son guide de 1926, Claudius Madrolle, évoque les peintures de la galerie « formant cloître » – la galerie pourtournante du Vat Preah Keo Morokot. Elles sont décrites sans aucun parti pris malveillant ou complaisant, l'auteur informant sur ce qui subsiste : « *Sur les murs, couverts de peintures, les artistes ont représenté les principaux épisodes du poème épique, le Rāmāyaṇa* [38]. » Le premier guide de cet auteur, publié en 1902, avait été critiqué par Louis Finot qui avait, malgré tout, encouragé Cl. Madrolle à poursuivre son œuvre après des corrections obligatoires. Elles ont été faites pour sa publication de 1926.

En 1931, G. Groslier fait paraître « Les collections khmères du musée Albert Sarraut » et donne, en introduction, la division de sa présentation muséale en dix parties. Nous trouvons ainsi, au numéro 9, la rubrique « Enluminures » qui correspond à cette seule description : « *Une série d'enluminures sur toiles illustrent le Rāmāyaṇa et donnent la physionomie de l'art pictural au moment de l'installation du Protectorat* [39]. » Enluminures, ici, ne peut correspondre qu'à peintures – et peintures sur toile. Comme H. Parmentier, il ne fait aucune critique personnelle sur ces peintures, se contentant de faire remarquer ce qu'était l'art pictural à la fin du XIX^e^ siècle. Mais, G. Groslier reste imprécis dans cette remarque comme il l'avait été en 1921 et n'aborde aucunement la description de ces peintures racontant le Rāmāyaṇa. Nous retrouverons l'histoire de ces toiles *infra*.

En 1936, quelques années après G. Groslier, R. Dalet écrit : « *De rares édifices à véranda* [des pagodes avec galeries] *ont leurs murs extérieurs agrémentés de peintures murales qui ne diffèrent pas comme conception de celles plus fréquentes existant sur les murs intérieurs.* » Le correspondant de l'EFEO est le premier à relater le décor extérieur qui, à son époque comme de nos jours, est une création esthétique limitée à quelques *vihāra*. Sa remarque est importante puisqu'elle est la seule à préciser le décor intérieur et extérieur pour de « *rares édifices* ».

Des approches comparatives relativement nuancées

Dans le même article de 1936, R. Dalet est plus modéré qu'en 1935 dans son exploration des sanctuaires : « *Quelques-unes* [peintures] *sont cependant assez agréables, telles les peintures de Vat Prah Nirpean (province de Kompong Speu) qui doivent être relativement anciennes. Elles sont de tonalité assez sourde et rappellent les compositions des vieilles tapisseries*

[37] COLLARD, P., *Cambodge et Cambodgiens*, 1925, p. 58.
[38] MADROLLE, CL., *Indochine du Sud (Guide)*, 1926, p. 76.
[39] GROSLIER, G., *Les collections khmères du musée Albert Sarraut à Phnom Penh*, 1931, p. 13.

européennes [40]. » Dans cette appréciation, nous remarquons que ces peintures offrent un certain intérêt parce qu'elles « doivent être relativement anciennes ». Nous retrouvons ici l'importance donnée à ce qui a « existé avant » comme le définissait H. Marchal : « *Il y a dans le public une habitude déplorable : celle de n'évaluer la beauté d'une œuvre d'art qu'en raison de son antiquité*. [41] », tout en sachant qu'il ne pense pas spécialement au décor peint des sanctuaires en écrivant ces lignes.

Le *vihāra* du Vat Nirpean, où s'est rendu R. Dalet, pose des problèmes de datation sur lequel il ne s'étend pas : probablement élevé à la fin du XIX^e^ – ou au tout début du XX^e^ siècle –, il a sans doute été détruit durant la guerre civile de 1970–1975, ou à la période des Khmers Rouges [42]. Nous n'avons pu recueillir, à son sujet, aucune information sur place dans la province de Kampong Speu, et pas plus chez M. Giteau qui avait fait quelques photos en noir et blanc de son décor peint lors de sa visite dans les années 1960 [43].

Avec H. Marchal, dans son article « Réflexion sur l'art moderne cambodgien » paru en 1955 – très certainement antérieur à cette date, comme nous l'avons déjà exprimé –, nous découvrons des propos plus ouverts que nous pouvons qualifier d'approche sensible : « *Les peintures à la détrempe qui ornent certains murs intérieurs des pagodes conservent encore un souvenir de ces grandes compositions dont les galeries qui entourent le Vat Prah Kéo, à Phnom Penh, offrent l'exemple le plus connu.*» Et de poursuivre : « [...] *notre œil distingue mal dans ces enchevêtrements de lignes, de rinceaux* [...] *ce qui peut faire le charme et l'intérêt de ces compositions. Et pourtant il se dégage, de ces œuvres un peu primitives, un sentiment d'art et d'émotion que l'on pourrait comparer à celui que nous éprouvons devant certains vitraux de nos cathédrales ou devant certaines enluminures du Moyen-Age* [44] ». On ne peut qu'apprécier la démarche de H. Marchal qui s'interroge avec finesse sur cet art du décor peint, si étrange à l'œil occidental, puisqu'il est un autre langage. Le savant a certainement laissé passer peu d'années entre ces lignes, parues en 1955, et celles de 1913 dans « L'art cambodgien moderne » où ses remarques étaient à peu près les mêmes : « *Je prendrai comme exemple les peintures* [...] *du Vat Phra Keo* [...] *qui représentent* [...] *les péripéties de la version cambodgienne du Rāmāyaṇa. Ces peintures ne sont pas exemptes de monotonie… La convention y règne en maitresse… L'artiste* [...] *n'a eu en vue que de combiner et équilibrer pour l'œil des masses et des motifs présentant un ensemble agréable à regarder ; c'est d'ailleurs d'une esthétique analogue que procédaient nos anciens artistes du moyen-âge quand ils composaient des cartons de tapisserie ou peignaient des miniatures* ».

En 1964, dans son étude sur le décor du Laos concernant la peinture des murs des pagodes, H. Marchal écrit à nouveau : « *La peinture laô, dont on trouve des exemples sur les murs des pagodes est, d'une façon générale, plutôt médiocre. Ces fresques sont l'œuvre d'artistes*

[40] DALET, R., « Essai sur… », *op. cit.,* p. 215.

[41] MARCHAL, H., « Réflexions… », *op. cit.,* p. 346.

[42] Nous n'avons pas trouvé son inscription dans l'ordonnance royale du 21 novembre 1903 qui obligeait, à partir de cette date, à demander une autorisation de construction pour tous les *vihāra*. Nous en concluons donc qu'il a été construit avant 1903.

[43] GITEAU, M., *Chefs-d'œuvre de la peinture cambodgienne dans les monastères bouddhiques post-angkoriens*, 2003, ill. 66-67 p. 90-91 et ill. 103-105 p. 144-145.

[44] MARCHAL, H., « Réflexions… », *op. cit.,* p. 349.

souvent maladroits et inexpérimentés. […]. *Toutefois, certaines enluminures de manuscrits témoignent, dans leur naïveté, d'une fraîcheur d'inspiration comparable à celle de nos manuscrits médiévaux* [45] ».

Nous remarquons que R. Dalet et H. Marchal font des comparaisons entre les peintures orientales – ici celles des sanctuaires cambodgiens et laotiens –, et les arts typiquement européens que sont les tapisseries, les vitraux et les enluminures. Cette manière d'évaluer des arts, si éloignés les uns des autres, provient de l'attrait qu'exercent sur le regard des deux chercheurs les peintures cambodgiennes couvrant les murs puisqu'elles traitent, à cette époque, tous les sujets – personnages et animaux, architectures et nature – en taille assez réduite dans des coloris nuancés ou affirmés.

Mais était-il si important pour les expatriés de faire référence à leur pays d'origine ? D'apprécier dans la peinture cambodgienne ce qui pouvait la rapprocher des créations européennes ? Nous retrouvons cette sensibilité dans un écrit de George Dürrwell – datant des toutes premières années du XXe siècle –, commentant sa visite au roi Norodom dans le Palais royal de Phnom Penh : « *Deux choses* […] *me paraissent dignes de retenir notre attention. C'est d'abord, la nouvelle pagode royale, délicieux petit chef d'œuvre de l'art khmer conçu et exécuté par un Français de France*… [46] ». Le juriste G. Dürrwell appréciait-t-il cette architecture – la première Pagode d'Argent –, parce qu'elle avait été conçue et réalisée par un Français, dont il ne donne toutefois pas le nom ?

Avec G. Groslier en 1930 nous rencontrons une sensibilité bien différente. Déplorant amèrement le passage du bois au béton armé et la présence d'étrangers remplaçant les Cambodgiens, il écrit : « *En 1913-1915, on construisit à Phnom Penh la salle du trône, les salles des fêtes et des danses du palais royal* […] *pas un seul artisan cambodgien ne collabora ! Tout fut confié à des architectes et entrepreneurs européens, moulé en ciment, et même les peintures décoratives de la salle du trône furent exécutées par une maison française de Saïgon qui y affecta une main-d'œuvre exclusivement annamite* [47] ». G. Groslier, opposé à ceux qui font des comparaisons avec l'art de leur contrée d'origine, s'élève contre tout mélange des genres qu'il considère comme un apport à l'appauvrissement de la création cambodgienne. Il réitèrera sa critique l'année suivante dans sa publication « Eaux et lumières » : « *Nous n'avons visité qu'une quinzaine de pagodes, peu intéressantes, sauf celle de Chruï Kéo* [Chrouy Ta Kaev], *construite il y a une vingtaine d'années par S. M. Sisowath, de bonne tradition, et couverte intérieurement des plus belles peintures que je connaisse au Cambodge. Point de soldats français caricaturés aux portes, mais de bons gardiens au masque démoniaque, en costume princier, les mains posées sur de solides massues, raides, bien proportionnés* [48]. »

Dans sa publication de 1964, H. Marchal ajoute des remarques intéressantes : « *On ne doit pas oublier que ces images, que nous autres Occidentaux regardons en profanes, s'adressent à des gens simples, à l'âme profondément religieuse : ces peintures, ces dessins, muets pour nous,*

[45] MARCHAL, H., *L'art décoratif au Laos*, 1964, p. 18.
[46] DÜRRWELL, G., *Ma chère Cochinchine… op., cit.,* p. 296.
[47] GROSLIER, G, « La fin d'un art », in *Revue des Arts Asiatiques*, 1929-1930, p. 184.
[48] GROSLIER, G, *Eaux… op. cit.,* p. 127.

parlent à ceux pour lesquels ils ont été peints. » Puis il rapporte un commentaire à propos du Cambodge : « *Comme l'a très bien exprimé un ancien résident du Cambodge, à propos des fresques de ce pays : "Il y a entre l'artiste et le fidèle qui vient regarder son œuvre quelque chose de suggestif, un fonds d'idées communes qui les unit dans un même idéal… Il est certain qu'un souffle religieux passe sur eux quand ils regardent ces peintures et qu'ils y voient ce que nous regrettons de ne pas y trouver, des sensations, des sentiments, des impressions*". » Et de conclure : « *En un mot, ces tableaux qui peuvent nous sembler insignifiants ou puérils renferment un souffle de vie, des émotions qui nous échappent* ».

Pour les deux chercheurs qu'étaient H. Marchal et R. Dalet, il était bien difficile de considérer la peinture comme un art en soi, ou au moins comme un bel artisanat, et cet esprit les a empêchés de découvrir des peintres restés anonymes – excepté Tep Nimit Mak, dont le pinceau n'avait rien à envier à celui d'un Occidental –, tels les imagiers qui ont travaillé dans les *vihāra* des Vat Tralach Leu et Souriya (début XX^e^ siècle), Reach Bo (avant 1907 ou années 1920), Saravan (avant 1928), Bak Dav (1940–1941) et combien d'autres encore qui leur étaient accessibles…

Une présentation poétique trop peu développée

Paru en 1955 mais sans doute écrit antérieurement, un article de Solange Bernard–Thierry intitulé « Imagerie populaire » – titre recouvrant le dessin et la peinture –, se présente dans sa première partie comme un paradoxe. Après avoir évoqué le dessinateur populaire cambodgien qui « *jusqu'à cette année même, ne s'est jamais soucié de représenter la réalité dans ses lignes quotidiennes* », elle ajoute : « *A quoi bon évoquer ce que, tous les jours, il peut regarder sans peine. A quoi bon transcrire sur le papier ou sur la toile une silhouette de la rue, une barque sur le fleuve, une marchande de village, une paillote sous les aréquiers* […] *puisque ces images sont si bien inscrites* […] *dans sa vision habituelle des matins et soirs* [49] ». S. Thierry n'avait sans doute pas eu la chance de connaître le décor peint des *vihāra* du tout début XX^e^ siècle, ne serait-ce que celui du Vat Kampong Tralach Leu, dans la province de Kampong Chhnang, non loin de Phnom Penh, où est mêlée à la vie religieuse une vie quotidienne de parents et enfants, de marchands ambulants, de buveurs et de passants (ill. 4–8) ; ou même celui du Vat Chrouy Ta Kaev [Sisowath Ratanaram [50]], dans la province de Kandal, où les familles déambulent, les femmes discutent (ill. 9–12) ; ou encore celui du Vat Kampong Tralach Krom, dans Kampong Chhnang, où une marchande de tissus fait l'article à un client (ill. 13)... Et ces exemples n'en sont que quelques-uns pris au hasard.

[49] BERNARD-THIERRY, S., « Imagerie populaire », in *France-Asie*, 1955, p. 351-354.

[50] Dans son ouvrage, *Chefs-d'œuvre de la peinture cambodgienne*, M. Giteau écrit que G. Groslier dans Art et Archéologie Khmers « *mentionne quatre constructions de l'Okña Tep Nimit Mak sans préciser s'ils étaient dotés, ou non, de peintures, et il ne cite ni le Vat Prah Kèo Morokot ni Vat Sisowath Ratanaram* ». Or le véritable nom du Vat Sisowath Ratanaram est Chrouy Ta Kaev que G. Groslier cite : « *Les œuvres de cet éminent Cambodgien* [Tep Nimit Mak] *sont nombreuses. Il construisit notamment les grandes pagodes royales de Chruy Tà Kèo…* » dans « Soixante-seize dessins cambodgiens », in *Arts et archéologie khmers*, 1921-1923, p. 331. M. Giteau n'a donc jamais su que le Vat Sisowath Ratanaram et le Vat Chrouy Ta Kaev n'étaient qu'un seul et même monastère.

Sa présentation générale, en grande partie fondée sur le texte de 1921 de G. Groslier, offre les mêmes données sur le peintre du Palais royal Tep Nimit Mak et son œuvre décorative autour de la Pagode d'Argent. Evoquant aussi les panneaux peints sur toile du musée Albert Sarraut, elle conserve la même date d'exécution que G. Groslier mais sans plus de référence et n'aborde nullement le problème de leur provenance. Ces panneaux, S. Thierry devait les connaître lorsqu'elle était responsable du musée entre 1947 et 1949, mais ils n'ont pas retenu son attention, pas plus que la mention qu'en avait faite H. Parmentier dans son guide du musée en 1912, ni les fiches dressées par G. Groslier dès 1920. En reprenant ainsi le texte de G. Groslier, écrit au moins deux décennies plus tôt, elle n'apporte aucune touche neuve, ou originale, à l'évocation de cet art qui peine à être connu depuis l'arrivée des Français au XIX^e^ siècle. Son analyse ne consiste qu'en un très court rappel iconographique du Rāmāyaṇa – sujet des toiles peintes et des galeries de déambulation autour de la Pagode d'Argent –, de la vie du Buddha et de certains *jātaka* : « *Le Rāmāyaṇa n'est pas l'unique inspiration des dessinateurs actuels. Bien des peintres de pagodes choisissent leurs thèmes dans la vie du Bouddha et dans les récits de ses vies antérieures, les Jātakas.* »

Autant qu'on puisse comparer les thèmes choisis par les peintres dans la période que nous étudions, le Rāmāyaṇa est très peu représenté.

S. Thierry n'a fait aucune description ni émis aucun jugement personnel – positif ou négatif – sur les quelques peintures qu'elle connaissait. Sans doute n'a-t-elle jamais eu la chance de visiter un certain nombre de monastères qui lui aurait permis de découvrir d'autres œuvres qu'elle aurait pu comparer et commenter dans la prose subtile et poétique qui était la sienne. Il est dommage de n'avoir jamais abordé ce sujet avec elle.

LES PEINTURES DU MUSEE KHMER : UNE ENIGME PRESQUE DECHIFFREE

Plusieurs fois évoqués ci-dessus, les toiles peintes, qui sont maintenant exposées au musée national du Cambodge, ont connu bien des péripéties.

Mal traitées dès leur don au début du XX^e^ siècle, leur histoire est assez représentative du peu d'intérêt qu'elles ont suscité tant la peinture n'était pas une affaire de mode dans un pays où la pierre était une noblesse ancienne. On ne cherchait pas à qui en attribuer la création, pas plus la raison pour laquelle elles avaient été réalisées. Elles n'ont pas eu d'existence durant des décennies, sans doute aussi parce qu'aucun nom n'y était attaché.

La création des musées et leurs publications

En 1905, un premier musée – le « Musée Khmèr » –, voit le jour à Phnom Penh. En 1917, G. Groslier est chargé de fonder un véritable musée national pour lequel il cherche un emplacement – celui qu'il occupe encore de nos jours – ne désirant pas reprendre et aménager l'ancien musée. En 1919, ce nouveau musée se dénomme « Musée du Cambodge » pour un laps de temps très court et comprend une section archéologique pour recevoir le fonds du « Musée Khmèr » ; son inauguration a lieu le jour de l'an cambodgien, en avril 1920, et il est dénommé « Musée Albert Sarraut ». En 1945, le

musée est rebaptisé « Musée Jayavarman » [51]. En 1951, il prend le nom de « musée national du Cambodge », qui est toujours le sien. Il n'a jamais été dénommé « Musée royal des Beaux-arts » comme il est écrit dans la légende de plusieurs illustrations d'une publication de 2003 pour le CESMEO de Turin [52].

En 1912, H. Parmentier sort le « Catalogue du Musée Khmèr de Phnom Péň [53] ». Il est, en l'état actuel de nos connaissances, le premier à faire état de la présence de dix peintures dans ce musée qu'il classe sous la rubrique « Pièces modernes ». En 1931, G. Groslier fait paraître « Les collections khmères du Musée Albert Sarraut [54] » et range les peintures du musée précédent sous l'expression « Enluminures », terme impropre pour qualifier ces peintures sur toile même si les personnages sont traités en petite taille et les tons très lumineux. En 1960, M. Giteau publie le « Guide du musée national » qui concerne, dans un premier temps, la seule « sculpture » ; en 1966, elle sort le « Guide du musée national de Phnom Penh », qui complète le premier, en y insérant « le mobilier en pierre, les éléments d'architecture et les inscriptions ». Elle n'y inscrit nullement les peintures qui étaient présentes dans le musée – au moins dans les réserves –, pour lesquelles G. Groslier avait déjà établi un premier fichier que, plus tard, J. Boisselier reprendra en l'augmentant : chaque peinture du musée était ainsi répertoriée et pour certaines accompagnées d'une photographie, telle la descente du ciel des Trente-Trois dieux dont on ne sait rien (ill. 14–21) [55]

Le mystère des peintures du Musée Khmèr

Il est étonnant que M. Giteau ne fasse aucunement mention de la présence des peintures, répertoriées par H. Parmentier et G. Groslier, au musée national dont elle est le directeur–conservateur de 1956 à 1966. En effet, nous savons que le fonds du Musée Khmèr de 1905 a constitué l'une des bases du musée Albert Sarraut et que son transfert a été effectué en mars 1920 [56]. Nous savons aussi que G. Groslier, en 1921, avait été très clair en écrivant dans « Arts et Archéologie khmers » – bien avant de présenter les collections du musée Albert Sarraut en 1931 : *« Le musée A. Sarraut ne possède qu'une dizaine de peintures en mauvais état qui ne remontent qu'à 1906* [57] *»*. S. Thierry, dans son article publié en 1955 mentionne ces peintures en reprenant G. Groslier « *Datent à peu près de la même époque, de 1906, les belles peintures sur toile conservées au musée Albert Sarraut de Phnom Penh, représentant elles aussi des épisodes du Rāmāyaṇa* [58] ». Mais à quelle date exacte a-t-elle écrit son article ? En effet, elle nomme dans cet article, publié en 1955, le

[51] KRET n° 48 – NS du 11 avril 1945 : Le musée Albert Sarraut sera désormais appelé « Musée Jayavarman ».
[52] GITEAU, M., *Chefs-d'œuvre… op. cit.,* ill. 78 p. 105 et ill. 81 p. 108.
[53] PARMENTIER, H., *Catalogue..*, *op. cit.,* p. 47-50.
[54] GROSLIER, G., *Les collections … op. cit.,* p. 13.
[55] Fichier Boisselier du Musée national du Cambodge.
[56] ABBE, G., *La rénovation… op. cit.,* p. 64.
[57] GROSLIER, G., *Arts et Archéologie khmers…*, *op. cit.,* p. 333.
[58] BERNARD-THIERRY, S., « Imagerie… », *op. cit.,* p. 352.

musée Albert Sarraut qui depuis 1951 s'appelait musée national du Cambodge – et avait de 1945 à 1951 porté le nom de musée Jayavarman ; son article ne peut donc remonter qu'à ses années 1947-1949 passées à Phnom Penh – ou même être antérieur à cette période [59]. En 1975, nous trouvons dans la publication de la thèse de M. Giteau trois lignes énigmatiques dans son paragraphe traitant du Reamker : « *Au Musée National de Phnom Penh, il existe plusieurs peintures figurant un certain nombre d'épisodes de la grande épopée, inspirés de la version illustrée à la Pagode d'Argent* [60]. » Mais aucune désignation n'est donnée pour ces peintures : ni leur nombre, ni leur matériau, ni leur date, encore moins leur histoire et leur lieu de sauvegarde : réserves ou musée ? Nous pensons toutefois qu'il s'agit des peintures sur toile mentionnées par S. Thierry puisque M. Giteau fait référence – certainement pour leur style et leur palette –, à celles de la Pagode d'Argent et évoque le sujet du Rāmāyaṇa qui, à notre connaissance, n'était pas représenté par d'autres peintures au musée.

Entre 1956 et 1966, où se trouvaient ces peintures ? Elles ne pouvaient pas avoir disparu mais étaient plus sûrement remisées dans les réserves. M. Giteau nous a toujours dit qu'elle connaissait parfaitement ces dernières, ce qui est tout à fait compréhensible quand on dirige un musée et que sa propre recherche doctorale porte, en partie, sur des pièces non exposées. Mais, pour quelle raison ne fait-elle aucune référence à cette dizaine de peintures mentionnée par H. Parmentier en 1912, puis par G. Groslier dans son écrit de 1921 et repris par S. Thierry ?

Pour suivre le cheminement de ces peintures, nommées plusieurs fois mais jamais de manière explicite, il faut donc se pencher sur le « catalogue du Musée Khmèr » de 1912. Dans cet écrit, H. Parmentier, chef du Service archéologique de l'EFEO, a divisé son travail de recensement, et de regroupement, en quatre grandes parties : « I.– Inscriptions / II.– Sculptures Anciennes sur pierre / III.– Pièces Modernes / IV.– Objets Précieux anciens et Objets Mobiliers trouvés au cours des fouilles ». S'il détaille soigneusement dans la table des matières trois des grandes parties, il ne le fait pas pour l'intitulé « Pièces Modernes », et quiconque lit seulement son introduction et sa table des matières ne peut imaginer que cette dénomination regroupe des petits objets de vie quotidienne, des objets en bois et métal, et aussi… des peintures sur toile au nombre de dix. Or, à cette époque du début du XX^e^ siècle, personne dans le monde de la culture – tout comme dans la société citadine –, ne s'intéresse à ce qui est « moderne », ce que François Bizot traduit par : « *Le manque d'intérêt des orientalistes pour le Cambodge vécu* » [61]. Il est donc permis de penser aujourd'hui la même chose qu'au début du XX^e^ siècle : plus personne n'a la curiosité de chercher à savoir ce que représente l'expression « Pièces Modernes » puisque tout le fonds du catalogue de H. Parmentier se retrouve dans celui de G. Groslier où sont mises en valeur les seules pièces touchant au domaine ancien de

[59] Il semble que la revue France–Asie de novembre–décembre 1955 (114–115) ait regroupé différents textes parus antérieurement et à différentes dates.

[60] GITEAU, M., *Iconographie…, op. cit.,* p. 289.

[61] BIZOT, F., *Rāmaker, L'amour symbolique de Rām et Setā*, *EFEO*, 1989, [148 p. - 166 photographies 1989], p. 14.

l'archéologie cambodgienne. Il n'y a donc plus aucune curiosité à avoir pour un ancien catalogue qui a été fondu dans un autre !

Une approche progressive

Le petit nombre d'auteurs auxquels nous nous sommes intéressée, reflètent ce manque de connaissance. Pour avoir écrit, à partir de 1980, un article – ou même quelques lignes – sur la peinture des monastères, jamais ils ne citent dans leur bibliographie ce catalogue qui renferme très sûrement une partie de la réponse à cette part de mystère que nous aimerions pouvoir élucider.

Que nous apprend donc H. Parmentier ? Obligé de mentionner le don des peintures sur toile qui lui a été fait, il ne propose aucune explication et ne porte aucun jugement sur ces peintures, tant sur le plan de leur provenance que sur le plan artistique. Il se contente d'écrire : « *ces peintures, don de M. Dupuy, négociant à Phnom Péñ, se rapportent à divers épisodes de la version cambodgienne du Rāmāyaṇa. Les renseignements donnés ici sont tirés de la lecture des inscriptions cambodgiennes que portent les peintures, et les passages entre guillemets correspondent aux passages mêmes tirés des inscriptions.* » Puis il ajoute un petit commentaire pour comprendre sa présentation : « *Les noms propres susceptibles d'être identifiés avec les noms du poème sanskrit sont donnés la première fois sous leur double forme, et ensuite sous leur forme sanskrite seulement* [62]. » Il consacre ensuite quelques lignes explicatives pour chacun des dix panneaux composés de trois registres, qui se lisent de bas en haut (ill. 22–27).

L'absence de tout renseignement autour de ce don fait au musée – où seules étaient récupérées, ou données, les pièces d'archéologie relevant souvent de trouvailles fortuites –, permet de penser que H. Parmentier ne l'a certainement guère apprécié – nous savons ce qu'il pense de la peinture des monastères par son écrit de 1913 : « […] *ces niaises fresques à légendes des pagodes modernes…* [63] *».* Mais à quel autre musée Dupuy aurait-il pu s'adresser pour faire son don puisque Phnom Penh n'en possédait qu'un seul dont on peut penser que son rôle était de recueillir le patrimoine du Cambodge ?

L'histoire des dix peintures est donc une inconnue. Comme l'est ce Dupuy, négociant à Phnom Penh – ce qui n'est pas une identification suffisante. Pourquoi a-t-il fait ce don au musée et non à un monastère ? Le silence de H. Parmentier et son manque de remerciement pour une telle donation alors qu'il cite, en note, R. Meyer et G. Cœdès pour leur aide, ne facilite pas la recherche à cerner le mystère : « *Qu'il me soit permis de remercier ici M. Meyer, conservateur-adjoint du Musée Khmèr, qui m'a donné la traduction des légendes inscrites sur ces peintures ; et M. G Cœdès, pensionnaire de l'Ecole, qui a restitué les équivalents sanskrits des noms propres, et vérifié la transcription des mots cambodgiens cités dans ce Catalogue* [64]. » Il est certainement vrai que H. Parmentier devait avoir un certain mépris pour qui n'appartenait pas à la sphère de la culture et de l'archéologie et ne

[62] PARMENTIER, H., *catalogue…, op. cit.,* p. 47.

[63] PARMENTIER, H., « Complément *à…* », *op. cit.,* p. 8.

[64] PARMENTIER, H., *Catalogue… op. cit.,* p. 47.

traitait pas de ces matières. Ne lit-on pas ces lignes écrites, à sa mémoire, en 1952 : « *Il a été surtout un architecte et c'est d'abord en fonction des lignes structurales qu'il a élaboré sa conception archéologique de l'analyse artistique. Cette attitude a été chez lui une force, mais aussi parfois une faiblesse* [65].» Le chercheur, l'homme de culture, s'intéressait essentiellement au passé, à la pierre, ce que révèle sa vie et son œuvre.

Toutefois, la lecture de l'introduction de son catalogue a retenu notre attention pour cette remarque : « *Les objets modernes ont été déposés au Musée après l'exposition de Marseille où ils avaient figuré.* » Or l'exposition coloniale de Marseille a eu lieu en 1906. Et G. Groslier, en 1921, écrit que les peintures sur toile « ne remontent qu'à 1906 » tout en n'expliquant rien de plus, excepté que « [...] *dans quelques années* [elles] *n'existeront plus* [66] .» Sans doute, pensait-il, qu'elles disparaîtraient faute de soins et d'intérêt porté à leur existence. Mais cette datation – 1906 – est importante puisqu'il est le seul à l'écrire, H. Parmentier n'en faisant aucun cas.

Cet éclairage nouveau, nous conduit à nous poser des questions : ces dix peintures, si elles ont figuré à l'exposition de Marseille, d'où provenaient-elles ? Etaient-elles anciennes ? Pourquoi avaient-elles comme thème le Rāmāyaṇa ? De quelle manière ont-elles appartenu à Dupuy ? Les avait-il fait réaliser par un peintre de Phnom Penh dans le seul but de les envoyer à Marseille ?

Nous avons donc essayé de retrouver Dupuy, ce personnage dont H. Parmentier ne donne même pas le prénom. Nous avons ainsi repéré, cité dans l' « Annuaire des entreprises coloniales de 1922 [67] » faisant état des entreprises depuis le tout début du siècle, un Dupuy représentant une société commerçant avec le Cambodge, ce qui pourrait correspondre à « négociant à Phnom Penh ». Nous avons aussi remarqué dans l' « Annuaire général de l'Indochine française de 1906 », un Dupuy président de la Chambre de commerce du Cambodge. Il pourrait s'agir du même personnage cumulant cette fonction avec son activité commerciale. Ce qui surprend, une fois de plus, c'est l'absence du prénom dans ces documents. Mais, l'orthographe de « Dupuy », plus rare que celle de « Dupuis » largement développée en Indochine, est une aide puisque nous n'en avons trouvé que deux pour Phnom Penh.

En continuant nos recherches autour de l'exposition coloniale de Marseille – se déroulant d'avril à novembre 1906 –, nous avons découvert sur une photographie provenant de la rubrique « Le Palais du Cambodge à l'exposition coloniale », la présence d'un Dupuy auprès du roi Sisowath et de Beau, gouverneur de l'Indochine, en compagnie de Baudouin, résident général à Phnom Penh et d'un certain Lambert dont le titre ou le rôle n'est pas spécifié. La place de ce Dupuy sur cette photographie nous oblige à penser qu'il avait une certaine position dans la société pour se trouver auprès du roi et du gouverneur de l'Indochine [68]. En tournant les pages du journal l'Illustration d'avril 1906

[65] « Henri Parmentier (1870–1949), notice suivie d'une bibliographie », in *BEFEO*, 1952, p. 278.
[66] GROSLIER, G., « Soixante-seize dessins … », *op. cit.*, p. 333.
[67] A propos de l'Annuaire des entreprises coloniales de 1922 : belleindochine.free.fr
[68] Archives nationales d'outre-mer, Exposition coloniale de Marseille en 1906 ; 2009.

[69], nous avons découvert cette phrase qui explique, peut-être, une grande partie de l'énigme de Dupuy : « L'exposition coloniale organisée par les soins de la Chambre de Commerce va ouvrir à Marseille le 15 avril ». Peut-on alors considérer que le Dupuy de la Chambre de commerce de Phnom Penh a travaillé avec celle de Marseille ?

Deux autres découvertes vont continuer d'éclairer nos recherches. Dans « Le compte rendu des travaux du congrès tenu à Marseille du 10 au 15 septembre 1906 [70] », nous trouvons cette note : « Dupuy, Martial, président de la chambre de commerce du Cambodge à l'exposition coloniale de Marseille, Membre du congrès ». C'est la première fois qu'un prénom est joint au nom de Dupuy. Nos recherches nous conduisent alors à trouver dans le « Bulletin de la Société de géographie et d'études coloniales » : « "Le Cambodge et ses ressources" par Martial Dupuy, Président de la Chambre de Commerce et d'Agriculture du Cambodge, Membre de la Société [71] ». Découvrant que Martial Dupuy est l'auteur d'une publication d'une dizaine de pages – que nous avons lues –, cette information nous conduit à la revue franco-limousine (!) « Lemouzi [72] », dans laquelle il est spécifié : « Martial Dupuy, propriétaire en Indo-Chine, est nommé président de la section cambodgienne de l'Exposition coloniale de Marseille en 1906 ». Tant de recoupements nous amènent à proposer de voir en cet homme le propriétaire des dix peintures offertes à H. Parmentier pour son musée.

Dupuy avait donc un certain statut au Cambodge. Il était obligatoirement connu de la société européenne de Phnom Penh. Lorsqu'en 1906, il fait une communication à la Société de géographie et d'études coloniales de Marseille sur les ressources du Cambodge, il se montre très sévère sur l'exploitation des productions du pays qui ne lui rapportent rien, ajoutant même : « *Nous savons bien évidemment que nos Gouverneurs ont le souci de sérier les travaux par ordre d'importance… Mais nous ne pouvons-nous empêcher* […] *de nous dire que si toute l'importance, toute la richesse de ce pays avaient été plus connues, peut-être aurait-il pris plus vite rang dans les grands travaux entrepris ?* » Sans doute ses paroles n'étaient-elles pas de teneur assez diplomatique et l'ont de ce fait isolé de la société, ce qui expliquerait le peu d'aménité de H. Parmentier envers lui et son don.

Les dix panneaux peints ont donc été sûrement exposés à Marseille pour représenter l'art de la peinture du Cambodge lors de l'exposition coloniale. Sans doute ont-ils été exécutés peu avant 1906, ou très proche du début de cette année-là pour être dès avril à Marseille ; peut-être sont-ils revenus à Phnom Penh dès 1907... Une allusion à des peintures sur toile sous la plume de François Bizot, dans une recherche de comparaisons entre différentes représentations du Rāmāyaṇa [73], nous apprend ceci : « […] *les peintures sur toile du Musée Albert Sarraut acquises en 1909 par l'ancien Musée khmèr*… ». F. Bizot fait certainement référence aux mêmes peintures sans toutefois donner ses sources – le terme de « acquises » ne paraît pas convenir quand H. Parmentier évoque un don – : où

[69] L'Illustration n° 3294 du 14 avril 1906.

[70] L'Alliance française, Société de géographie et d'études coloniales de Marseille, 1908, p. 29.

[71] Bulletin de la Société de géographie et d'études coloniales de Marseille, Vol. 30, 1908, p. 252-264. Communication faite par Martial Dupuy le 7 juin 1906.

[72] Lemouzi, Revue franco-limousine née en 1893, devenue Revue scientifique du Limousin, 1964.

[73] BIZOT, F., *Rāmaker, L'amour … op. cit.*, p. 30.

a-t-il trouvé cette date de 1909 puisque H. Parmentier n'en mentionne aucune ? Si cette date est exacte, pour quelle raison Dupuy s'est-il séparé de ces panneaux cette année-là ? Peut-être un départ du Cambodge en est-il la cause ?

Le silence de H. Parmentier reste – et restera – inexpliqué sauf à penser, à nouveau, comme H. Marchal : « *L'art au Cambodge pour tout le monde est représenté par Angkor et le présent est totalement délaissé ou ignoré* [74]. » ou encore : « *Il y a dans le public une habitude déplorable : celle de n'évaluer la beauté d'une œuvre d'art qu'en raison de son antiquité* [75] ». Et si les dix toiles ne datent que de 1906, comme le laisse supposer G. Groslier, elles n'avaient aucune possibilité d'attirer la curiosité puisqu'elles étaient « modernes » et même « contemporaines » !

Une découverte pour le patrimoine moderne

Evoquées par H. Parmentier en 1912, par G. Groslier en 1921 – qui écrivait dans une note « *Elles feront l'objet d'un article prochain* [76] » – puis en 1931, et inventoriées par lui cette même année [77], les dix peintures ne feront leur réapparition que sous la plume de S. Thierry en 1955 – cf. les lignes mentionnées *supra* –, pour être ensuite absentes des guides du musée national écrits par M. Giteau. Cependant, nous devons, nous pencher sur la publication de sa thèse de 1975 où, sans autre explication, elle relate ce que nous avons déjà évoqué : « *Au Musée National de Phnom Penh, il existe plusieurs peintures* [...] *inspirées de la version illustrée à la Pagode d'Argent* [78] ». Cette seconde partie de la phrase, en l'absence de toute autre indication, ne peut concerner que les peintures reçues par H. Parmentier puisqu'elles traitent du Rāmāyaṇa. Nous verrons un peu plus loin quel en est le style et quel rapprochement peut être proposé.

Puis les longues années de vicissitudes s'imposent au Cambodge et le temps s'écoule jusqu'au moment où le musée national sort de ses réserves six panneaux de toile peints qui seront restaurés, encadrés et exposés dans le musée par les soins d'une Australienne – Caroline Mathieson –, en 2001. La légende qui les accompagne est peu explicite : « Cambodia, early 1900s, tempera on canvas, acquired 1920. » Ces panneaux, à un ou deux centimètres près, sont tous de même taille – 1, 45 x 0, 80 m – ; bien conservés, ils racontent des épisodes du Rāmāyaṇa composés sur trois registres. Ils possèdent aussi chacun un numéro d'inventaire : celui donné par J. Boisselier à partir du fichier de G. Groslier [79].

---

[74] MARCHAL, H., « L'art cambodgien… », *op. cit.*, p. 75.

[75] MARCHAL, H., « Réflexions… », *op. cit.,* p. 346.

[76] GROSLIER, G., « Soixante-seize… », *op. cit.,* p. 333, note 2. Il ne semble pas G. Groslier ait publié une étude sur ces peintures dont nous n'avons aucune trace. Toutefois, il faut considérer ce que disait son fils, B. P. en révélant qu'une partie des œuvres de son père avait disparu avec sa fin tragique à Phnom Penh. D'aucuns dénoncent une disparition par le feu de certaines œuvres et papiers, ce que nous ne sommes pas en mesure de démontrer.

[77] GROSLIER, G., *Les collections khmères… op. cit.,* p. 13.

[78] GITEAU, M., *Iconographie…, op. cit.,* p. 289.

[79] Cf. *supra* les fiches du fichier établi par J. Boisselier (ill. 14–19).

Devant ces peintures aux scènes très animées par de nombreux personnages de petite taille, aux teintes assez vives et au dessin précis, notre curiosité nous a poussée à reprendre les lignes de H. Parmentier et faire avec elles la lecture de ces six peintures remarquablement mises en valeur par un encadrement neutre. Nous découvrons très vite que les registres de ces panneaux coïncident totalement avec la présentation rapide de H. Parmentier : toutes les scènes, évoquées par lui brièvement, correspondent à celles que nous avons devant les yeux. Il nous faut donc en déduire que les peintures inscrites en 1912, dans le catalogue du Musée khmèr, sont exposées à présent dans le musée national et peuvent être attribuées avec une certaine certitude à ce Dupuy qui les a présentées à Marseille, thèse qui jusqu'à ce jour n'a encore jamais été proposée.

A ce point de raisonnement, il reste à résoudre le problème des quatre panneaux manquants en sachant que plusieurs peintures sur toile – dont quatre de taille se rapprochant de celles du musée mais que nous n'avons jamais fait dérouler à cause de leur état très détérioré –, se trouvent dans les réserves. Nous nous tournons donc, dans un premier temps, vers M. Giteau pour essayer de la comprendre, notamment à travers son dernier ouvrage paru en 2003 [80], dans lequel figurent deux photographies de sa collection personnelle pour illustrer le Rāmāyaṇa qu'elle raconte.

Elle légende ainsi l'image 78 en noir et blanc : « *Reamker. Funérailles de Rāvaṇa. Musée Royal des Beaux-Arts, Phnom Penh. Au cours d'un ultime combat Rāvaṇa fut tué par Rāma. Il était roi, donc la célébration de ses funérailles…* » ; et toujours pour cette même image reproduite en couleur en fin du même volume : « *Peinture sur toile du Musée royal des Beaux-Arts, Phnom Penh. [disparue après 1970]. Crémation du corps de Rāvaṇa…* » ; pour l'illustration 81 en noir et blanc seulement : « *Reamker. Le retour de Sītā. Peinture sur papier, Musée Royale des Beaux-Arts, Phnom Penh (actuellement détruite). Sītā avait séjourné dans le palais de Rāvaṇa…* [81] ».

Or l'examen des deux photographies montre que les deux détails des peintures représentées appartiennent au don des dix panneaux peints que Parmentier a reçu. Nous retrouvons ainsi le détail de l'illustration 78 sur l'un des panneaux exposés au musée de Phnom Penh [82]. Quant à l'illustration 81 nous voyons qu'elle correspond à la partie centrale d'un panneau traité en trois registres appartenant au même groupe que les six autres – les bandes décoratives des côtés étant identiques [83]. Ce panneau ne peut donc pas être un support papier comme l'écrit M. Giteau, mais sa mémoire a pu lui faire défaut au moment de la rédaction de son texte. Cependant, pour quelle raison n'a-t-elle jamais mentionné ces peintures dont elle possédait sans doute un ensemble de photographies ? Pourquoi ne s'est-elle jamais penchée sur leur provenance ? Pourquoi après avoir vu, au début de l'année 2002, les six panneaux accrochés au musée de Phnom Penh – et n'avoir pu que les reconnaître –, n'a–t–elle rien évoqué ? L'étude de ces peintures aurait dû se trouver tout naturellement dans la rédaction de sa thèse de doctorat de 1975, dans la partie traitant des peintures du Reamker, au chapitre IV.

---

[80] GITEAU, M., *Chefs d'œuvre…, op. cit.*

[81] GITEAU, M., *Chefs d'œuvre…, op. cit.,* ill. 78 p. 105 et pl. 21 p. 208 / ill. 81 p. 108.

[82] Inventorié M. 9, 7 par H. Parmentier ; 3106 par G. Groslier ; 6322 par J. Boisselier

[83] Inventorié M. 9, 1 par Parmentier.

Il est vrai que dans les années où M. Giteau dirigeait le musée national ces peintures ne retenaient pas l'attention des chercheurs pas plus que celle des historiens de l'art : il a fallu attendre leur sortie des réserves en 2001 pour connaître leur existence [84].

Toutefois, l'histoire de ces peintures ne s'arrête pas à leur accrochage dans le musée de Phnom Penh. Fin 2006 et début 2007, l'Allemagne et la Suisse organisent une exposition sur l'art khmer dans les villes de Bonn, Berlin et Zurich. Les six panneaux de peinture phnompenhoise font partie du voyage et paraissent dans le catalogue – uniquement édité en allemand [85]. Les cartels mentionnent le sujet de chacun des panneaux, donnent 1906 comme date d'exécution – qui est celle de G. Groslier dans son écrit de 1921 –, et les attribuent à un atelier relevant du peintre du Palais royal – « der Werkstatt von Tep Nimit Mak zugeschrieben » – que nous évoquerons *infra*. Ces informations diffèrent sensiblement de celles des cartels, en anglais, du musée de Phnom Penh qui donnent une date vague d'exécution – « early 1900s » – et une autre d'acquisition – « acquired 1920 » –, qui correspond à l'inauguration du musée Albert Sarraut. Le terme « acquis » ne convient pas étant donné que les panneaux se trouvant dans le Musée Khmèr ont fait partie du fonds du nouveau musée et n'ont donc pas été « acquis » mais « transférés », ce qui est explicite sur les fiches de J. Boisselier : « versement du Musée Khmèr de Phnom Penh ». Toute ces imprécisions s'expliquent par le fait que ni le musée de Phnom Penh ni les auteurs du catalogue allemand – Khmers, Allemands, Français et Australiens –, n'ont eu recours à la publication de 1912 de H. Parmentier qui ne figure pas dans la longue bibliographie de leur catalogue par manque de connaissance.

L'absence d'identification des origines des panneaux peints a été ainsi résumée par Khun Samen – directeur du musée national lors de leur accrochage en 2001 – par ces quelques mots : « *nous ne savons pas d'où viennent ces peintures* ». Il est peu probable qu'elles aient figuré dans un *vihāra* avant d'être offertes au Musée Khmèr, leur belle qualité ne les autorisant pas à trouver asile dans un monastère populaire qui n'aurait pu en faire la commande – à moins d'avoir été exécutées par un moine habile et instruit –, et leur nombre trop restreint ne leur permettant pas d'orner la nef d'un sanctuaire royal ou princier – comme nous avons pu le découvrir pour d'autres *vat*. Il est aussi peu plausible qu'elles aient appartenu à une *śālā* dont nous ne saurions rien.

Le bénéfice d'une exposition

Il nous faut souligner l'un des aspects positifs de l'exposition de 2006-2007 – malgré les difficultés à cerner l'origine des peintures : celle d'avoir fait sortir du Cambodge ces six panneaux peints pour être présentés à un public plus large que les seuls visiteurs du musée national de Phnom Penh. Toutefois, nous déplorons l'absence d'une courte analyse jointe à la présentation de ces peintures qui aurait permis une comparaison

[84] GITEAU, M., *Iconographie…, op. cit.,* p. 289

[85] LOBO, W. – JESSUP, H. *et alii*, Angkor, *Göttliches Erbe Kambodschas*, 2006, p. 288–293.

intéressante avec celles cernant la Pagode d'Argent pour ceux qui les connaissent. En effet, les auteurs, Hab Touch et Mélanie Eastburn, ne se sont attachés qu'à raconter brièvement les différents épisodes de l'histoire du Rāmāyaṇa reproduits sur chacun des registres – comme l'avait fait H. Parmentier en 1912, ce qu'ils méconnaissent –, après avoir suggéré, dans leurs notices, que ces panneaux étaient attribués à l'atelier du peintre, l'0khna [86] Tep Nimit [87] Mak, le responsable du décor des galeries entourant la Pagode d'Argent. Cette proposition mérite d'être explorée car elle renvoie au mystère de la création des panneaux : ont-ils été achetés par Dupuy à un commanditaire qui aurait pu les faire réaliser par l'un des peintres du Palais royal ayant travaillé sous les ordres du maître Mak ? Ou, tout simplement, ont-ils été une commande directe de Dupuy, en vue de les présenter à l'exposition de Marseille, à l'un de ces peintres remerciés après la fin de leur travail au décor de ces galeries? En effet, le style des six panneaux est à rapprocher de celui qui orne les galeries pourtournantes du Vat Preah Keo Morokot : même palette colorée et lumineuse, même trait sûr et rapide, taille identiques des sujets, attitudes semblables héritées du théâtre et de la danse ; même approche sensible de différentes perspectives – chinoise, occidentale, inversée… – pour les paysages. Il faut donc admettre une relation étroite entre les peintures des longs déambulatoires et les panneaux de Dupuy, ce qui permet de proposer une datation proche de 1903–1904 – années de l'achèvement du décor peint des galeries – qui rejoint la période de 1906 proposée par G. Groslier, néanmoins donnée par lui sans aucune explication. Ce contexte de datation laisse aussi penser qu'un peintre ayant œuvré sur les murs de la galerie a pu réaliser les dix panneaux.

Un espoir de sauvegarde

L'histoire déjà bien longue du don des peintures connaît un nouvel épisode dès 2012 avec Borany Mam, une jeune restauratrice franco–cambodgienne, formée dans un atelier parisien, l'école de Condé. Cette année-là, elle décide en effet de créer à Phnom Penh un atelier de restauration des peintures en s'intéressant tout particulièrement aux toiles peintes du musée national. En 2014, elle présente son projet écrit et augmenté des photographies des quinze panneaux restés dans les réserves du musée – auxquels elle joint les six toiles déjà exposées. Chaque œuvre photographiée est accompagnée d'une courte ligne de légende mentionnant le sujet, la technique utilisée, une date et le coût demandé pour la restauration. Parmi les quinze panneaux des réserves, B. Mam identifie et rapproche quatre toiles des six toiles accrochées en 2001 dans le musée, sous ce commentaire : « *Les 10 peintures du Reamker, version khmère du Rāmāyaṇa indien, retracent l'histoire du Prince Rama et de la princesse Sita à travers des scènes d'une grande intensité. Ces œuvres, représentent aujourd'hui le seul ensemble de ce type connu dans le monde. Nombreux spécialistes les ont rapprochés des peintures murales de la Pagode D'Argent à Phnom Penh. Des recherches devront être menées pour confirmer ou non cette hypothèse* [88]. » Pour un travail plus

[86] Oknha : gradeā mandarinal.

[87] Tep Nimit : titre mandarinal donné à un peintre extrêmement talentueux.

[88] MAN, B., www.aspk.asia

précis autour de ces toiles, il serait intéressant que des notices explicatives liées à la restauration permettent de placer les œuvres dans un contexte de datation : actuellement les propositions en ce sens sont beaucoup trop larges, notamment quand ces dates se présentent sur deux siècles telles « *19e et 20e siècle* ». Il est vrai que le musée ne sait rien de l'histoire des panneaux et ne peut pas aider B. Mam en ce sens. Quant à l'expression « *le seul ensemble de ce type connu dans le monde* », il serait préférable que cette affirmation soit plus nuancée et exprimée en des termes qui laissent entendre qu'actuellement cet ensemble important de toiles, illustrant le Reamker, est le seul connu au Cambodge mais qu'une découverte fortuite peut toujours avoir lieu sur d'autres sols de l'Asie du Sud-Est pouvant infirmer cette assurance.

Toutefois, le travail que se propose de faire cette jeune restauratrice nous donne la possibilité d'avoir devant les yeux les photographies des quatre peintures qui nous posaient des interrogations tout en ayant la certitude de leur présence dans les réserves du musée. Malgré leur très mauvais état de conservation – larges déchirures, trous, usure et grande partie manquante pour l'une –, nous constatons qu'elles présentent les caractéristiques des toiles exposées : dimensions identiques, bandes d'encadrement semblables, et surtout division de l'espace peint en trois registres se lisant du bas vers le haut identifiés précisément malgré les difficultés à réaliser les photographies. Ces rapprochements lient indubitablement ces toiles aux six peintures exposées dans le musée.

Ainsi, les dix panneaux peints – œuvre d'un imagier inconnu mais certainement issu du nombre des peintres ayant collaboré au décor des galeries du *vihāra* du Vat Preah Morokot –, peuvent être à nouveau regardés dans leur totalité au musée national où ils avaient été déposés le 6 mars 1920 quand le musée portait le nom d'Albert Sarraut. S'il reste encore des points non totalement éclaircis autour de leur histoire – par qui, pour qui et pour quelle raison exacte ont-ils été réalisés ? –, il est permis d'avancer que ces dix panneaux font partie des plus anciennes peintures sur toile que le Cambodge conserve parmi les rares témoignages laissés par ce subjectile fragile. H. Parmentier n'avait certainement pas pensé qu'ils auraient une existence aussi longue !

Avec l'espoir que fait naître la volonté de B. Mam de sauver ces œuvres de l'oubli nous pouvons croire à leur protection et espérer qu'un intérêt sera désormais porté à cet art cambodgien, véritable patrimoine moderne du pays khmer.

Nous présentons quelques autres panneaux de toile peints dans le chapitre II (cf. « Le métier et les techniques »).

UNE CURIOSITE NAISSANTE POUR L'ŒUVRE PICTURALE AVEC LES ANNEES 1960

Au cours de la décennie des années 1960 un changement perceptible dans les mentalités paraît se produire et une curiosité – encore trop rarement partagée –, commence à être portée au décor pictural de quelques sanctuaires.

Il semble ainsi que pour la première fois dans un important volume faisant le point sur le Cambodge [89], daté de 1962 et destiné au public – certes à la gloire du chef de l'Etat et de son gouvernement –, on trouve la représentation d'une peinture murale en pleine page pour illustrer l'un des sujets de la rubrique intitulée « L'art post-angkorien et moderne ». Il s'agit d'un épisode de la vie du Buddha tiré de la peinture intérieure du *vihāra* du Vat Preah Keo Morokot réalisée à la fin du XIX[e] siècle (ill. 28). La légende de cette reproduction explique que « *Les grandes compositions qui couvrent les murs de Vat Preah Morokot (pagode d'Argent) au Palais Royal ont été peintes à la fin du siècle dernier. A côté de scènes exclusivement religieuses figurent des tableaux minutieux de la Cour Royale et de la vie populaire traités avec beaucoup d'humour*. » Sur la page suivante, entre deux dessins représentant Garuda et Hanuman, un petit paragraphe explique « *Il est remarquable que, dans la période moderne, les murs intérieurs des vihara soient encore très souvent couverts de peintures en détrempe* [90] ». Dans un ouvrage officiel, ces deux pages consacrées à un art méconnu des étrangers est certainement une prise de conscience pour le faire sortir de l'oubli. Malheureusement, ce *vihāra* sera détruit dans le même temps que paraîtra le livre, avec l'accord de la reine Kossamak (ill. 29).

Une vision plus ouverte

Ce sera un chercheur, Madeleine Giteau, qui commencera à faire véritablement connaître la peinture murale qui caractérise certains bâtiments des monastères – essentiellement les *vihāra* et les *śālā*, parfois les *kuṭī* – par quelques écrits encore limités mais publiés dans différentes revues.

Il semblerait que sa première publication sur la peinture soit celle de 1963 concernant le *vihāra* de Tep Pranam à Oudong, dans la province de Kandal. Cette approche nouvelle est à considérer malgré la confusion faite entre *vihāra* et *vat* dans l'introduction, l'imprécision dans la définition du mot « pagode » étant largement entretenue par les Français… C'est ainsi que sa présentation comme les explications qui suivent restent peu claires : « *Combien sont les artistes qui connaissent réellement ce qu'ils nomment "les pagodes aux toits dorés" et que nous appelons prah vihar, vihara ou vat ?* » puis dans les notes (1) - (5) : « *vihara, prah vihar, vat : désignation d'un sanctuaire buddhique que les occidentaux nomment improprement "pagode"* [91] *».* De même, l'absence de proposition de datation pour la construction de ce *vihāra* comme pour son décor peint est à regretter.

Ces remarques faites, les lignes de M. Giteau qui suivent sont bien différentes de tout ce que nous avons pu relever jusqu'à présent. Après une courte introduction composée de la légende des lieux et de la description extérieure du sanctuaire, elle nous entraîne à l'intérieur, et devant les peintures qui ornent les murs de l'édifice elle précise : « […] *les murs et les plafonds portent de fort belles peintures* » et plus loin ajoute *:* « *Les peintures des*

[89] [ANONYME]., *Cambodge. Ministère de l'Information du gouvernement royal du Cambodge*, Phnom Penh, 1962, 307 p.

[90] [ANONYME]., *ibid.*, p. 260-261.

[91] GITEAU, M., « Sanctuaires buddhiques du Cambodge. Tep Pranam », in *Le Cambodge d'aujourd'hui*, 1963, p. 35-37.

murs latéraux se composent de trois registres. » Après avoir donné très rapidement quelques exemples des sujets traités – frise d'orants, vie du Buddha, scènes de palais, scènes des enfers –, elle évoque les couleurs : « *Tout cela est animé, chatoyant d'ors et de couleurs vives. Sur les murs Sud, contrastant avec cette exubérance de tons, les scènes des enfers se déroulent dans une atmosphère d'un bleu triste, scènes de tortures traitées cependant avec assez de truculence et d'humour* ». Certes, l'auteur ne s'attache pas encore assez à la palette pour en décrire les tons et les nuances mais son explication est une avancée en regard des descriptions de R. Dalet, par exemple.

Dans sa conclusion, M. Giteau formule un espoir pour la sauvegarde de ce *vihāra* : « *Le sanctuaire de Tep Pranam est l'un des plus intéressants de la région d'Oudong. Malheureusement il a beaucoup souffert des injures du temps. Un projet de restauration est envisagé pour lui rendre son lustre et la place de choix qu'il occupe parmi l'ensemble des vihāra du royaume.* » Mais les Khmers du village en ont décidé autrement puisque ce sanctuaire a été détruit en 1969. Nous regrettons que des campagnes de sauvegarde des *vihāra* et de leur décor peint, présentant un intérêt certain, n'aient pas vu le jour à cette époque puisqu'une personnalité commençait à s'y intéresser et à les faire connaître.

Depuis les écrits remontant à la fin du XIX[e] siècle en évoquant par quelques mots la peinture murale, c'est la première fois que nous trouvons des renseignements – encore bien timides, certes, mais non désespérants –, sur un décor qui appartient au quotidien des Cambodgiens. M. Giteau a ouvert une voie à explorer et, en ce sens, elle a été précurseur. Elle expliquera en 2003 : « *C'est après avoir lu ses publications* [de R. Dalet] *que nous avons visité les lieux qu'il avait décrits dans ses recherches. A partir des années 1960, alors que nous allions de monastère en monastère à la recherche d'œuvres de la statuaire post-angkorienne, nous avons admiré les grandes peintures murales…* [92] ». Dès cette époque, M. Giteau cherchait à rassembler un maximum de données sur la sculpture post-angkorienne dans le but de faire, sur cette période, sa thèse de doctorat publiée en 1975.

Dans l'étude du monastère de Phum Prasat, en 1965, M. Giteau évoque très brièvement un décor particulier : « […] *les colonnes, hauts piliers de bois décorés au pochoir de motifs dorés : figures géométriques, fleurs stylisées, entrelacs ou personnages ; sur l'un de ces piliers on reconnaît Rama suivi de son frère Lakshmana* [93]. » Cette description rapide nous permet néanmoins de savoir qu'outre les murs, les piliers recevaient aussi un décor peint – le plus souvent en noir et or comme ici –, sujet qu'avaient abordé – encore plus rapidement – G. Porée et E Maspero en 1938 mais de manière négative.

En 1966, M. Giteau écrit trois pages sur le monastère de Kampong Tralach [Krom] publiées dans « Etudes Cambodgiennes [94] ». Présentant, très rapidement, l'extérieur du sanctuaire, elle s'intéresse aux peintures et nous donne un aperçu, un peu plus conséquent que pour Vat Tep Pranam, de certains passages des *jātaka* les plus connus :

[92] GITEAU, M., *Chefs d'œuvre…*, *op. cit.,* p. 2.

[93] GITEAU, M., « Le monastère de Phum Prasat », in *Etudes Cambodgiennes* n° 2, 1965, p. 39.

[94] GITEAU, M., « Les peintures du monastère de Kompong Tralach », in *Etudes Cambodgiennes* n° 5, 1966, p. 34-38.

le *Vessantara jātaka*, le *Temiya jātaka*, le *Mahājanaka jātaka* et le *Sāma jātaka*. La nouveauté est l'évocation – et non la description –, de deux scènes de vie quotidienne – une marchande de tissu et un moment de marché –, mêlées au contexte religieux. Malheureusement, M. Giteau ne donne aucune date pour la construction du *vihāra*, pas plus que pour la pose du décor peint, si ce n'est : « *Bien qu'elles* [les peintures] *ne datent que du premier quart de ce siècle…* ». Cette très large datation n'est évidemment pas fausse mais elle aurait pu être précisée par la connaissance de la lettre, datée du 28 février 1916, du ministre du Palais, l'Oknha Veang Thiounn, au Résident supérieur : « *J'ai l'honneur de vous faire connaître que la pagode de Kompong Tralach située en aval de la province de Longvêk que j'ai fait reconstruire est achevée* […] *et que la cérémonie d'inauguration de cette pagode aura lieu du 16 au 19 mars 1916* [95] *».* Et, enfin, par son discours du 19 mars 1916, jour de l'inauguration : « *Sa silhouette* [la pagode] *cambodgienne, son intérieur décoré de fresques représentant les Vies de Notre Seigneur Bouddha* [96] » (ill. 30). Toutes ces remarques nous donnent donc une date antérieure à février 1916 pour le décor peint. Il est dommage que M. Giteau, qui mentionnait souvent Veang Thiounn, et le citait dans ses bibliographies, n'ait pas eu connaissance de ces précisions.

En 1968, dans un autre article, M. Giteau évoque de manière générale la peinture murale intérieure des *vihāra* : « *Les scènes se déroulent, se juxtaposent sans qu'aucune limite ne vienne les séparer. L'œil suit sans peine les différents moments de l'histoire à travers les forêts, les villages, les palais* [97]*.* » On regrette l'absence de quelques illustrations d'exemples précis : en effet, il est évident pour nous qu'elle se réfère aux sanctuaires du début du XX^e^ siècle, voire à quelques–uns de la fin du XIX^e^ siècle, mais il ne peut en être de même pour le voyageur découvrant seul un monastère. Cependant, si l'approche reste vague et la description timide, sa présentation positive se différencie de celle de H. Marchal et de R. Dalet. Plus intéressantes sont les lignes suivantes de cet article : « *Au palais royal de Phnom Penh dans le cloître qui entoure le temple de Vat Prah Kèv, appelé couramment "pagode d'Argent", un artiste, qui vécut à la fin du XIX^e^ siècle et au début du XX^e^, Oknha Tep Nimit Mak, peignit les différents épisodes du Reamker, la version khmère du Rāmāyaṇa. Sur ces longues fresques, l'élégance des princes dans leurs palais, l'élan des héros sur leurs chars, le tourbillon des guerriers dans la bataille entraînent le visiteur d'une scène à l'autre. Le dessin est précis comme sur une enluminure*. » M. Giteau nous donne ici des précisions que n'avaient pas révélées ses prédécesseurs sur ces mêmes murs peints, mais ses informations restent cependant très succinctes : elle n'aborde pas encore la peinture comme un art qui a une histoire. Nous remarquons qu'elle fait aussi référence à l'enluminure comme G. Groslier l'avait déjà écrit en 1931.

En 1969 elle envoie, aux *Arts Asiatiques*, un long article sur la représentation du Rāmāyaṇa dans le *vihāra* du Vatt Pūbī [Reach Bo] de Siemreap. Pour la première fois, une approche plus approfondie est faite pour cette présentation d'un décor peint

[95] THIOUNN, V., Allocution pour l'inauguration de la pagode de Kompong Tralach, in *dossier* ANC/FRS, n° 10181.

[96] THIOUNN. V., *ibid.*

[97] GITEAU, M., « L'art khmer après Angkor », 1968, article de deux pages republié par Apsara en 2001.

original, composé d'une multitude de petits tableaux disposés en registres. Pour étudier le sujet, M. Giteau prend quelques passages de cette longue histoire afin de les comparer à d'autres représentations du même thème dans le théâtre d'ombres – spécifique à Siemreap – et dans la peinture de la Pagode d'Argent de Phnom Penh : « *Tout comme au théâtre d'ombres, c'est le Rāmakertī, la version cambodgienne du Rāmāyaṇa, qui est représentée à Vatt Pūbī* [Vat Reach Bo]. *Ainsi, parmi toutes les scènes du Rāmakertī qui se succèdent sur les murs de Vatt Pūbī, telles des bandes dessinées qui ont une valeur artistique, nous ne retiendrons qu'un épisode : une ruse de Rāvana…* [98] ». Et plus loin : « *A la Pagode d'Argent l'histoire est racontée avec beaucoup plus d'ampleur* [99]. »

Ouvrant sa recherche, M. Giteau a l'excellente idée de faire un rapprochement entre ces peintures et les sculptures de deux autres monastères sur ce même sujet : Vat Ktul [Kdol] de Battambang – encore visible de nos jours –, et Vat Don Tri [Dong Try] de Moung Ruessei détruit à une date que nous n'avons pas pu déterminer. Mêlant quelques analyses stylistiques à un choix iconographique, M. Giteau ne s'est malheureusement pas intéressée aux datations des architectures et des décors peints, ni aux peintres et sculpteurs : son analyse n'ayant aucun cadre daté, son sujet flotte dans le temps. Malgré tout, une fois encore, elle est une pionnière étrangère pour aborder un art qui ne semble nullement intéresser les chercheurs qui opèrent en même temps qu'elle sur le sol du Cambodge.

A la même époque que M. Giteau, Jean Boisselier – conservateur du musée national de Phnom Penh de 1950 à 1955 –, a commis, en 1966, dans son manuel « Le Cambodge » quelques lignes sur l'art pictural : « *Aucune des peintures existant dans les pagodes ne paraît antérieure au XIXe siècle* [100]. » Puis, faisant une comparaison très rapide avec l'art siamois, il ajoute : « *Seule une étude comparative très poussée permettrait peut-être de déterminer dans quelle mesure l'originalité khmère a été sauvegardée.* » Si J. Boisselier n'a pas pu faire cette recherche pour le Cambodge, il s'est tourné vers l'art pictural siamois et a publié, en 1976, une large étude sur « La peinture en Thaïlande » qui reste une référence [101]. Il a ainsi ouvert la voie à des chercheurs qui auraient pu être passionnés par la peinture cambodgienne mais, malheureusement, à une époque où le pays khmer n'était plus accessible pour de longues années.

Pour l'année 1967, il faut mentionner les acquisitions faites par B. P. Groslier. En effet, au mois de juillet de cette année-là, il achète quatre grands panneaux peints sur bois de *koki* provenant de la *śālā* du Vat Nokor Bachey de la province de Kampong Cham, détruite en 1930 puis reconstruite. Il les place dans un premier temps à la Conservation d'Angkor où ils sont répertoriés sous un numéro d'inventaire et leurs scènes décrites mais sans être identifiées – aucun sujet ne paraît avoir été déchiffré par le rédacteur des fiches (ill. 31–35). Ils sont ensuite arrivés au musée national de Phnom Penh à une date

[98] GITEAU, M., « A propos d'un épisode du Rāmakerti représenté à Vatt Pūbī (Siem Rāp) », in *Arts Asiatiques*, 1969, p. 109.
[99] GITEAU, M., *ibid.*, p. 112.
[100] BOISSELIER, J., *Asie du Sud-Est, Le Cambodge*, 1966, p. 380.
[101] BOISSELIER, J., *La peinture en Thaïlande*, 1976, 272 p.

que nous ne pouvons pas déterminer – sans référence d'inventaire ? – et sont exposés sur le même mur que les toiles peintes offertes par Dupuy (cf. « Les peintures du Musée Khmèr » *supra*), accompagnés d'un cartel écrit uniquement en khmer : « scène de Reamker, provenance inconnue, XIXe siècle » (ill. 36–37). Il est regrettable que ces fiches d'inventaire de la Conservation d'Angkor – sans doute perdues dans la tourmente des années de guerre – ne soient pas parvenues au musée national : elles auraient permis au moins d'inscrire sur le cartel la provenance – *śālā* du Vat Nokor Bachey – pour ces panneaux de bois peints.

Quant à l'action de B. P. Groslier, elle semble prouver que le chercheur, intéressé par le patrimoine du Cambodge, a voulu sauvegarder le témoignage de ces décors. Malheureusement il n'a pas fourni de renseignements précis sur leur histoire. Si la peinture n'était pas son domaine de recherche, il a toutefois écrit ces lignes en 1966 pour encourager autrui à l'étudier: « *L'histoire de l'art pourrait seule donner une idée des périodes tardives, par exemple du Cambodge post-angkorien, et avec fruit, car il y a là une statuaire, une peinture du plus grand intérêt* [102] ».

Des études encore partielles

En novembre 1967, sous l'autorité d'André Bareau, une démarche intéressante a été effectuée par des étudiants de deuxième année de la faculté d'archéologie de Phnom Penh : l'étude complète du monastère de Tep Pranam d'Oudong – publiée en 1969 [103] –, celui-là même pour lequel, en 1963, M. Giteau a laissé quelques lignes sur les peintures.

Cette recherche a permis à un certain nombre d'étudiants en archéologie et histoire de l'art de se distinguer – pour la première fois – avec une présentation écrite sur un sujet donné. Ainsi, Sunseng Sunkimmeng – chargé d'études dès 1975 au musée Guimet, et ce, durant de longues années –, dans son exposé général du *vihāra*, précise le décor du plafond et des murs : « *Le plafond est composé de quatre panneaux de bois, peints au pochoir avec des couleurs vives représentants des rosaces et des animaux mythiques...* ». Plus loin, il ajoute : « *Les fresques qui couvrent les murs* [...] *illustrent des thèmes* [...] *qui sont la cosmogonie bouddhique, certains épisodes de la vie du Buddha et des rois ses contemporains. Le style est classique, mais les scènes de palais sont agrémentées d'un certain humour ; elles ont été peintes par un moine nommé Um et qui a représenté les gens du peuple vêtus à la mode de l'époque où fut construit l'actuel vihāra, vers 1910* ». Cette description, pour courte qu'elle soit, donne néanmoins un nombre de renseignements – notamment l'époque de construction du *vihāra* qui manque dans l'écrit de M. Giteau.

Dans cette même étude, Lan Sunnary, un autre étudiant de l'époque qui a travaillé ensuite en France, ajoute quelques précisions complémentaires à propos du décor peint du sanctuaire : « *Lorsque le bâtiment fut achevé, on fit appeler deux peintres de Phnom Penh pour exécuter les peintures murales du vihāra. Deux moines d'une pagode située à quelques kilomètres d'ici, spécialistes des représentations de jātaka, vinrent aider les peintres de la capitale. Cette*

[102] GROSLIER, B. P., *Indochine*, 1966, p. 209.

[103] Sous la direction d'André BAREAU : « Le monastère bouddhique de Tep Pranam à Oudong, par les étudiants de la Faculté Royale d'Archéologie de Phnom Penh » in *BEFEO* 56, 1969, p. 29-62.

œuvre fut achevée en deux ans ». Ce compte rendu complète celui de Sunseng S. et ajoute quelques renseignements précieux aux lignes de M. Giteau. En outre, Lan S. nous apprend la date exacte de construction de ce sanctuaire : « *Le vihāra actuel fut construit il y a 58 ans, donc en 1909, sur l'emplacement du précédent* ». Nous constatons que l'édifice n'a existé que durant soixante ans et que son décor peint, commencé en 1913, n'a pas retenu l'attention des religieux plus de cinquante-six ans.

Toutefois, le plus important dans cette étude du monastère de Tep Pranam par des étudiants de la première promotion de la faculté d'archéologie – qui porte, assurément, plus sur l'architecture et l'environnement que sur le décor –, est d'avoir osé entreprendre cette recherche – certes, sous l'égide de chercheurs français –, et de s'être lancés à publier quelques lignes sur la décoration picturale du *vihāra*, même si cette approche intéressante ne renseigne pas encore sur la formation et le travail des peintres de sanctuaires.

Il faut donc souligner qu'à la fin de la décennie des années 1960, de jeunes Cambodgiens commençaient à prendre conscience de leur patrimoine autre que celui d'Angkor et l'affirmaient par écrit. Mais les épreuves difficiles qu'allait connaître le Cambodge arrêtèrent leur élan.

Cette même année 1969, A. Bareau publie un article sur le Phnum Sampov [Phnom Sampou] – situé dans Battambang –, qu'il avait pu visiter en novembre 1966. En ce lieu de méditation tout a été détruit durant les grandes difficultés vécues par le Cambodge entre 1975 et 1989.

A. Bareau s'est intéressé tout particulièrement au décor de l'édifice : « *Ce petit temple est orienté au nord-est. La partie supérieure des murs, au-dessus des baies, est décorée intérieurement et sur tout le pourtour de peintures de style cambodgien moderne représentant, comme toujours, des épisodes de la vie du Bouddha et des jātaka, mais aussi et surtout, ce qui est extrêmement rare, des récits dont les héros sont certains disciples du Bienheureux* […]*, la maladie du roi Śuddhodana et son entrevue avec le Bouddha, son fils, le Bodhisatta se promenant dans la forêt de montagne Pussa, le Bouddha recevant de Suvannadāsï l'aumône d'un pamsukula* [104.] ».

Dans cette publication, A. Bareau décrit non un *vihāra* mais le petit *āsram* du Phnum Sampov et son décor pictural dont les sujets sont les mêmes que ceux des sanctuaires traditionnels – vie du Buddha et *jātaka*. Quant aux scènes qu'il classe comme étant plus rares, nous pouvons les retrouver dans quelques *vihāra* des années 1960. Nous reviendrons sur ces sujets *infra*.

Toujours en 1969, A. Bareau fait paraître une courte explication de « La représentation du monde selon la tradition bouddhique » d'après le dessin – un schéma explicatif – d'un religieux du Vat Unalom, le grand monastère Mohanikay de Phnom Penh. Ce dessin était lui-même inspiré d'une peinture qu'A. Bareau connaissait : « *Dans certaines pagodes anciennes, par exemple à Vatt Tep Pranam d'Oudong, on trouve sur l'un des*

[104] BAREAU, A., « Quelques ermitages et centres de méditation bouddhiques au Cambodge, l'ermitage du Phnom Sampou » in *BEFEO* 56, 1969, p. 12-14.

murs une grande peinture représentant le monde selon la tradition bouddhique [105]*.* » Cette précision est intéressante puisque les *vihāra*, anciens ou plus récents, présentent très rarement ce sujet. A. Bareau donne ici la clef d'une figure explicative complexe.

Durant la décennie des années 1970, peu de publications autour de la peinture des sanctuaires voient le jour. La guerre civile qui débute, l'impossibilité de circuler à travers le Cambodge et le départ de très nombreux étrangers expliquent que ces études soient mises en sommeil.

Toutefois, en 1971, M. Giteau rédige un article concernant la découverte de plusieurs bronzes lors de la démolition du *vihāra* de Tep Pranam – ce sanctuaire pour lequel elle avait fait en 1963 une courte présentation et que des étudiants cambodgiens étudiaient en 1967. Ses premières lignes retiennent l'attention : « *En mars 1969, à Oudong, on abattait le sanctuaire du monastère de Deb Pranamy* [Tep Pranam]*, destruction qu'on ne saurait trop déplorer car ce brah vihâr était décoré de peintures murales d'un indéniable intérêt* [106]. » Et la note ajoutée est importante : « *Nous avons étudié ces peintures que nous nous proposons de publier ultérieurement*. » M. Giteau n'a malheureusement pas réalisé ce souhait qui aurait été la première étude sur un ensemble peint complet d'un *vihāra* et aurait contribué à faire connaître l'agencement d'un décor mural et le sauver de l'oubli.

En 1973, François Bizot fait paraître l'Histoire du Reamker « un texte recueilli en 1969 » auprès d'un vieil homme [107] : « *Tantôt parlé, tantôt chanté* [...] *il représente parmi les diverses versions cambodgiennes l'aspect local le plus individualisé de la fameuse épopée. Car il s'agit, en effet, d'une version orale. Pourtant le vieux MI CHAK de Banteay Srei a pris connaissance du texte dans un volumineux manuscrit sur feuille de latanier qu'il apprît par cœur*…[108] ». La narration de ce récit a duré douze jours. Puis, après avoir été enregistrée, F. Bizot en a choisi l'illustration : « *Pour échapper à l'anachronisme d'une illustration dépassée, les images choisies pour ce texte du Reamker sont celles des fresques peintes à l'intérieur de la galerie pourtournante de la Pagode d'Argent du Palais de Phnom Penh*. » Et d'ajouter : « *C'est surtout la qualité de conservation des tableaux qui a été déterminante dans le choix des clichés.* »

Dans cet ouvrage, rédigé en français et en khmer, l'auteur donne très peu de renseignements sur le décor pictural de la galerie mais précise cependant la date du début de ce travail : « *Ces fresques ont été commencées dans les dernières années du XIXè s., comme l'atteste la date de 1898 peinte dans un médaillon*. » Malheureusement cette date n'est plus visible de nos jours. Ce renseignement, précis et précieux, semble être le premier qui nous soit donné sur ces peintures avec une certaine certitude. De plus, cette présentation originale, à partir d'un récit, fait connaître le Reamker à la communauté étrangère résidant au Cambodge.

---

[105] BAREAU, A., « Une représentation du monde selon la tradition bouddhique », in *Etudes Cambodgiennes* n° 17, 1969, p. 31-34.

[106] GITEAU, M., « Notes sur quelques pièces en bronze récemment découvertes à Vatt Dep Pranamy d'Oudong », in *Arts Asiatiques*, 1971, p. 149.

[107] BIZOT, F., *Histoire du Reamker*, Phnom Penh, 1973.

[108] BIZOT, F., *ibid.*, p. 2.

Toujours en 1973, B. P. Groslier écrit une « note sur les monastères khmers contemporains » qui n'a pas été publiée et qui est conservée dans le fonds G. et B. P. Groslier de l'EFEO [109]. Après une présentation du monastère bouddhique et son rôle important et unique dans la société, le regret des transformations non heureuses des différents bâtiments du *vat*, l'évolution des villes, B. P. Groslier lance un cri d'alarme pour « *répertorier tous les monastères du Cambodge* [car] *on a trop tardé à étudier systématiquement les monastères khmers : il faut s'y consacrer sans plus attendre* » et encore « *Il faut de toute urgence recenser et identifier tout ce qui subsiste d'important en ce domaine, et prendre toutes dispositions pour relever et sauver ce qui peut l'être encore* ». Dans ce réquisitoire général, B. P. Groslier écrit trois lignes qui concernent plus particulièrement notre sujet : « *Nous avons vu, impuissant, ces dernières années, disparaître quelques unes des plus exquises pagodes du Cambodge, pour certaines décorées de fresques uniques, les plus anciennes, les plus belles et les plus rares du pays.* » Avec ce constat terrible nous regrettons l'absence de photographies et de dessins qui auraient, devant le sort malheureux réservé à ces édifices, conservé au moins un souvenir patrimonial de référence.

Une année plus tard, en 1974, Jeanne C. Guillevic publie, dans une revue de Marseille, un article dont le titre « Une Peinture Cambodgienne du XVIII^e^ siècle, au musée Cantini, le çyāma jātaka » retient l'attention en raison de l'affirmation de la datation. L'auteur – conservateur des musées Dupuy et Labit de Toulouse – commence ainsi son article : « *La peinture occupe dans l'art du Cambodge ancien une place modeste. La plupart* [des peintures] *appartiennent aux XVII^e^, XVIII^e^ ou XIX^e^ siècles. Les artistes nous sont inconnus. Ces œuvres qui relèvent d'un art d'école sont anonymes…*[110] ». Suit toute une digression de vision générale puis une analyse du sujet de la peinture – le « *çyāma jātaka* » (ill. 38).

On regrette que J. C. Guillevic ne donne à aucun moment des précisions sur cette peinture : comment est-elle arrivée au musée de Marseille ? Nous aurons une partie de réponse à cette interrogation avec Sunseng S. lorsque qu'il publiera un article sur une peinture khmère du musée Guimet en 1980 : « *Ayant appartenu à la collection Grobet, sa présence à Marseille est ainsi établie au plus tard vers l'année 1921* [111] » Mais les autres questions restent en suspens : d'où provient cette peinture ? Quel est son matériau, coton ou soie ? Quelle est sa palette ? Quelles sont ses dimensions ? Peut–elle être rattachée à un style pour lequel, par deux fois, J. C. Guillevic évoque d'autres « œuvres » mais n'en précise aucune, ce qui aurait permis de les connaître et de les comparer : « *Particulièrement périssable sous le climat tropical* […] *nous connaissons* [la peinture] *surtout par des œuvres mobiles* ». Et plus avant dans le texte : « *Peu nombreuses, rappelons-le, ces peintures édifiantes* […] *dont le style narratif adopté pour la majorité des œuvres…* ». Enfin, sur quoi repose la date annoncée uniquement dans le titre de l'article et attribuée à ce panneau sans aucune explication ? Et quelles sont les peintures des XVII^e^, XVIII^e^ et XIX^e^ siècles ?

---

[109] GROSLIER, B.P., *Note sur les monastères khmers contemporains*, inédit dactylographié, février 1973, 21 p.

[110] GUILLEVIC, J. C., « Une Peinture Cambodgienne du XVIII^e^ siècle, au Musée Cantini », in *Revue Municipale Marseille n° 97*, 1974, p. 34-36.

[111] SUNSENG, S., « A propos d'une peinture khmère sur le Sāmajātaka exposée au musée Guimet de Paris », in *Seksa Khmer*, 1980, p. 19.

Ce court écrit, malheureusement, n'éclaire en rien sur cette peinture inconnue, encore isolée en 1974. Malgré nos recherches autour du musée Cantini, il semblerait que la trace de cette toile soit maintenant perdue… Nous l'évoquerons à nouveau *infra*.

Une avancée dans la connaissance

En 1975, paraît la thèse de M. Giteau sur l' « Iconographie du Cambodge post-angkorien » dans laquelle une vingtaine de pages sont consacrées à la peinture des sanctuaires qu'elle avait pu visiter au cours de la décennie des années 1960 [112]. Elle cite ainsi un certain nombre de *vihāra* dont quelques–uns ont été détruits avant qu'elle ne quitte le Cambodge en 1970, d'autres durant les affrontements entre 1970 et 1975 et d'autres encore entre 1975 et 1979.

Les commentaires touchant au décor peint, souvent succincts ou trop généraux, sont parfois discutables comme lorsqu'elle écrit : « *Aucun des sanctuaires de Phnom Penh ne remonte à une date ancienne* [113]. » Le sanctuaire du Vat Piphoat Reangsei – rue France, non loin de l'ambassade de France – conserve encore des peintures sur panneaux de bois entre les colonnes – panneaux de décrochement du toit – datant de 1877 comme l'indique une stèle ; il en est de même pour le *vihāra* du Vat Varin – de l'autre côté du pont de Chrouy Changva – où des scènes peintes sur le même genre de panneaux de bois, datant de la même époque, sont encore bien visibles. Les peintures de ces deux monastères phnompenhois illustrant des *jātaka*, sont contemporaines de celles du *vihāra* du Vat Caturdis [Chaktodis] citées par M. Giteau [114], et antérieures à celles du Vat Preah Keo Morokot exécutées le long des galeries d'enceinte de la Pagode d'Argent.

UNE RECHERCHE DIFFICILE AU COURS DES ANNEES 1980

Durant la décennie des années 1980, peu d'articles sur le décor pictural des sanctuaires ont vu le jour – le Cambodge restait encore une terre peu sûre à parcourir. Les quelques écrits que nous avons pu recenser offrent toutefois un intérêt certain de présentation et d'analyse.

Datation et incertitude

En 1980, Sunseng S., dont nous avons déjà évoqué la participation à l'étude du Vat Tep Pranam en 1967, publie un article concernant une peinture sur toile détenue, dès 1953, par le musée Guimet [115]. Dans son introduction il explique que cette peinture est liée à celle du musée Cantini de Marseille pour laquelle J. C. Guillevic a fait un article cité

[112] GITEAU, M., *Iconographie… op. cit.,* p. 271-295.

[113] GITEAU, M., *ibid.,* p. 229.

[114] GITEAU, M., *ibid.,* p. 270 : « A Vat Cadotis d'Oudong, les murs sont couverts de peintures d'une grande richesse et d'une réelle élégance, plus anciennes que celles de l'école de l'Okña Tep Nimit Mäk », référence aux peintures des galeries entourant la Pagode d'Argent.

[115] SUNSENG, S., « A propos d'une peinture… », *op. cit.,* p.19-43.

supra : « *La toile du musée Guimet et celle du musée Cantini appartiennent à la catégorie des panneaux. Leurs scènes se rapportent au Sāmajātaka* » (ill. 39). D'après G. Cœdès, interrogé à cette époque, cette toile fait certainement partie d'un « triptyque » dont il manque un probable premier panneau : « *cette peinture cambodgienne* [de Guimet] *est le deuxième tableau d'une série illustrant un des dix jātaka, le Sāma ou Suvaṇṇasāmajātaka.* [...] *Aucune indication sur l'âge de cette peinture d'assez bonne qualité* [116] ». Le savant ne donne pas d'autre explication. Après des généralités d'ensemble et une traduction des courtes inscriptions sur la toile, Sunseng S. fait une lecture explicative approfondie réservant un paragraphe à l'organisation de la scène sur le panneau : « *Sur fond couleur terre de sienne, le lieu est partagé en six plans d'éloignement parsemés de quelques touffes d'herbes* [117] ».

Les panneaux de toile encore existants étant très peu nombreux au Cambodge, cette étude est d'un intérêt certain mais il manque à cette présentation une réflexion sur la datation d'une telle œuvre et nous regrettons que Sunseng S. reprenne, dans sa conclusion, ce que J. C. Guillevic a donné sans aucune explication et uniquement dans le titre de son article : « *La date du XVIIIe siècle retenue par Mme Jeanne C. Guillevic nous paraît plausible.* » [118]. Pour quelle raison ? Pour avancer une date aussi ancienne il faudrait pouvoir établir des comparaisons avec d'autres œuvres – voire avec des réalisations autres que khmères –, et faire analyser le subjectile. Sunseng S. explique ensuite : « *Nous n'avons pu déceler aucune influence occidentale ressentie au XIXe siècle, époque à laquelle les peintres commencèrent à signer et à dater leurs œuvres. Et nous croyons que l'iconographie relève encore du pur dessin traditionnel khmer ancien.* » Ces propositions sont à nuancer puisque les œuvres peintes n'ont, jusqu'à une époque assez récente, que rarement une date ou une signature. Justifier aussi la grande ancienneté de cette peinture par l'absence d'influence occidentale, ou par le pur dessin traditionnel khmer ancien, reste une démonstration très fragile. Ainsi, par exemple, nombre de panneaux en bois de décrochement datant de la fin du XIXe siècle, présentent des scènes traitées dans la vision du classicisme traditionnel sans apport d'une quelconque influence occidentale.

Pour essayer de placer cette œuvre du musée Guimet dans un contexte daté, il faut peut-être s'intéresser à la forme des écritures se trouvant mêlées aux scènes et les comparer à d'autres écritures dont la datation est assurée avec une certaine certitude. C'est ainsi que ce panneau, comme celui de Marseille, pourraient être replacés à la fin du XIXe siècle ou au tout début du XXe.

Cet article a cependant le mérite de faire connaître deux des très rares panneaux anciens sur toile qui existent encore dans le patrimoine moderne cambodgien. Dans le chapitre traitant des techniques, nous étudierons quelques autres toiles retrouvées dans des *vat* du Cambodge au cours de nos recherches.

En 1981, Gilles Béguin publie un petit ouvrage sur le bouddhisme [119] illustré par des pièces du musée Guimet dont une peinture cambodgienne [120]. Dans le développement de

[116] SUNSENG, S., *ibid.*, p. 19 et 41.
[117] SUNSENG, S., *ibid.*, p. 39.
[118] Cette date est conservée sous la photographie de ce panneau dans *L'art indien*, PUPS, 2010, p. 275.
[119] BEGUIN, G., *Le Bouddhisme*, Musée Guimet, Petit guide des grands musées, 1981, p. 4.
[120] BEGUIN, G., *ibid.,* p. 4.

son texte, cette peinture, qui montre simplement un moment précis de la vie du Buddha, n'est pas étudiée : « *L'iconographie le représente volontiers descendant des cieux par un triple escalier (ill. 4)*. » La légende qui accompagne la photographie renseigne un peu plus : « *Le Buddha descendant du ciel des Trente-Trois dieux. Peinture sur toile. Cambodge. XIX e siècle.* » Il est dommage que l'origine de cette peinture ne soit pas mentionnée : d'où vient-elle ? Et tout autant regrettable que sa date ne relève pas d'une source assurée : comment a-t-elle pu être placée au XIXe siècle sans autre explication ? Il s'agit, ici encore, d'une toile peinte qui ne semble pas avoir intéressé le chercheur, qui aurait pu être intrigué par la représentation du triple escalier traité dans une approche de perspective photographique (ill. 39b). En effet, ce traitement très original de l'escalier est à notre connaissance unique en son genre. Cette peinture est conservée dans les réserves du musée.

Une peinture datée

En 1981 encore, deux chercheurs, Bernard Dupaigne et Khing Hoc Dy, publient une longue étude sur quatorze peintures sur toile que B. Dupaigne avait pu photographier en 1969 [121]. Ces peintures, traitant du *Vessantara jātaka*, appartenaient à un *vihāra* du village de Kraing Chek, dans la province de Kampong Speu, qui n'existe plus, tout ayant été détruit dans cette région. Malheureusement, le nom exact du *vihāra* n'a pas été donné par les auteurs, peut-être parce que leurs souvenirs étaient trop lointains.

Après des généralités évoquant les monastères qui ont conservé les plus anciennes peintures murales du Cambodge – cet écrit de 1981 se réfère au Cambodge d'avant 1970 –, les auteurs s'intéressent aux peintures sur toile et en donnent un panorama rapide pour la Thaïlande et le Laos avant de traiter celles du Cambodge. Ce travail est précieux pour la mémoire de cet art fragile.

Les quatorze peintures, sujet de leur article, racontent l'histoire de Vessantara (ill. 39c-39f). Elles portent des inscriptions – quatre d'entre elles en ont aussi au revers – et des dates – données cinq fois selon les trois calendriers bouddhiques – qui permettent aux auteurs de pouvoir écrire qu'elles ont été exécutées en 1877 [122]. Après avoir évoqué l'histoire de chaque panneau, ils font part de leur difficulté « *de tenter une analyse picturale étant donné le trop peu d'autres* [peintures] *également faites sur toile* » [123], puis proposent quelques comparaisons rapides avec la peinture thaïe – le terme « siamoise » aurait été plus juste. Quelques indications manquent sur la nature de la toile – coton ou soie ? – et sa préparation destinée à recevoir le décor.

Mais cette présentation reste importante non seulement pour la date assurée qu'elle peut proposer – et c'est la première fois pour une peinture cambodgienne sur toile –, mais aussi pour les quelques tentatives de comparaison faites avec la peinture du pays voisin : elle s'en rapproche et s'en éloigne dans sa globalité et dans ses détails, pour les

[121] DUPAIGNE, B. – KHING, H D., « Les plus anciennes peintures datées du Cambodge : quatorze épisodes du Vessantara Jātaka (1877) », in *Arts Asiatiques*, 1981, p. 26-36.
[122] DUPAIGNE, B. – KHING, H D., *ibid.*, p. 27.
[123] DUPAIGNE, B. – KHING, H D., *ibid.*, p.33.

auteurs. Cette étude est aussi un témoignage qui demeure sous forme de photographies facilement exploitables puisque toutes ces toiles peintes ont disparu au moment des grandes difficultés vécues par le Cambodge.

Un aperçu général

En 1988, Michel Jacq–Hergoualc'h fait paraître un article traitant de la peinture khmère dans son aspect général [124]. Sa courte introduction semble donner le ton de son écrit qui veut que la peinture khmère doit tout à la peinture exécutée en Thaïlande : « *La technique et l'esthétique de cette peinture paraissent tout devoir à celle pratiquée en Thaïlande à la même époque ; et il est un fait que l'on ne peut nier : l'influence prépondérante exercée par l'une sur l'autre* ». Et un peu plus loin : « *Les malheurs de l'histoire* […] *édulcorèrent peu à peu jusqu'à la réduire, pour l'essentiel, à une plate imitation des schémas picturaux du nouveau peuple conquérant* ». Difficile approche pour celui qui découvre, pour la première fois, un mur peint de *vihāra*, ou un panneau de toile, montrant des épisodes du Reamker ou de la vie du Buddha. Ces lignes ne sont nuancées que par l'idée de ce qu'a pu être la peinture khmère à la période de son illustre passé : « *Cette constatation sur laquelle il n'y a pas à revenir, nous désole car nous sommes absolument persuadé qu'il exista à une certaine époque une peinture cambodgienne originale, élaborée au cours de la période glorieuse de l'empire khmer.* »

M. Jacq-Hergoualc'h aborde ensuite, en quelques lignes, la technique sur différents subjectiles et la vocation même du décor peint : celui de l'enseignement. Et de faire allusion aux sujets traités – Vie du Buddha, *jātaka*, Rāmāyaṇa, et contes avec le témoignage de la *śālā* du Vat Kien Svay Krau à Koki, dans la province de Kandal. L'étude d'une partie du décor peint de cette *śālā* – « Le roman source d'inspiration de la peinture khmère… » – a été celui de sa thèse sur laquelle nous reviendrons plus loin.

L'auteur évoque aussi le traitement du paysage et montre le rôle qu'il jouait dans la peinture autrefois : « *Quant au paysage, il était souvent traité avec une grande sensibilité, voire un certain humour lorsque l'artiste y introduisait de petits animaux* » et celui qu'il joue dorénavant avec l'introduction de la perspective à l'occidentale : « *C'est lui* [le paysage] *qui subit le premier l'influence occidentale, autrement dit l'introduction d'une perspective élaborée et celle du réalisme* » [125]. Cette remarque enseigne que la peinture khmère ne doit pas tout à l'influence de son grand voisin.

Cet article a l'originalité de donner une approche – certes, rapide – de la peinture khmère sous forme d'aperçu général, ce qui n'avait jamais été abordé auparavant. Malheureusement, il fait la part un peu trop belle aux influences siamoises, sans doute parce que l'auteur n'avait jamais eu la possibilité de visiter avant la période tragique un certain nombre de monastères ayant conservé leur décor ancien. Nous verrons que cette peinture ne peut pas se résumer à n'être qu'une simple et pâle copie de celle de son voisin, qui lui-même a emprunté aux créations angkoriennes pour le décor peint entre autres.

[124] JACQ-HERGOUALC'H, M., « La peinture khmère », in *Dossier Histoire et Archéologie*, 1988, p. 54-57
[125] JACQ-HERGOUALC'H, M., *ibid.*, p. 57.

LES PUBLICATIONS DES DECENNIES 1990 ET 2000

Avec la réouverture du Cambodge au monde, les années 1990 et 2000 vont voir fleurir un nombre important d'articles sur le décor pictural appartenant à divers *vihāra* et à quelques *śālā*. Mais aucun de ces articles ne fait une histoire de la peinture khmère en la considérant comme un art en soi. Une fois encore, c'est à M. Giteau que nous devons le plus grand nombre de publications, même si certaines, parues chez différents éditeurs, se recoupent.

Des écrits spécialisés

En 1995, dans sa « Note sur Kumbhakarṇa dans l'iconographie khmère » [126], M. Giteau présente l'histoire de ce *rākṣasa* en se référant aux diverses sources connues – Rāmāyaṇa de Vālmīki, Rāmakerti ancien, Reamker khmer, Ramakien thaï, récit de Veang Thiounn. Elle compare certains passages de ces écrits à des représentations sculptées ou peintes : quelques bas-reliefs du Baphuon d'Angkor, plusieurs reliefs modernes du Vat Kdol de Battambang et de nombreuses peintures du *vihāra* du Vat Bho [Reach Bo] de Siem Reap. Elle montre ainsi que « l'iconographie moderne du Cambodge » a donné une place plus importante à l'histoire de Kumbhakarṇa que ne l'avait fait l'époque angkorienne. Toutefois il manque une proposition de datation de cette iconographie moderne. Et que faut-il entendre exactement par « moderne » ? L'article s'adresse autant aux Cambodgiens qu'aux étrangers, et bien qu'il n'ait été publié qu'en 1995, M Giteau connaissait depuis les années 1960 les deux Vat Kdol et Reach Bo qui datent des débuts du XX^e^ siècle. Pour les Cambodgiens ces représentations sculptées ou peintes sont déjà du patrimoine ancien quand ils ne sont que de l'art moderne pour les Occidentaux.

Dans la seconde partie de sa courte étude, M. Giteau réserve une place plus conséquente aux tableaux peints du sanctuaire du Vat Reach Bo – disposés en registres –, qu'aux bas-reliefs en mortier du Vat Kdol. Elle énumère et décrit les sujets d'un certain nombre de scènes peintes mais sans jamais s'attacher au travail même de l'artiste : ni la mise en scène, ni la composition des tableaux entre eux, pas plus que le rôle des couleurs et de la touche, des mouvements et des différentes expressions faciales, ne sont abordés. M. Giteau a fait une étude littéraire illustrée par certains thèmes du Reamker, ce qu'annonçait le titre de sa recherche. Néanmoins, son sujet invite à découvrir une histoire et un décor peint – disposé de manière très particulière sur les murs du sanctuaire –, sur lequel nous reviendrons.

Cette même année 1995, assistant ensemble au travail des jeunes restaurateurs cambodgiens, dans la salle à cinq nefs englobant le côté oriental du temple ancien du Vat Nokor Bachey à Kampong Cham, M. Giteau nous confiait combien elle regrettait les repeints des différents tableaux datant des années 1930. En effet, si l'iconographie

[126] GITEAU, M., « Note sur Kumbhakarṇa dans l'iconographie khmère », in *Arts Asiatiques*, 1995, p. 69-75.

originelle est conservée, les couleurs trop vives et le gommage de la touche subtile, comme des petits détails, est malheureusement à déplorer puisqu'ils font disparaître la création et la sensibilité d'un moment donné (cf. catalogue 30601-1).

Quelque trois ans plus tard, en 1998, M. Giteau publie à nouveau un article de dix pages portant uniquement sur le décor peint d'une douzaine de *vat* – répartis le long du Mékong et même au-delà –, qu'elle avait visités dans les années 1960 [127].

Sa première partie étudie un certain nombre de *vihāra* ayant conservé des frises peintes sur bois qui représentent, la plupart du temps, la vie du Buddha ou les dix derniers *jātaka*. Sa seconde partie est consacrée aux peintures murales de quelques–uns des *vihāra* déjà évoqués pour leurs décors sur bois auxquels sont ajoutés quelques autres noms de sanctuaires.

C'est ainsi que l'étude des *vihāra* du Vat Roka Kandal de Kratié et du Vat Moha Leaph de Kampong Cham donnent une assez bonne idée de certains sujets traités : « *A Vat Roka Kandal, à l'intérieur* [du vihāra] *le registre supérieur représente des scènes de la Vie du Buddha et des Jātaka, alors que sur le registre inférieur nous identifions des épisodes du Rāmāyaṇa. Nous retiendrons quelques scènes de la Vie du Buddha* », ou encore : « *Vat Moha Leap possède l'un des sanctuaires les plus richement décoré du Cambodge. Les frises* [128] *sont composées de deux registres. Nous reconnaissons les grands événements de la vie du Buddha. La composition des plafonds s'ordonne autour d'un grand disque central… Autour du disque de la première travée, des divinités sortent à mi-corps de bandes sinueuses… ».* Le décor de la *śālā* du Vat Srah Keo Munivoan est brièvement énoncé avant une rapide description de certaines scènes : « *Sept peintures sur bois sont insérées entre les piliers carrés, sans décor, de la rangée extérieure. Elles représentent les différents épisodes du Vessantara Jātaka.* »

A l'inverse, les peintures d'autres monastères ne sont que citées, sans aucune notation ajoutée : « *Sur l'une des colonnes de Vat Chihè on reconnaît les hauts faits d'Hanuman.* » ou « *Au-dessus de la nef de Vat Lovea le plafond a été peint dans des tons d'un bleu un peu éteint*. »

Quant au Vat Sisowath Ratanaram – appelé plus couramment de son véritable nom Vat Chrouy Ta Kaev, par la population – il a longuement retenu le regard de M. Giteau qui lie ses peintures à celles des Vat Phnum Del et Kampong Tralach Krom – tous deux à présent disparus –, et surtout à celles du Vat Preah Keo Morokot de Phnom Penh – la Pagode d'Argent. Elle renseigne ainsi sur l'exécution du décor du *vihāra* : « *A Vat Sisowath Ratanaram, la disposition des scènes de la vie du Buddha est originale. La composition de chaque épisode était très complexe et déroutante pour les non-initiés*. » Et de préciser : « *A la Pagode d'Argent, l'espace réservé à la vie du Buddha est rythmée de palais avec une régularité quelque peu monotone. A Vat Sisowath Ratanaram, l'Oknha Tep Nimit Mak, sans doute plus maître de son art, peut-être plus libre de l'exécution de son œuvre, a su créer des compositions, moins classiques, mais plus originales* [129]. » Dans ces dernières lignes M. Giteau donne un renseignement

[127] GITEAU, M., « Note sur les peintures de quelques monastères khmers de la plaine du Mékong », in *Arts Asiatiques*, 1998, p.21-31.

[128] Il faut mieux évoquer les panneaux de bois, ou panneaux de décrochement du toit, puisqu'il n'existe pas de décor peint sur les murs du *vihāra* de Moha Leaph.

[129] GITEAU, M., « Note sur les peintures … », *op. cit.,* p. 28.

important : avec la vie du Buddha elle évoque le décor intérieur du *vihāra* de la Pagode d'Argent, celui qui a été construit entre 1895 et 1902, puis détruit en 1962 pour être remplacé par celui que nous connaissons actuellement dépourvu de décor peint [130]. Il ne faut donc pas faire de confusion entre la représentation de la vie du Buddha ayant appartenu au sanctuaire détruit du Vat Preah Keo Morokot et l'histoire du Reamker appartenant à son déambulatoire, plus communément – mais improprement –, appelé « cloître ».

Pour ce qui concerne le Vat Sisowath Ratanaram, il faut mentionner une erreur de M. Giteau, qui peut porter à conséquence pour le lecteur non averti, lorsqu'elle écrit : « *Le monastère princier de Vat Sisowath Ratanaram, situé sur la rive gauche du Bassak, non loin de la frontière vietnamienne, dans une zone de combats dès 1970, a tragiquement disparu.* » Ce monastère n'a pas été détruit durant les événements dramatiques et la peinture du *vihāra* a été conservée et retouchée sur l'iconographie originelle, à la peinture acrylique et sans grand soin, au cours de la décennie 1990 : quelques réductions ont été faites dans certaines scènes – disparition de personnages, architectures simplifiées –, qui n'en altèrent cependant pas la compréhension. Cette réfection a permis à l'*achar* [131], lors de notre première visite au début de l'année 2000, de nous dire : « Vous voyez, avec cette peinture, nous pouvons laver les murs »…

Dans cette longue présentation d'un nombre intéressant de *vihāra*, il est dommage que M. Giteau n'indique pas clairement leurs emplacements et ne propose pas de date de construction ou tout au moins une estimation dans le temps. Le lecteur est confronté à un certain flou qui ne peut guère faciliter sa recherche et sa découverte des monastères cités. Quelques exemples l'illustrent : « *Sur la rive droite du Mékong, au bord de la route de Kompong Cham à Hanchei, un petit sanctuaire, Vat Romloek* [Rumchek ?]*, a été décoré de grandes figures divines* [132]*.* » Or, entre Kampong Cham et Hanchei il y a plus d'une vingtaine de kilomètres et de nombreux monastères – ils existaient déjà dans les années 1960 –, jalonnent cette route. La position des deux Vat de Chihé et de Lovea, cités plus haut, n'est pas plus explicite : « *A partir de Kompong Cham, le Mékong se divise en deux bras. Les monastères possédant les plus intéressantes peintures se trouvent au bord du bras est, le Tonlé Toch. »*

Toutefois, ce long article reste très précieux puisqu'il est le premier à exposer une vision élargie d'un nombre de *vat* jamais évoqués auparavant. Mais il s'adresse plus

---

[130] GITEAU, M., est claire à ce sujet dans son article sur « Les peintures du Rāmāyaṇa cambodgien au monastère de Vat Bho (Siem Reap) », in *Indologica Taurinensia*, 1999-2000, p. 179 note 2.

[131] L'*achar* est un terme khmer – *ācārya* en sanscrit – pour désigner le responsable administratif de la pagode qui néanmoins peut aussi accomplir les rites réguliers ou occasionnels. Sa fonction a été définie par Achille Silvestre, administrateur des services civils de l'Indochine : *« L'achar représente la pagode dans tous les rapports qu'elle peut avoir soit avec l'administration, soit avec la population, lorsqu'il s'agira de question ne présentant point un caractère religieux ».* Cf. SILVESTRE, A., *Le Cambodge administratif*, 1924, p. 430. M. Giteau précise de plus : *« Les ācārya sont des laïques qui, grâce à leurs connaissances du rituel, peuvent veiller à la célébration de toutes les cérémonies car les moines étant des religieux et non des prêtres ne peuvent officier. ».*Cf. GITEAU, M., *Le bornage rituel des temples bouddhiques au Cambodge*, 1969, p.3.

[132] GITEAU, M., « Note sur les... », *op. cit.,* p. 27.

particulièrement aux visiteurs ayant déjà une certaine connaissance des lieux, ces derniers étant assez mal précisés.

La même année 1998, le journaliste Michel Blanchard publie une courte chronique sur l'un des monastères de Phnom Penh, le Vat Chen Dam Dek, plus couramment appelé Vat Piphoat Reangsei [133]. L'auteur avait visité son *vihāra* et photographié la grande peinture faisant face au Buddha de l'autel, dont le sujet était la descente du ciel des Trente-Trois dieux : « *Elle représentait le séjour du Buddha au ciel d'Indra sur le Tāvatimsa*. » A cette époque, il estimait sa réalisation contemporaine de la construction du bâtiment remontant à 1877 : « *L'ensemble, datant vraisemblablement de la construction du vihāra il y a une centaine d'années, était d'une facture superbe*. » Cette proposition de datation ne peut pas être retenue, la peinture apparaissant d'une facture beaucoup plus récente sur les photographies. Sans doute plus ancienne que les autres panneaux de 1959 encore existants dans le sanctuaire – date inscrite sur l'un des tableaux –, elle pouvait être comparée à la peinture du même sujet se trouvant dans le *vihāra* du Vat Kor pour sa mise en scène grandiose et son dessin raffiné. Cette comparaison pouvait la placer à la fin de la décennie 1940 (ill. 40). Revenu plusieurs années plus tard à Phnom Penh, M Blanchard n'a pas retrouvé ce panneau qui, selon lui, a dû disparaître en 1993 pour être remplacé par un travail récent sur le même sujet. Possédant des photographies faites « *sans une attention particulière* » il s'en plaignit auprès du roi Sihanouk.

Cette expérience vécue est malheureusement courante depuis toujours mais jamais rapportée de cette manière précise et écrite. Le témoignage de M. Blanchard est donc important puisqu'il permet de restituer l'ensemble du décor pictural de ce *vihāra* qui, à une certaine période, a possédé des peintures de trois époques différentes que nous retrouverons au cours de ce travail.

En 1999–2000, M. Giteau, publie une longue explication du Reamker peint sur les murs du *vihāra* du Vat Bho [Reach Bo] de Siem Reap pour lequel elle n'avance aucune date de construction [134]. Après une courte présentation de la disposition originale du sujet – tableaux sur trois et quatre registres – et des deux peintres qui l'auraient exécuté entre 1920 et 1924, elle cite les diverses sources auxquelles elle se réfère pour expliquer l'histoire – le Rāmāyaṇa de Valmīki, le Rāmāyaṇa écrit par le roi Rāma I, le Ramakien pictural décrit par Diskul Subhadradis, le Rāmakerti étudié par Saveros Pou... Elle fait ensuite une lecture de la longue épopée précisant : « *Sur les registres de Vat Bho on peut reconnaître quelque deux cents scènes. Nous nous attarderons surtout sur les épisodes qui présentent une certaine originalité*. […] *Les scènes se succèdent de la gauche vers la droite sur le registre supérieur, puis en sens contraire sur le registre médian et, enfin, de nouveau de la gauche vers la droite sur le registre inférieur* [135]. » Cette « écriture » en boustrophédon [βουστροφηδόν], qui semble originale pour le Cambodge, relève d'un type d'écriture

[133] BLANCHARD, M., « La disparition des fresques de Vat Chen Dâm Dek à Phnom Penh », in *Arts Asiatiques*, 1998, p. 98-101.

[134] GITEAU, M., « Les peintures du Rāmāyaṇa… », *op. cit.*, p.179-245.

[135] GITEAU, M., *ibid.*, p. 183 note 14, et p. 180.

primitive qui a laissé de nombreux témoignages en Asie Mineure et en Grèce plusieurs siècles avant notre ère. En l'état actuel de nos connaissances, il semble que l'exemple peint du Vat Reach Bo soit inclassable et unique au Cambodge.

Dans son étude, M. Giteau s'attachant essentiellement à l'iconographie pour en faire le récit – en tant qu'histoire enseignée –, donne assez peu d'informations sur le travail des peintres. Elle fait ainsi une présentation rapide de l'originalité du décor : « *La composition est des plus curieuses : l'ensemble donne une impression de "patchwork". Les registres sont constitués de tableaux de formes et de dimensions irrégulières ; beaucoup empiètent quelque peu sur les tableaux voisins.* » Dans sa conclusion elle revient sur l'aspect original, et unique, de ce décor : « *Nous devons noter que le peintre semble avoir considéré quelquefois la surface des tableaux bien étroite pour évoquer les moments successifs d'un épisode. Il en résulte divers types de composition. Le plus souvent plusieurs actions ont été groupées sur le même fond* ». Les « divers types de composition » auraient mérité d'être mentionnés, même rapidement. Mais quelques remarques sont données sur la différence de traitement de certains protagonistes : « *Les silhouettes massives de ces derniers* [Entochit et ses guerriers] *sont celles du Nang Sbaek* [théâtre d'ombres]*, telles qu'elles sont découpées sur les peaux de buffle ; par contre les figures de Preah In et des tep sont dessinées avec souplesse et légèreté dans une composition aérée qui ne doit rien au théâtre d'ombres* [136]. »

Une fois encore, il faut souligner combien M. Giteau est précurseur : c'est la première fois qu'un ensemble pictural complet est présenté – pour un sujet quasi absent sur les murs des *vihāra –,* même si son étude, et l'analyse qui pourrait en résulter, n'est peut-être pas assez développée. Mais cette histoire chère au cœur des Khmers, mise en valeur par cette première longue étude qui va en engendrer d'autres, va permettre au visiteur de comprendre la grande épopée.

En effet, en 2002, Jacques Népote et Marie-Henryane Gamonet publient un long article sur ce même décor du Vat Reach Bo [137]. Ils ouvrent leur étude aux différents aspects qu'offre un décor pictural : présentation du *vihāra*, recherche de datation du décor, analyse de la composition, explication de chaque tableau pour laquelle ils s'inspirent du travail de M. Giteau, et proposition d'interprétations nouvelles.

Cette longue présentation a malheureusement laissé quelques approximations : le terme *vat* utilisé plusieurs fois à la place de *vihāra* alors même que les Cambodgiens font la différence ; le titre de l'article n'est pas identique à celui de l'en-tête : « *la chapelle des gouverneurs* » et « *la chapelle des princes* » ; une affirmation présente des *« militaires anglo-indiens avec des fusils à chien*…[138] » : les militaires peints ici sont probablement l'idée que l'imagier se faisait des Français portant un casque colonial et tenant un fusil Minié des années 1850 – ou d'infanterie de 1857 –, fusil à chien mais plus précisément à capsule.

Il faut aussi souligner l'absence d'une bibliographie remplacée par de nombreuses et longues notes, ce qui n'aide pas toujours à retrouver une référence ou le nom d'un chercheur.

---

[136] GITEAU, M., *ibid.*, p. 195.

[137] GAMONET, M-H. - NEPOTE, J., « Introduction aux peintures du Ramayana de Vat Bo, la chapelle des gouverneurs de Siem Reap », in *Péninsule* 45, 2002, p. 5-88.

[138] GAMONET, M-H, - NÉPOTE, J., *ibid.*, p. 13.

Cependant, les deux auteurs offrent des perspectives intéressantes à exploiter, notamment ce qui touche à « la spécificité culturelle de la région de Siem Reap » : « *Dans cette perspective, il ne nous parait pas inutile de formuler une autre hypothèse : celle d'une continuité – au minimum d'une rémanence – de la tradition angkorienne*… ». Cet aspect mêlant l'histoire et la sociologie n'a encore jamais été abordé sous cette forme et peut proposer un travail de recherche pour d'autres spécialistes.

Deux années auparavant, en 2000, ces mêmes auteurs avaient donné un premier très long article sur une étude du Rāmāyaṇa peint sur les galeries pourtournantes du Vat Prah Keo Morokot de Phnom Penh [139]. Malheureusement la seconde partie de leur titre – « Les peintures du Vat Prah Keo » – ne correspond pas à ce que nous pouvions en attendre : cette étude ne traite pas de la peinture en tant qu'art de la couleur et de l'enseignement, elle est un exercice voulant démontrer que « *les peintures possèdent leur dimension politique* » et qu'avoir fait représenter le Rāmāyaṇa est « *un fait hautement politique* [140] ».

Cet écrit n'est pas toujours facile à décrypter par une simple et première lecture, tout particulièrement pour les non-initiés à l'histoire du Cambodge.

Mais ce travail de recherche représente une importante étude sur les légendes inscrites dans les cartouches au long des peintures ; J. Népote et M. H. Gamonet ont trouvé maintes sources accessibles, les ont comptabilisées, relevées, photographiées, retraduites pour certaines.

A propos de la couverture photographique de R. Maury qu'ils ont eu à exploiter et dont ils soulignent les manques, il nous faut ajouter une note. En effet, il est intéressant de rapporter ce que M. Giteau nous avait écrit, dans les années 1990, puisqu'elle avait connu ce photographe travaillant pour l'EFEO : « *Maury était chargé, en 1957, de photographier tout le Reamker du Palais royal mais son travail a été compliqué par l'impossibilité qu'il eut à pouvoir se placer face à la peinture en bien des endroits encombrés. C'est pourquoi des scènes sont absentes de son relevé photographique* ».

Après cette étude d'aspect plus « matériel », les légendes et l'histoire du Reamker les ont conduits à donner le sujet des différentes scènes peintes et, à partir d'elles, de comparer l'histoire fabuleuse à celle de la royauté cambodgienne en faisant de nombreux parallèles : « *La première image forte qui se dégage de ce cycle pictural est celle du fondement du pouvoir* [141]. » Et plus loin : « *N'est-ce pas pour encadrer* […] *ce paradoxal désordre que les fonctions de pouvoir vont toujours par paires signifiées de deux manières :* […] *dualité parallèle : par exemple Rama et Lakshmana* […] *ou dualité complémentaire dont le modèle est la relation Homme / Femme* [142] ». Et les auteurs d'écrire en note : « *Ce qui serait à relier à ce*

[139] NEPOTE, J. - GAMONET, M-H., « Le Ramayana au Palais de Phnom Penh. Une vision du politique et de la royauté au début du XXè s. 1. Les peintures du Vat Prah Keo », in *Péninsule* 40, 2000, p. 5-105.
[140] NEPOTE, J. - GAMONET, M-H., *ibid*., p. 12.
[141] NEPOTE, J. - GAMONET, M-H., « Le Ramayana au… », *op. cit.*, p. 102.
[142] NÉPOTE, J. - GAMONET, M-H., *ibid*., p. 103.

phénomène apparemment déconcertant : ces dernières années, le Cambodge a été régi par deux "Premier Ministre" en même temps [143]. » C'est la première fois, semble-t-il, que des chercheurs ont perçu le Reamker sous ce jour mais les deux auteurs connaissaient très certainement l'étude de Kerdarunsuksri Kittisak, parue en 1999, analysant la version du Ramakien siamois voulue par le roi Rama I pour décorer la galerie entourant « The Temple of the Emerald Buddha à Bangkok » : « *Kerdarunsuksri K. argues that King Rama I aimed to employ the story as a tool legitimize his power, indeed naming his dynasty "Chakry"*. » [144]

Cette approche nouvelle, qui n'est pas une histoire de l'art de la peinture, pourrait ouvrir la voie à des historiens.

Dans l'année 2002, paraît un article de M. Giteau autour de l'œuvre du peintre officiel du Palais royal, l'Oknha Tep Nimit Mak, à la fin du XIX^e^ siècle et au début du XX^e^ [145].

Pour étudier cet artiste, elle évoque un certain nombre de *vat* où l'imagier, d'après G. Groslier, a exercé son talent. Ayant eu la chance de visiter ces monastères – Praeh Keo Morokot [sanctuaire et galerie], Sisowath Ratanaram, Phnum Del, Kompong Tralach Krom –, elle évoque ses possibilités de recherche : « *De toutes ces œuvres, seul le cloître de la Pagode d'Argent est encore debout ; par suite, notre étude repose uniquement sur notre documentation photographique et nos souvenirs* [146]. » M. Giteau refait, dans ces lignes, l'erreur que nous avons déjà signalée : le *vihāra* du Vat Sisowath Ratanaram [Chrouy Ta Kaev] existe toujours au moment où ces remarques sont écrites. Au long de sa recherche l'auteur cite d'autres *vat* – Caturdis [Chakdotis] et Tep Pranam qui ont disparu, Kampong Ta Ches et Phnom Srok dont seuls les décors ont disparu, Kampong Tralach Leu encore existant –, afin de faire de très courtes et rapides comparaisons.

Avec sa connaissance des lieux et ses souvenirs, M. Giteau en déduit qu'il existe une peinture aristocratique symbolisée par le peintre Mak – travaillant pour le Palais royal et pour la famille royale –, et une peinture provinciale dont elle ne révèle aucun nom de peintres. Dans son exposé, elle s'attarde assez longuement sur le *vihāra* du Vat Kampong Tralach Leu et explique : « *A Vat Kompong Tralach Loeu, peinture aristocratique et peinture villageoise, peinture ancienne de la région d'Oudong et peinture de l'Ecole de l'Oknha Tep Nimit Mak se sont rencontrées* [147]. » Mais elle n'explique aucunement ce qu'elle veut dire par peintures aristocratiques et peintures provinciales et ce qui les différencie.

M. Giteau crée ainsi « l'Ecole » de l'Oknha Tep Nimit Mak sans expliquer ce que ce terme recouvre dans la réalité : « *Peintre officiel, l'Oknha Tep Nimit Mak a été, par la suite, le maître d'une école d'art aristocratique, raffinée* » ; ou encore : « *On doit à ce maître et à son atelier les peintures des grands monastères*… ». En nous référant à G. Groslier, dont M. Giteau tire sa connaissance sur le peintre Mak, nous ne trouvons aucune référence à la création

[143] NÉPOTE, J. - GAMONET, M-H., *ibid*., p. 103, note 216.

[144] SAN P., « The Influence of the Ramakien Murals in the Grand Palace of Siam on the Reamker Murals in the Royal Palace of Cambodia », in *Udaya*, 2007, p. 194.

[145] GITEAU, M., « Les peintures khmères de l'Ecole de l'Oknha Tep Nimit Mak », in *Udaya*, 2002, p. 39-44.

[146] GITEAU, M., *ibid*. p. 40.

[147] GITEAU, M., *ibid*. p. 42

d'une école qui sous-tendrait un enseignement et ferait de l'Oknha Réachna Prasör Mao un élève du précédent alors qu'il est, lui aussi, une personnalité du Palais royal en sa qualité d'architecte–adjoint comme l'indique le titre de l'article de G. Groslier : « *L'Oknha Tep Nimit Mak et L'Oknha Réachna Prasör Mao, Architecte et Architecte-adjoint du Palais Royal de Phnom Penh.* » Plus loin, celui qui connaissait bien les deux architectes et peintres officiels ajoute : « *L'association de ces deux personnalités offre à nos recherches toute la sécurité désirable et ce que l'art contemporain peut émaner de plus pur et de plus traditionnel* [148]. »

Sans doute serait-il préférable de rester prudent et de parler d'atelier avec réserve – Mak ne semble pas avoir été un enseignant – plutôt que d'école puisque la conception de l'enseignement au Cambodge, en ces temps reculés, est bien différente de celle de l'Europe. Le jeune artisan khmer n'est pas dans une école où il doit recevoir ce que professe un maître et apprendre autant la théorie que la pratique comme en Occident : son apprentissage doit se soumettre à une discipline séculaire et retenir les canons, la signification et la structure des œuvres d'autrefois, faire et refaire son dessin jusqu'à la perfection, comme l'écrit G. Groslier. Le peintre Mak ne faisait que superviser ce que lui-même « *avait appris* – [et pratiqué] – *durant un stage religieux, d'un bonze dessinateur et architecte* [149] ».

A la suite de M. Giteau, d'aucuns reprendront cette idée « d'école » fondée par Tep Nimit Mak sans pour autant offrir le résultat de véritables recherches en ce sens. Le sujet reste actuellement dans le flou mais ouvert à une étude plus approfondie. Nous retrouverons dans un autre chapitre ce problème d'école et d'atelier (cf. chapitre VI).

En 2003, Ashley Thompson fait paraître un article qui reprend le thème d'une de ses conférences de 2001 après sa visite de trois *vat* cambodgiens du Kampuchea Krom cette même année [150]. Le titre de son exposé – « Drawing Cambodia's borders : Notes on khmer temple murals in Kampuchea Krom (Vietnam) » –, difficile à comprendre dans un premier temps, laisse néanmoins supposer que l'auteur traite de la peinture murale de *vihāra* khmers sur le sol du Vietnam. En effet, quelque cinq cents *vat* cambodgiens, situés dans l'ex-Cochinchine, ont été dénombrés : certains relativement bien conservés, beaucoup d'autres reconstruits ou restaurés. Si les Cambodgiens de cette région ont relevé le nombre de leurs monastères, on déplore cependant qu'aucun état de leur décor n'ait été fait.

A. Thompson a donc visité et travaillé sur trois d'entre eux dans une vision qui n'est pas celle d'une étude de la peinture. Après avoir fait une introduction assez longue sur ce que représentait historiquement la région définie comme étant le Kampuchea Krom, elle s'oriente vers une tentative de rapprochement, et d'explication, entre sujets peints, religion, royauté et politique « d'avant et de maintenant ».

---

[148] GROSLIER, G., « Soixante-seize… » *op. cit.*, p. 331 et 332.

[149] GROSLIER, G., *ibid.*, p. 332.

[150] THOMPSON, A., « Drawing cambodia's borders : Notes on khmer temple murals in Kampuchea Krom (Vietnam) » , in *Udaya*, 2003, p. 21-40.

Le premier *vihāra* qu'elle traite – celui du Vat Angkor Reach Borei – conserve des peintures de 1939 illustrant des scènes de *jātaka* et de la vie du Buddha. L'auteur essaie de comprendre et d'expliquer pourquoi la présence française est illustrée par de nombreux signes sur les panneaux muraux – drapeaux, pendule… et aussi par l'existence de coloniaux. Son explication : « *The French element here might be seen as providing a bit of comic relief in this rather serious iconographic entreprise* [151] », qui ne correspond pas vraiment à la réalité, fait penser qu'elle n'a, peut-être, pas eu l'occasion de visiter les nombreux sanctuaires du Cambodge, élevés à la même époque, dans lesquels sont conservés nombre de témoignages de la présence française, et qui n'étaient ni des critiques ni même des scènes humoristiques, les peintres mêlant à leurs sujets religieux la vie de tous les jours comme le définit J. Boisselier : « *La peinture est inséparable de l'art religieux même si, au premier regard, bien des scènes peuvent sembler profanes et directement inspirées du spectacle de la vie quotidienne* [152]. »

Autour de ce décor qu'elle a découvert, l'auteur conclut : « *At the end of the 1930s, Kampuchea Krom was not yet full-fledged Kampuchea Krom. Yet already we see in the vihāra paintings of Vat Angkor Reac Borei a sort of exacerbated longing not simply for the lost golden age, but for the "lost" homeland – a longing that was only to grow with time* [153]. » Les Khmers admettent difficilement, encore aujourd'hui, d'avoir perdu cette région qu'ils considéraient comme une partie intégrante de leur patrie, et continuent de rêver à la période angkorienne… Comment la peinture murale du *vihāra* du Vat Angkor Reach Borei exprime-t-elle cette sensibilité ? Par la seule représentation du temple d'Angkor Vat peint à l'horizon dans les scènes de la Naissance du futur Buddha et du sillon sacré. Il est vrai que dans les années 1930 les Cambodgiens pouvaient encore penser retrouver cette terre « du bas ».

Le deuxième sanctuaire décrit est celui du Vat Bo Sal Reach dont « *The murals are dated to 1955,* s*hortly after Cambodian and Vietnamese independence* ». En traitant les sujets peints de ce *vihāra*, A. Thompson fait des comparaisons entre le Vietnam et le Cambodge quant à la formation des peintres donnée par les Français. Elle en déduit que la Cochinchine a été privilégié par la France et que, par conséquent, le Cambodge semble avoir gardé plus longtemps ses traditions. Ce qui est assez exact et qui s'explique par le statut des deux régions : l'une était une colonie, l'autre un protectorat.

Dans cette recherche, elle précise la disparition de tout signe français sur les peintures et semble étonnée de voir la représentation du roi Sihanouk : « *The first of these* [detail] *is a thinly disguised portrait of the father of Khmer Independence, Norodom Sihanouk… ».* Mais en 1955, le Cambodge vit dans l'indépendance et les peintures murales de ses nombreux sanctuaires mettent en valeur la présence du roi – redevenu prince en 1955

[151] THOMPSON, A., *ibid.*, p. 29.
[152] BOISSELIER, J., Notes personnelles – préparées pour le discours d'une exposition au musée Cernuschi en 1964 – qui nous ont été données par l'auteur.
[153] THOMPSON, A., « Drawing Cambodia's… », *op. cit.*, p. 30.

après son abdication, puis chef d'Etat : ainsi nous trouvons son portrait, tout comme sa présence physique, dans diverses scènes de la vie du Buddha, ce que nous traitons dans le chapitre V.

Plus loin dans le texte, A. Thompson étudie la personne du roi en tant que père et en tant que fils et l'assimilant au roi Bimbisāra, elle écrit encore : « *Here we have Sihanouk playing King Bimbisāra …*[154] » ; cette réflexion pose quelques problèmes aux Khmers qui voient dans leur roi une assimilation au Buddha en tant qu'être suprême, ou encore à divers rois dans leur fonction glorieuse, mais sans jamais qu'il prenne leur place dans leur rôle bien défini.

Le troisième sanctuaire étudié est celui du Vat Champa rénové en 1973 après avoir brûlé dans les années 1960, ou au tout début des années 1970. A. Thompson présente son décor mural fait de petits tableaux dont la gamme chromatique est assez réduite : des bleus et des roses. Les sujets traités sont de deux sortes : des paysages orientaux et occidentaux, vides de toutes vies légendaires – tendant à se rapprocher des chromos –, et des bâtiments importants de Phnom Penh qui retiennent l'attention : le Palais royal et le monument de l'Indépendance. L'auteur s'attarde tout particulièrement sur ce dernier édifice inauguré en 1962 et y attache le parcours de l'un des architectes responsables de sa réalisation, Vann Molyvann.

Dans cet article, traité sous l'angle de la sociologie et de l'ethnologie, A. Thompson offre une vision originale du sujet abordé qui n'est pas celui de la peinture en tant qu'art même si son titre pouvait le laisser espérer. L'auteur ne s'intéresse pas au décor en tant que tel, ne le replace ni dans le contexte général de son époque, ni même dans un contexte local où il aurait été intéressant de relever des particularités, s'il en existait. Sa conclusion, en forme de question, ouvre une interrogation sur le Kampuchea Krom : où se situe-t-il entre les nations cambodgienne et vietnamienne ? « *Kampuchea Krom is in effect neither here nor there* » écrit-elle, ajoutant : « *The relationship between Kampuchea Krom and Cambodia is apprehended in these temple* […] *between the walls of these vihāra in the lower Mekong Delta* ». Et de penser que la peinture des trois *vihāra* visités est le reflet de la nostalgie de ses habitants et de leur impossibilité à résoudre le problème posé.

La même année 2003, paraît une courte étude sur l'état de la peinture du *vihāra* du Vat Reach Bo de Siem Reap [155]. Cette publication, réalisée en 2002 par un groupe de scientifiques allemands, a pour intérêt, au-delà du travail de proposition de conservation des quatre murs peints du sanctuaire, de tourner à nouveau les regards sur une œuvre originale que M Giteau avait évoquée dès 1969, puis étudiée en 1999. Conscients de l'importance du sujet traité et de l'urgence d'une sauvegarde, H. et E. Leisen concluent : « *All steps of a preservation strategy for this precious testimony to Khmer history and culture must be in the hands of specialists aware of the value of the monument* ». Dans la décennie des

[154] THOMPSON, A., « Drawing Cambodia's… », *op. cit.*, p. 32.

[155] LEISEN, H.- PLEHWE-LEISEN (VON), E. *et alii*, « The murals of Vat Bo Pagoda in Siem Reap State of Preservation – First Results », in *Udaya*, 2003, p. 89-95.

années 2000, une prise de conscience d'un art à conserver semble commencer à faire son chemin.

Toutefois, cette étude, devenue une référence pour une restauration urgente, pose quelques problèmes dans sa rapide présentation historique : les dates proposées par l'équipe scientifique sont celles reprises d'auteurs – R. Zepp et G. Nafilyan –, n'ayant pas fait de recherches personnelles sur ce sujet.

Entre 1921 et 1967, le *vihāra* du Vat Reach Bo étant le plus cité dans les documents officiels du Cambodge – ordonnances royales, arrêtés ministériels, *kret* [156] et *prakas* [157] –, il est important de souligner qu'aucun de ces documents ne fait référence aux dates de construction de l'édifice, pas plus qu'à une restauration dans les années 1940 dont parle H. Leisen ; il semble que M. Giteau n'ait jamais eu connaissance de cette restauration, ce qu'elle spécifie dans l'une de ses notes sur le Vat Reach Bo que nous traitons *infra*.

Ce texte, qui est un rapport de scientifiques, souligne à nouveau, par ses quelques lignes d'approche historique, combien l'étude des sanctuaires peints reste un domaine difficile à appréhender.

En 2004, M. Giteau écrit une nouvelle fois sur les peintures murales du Vat Reach Bo [158] en s'attachant à démontrer la grande originalité de la représentation : « [Les peintures murales] *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* ». Elle explique clairement que cette originalité provient de deux causes : l'un des imagiers, Ta Peul, n'est pas un peintre de métier mais un dessinateur de figures du théâtre d'ombres sur peaux de buffle et, d'autre part, le texte illustré est celui du ministre du Palais, Veang Thiounn, qui « *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* ». D'après M. Giteau, il semble que Ta Peul connaissait ce texte.

L'auteur présente ensuite la composition de la surface murale en faisant de multiples comparaisons avec le théâtre d'ombres : « [...] *chacun des éléments d'une scène se détache sur un tableau comme sur l'écran du théâtre d'ombres* ». Puis, elle s'intéresse à la progression dramatique : « *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…* ».

Cette publication se rattache, à nouveau, plus au genre littéraire et à l'iconographie qu'à une histoire de la peinture mais cette présentation de M. Giteau diffère très sensiblement de celle qu'elle avait rédigée en 1999–2000. Avec cet article, elle montre comment les Cambodgiens peuvent découvrir, suivre et comprendre la légende du Reamker qu'ils ont en partie remaniée selon leur sensibilité.

---

[156] *Kret* : ordonnance royale.

[157] *Prakas* : arrêté ministériel.

[158] GITEAU, M., « Note sur l'iconographie des peintures murales du monastère de Vat Bho (Siem Reap) », in *Udaya*, 2004, p. 19-32. La revue a été publiée avec de nombreux mois de retard.

Ces pages, parues dans la revue *Udaya* après le décès de M. Giteau en 2005, sont illustrées de nombreuses photographies.

En 2006, paraît dans « Wooden Architecture of Cambodia », un article, « Cambodia's Paintings of the Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries [159] », qui présente une approche sur la peinture de vingt-deux sanctuaires dont la structure est faite en bois, ce que le titre très général de l'article ne laisse pas entendre.

L'auteur, Ouch Sophani, s'appuyant sur les connaissances d'un petit nombre de chercheurs – M. Giteau, G. Nafilyan, B. Dupaigne et Khing H.D.–, fait une synthèse sur le décor peint, soulignant les différences entre les provinces, essentiellement celles du nord du Cambodge. Elle s'attarde ainsi sur les sujets les plus exploités par les décorateurs dans le respect dû à la tradition, tout en faisant ressortir leur talent ou leur imagination. Elle semble déroutée par le décor contemporain et à plusieurs reprises oppose les œuvres des peintres du XX^e^ siècle d'avant la guerre à celles des coloristes d'aujourd'hui, notamment pour leur utilisation des « flashy colors » mais aussi pour leur manque de connaissances.

Toutefois, il est dommage que l'auteur n'ait pas cherché à vérifier certaines de ses sources – comme la formation des peintres cambodgiens à Bangkok reprise inlassablement de M. Giteau qui finira en 2003 par abandonner cette affirmation sans preuve – et fait quelques erreurs d'interprétation tirées de ses lectures en français : « *The contours of figures were first sketched out with ochre but using never no black color* » écrit–elle, alors que G. Nafilyan a noté : « *Les esquisses préalables étaient généralement exécutées à l'ocre rouge, rarement en noir*. »

Cependant, cet article a le très grand mérite d'être celui d'un chercheur cambodgien sur un sujet peu exploité, qui ne semble pas encore passionner le monde khmer – la peinture des *vihāra* –, le premier à paraître dans un ouvrage du Center for Khmer Studies (CKS).

Dans cette même publication de 2006, « Wooden Architecture of Cambodia », paraît un texte en anglais de M. Gamonet [160] sur le même sujet que celui qu'elle avait travaillé en 2002 avec J. Népote – les peintures du *vihāra* du Vat Reach Bo –, et sur lequel M. Giteau avait publié une petite approche en 1969, une autre en 1995, avant un plus long article en 1999 et une assez longue étude en 2004.

Cette nouvelle étude intitulée « The Rāmāyaṇa Paintings in Wat Bo, Siem Reap » est inscrite dans une publication dont le titre peut laisser supposer, *a priori*, que le bâtiment peut être en bois ou que les peintures sont exécutées sur bois. En effet, la publication du Center for Khmer Studies rassemble différents textes relatifs à l'architecture d'édifices, sacrés ou profanes, construits en bois. Or, le *vihāra* de Vat Reach Bo est un bâtiment en

[159] OUCH, S., « Cambodia's Paintings of the Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries », in *Wooden Architecture of Cambodia*, 2006, neuf pages entre les p. 126 et 144.

[160] GAMONET, M., « The Ramayana Paintings in Wat Bo, Siem Reap », in *Wooden Architecture of Cambodia,* 2006, dix pages entre les p. 168 et 186.

brique et en béton ne présentant aucune structure en bois, pas même les piliers. Le sujet de M. Gamonet, relatif aux seules peintures, a-t-il réellement sa place dans cet ouvrage ? Le visiteur, curieux de découvrir les constructions, assez peu nombreuses, conservant encore quelques témoignages en bois, peut être surpris et désorienté. Sans doute est-ce l'originalité du décor de ce *vihāra* et, avant tout, sa situation à Siemreap qui ont été retenues pour sa présentation à la suite d'études spécifiques touchant aux seuls « Wooden Prayer Hall ».

La recherche de M. Gamonet est divisée en quatre parties comportant plusieurs subdivisions qui soulèvent quelques points sur le sujet, notamment dans les deux premières divisions. Quant à l'interrogation apparue dans le tout dernier paragraphe du texte – « *Can one speak of a Wat Bo "style" or "school"* ? » –, elle aurait toute sa place dans une partie distincte en faisant l'objet d'un vrai développement intéressant : elle ne devrait pas jouer le rôle de conclusion.

Durant le dernier trimestre 2006, à l'occasion d'une exposition sur l'art du Cambodge en Allemagne, est publié un catalogue auquel ont participé plusieurs chercheurs occidentaux et cambodgiens [161]. Un article est consacré au Reamker illustré par les histoires peintes sur six panneaux de toile, divisés chacun en trois registres et exposés dans le musée national de Phnom Penh [162]. Ces peintures sont présentées dans la partie du catalogue réservée aux œuvres datées entre les XV^e^ et XX^e^ siècles, essentiellement de la petite sculpture. Nous avons étudié ces panneaux et tenté de les replacer dans une histoire sous le titre « Les peintures du Musée Khmèr : une énigme presque déchiffrée » (cf. p. 34-40).

Nous rappelons simplement que les commentaires des différentes scènes de l'épopée, dus à Hab Touch et Melanie Eastburn, ne donnent aucun renseignement sur les six peintures – ni provenance, ni histoire. Dans de courtes notices, ils ne relatent que les numéros d'inventaire donnés par J. Boisselier, la taille de chaque panneau, la technique *a tempera*, et attribuent les œuvres à l'atelier de Tep Nimit Mak en les datant de 1906 – d'après, sans doute, la date donnée par G. Groslier en 1921. Mais pour le profane, il n'y a aucune réponse aux interrogations : d'où proviennent ces panneaux ? Pour qui, ou pour quelle raison, ont-ils été exécutés ? Qui était Tep Nimit Mak ? Cependant l'intérêt indéniable de cet article est de faire découvrir aux lecteurs des toiles peintes, très bien reproduites dans le catalogue.

En 2007, le Cambodgien San Phalla publie un long article tiré de son mémoire de master soutenu à l'université Chulalongkorn de Bangkok [163]. Il expose en quelques pages la part d'influence des peintures du Grand Palais de Thaïlande sur celles du Palais royal

[161] LOBO, W. *et alii*, *Angkor Göttliches Erbe Kambodschas*, Germany, 2006.
[162] TOUCH, H. – EASTBURN, M., « Reamker », in *Angkor Göttliches Erbe Kambodschas*, 2006, p. 289-295.
[163] SAN, P., *A Comparaison of the Reamker Mural Painting in the Royal Palace of Cambodia and the Ramakien Mural Painting in the Grand Palace of Thailand*, M.A. Thesis, Chulalongkorn University, 2007.

du Cambodge [164]. S'étant intéressé aux suggestions de M. Giteau et de J. et G. Nafilyan relatives à l'influence de l'art siamois sur celui du Cambodge – et en particulier sur la peinture des galeries du Palais royal de Phnom Penh –, l'auteur se pose cette question : « *What was the source of the Phnom Penh Palace mural paintings* ? » ajoutant : « *Although Giteau's hypothesis sounds very convincing, little supporting evidence is provided, and she never actually discussed the story itself. The Nafilyans, on the other hand, provide very interesting information about the influence of Siamese art on Cambodian painting, but only concerning the causes of influence*. » En effet, San P. constate : « *This influence has indeed often been suggested by scholars with relativy vague reference to style*. ». Son sujet s'oriente donc vers des comparaisons entre les sujets peints des galeries des deux palais, réalisés à des dates fort différentes, en s'appuyant sur le « *Reamker* Text » et le « *Ramakien* Text ».

Après avoir fait une rapide rétrospective de l'histoire des rois Ang Duong et Norodom, puis abordant en quelques lignes la religion, la littérature et la danse sous leur règne, l'auteur présente l'influence exercée par la cour siamoise sur ces arts : « *This evidence demonstrates quite clearly that since the middle of the 19th century every aspect of royal Cambodian arts and culture was heavily influenced by the Siamese.* » Cette présentation le conduit à conter l'histoire de la construction et de la décoration du temple du Buddha d'Emeraude de Bangkok, puis celle du temple du même nom de Phnom Penh et de son décor. San P. réserve ensuite son étude aux comparaisons entre le Ramakien et le Reamker en détaillant les histoires des divinités, des démons et des singes ; sa dernière partie est consacrée à une courte vision de l'architecture.

Sa conclusion « *the dominant source of Siamese influence to be the Siamese Palace Ramakien murals themselves, with the Siamese Ramakien text, both originally composed in the late 18th century »* est nuancée pour les peintures de Phnom Penh : « *In Cambodia we can detect a European cultural presence…* ». Et la dernière ligne de cette étude – « *It should be said that much of the Siamese influence documented here consists, in fact, of a Cambodian reinterpretation of a Siamese interpretation of Angkorian tradition.* » – démontre la difficulté d'affirmer – comme l'a fait M. Giteau et à sa suite G. Nafilyan – que les peintures du palais de Phnom Penh ont été influencées par la seule peinture siamoise.

En replaçant ce sujet dans le contexte daté de chacun des palais, San P. est le premier à faire une analyse d'une question qui a, certes, peu intéressé : « *Only two studies, by French scholars, have touched on the question* » –, en proposant une réflexion nouvelle forgée sur la comparaison des décors peints relatifs à la grande épopée et la connaissance des textes qui la racontent.

En 2008, M. Gamonet donne une seconde partie [165] à une étude faite avec J. Népote [166] – publiée en 2000 –, qui présentait le Rāmāyaṇa, peint sur les murs de la galerie pourtournante de la Pagode d'Argent, comme « Une vision du politique et de la royauté

[164] SAN, P., « The influence of the… »,*.op. cit*. p. 179-215.

[165] GAMONET, M., « Le Ramayana au Palais de Phnom Penh. 2 – L'école artistique de l'Oknha Tep Nimit Mak », in *Péninsule* 57, 2008, p. 107-165.

[166] NEPOTE, J. - GAMONET, M-H., « Le Ramayana au Palais de Phnom Penh. Une vision du politique et de la royauté au début du XXè s… », *op. cit*.

au début du XXe siècle ». Le titre du second article – « L'Ecole artistique de l'Oknha Tep Nimit Mak » – propose une étude du décor peint sous l'autorité de cet artiste dont le nom est devenu familier pour quelques chercheurs.

Après un bref rappel historique de la fin du XIXe siècle et des relations entre le Siam et le Cambodge, l'auteur présente le peintre Tep Nimit Mak et le dessinateur – mais aussi peintre – Reachna Prasör Mao, en se référant à G. Groslier qui les a tous deux connus. Puis, M. Gamonet consacre l'essentiel de son écrit à l'explication de la longue épopée peinte en insistant sur « trois scènes majeures » pour en faire ressortir le style avant d'aborder l'architecture à travers « *l'étude de deux palais de style différent* ». Elle présente ensuite plusieurs pages sur Hanuman au Cambodge et sur la magie.

On regrette que cette étude ne réponde pas vraiment au titre qui lui a été donné. Il aurait été instructif que l'auteur explique ce qu'elle entend par « école artistique », et qu'elle cherche ensuite à savoir s'il est possible de parler d' « école » avec une seule œuvre étudiée du peintre Mak. L'idée d' « école » a été émise pour la première fois par M. Giteau qui, elle-même, ne l'a jamais vraiment explicitée ni exploitée et a fini par l'abandonner comme nous l'avons déjà soulignée. La remarque soulevée dans sa conclusion : « *L'œuvre de l'Oknha Tep Nimit Mak a plusieurs traits qui lui sont propres, qui font qu'on ne peut pas les confondre avec les autres peintures de la même sphère indianisée*. » aurait dû être développée.

Cependant, il faut reconnaître à cet article un travail de présentation d'un certain nombre de références à l'Inde, des analyses de quelques scènes choisies, des comparaisons avec l'art sculpté du Laos et une approche des techniques. Ce document reste une contribution à la découverte d'une œuvre importante dans l'histoire de l'art du Cambodge.

En 2009, puis en 2011, paraissent les deux premiers guides archéologiques de Bruno Bruguier et Juliette Lacroix qui mentionnent en quelques mots les peintures de deux sanctuaires situés non loin de Phnom Penh. Le premier, le *vihāra* du Vat Tani, démoli en 2004, se trouvait dans la province de Kampot. Il avait été décoré en 1941 de panneaux racontant la vie du Buddha dont une photographie du guide montre quelques tableaux sur le mur oriental [167]. Le second, le *vihāra* du Vat Kampong Tralach Leu, dans la province de Kampong Chhnang, permet aux auteurs de faire une courte comparaison des peintures avec celles détruites du sanctuaire du Vat Kampong Tralach Krom et de présenter deux images du *Vessantara jātaka* [168].

[167] BRUGUIER, B.– LACROIX, J., *Phnom Penh et les provinces méridionales*, 2009, p. 221.
[168] BRUGUIER, B.– LACROIX, J., *Sambor Prei Kuk et le bassin du Tonlé Sap*, 2011, p. 55.

Des articles de journaux

Les articles de journaux et ceux des magazines intéressés par la culture sont peu nombreux et relativement tardifs puisqu'ils ne semblent pas être antérieurs à l'extrême fin des années 1990. Lorsqu'ils traitent de la peinture, ils sont essentiellement écrits pour commenter une exposition ou relater un panneau peint d'un *vat*. Certains articles ne sont que de quelques lignes, d'autres d'une ou deux pages, rarement plus. Ils sont signés la plupart du temps par des journalistes, parfois par des historiens ou des chercheurs.

En 1999, le journaliste Frédéric Amat publie deux pages à l'occasion d'une exposition, à Phnom Penh, intitulée « Continuité et Transmission » [169]. Le titre de son article est explicite : « Une exposition pour que l'artisanat ne meure pas ». L'auteur présente ainsi trois maîtres artisans dont celui « en peinture traditionnelle », Chet Chan, âgé à cette époque de soixante ans. Spécialisé dans la représentation du Reamker, le peintre a étudié la peinture de l'épopée sur les murs de la galerie d'enceinte du Vat Prah Keo Morokot à Phnom Penh et du *vihāra* du Vat Reach Bo à Siemreap. Chet C. avoue, lors de cette exposition, qu'il n'arrive pas à vendre ses productions car, dit-il, « *elles ne sont plus appréciées. Seuls quelques rares étrangers aiment ce que je fais* ».

Ces quelques mots prouvent combien la peinture classique est un art qui devient de plus en plus difficile à être estimé et compris par les Khmers, surtout s'il reste respectueux d'une tradition séculaire.

En 2001, Carole Vann journaliste à Genève – fille de Vann Molyvann, architecte et ancien ministre de la culture du Cambodge –, publie deux pages pour présenter une exposition de photographies dues à J. et G. Nafilyan [170]. Ces photographies, provenant de leur collection personnelle constituée dans les années 1960, leur ont permis une publication en 1997 sur laquelle nous reviendrons plus avant. Le sujet tourne essentiellement autour de la peinture de quatre monastères dont deux détruits avant 1975.

Après quelques lignes pour expliquer le but de cette exposition, la journaliste résume brièvement ce qu'est la peinture au Cambodge non sans quelques erreurs : « *Cet art a aujourd'hui complètement disparu et les peintures subsistantes remontent à la seconde moitié du XIXe siècle.* », ou maladresses d'expression : « *Des navires à vapeur battant le pavillon français qui côtoient des demeures de style chinois…* »

Mais il est important de constater qu'une exposition sur des peintures appartenant – ou ayant appartenu – à des *vihāra* cambodgiens ait pu traverser les limites du Cambodge. Il est vrai que l'épouse de Vann Molyvann est native de la Suisse et tous deux

[169] AMAT, F., « Une exposition pour que l'art ne meure pas », in *Cambodge Soir*, janvier 1999.

[170] VANN, C., « Les peintures murales des pagodes du Cambodge se meurent », in *InfoSud*, journal de Genève, mars 2001.

sont amis de longue date de J. et G. Nafilyan, ce qui a favorisé cette exposition dont on peut se réjouir, ce sujet ordinairement n'intéressant pas un public occidental.

A la même date que l'article précédent sortent deux pages sur la même exposition, dans le journal du musée d'ethnographie de Genève. Si la présentation de l'auteur, Jérôme Ducor [171], s'apparente étroitement à celle de C. Vann, elle donne plus de détails et fait une plus grande synthèse des sujets peints choisis parmi les photographies de J. et G. Nafilyan.

Cette exposition sur la peinture cambodgienne, qui a duré à peine deux semaines en Suisse, n'a, semble-t-il, pas eu de répercussion sur d'autres pays européens.

En 2002, la journaliste Irène Berelowitch [172], parcourt l'exposition consacrée au peintre Chet Chan à Phnom Penh, et se penche sur le livre de ses oeuvres. Cet artiste avait déjà été présenté par F. Amat lors d'une exposition précédente. Chet Ch., héritier contemporain d'une tradition d'imagiers du Reamker, a produit quelque quatre-vingts tableaux sur le sujet de l'épopée à la demande de la galerie et maison d'édition Reyum qui a maintenant disparu.

Il s'agissait pour le directeur de cette galerie de « *publier un manuel d'un art pictural en voie accélérée de disparition. Car les fresques de la Pagode d'argent, faute de financement, pourrissent doucement dans l'enceinte du Palais*… ». Et plus loin d'ajouter : « *Les pagodes, autrefois, lieux privilégiés d'exposition et de commande pour les peintres du Reamker, n'ont plus guère de goût, ou d'argent, que pour les scènes bouddhiques bariolées*. »

L'article d'I. Berelowitch, autant que la présentation du peintre Chet Ch., est un appel à la sauvegarde d'un patrimoine : « *L'espoir, en donnant à regarder un aperçu de cet art immémorial, est de susciter, peut-être, de nouveaux désirs à son endroit* […]*, mais aussi des envies d'apprentissage, et de découverte, par le public, de l'infinie diversité de cet héritage* ».

Ecrites pour un quotidien en langue française – *Cambodge Soir* –, ces pages ne semblent pas avoir vraiement touché le public francophone.

En 2003, l'historien Henri Locard, analyse en anglais, pour le *Phnom Penh Post*, trois des peintures du *vihāra* du Vat Kampong Thum, situé dans la ville de Kampong Thom [173]. Exécutés en 1960-1961, les trois grands panneaux illustrant une certaine actualité politique de l'époque, mêlée aux scènes religieuses, retiennent l'attention. Le sujet le plus important est celui de la cérémonie de la crémation du Buddha à laquelle assistent quelques dirigeants de la planète auprès du prince Sihanouk : Nu U. de Birmanie, J. Kennedy du bloc de l'Ouest, N. Khrouchtchev du bloc communiste, A. Sukarno et J. Nehru – que Sihanouk avait rencontrés à Bandung en 1955 – représentant les pays non-alignés, ainsi que Mao Z. Tous sont aisément identifiables.

Cette représentation retient l'intérêt de l'auteur qui s'interroge sur l'absence de Zhou E., Ch. De Gaulle et J. Tito qui, en ces temps, comptaient beaucoup pour le prince

[171] DUCOR, J., « Peintures murales des monastères bouddhiques du Cambodge », in *TOTEM, le journal du musée*, mars - avril 2001.

[172] BERELOWITCH, I., « A la découverte du Reamker », in *Cambodge Soir*, septembre 2002.

[173] LOCARD, H., « Sihanouk triumphant », in *Phnom Penh Post*, september 2003.

Sihanouk. Il propose, avec prudence, l'idée que les personnalités sélectionnées dépendaient peut-être de photographies disponibles plus que d'un choix politique. Mais pour quelle raison avoir peint ces personnalités ? Est-ce un rappel de la cérémonie funéraire du roi Suramarit, décédé en avril 1960, et à laquelle de nombreuses personnalités étrangères avaient assisté ? En mettant en valeur l'originalité de cette représentation – l'aspect historique du sujet fondu dans l'aspect religieux –, H. Locard, dans le même temps, ne s'intéresse pas à son exécution artistique de belle qualité, bien qu'il nomme les deux peintres responsables de l'œuvre – Tep Thoeun et Sy Nat.

Malheureusement, en 2005, il a été décidé de restaurer les nombreux panneaux peints de ce *vihāra*. Le travail a été exécuté par de jeunes peintres qui n'étaient pas assez formés : leurs touches ont écrasé les volumes et fait disparaître les détails qui personnalisaient ces oeuvres.

En 2004, les journalistes Um Chamrouen et Soren Seelow [174] relatent la démolition, dans la province de Kampot, du *vihāra* du Vat Tani et de ses peintures exécutées entre 1940–1941 – dont nous avions fait un assez grand nombre de photographies –, à la demande des religieux et des villageois qui désiraient remplacer l'édifice par un bâtiment plus moderne. Sur ce sujet, les auteurs donnent des renseignements concernant la formation de comités qui récupèrent « *des soutiens financiers pour repeindre, réparer ou reconstruire les monastères, effaçant sous le ciment frais et la peinture acrylique la matière historique* ».

Um C. et S. Seelow ont eu connaissance de cette destruction et ont pu la dénoncer, mais combien d'autres disparaissent dans l'indifférence générale…

Quelques mois plus tard, en août 2004, la journaliste I. Berelowitch fait la présentation, dans un quotidien français du Cambodge, du livre de M. Giteau publié l'année précédente à Turin et à Paris [175]. Elle explique la division en deux parties du texte : « *la première iconographique* […], *la seconde* [traitant brièvement] *des différents ateliers de tradition aristocratique ou villageoise* ». Puis, elle relate quelques réflexions de l'auteur dont le vœu était de mettre en valeur un patrimoine qu'elle avait commencé à découvrir avant 1970 : « *Personne d'autre que moi ne pouvait parler de certaines de ces peintures, tout simplement parce que je suis l'une des dernières à les avoir vues*. » M. Giteau avait oublié qu'un certain nombre de ces peintures n'ayant pas disparu durant les années de difficultés, ont pu être découvertes et photographiées à partir des décennies 1990 et 2000. Malheureusement, ce livre qui n'a pas été relu avant sa publication, a conservé de nombreuses fautes et erreurs que nombre d'étrangers ont relevées.

[174] UM, C. – SEELOW, S., « Des fresques religieuses des années 40 emportées par la modernité à tout prix », in *Cambodge Soir*, mai 2004.

[175] BERELOWITCH, I., « Madeleine Giteau rend hommage aux auteurs oubliés de peintures de pagode », in *Cambodge Soir*, août 2004. Le titre de cet article est maladroit puisque les noms des peintres ne sont ordinairement pas connus, ce que M. Giteau avait souvent souligné dans ses conversations.

En avril 2007, à la suite de la publication à Phnom Penh du livre de San P.[176], suivie de mai à juillet d'une exposition de photographies réalisées par trois anciens étudiants – dont San Phalla – de la faculté d'archéologie de Phnom Penh sur le thème de la peinture des pagodes – « Wat Painting in Cambodia » –, paraissent plusieurs articles de journaux en anglais et en français.

Le directeur de l'Institut Reyum, Ly Daravuth, est à l'origine de cette initiative ayant conscience de la méconnaissance de cet art auquel quelques étangers commençaient à s'intéresser. Il est fort dommage que la présentation de ce sujet, lors du vernissage de l'exposition, ne fasse aucunement mention des auteurs âgés – notamment M. Giteau et G. Nafilyan – ayant produit quelques essais bien antérieurement à la recherche de San P. Présenté comme « *the first researcher to conduct the field research* » [177] – ce qu'il n'a jamais revendiqué –, il a recensé, entre 2001 et 2007, six cents *vat* sur un ensemble de plus de quatre mille existants, chiffre donné par le ministère des Cultes à la même époque.

Toutefois, il faut reconnaître un mérite à faire une exposition préparée à la hâte sur un sujet encore trop peu abordé.

En mai 2007 paraît ainsi un court article rédigé par Charles McDermid et Vong Sokheng pour présenter l'exposition et le livre de San P. [178]. Les auteurs s'attachent essentiellement au problème de destruction des peintures par les Khmers Rouges, à leur disparition par les rénovations et les repeints, et à l'absence de lois pour les protéger se référant à Chuchh Phoeurn – secrétaire d'état à la Culture : « *These paintings are part of Cambodian heritage, but we don't have a law yet to protect them as national treasures*. » Ce court article est émaillé de huit photographies illustrant quelques scènes prises dans différents *vihāra*.

A nouveau en mai 2007, quelques jours après l'ouverture de l'exposition, le journaliste Jean-Pierre Sovannavong [179], présente le projet de l'Institut Reyum. Il écrit que la volonté de l'Institut était de photographier toutes les peintures anciennes des monastères du Cambodge mais que rapidement San P. « *et les responsables de l'Institut, ont du revoir leurs propos, puisque dans bien des cas les anciennes peintures sont recouvertes par de nouvelles, pire encore lorsque certains des anciens bâtiments ont été détruits sans souci de préservation du travail pictural des artistes* ». Le journaliste cite ensuite les propos de Ly D. face à ce problème : « *Nous avons du travailler dans l'urgence, choisir de documenter autant de temples que possible, ce au détriment d'une étude plus approfondie pour chacun d'eux* ».

Dans le même article, J-P Sovannavong évoque les autres et nombreuses difficultés de l'entreprise de l'Institut Reyum face à ce projet mal préparé.

Toujours en mai 2007, S. Seelow, déjà nommée, journaliste au journal *Le Monde* ayant passé six ans au Cambodge, publie une page consacrée à l'exposition de l'Institut Reyum

[176] SAN, P. : son livre, publié uniquement en khmer en avril 2007, n'a jamais été traduit officiellement.
[177] LY, D., « Wat painting in Cambodia », discours lors du vernissage de l'exposition, 18 mai 2007.
[178] MCDERMID, C. – VONG, S., « Heritage, Fading away on wat walls », in *Cambodia Daily*, 18 juin 2007.
[179] SOVANNAVONG, J-P., « Peintures de Watts à l'Institut Reyum », in *Lepetitjournal.com*, mai 2007.

[180]. Son article, traité sur un certain mode humoristique – « *Un voyage pictural giratoire dans l'univers religieux et folklorique du royaume* » – contient plusieurs erreurs. Ainsi, lorsqu'elle écrit « […] *une sélection de fresques provenant de quelque 600 pagodes du pays, soit la moitié des pagodes recensées officiellement* », on peut lui opposer que les peintures ne sont nullement des fresques et que le recensement du ministère des Cultes a relevé plus de quatre mille pagodes au moment où elle écrit ses lignes ; de même, dans une autre phrase « *Cette exposition est l'occasion de réviser en images les 550 vies du Bouddha, thème favori des pagodes* », le terme « images » est ici maladroitement utilisé et le choix des vies antérieures peintes sur les murs n'illustre jamais ce chiffre proposé. On relève aussi une inexactitude dans la phrase peu explicite pour le lecteur non renseigné « *Il y a eu des travaux de recherche sur les peintures murales des wat, mais ils* [?] *s'intéressaient essentiellement à la peinture classique de la fin du XIXe siècle* » : cette remarque concerne très certainement M. Giteau qui a écrit et fait des photographies sur quelques peintures de *vat* de l'extrême fin du XIXe siècle comme nous l'avons vu *supra*. Mais ce travail n'a pas été celui de G. et J. Nafilyan.

Fin juin 2007, la journaliste Michelle Vachon présente l'exposition de l'Institut Reyum dans un journal anglais [181]. L'auteur, plus précise que ses deux confrères précédents, relate que la réalisation des photographies exposées relevait du vœu du directeur de la galerie Reyum dont « *the goal was to systematically photograph all paintings, regardless of their themes or state of preservation, since there had been no exhaustive research on the topic* ». Ce programme ambitieux, explique M. Vachon, a été réalisé en six ans sur six cents pagodes avec quelque vingt mille photographies. Dans la suite de son article, la journaliste, après avoir énuméré quelques thèmes rencontrés dans une dizaine de *vihāra* – soulignant que certains sont uniques au Cambodge –, ajoute que « *Painting styles and techniques vary greatly, ranging from simple images by amateur artists to traditional Cambodian scenes and even modern paintings by master painters* ». Il aurait été intéressant qu'elle indique si l'ouvrage de San P. qui accompagnait cette exposition, étudiait cet aspect : en effet, une telle recherche pourrait expliquer l'originalité de la peinture de certains *vihāra*. Toutefois, il faut signaler que ce livre n'existe qu'en langue khmère. Nous reviendrons plus avant sur cette étude.

En juillet 2007, le journaliste Sam Chambell publie aussi un article au sujet de l'exposition de l'Institut Reyum [182]. Cet article est des plus curieux puisque l'auteur fait une confusion totale tout au long de ses deux pages entre Ly D. et San P., ne citant du reste jamais ce dernier. Dès son premier paragraphe, il attribue la recherche sur le terrain à Ly D. : « *Daravuth Ly, 30, is the head researcher of the project. He and two others spent over six years scouring rural Cambodia to document murals from over 600 temples. The team took over 20 000 photographs*. » Au moment où il écrit son texte, Ly D. a déjà trente-huit ans et

[180] SEELOW, S., « Les peintures de pagode au fil du temps et des modes », in *Cambodge Soir*, 22 mai 2007.
[181] VACHON, M., « Documenting Pagoda Paintings », in *The Cambodia Daily*, juin-juillet 2007.
[182] CHAMBELL, S., « Paintings in Peril », in *Cambodia Life Magazine*, juillet 2007

n'est jamais allé sur le terrain photographier une seule pagode. Qui est Sam Chambell ? Qui a pu lire son article de pur amateurisme écrit pour *Cambodia Life Magazine* ?

Malgré les présentations fantaisistes ou erronées des journalistes, il faut souligner que cette exposition malgré ses imperfections, la première sur le décor peint des pagodes, a été une révélation pour les Phnompenhois, notamment pour les plus jeunes. On ne peut donc que se réjouir de la volonté de l'Institut Reyum de l'avoir programmée et d'avoir voulu mettre en valeur les chercheurs cambodgiens et leur travail de sensibilisation. Il est, cependant, regrettable d'avoir écarté systématiquement le travail ancien des savants français précédant celui de San P., qui lui a procuré une base pour sa recherche de master soutenu à l'université de Chulalongkorn, à Bangkok, en 2007.

Ce projet touchant à la sauvegarde d'un patrimoine mal connu et peu préservé n'a, malheureusement, pas pris le chemin que l'on espérait : à la fin des années 2000, San P. et l'Institut Reyum ont complètement abandonné la recherche sur la peinture des pagodes en raison des difficultés rencontrées. Quant à l'Institut, ses portes ont été définitivement fermées quelques années plus tard.

Toujours en 2007, un long article paraît dans la revue francophone *Chatomukh* à la suite d'une intervention du roi Sihamoni, en décembre 2005, demandant de « *conserver, au titre de patrimoine national, les peintures murales des temples* ». L'auteur, Taing Samreth, traite un thème – « *Le bouddhisme khmer peut-il conserver un patrimoine matériel* ? » – qui est une question de fond [183]. Son analyse pertinente ne s'arrête pas au raisonnement courant, et toujours répété, à savoir que le fidèle obtient des mérites en offrant à son monastère une construction ou un panneau peint. Il analyse les réactions des Cambodgiens bouddhistes depuis les Accords de Paris de 1991 et comprend qu'une phase de prospérité économique engendre toujours une certaine destruction du patrimoine, et que celle-ci, depuis deux décennies, concerne notamment le décor peint des monastères. Après avoir rappelé brièvement que « *les archéologues de la première moitié du XX^e^ siècle ne se sont intéressés quasiment qu'à Angkor en délaissant les peintures murales* » qui apparaissaient alors « *modernes et vulgaires* », mais qui sont devenues maintenant précieuses, il précise que « *si rien n'est fait pour préserver aujourd'hui le peu de ce qui a survécu à la négligence des hommes et des turpitudes politiques du siècle dernier, le Cambodge apparaîtra comme vide de patrimoine culturel postérieur à l'antiquité angkorienne* ».

Cet article, qui attire l'attention sur la relation entre le bouddhiste et la création décorative de son sanctuaire, est aussi un appel à la sauvegarde d'un patrimoine, mémoire d'un peuple.

Dans le même journal francophone *Chatomukh*, paraît en 2008, une étude sur un panneau du *vihāra* du Vat Srei Toul, peint en 1955, dans lequel figure un homme politique français – le général De Gaulle en uniforme – au Mariage du prince Siddhārtha

[183] TAING, S., « Le bouddhisme khmer peut-il conserver un patrimoine matériel? », in *Chatomukh*, novembre 2007.

[184]. En 2009, ce même article présenté différemment est publié dans une revue Cambodgienne [185].

En 2010, le professeur Jean-Michel Filippi [186], consacre deux pages dans le dernier numéro papier du quotidien francophone *Cambodge Soir* à la présentation du livre « Cambodge », paru en 2009 [187]. Après une synthèse des différents thèmes traités, il insiste sur la partie que les auteurs ont consacrée aux *vihāra* et à leurs peintures. En effet, c'est la première fois que quelque deux cent cinquante *vat* sont répertoriés dans un ouvrage qui se situe entre la vulgarisation des guides et la spécialisation de l'EFEO.

En 2011, le *Bulletin de Phnom Penh Accueil*, publie un article de quelques pages intitulé « A la découverte des pagodes » [188]. Après une présentation générale du *vat* et du *vihāra*, l'auteur s'est essentiellement intéressé au décor peint des sanctuaires et à sa disposition sur les murs et les plafonds, faisant une courte synthèse de l'évolution de cet art jusqu'au début des années 1970, en mettant en valeur les témoignages encore existants, essentiellement ceux des provinces. Ces pages ont été reprises par plusieurs guides touristiques pour essayer de sensibiliser les visiteurs sur ce sujet.

Le journaliste Alain Gascuel fait paraître, en 2012 [189], un article de quatre pages, illustré de nombreuses photographies, sur les peintures d'une dizaine de *vihāra* cambodgiens après avoir interrogé Ang Chouléan – ethnologue –, Anne Lemaistre – directrice de l'Unesco à Phnom Penh –, San Phalla – devenu spécialiste en religions – et demandé à M. Gamonet de commenter les illustrations.

Ang C., fait une rapide présentation générale du *vihāra*, des sujets de la peinture qui l'ornent et de la difficulté à conserver ce décor peint : « *On détruit les peintures anciennes pour en faire de plus imposantes.*[…]. *On démolit et on construit vite quelque chose pour s'acquérir des mérites, et c'est moche dans 90% des cas* ».

A. Lemaistre aborde plus précisément la restauration et la sauvegarde des peintures du *vihāra* du Vat Kampong Tralach Leu : « *Nous avons commencé par la restauration de la pagode de Kompong Tralach Leu en 1999* […] *nous avons réparé et consolidé les toitures*, *restauré les peintures* ». Sans doute est-ce une erreur du journaliste : si le toit a subi une réfection, les peintures de ce *vihāra* n'ont pas été restaurées à cette date, pas plus qu'elles ne l'ont été depuis. Ensuite, A. Lemaistre présente le projet pour la Pagode d'Argent : « *Pour trouver des fonds* [pour la restauration]*, nous allons lancer une campagne en 2013 et j'ai bon espoir parce qu'il s'agit d'un ensemble pictural exceptionnel. Je vais proposer que les peintures*

[184] GUERET, D., « Vat Srei Toul », in *Chatomukh*, novembre 2008, p. 19–23.

[185] GUERET, D., « Le Vat Srei Toul », in *Kerdomnel Khmer magazine*, Phnom Penh, 2009, p. 25–28.

[186] FILIPPI, J-M., « Le Cambodge, cet inconnu », in *Cambodge Soir*, septembre-octobre 2010.

[187] GUERET, D.- GUERET, D–P., *Cambodge*, Imprimerie Nationale, 2009, 366 p.

[188] GUERET, D., « A la découverte des pagodes », in *Le Bulletin de Phnom Penh Accueil*, septembre – décembre 2011, p. 8–13.

[189] ANG, C. – LEMAISTRE, A. – SAN, P., « Les peintures murales, merveilles méconnues », in *Cambodge Nouveau*, octobre 2012.

soient inscrites sur la liste du patrimoine mondial ». Il ne semble pas qu'une campagne de sensibilisation pour la sauvegarde de ces peintures ait été encore lancée en 2015.

San P., quant à lui, évoque très rapidement les peintures du *vihāra* du Vat Moha Leaph « *ces figures célestes, dieux et déesses, réalisées aux plafonds sont destinées à donner aux visiteurs qui lèvent la tête une idée du paradis. C'est une notion que le bouddhisme a hérité de l'hindouisme*. » L'auteur s'est tourné à présent vers l'étude du bouddhisme sous ses différentes formes à travers les écrits.

Le but de cet article était certes louable mais on regrette quelques inexactitudes et erreurs qui jalonnent le texte, tout comme on déplore les imprécisions des légendes accompagnant les photographies ainsi que leurs attributions erronées, plusieurs appartenant à nos propres relevés sur le terrain.

En novembre 2013, M. Vachon relate pour *The Cambodian Daily* l'exposition intitulée « Framing the Sacred : Cambodian Buddhist Painting », organisée par l'« Institute of East Asian Studies in Berkeley » [190]. La journaliste présente la finalité de l'exposition comme étant celle de faire connaître la vie du Buddha par des épisodes peints sur toile ou sur verre appartenant au collectionneur Joel Montague qui a travaillé au Cambodge dans les années 1990. Cette collection, acquise par différents achats, n'est pas antérieure au milieu des années 1980 et comprend environ soixante peintures sur toile – *preah bot* – et une cinquantaine sur verre. Quelques lignes expliquent le rôle des toiles peintes comme celui des verres peints, ces derniers étant essentiellement l'œuvre d'artistes originaires de la communauté du Kampuchéa Krom (Vietnam). L'article se termine par une réflexion sur l'aspect de présentation du Buddha relevée dans le livre de V. Roveda et S. Yem [191] : « *The Buddha is always shown in monastic attire* […]. *Works done since the 1980s do not feature references to today's life and clothes demonstrate that the Buddhist visual tradition is deeply rooted and unaffected by modernization in Cambodia* ».

Cet article a le mérite de mettre en valeur, outre la figure du Buddha, une exposition sur deux techniques khmères peu connues, l'une continuant une tradition ancienne mais avec les moyens modernes – la peinture sur toile, l'autre en voie de disparition – le décor sur verre.

Une tentative personnelle

Dès 1997, Ray Zepp, un professeur américain de mathématiques à l'université Pannasastra de Phnom Penh, se passionne pour les pagodes de la capitale, de Siemreap et de Battambang dont il visite un assez grand nombre. Il publie successivement sur la question trois fascicules en 1997, 2000 et 2001 [192].

Durant ses déplacements il se fait parfois accompagner d'un ami khmer qui peut lui expliquer le bouddhisme dans ses grandes lignes et, à travers les peintures, la vie du

[190] VACHON, M., « Artworks Reflecting Buddhist Faith », in *The Cambodia Daily*, novembre 2013.
[191] ROVEDA, V. – YEM, S., *Buddhist Painting in Cambodia*, River Books, 2009.
[192] ZEPP, R., *A field guide to Cambodian pagodas*, 1997, 69 p.; *A field guide to Siem Reap pagodas*, 2000, 62 p.; *Around Battambang*, 2001, 98 p., dont 57 p. consacrées aux pagodes.

Buddha et les dix derniers *jātaka*. Dans ses pages, outre quelques conseils de visites et l'intérêt porté au nombre de bonzes dans les *vat*, l'auteur raconte essentiellement les sujets qui décorent les murs des sanctuaires qu'ils soient anciens ou modernes. Le décor peint ne l'intéresse pas en tant qu'art, au point qu'il s'enthousiasme pour les réalisations les plus récentes aux couleurs vives et sans nuances tandis que ne lui parle pas une création ancienne au dessin harmonieux et aux teintes nuancées et adoucies.

Ray Zepp fait partie de ces personnages indépendants et de bonne volonté qui aiment et respectent le pays où ils travaillent mais qui n'ont, malheureusement, aucune formation sur les sujets pour lesquels ils écrivent, et que la communauté scientifique ne veut ni connaître ni aider à parfaire les quelques notions acquises. Ainsi, peut-il écrire à propos du monastère de Sommanors de Battambang [193] : « *Wat Somanos is hardly a Buddhist wat. Almost all the iconography around the outside and the paintings inside treat Hindu themes* ». Le *chau athikar* [194] de ce *vat* – datant du premier quart du XX^e^ siècle – a dû être très surpris en lisant ces lignes.

[193] ZEPP, R., *Around Battambang*, 2001, p.76.

[194] Le *chau athikar* est le chef des bonzes du *vat*, le responsable religieux. Il est désigné par l'assemblée des fidèles : sa compétence s'excerce dans le domaine religieux et son autotité agit sur les questions de discipline des bonzes et des novices.

1.1.2. LA DIFFUSION D'UN SAVOIR PLUS APPROFONDI

La propagation d'un savoir, qui commence à être plus approfondi, débute durant la décennie 1980 avec deux chercheurs qui vont publier chacun un ouvrage entièrement consacré à un seul sujet : la peinture de la *śālā* du Vat Kien Svay Krau à Koki dans la province de Kandal par M. Jacq-Hergoualc'h en 1982 ; celle de la galerie pourtournante de la Pagode d'Argent illustrant un récit oral par F. Bizot en 1989.

DE TROP RARES ETUDES ET PUBLICATIONS ENTRE 1982 ET 2010

Si avec ces deux ouvrages naît une prise de conscience de l'existence d'un art du décor peint, dans une vision plus large mais aussi plus précise, il faut toutefois souligner que ces recherches ne sont qu'au nombre de deux pour toute la décennie des années 1980. Il faudra attendre huit ans pour une nouvelle publication après celle de 1989, qui sera l'unique des années 1990. Six ouvrages – dont deux sont des recherches universitaires et quatre des présentations générales –, sortiront durant la décennie des années 2000.

Des analyses plus larges

En 1982, est publié par l'Ecole française d'Extrême-Orient la thèse de M. Jacq-Hergoualc'h portant sur l'histoire de Preah Chinavong et son illustration peinte dans l'une des *śālā* du Vat Kien Svay Krau [195].

L'histoire de Preah Chinavong est un conte dont « *l'intrigue n'est qu'une suite ininterrompue d'épisodes tous plus rocambolesques les uns que les autres et le héros un jeune prince beau et amoureux qui sait profiter de toutes les occasions de la vie* », précise l'auteur. Ce sujet a été peint sur dix-sept longs panneaux de bois « *dans une sālā déjà très ornée de peintures* ». Cette remarque est importante puisque, ordinairement, ce sont les *vihāra* qui sont largement décorés et les *śālā*, normalement plus ouvertes sur l'extérieur, plus dépouillées.

Après avoir présenté la littérature romanesque au Cambodge, M. Jacq-Hergoualc'h s'est consacré au texte publié par l'Institut bouddhique sur lequel repose son étude. Il consacre ensuite la partie la plus importante de sa recherche au décor peint illustrant l'histoire de Chinavong. En évoquant rapidement les techniques, puis en analysant longuement la vie des personnages et les cadres, naturels et construits, dans lesquels ils évoluent, l'auteur s'est intéressé à faire de nombreuses comparaisons avec la peinture siamoise.

---

[195] JACQ-HERGOUALC'H, M., *Le roman source d'inspiration de la peinture khmère à la fin du XIX^e^ et au début du XX^e^ siècle. L'histoire de Preah Chinavong et son illustration dans la (sālā) de Vat Kien Svay Krau*, EFEO, 1982, vol. I 166 p., vol. II 147 p.

C'est la première étude approfondie sur une peinture d'un ensemble complet dont on constate à présent la disparition de la plus grande partie.

En 1989, le travail d'un autre chercheur français est publié par l'Ecole française d'Extrême-Orient [196]. Dans son ouvrage sur le Rāmaker, déjà cité *supra*, F. Bizot s'est penché sur un domaine difficile à appréhender : « *L'histoire de Rām telle qu'elle s'est transmise au Cambodge nous fait pénétrer* [...] *au cœur d'un domaine obscur du bouddhisme indochinois, et khmer en particulier : les techniques du salut* ».

Il a pu entreprendre cette recherche grâce à un conteur, Mi Chak, qu'il a enregistré en 1969, peu avant la mort du vieil homme. Après avoir transcrit le récit oral, le chercheur s'attache à la traduction française : « *Mon intention était de faire connaître la version in extenso du Rāmaker, mais en mettant l'accent sur la structure du récit, sur les passages ayant une portée symbolique, qui donnent au poème sa dimension philosophique, sur les interpolations ésotériques qui définissent ses caractères originaux* [197]. » La partie suivante, la plus longue, traite de la traduction illustrée par les peintures de la galerie pourtournante de la Pagode d'Argent « *non pas qu'elles suivent exactement la parole de Mi Chak* [...] *mais la tradition observée est bien la même que celle du récit. Les scènes figurées en rendent les détails avec parfois une conformité surprenante* » [198].

Dans cette étude, F. Bizot n'a pas cherché à détailler la peinture – ce n'était pas son sujet – mais il a néanmoins fait une courte synthèse sur le travail du décor peint, de sa lecture et de sa compréhension « *Certes le déchiffrement des peintures passe par une connaissance précise de l'histoire du Rāmaker* », avant de donner quelques lignes sur la sauvegarde de la mémoire de ces peintures par les photographies faites en 1957, mais trop tardivement pour que cette couverture soit complète puisque de nombreuses dégradations avaient eu lieu, notamment au début des années 1950.

En 1997, G. et J. Nafilyan publient, à l'occasion de l'exposition parisienne « Angkor et dix siècles d'art khmer », un opuscule sur quelques peintures de six *vihāra* cambodgiens anciens, dont trois ont été détruits avant 1975, auxquels ils ont joint le décor du Vat Prah Keo Morokot du Palais royal de Phnom Penh [199]. Cette courte synthèse est illustrée par de très nombreuses photographies de belle qualité que les auteurs avaient faites dans les années 1960 lorsque G. Nafilyan travaillait à la description graphique du temple d'Angkor Vat.

G. et J. Nafilyan ont divisé leur travail en trois chapitres : après une rapide présentation générale, ils se sont attachés plus longuement à certains thèmes traités dans les *vihāra* – dont ils développent quelques récits –, et aux influences venues de l'extérieur, puis ont réservé quelques pages aux techniques.

Le grand intérêt de cet ouvrage est de mettre en valeur le décor peint de trois *vihāra* disparus – ceux des Vat Kampong Tralach [Krom] démoli en 1967, Chadotes [Chaktodis] et Tep Pranam d'Oudong détruits sous les khmers Rouges –, et de trois autres

[196] BIZOT, F., *Rāmaker, L'amour ... op. cit.*.

[197] BIZOT, F., *ibid.*, p. 40.

[198] BIZOT, F., *ibid.*, p. 62.

[199] NAFILYAN, J. - NAFILYAN, G., *Peintures murales des monastères bouddhiques au Cambodge*, 1997, 95 p.

sanctuaires encore existants – ceux de Kampong Tralach Leu, Moha Leaph et Vat Reach Bo.

Les auteurs ont placé en début de leur ouvrage une « *Liste des monastères décorés de peintures* » [200] s'élevant à trente-trois édifices – ils n'en présentent que six n'ayant pas eu la possibilité de connaître les autres –, dont la source est celle dressée par M. Giteau en vue d'une publication qu'elle réalisera, en partie, en 2003. Cette liste correspond pour l'essentiel à des sanctuaires détruits qui, datant de la fin du XIXe siècle et du début du XXe, possédaient des peintures de même époque, à l'exception du Vat Bakong restucturé et agrandi dans les années 1930 dont le décor peint du *vihāra* – qui vient d'être restauré –, remonte à 1946. Ce sanctuaire ne semble pas trouver sa place parmi une liste de décors beaucoup plus anciens alors même qu'il existe encore d'autres *vihāra* du début du XXe siècle conservant des peintures. La liste citée aurait donc pu être la base d'une recherche sur la manière ancienne de traiter divers sujets mais les photographies manquaient ce qui ne permettait pas d'entreprendre ce travail.

Ce fascicule – qui n'est pas une étude exhaustive et ne peut pas être la seule référence pour l'histoire du décor peint –, a voulu d'abord être, comme l'ont écrit J. et G. Nafilyan, « *un modeste travail* [pour] *aider à une prise de conscience internationale de la nécessité de sauver les peintures encore existantes, qui font partie du patrimoine* ».

En 2001, San Phalla et Tho Pisey soutiennent à la faculté d'archéologie de l'université des Beaux-arts de Phnom Penh, un mémoire de licence.

Leur travail porte sur les peintures de quatre *vat* anciens du Cambodge [201]. Après les avoir présentés rapidement, les auteurs expliquent les différents sujets qu'ils ont abordés dans la peinture des quatre *vihāra* – vie du Buddha, *jātaka*, animaux, habillement –, en attachant une grande importance aux vêtements des religieux et de tous les autres personnages ; ils évoquent aussi les influences et les techniques. Leur recherche est illustrée de nombreuses photographies et de dessins ; ces derniers expliquent certaines architectures, les coiffures et l'habillement que portent actuellement les bonzes en décrivant leur manière de se draper.

Sans doute, peut-on reprocher à ce mémoire d'avoir abordé trop de sujets sans avoir pu en approfondir un seul. Mais ce travail universitaire est le premier sur la peinture depuis la reprise des études à la faculté d'archéologie en 1989 et les premières soutenances des mémoires de licence en 1994. C'est un départ encourageant pour une prise de conscience de cet aspect mal connu du patrimoine cambodgien.

En 2003, le CESMEO de Turin publie, en français et en italien, une étude de M. Giteau sur la peinture des monastères bouddhiques [202].

L'auteur a dressé une liste de trente-huit monastères illustrés de cent vingt-six photographies personnelles. Son travail se divise en deux grandes parties : l'une aborde

---

[200] NAFILYAN, J. - NAFILYAN, G., *ibid.,* p. 8.

[201] SAN, P. – THO, P., *Peinture des vat anciens du Cambodge*, *Vat Sommanors, Vat Kor, Vat Bakong, Kampong Tralach Leu*, 2001, 170 p. [Traduction de Tun Puthpiseth]

[202] GITEAU, M., *Chefs-d'œuvre … op. cit*.

les sujets classiques de l'iconographie – vie du Buddha, *jātaka*, conte, Reamker – ; l'autre traite des « écoles et ateliers » – peintures aristocratiques, peintures provinciales – que M. Giteau pense avoir décelés à travers les villes et les provinces. La première partie est plus étoffée que la seconde.

Cette étude, écrite peu avant la disparition de l'auteur, est une présentation plus large que celle de J. et G. Nafilyan parue six ans auparavant. Elle donne de nombreux renseignements, parfois difficiles à lire, quelquefois erronés, avec des légendes qui ont conservé des inexactitudes [203], et présente une carte en fin de volume qui ne correspond pas au sujet traité. La documentation photographique est abondante et les photographies en noir et blanc en très grand nombre, dont beaucoup sont répétées en couleur en fin de volume – ce qui n'était toutefois pas indispensable.

Il faut cependant souligner combien ces renseignements photographiés sont un témoignage très précieux pour les décors peints ayant commencé à disparaître dès le séjour cambodgien de M. Giteau : ces photographies constituent maintenant des archives, un patrimoine et un rappel de l'histoire ; elles se trouvent, pour une petite partie, au Cesmeo de Turin et, pour le reste, à la photothèque de l'EFEO.

Quelques années plus tard, en 2007, sort une étude de San P. pour l'Institut Reyum portant sur les « peintures des monastères » et déjà citée *supra* [204], (cf. p. 75). Ce volume – seulement en khmer – a été publié par l'auteur et deux autres chercheurs cambodgiens, pour accompagner une exposition présentant un certain nombre de photographies réalisées dans quelques six cents *vat*.

L'étude se divise en trois parties et huit sous-parties. Après quelques généralités, elle traite essentiellement de diverses iconographies – la vie du Buddha, les *jātaka*, les *paññāsa jātaka*, les huit *arhat*, le Reamker, les contes – et réserve seulement trois pages à une présentation de la peinture divisée en deux grandes périodes : la peinture traditionnelle, celle de la fin du XIX^e^ siècle et du début du XX^e^, qui ne se réfère qu'aux bas-reliefs angkoriens, et la peinture moderne démarrant dans les années 1940.

On regrette une étude et une présentation aussi rapides qui n'expliquent pas les caractéristiques de la peinture traditionnelle pas plus que celle dite « moderne » malgré le nombre important de photographie accompagnant ce texte.

Il faut toutefois préciser que ce livre est le premier à être publié sur un tel sujet écrit, et élargi, par de jeunes Cambodgiens.

---

[203] GITEAU, M., *ibid.*,- Nous avons relevé des explications erronées et n'en citons que deux : p. 14, ill. 3 : A Kampong Tralach Leu « *L'enfant repose sur un carré de tissu précieux* » alors qu'il est assis sur les genoux de Brahmā ; p. 23, ill. 12 : « *A Vat Sisowath Ratanaram, on a figuré, sur la couche, deux personnages dont le plus grand est une femme. Serait-ce l'enfant qui est représenté par le plus petit* ? » : une confusion est faite entre les deux servantes allongées au pied du lit, et Yaśodharā et son fils couchés derrière le rideau que soulève Siddhārtha.

[204] SAN, P., *Les peintures des monastères*, 2007, 248 p. – 351 ill. [Traduction non publiée de Hiep Chan Vicheth et Tuy Danel].

En 2007, Sakou Samoth publie un long article sur les « Fresques des galeries de la Pagode d'Argent » [205]. Après une rapide introduction, l'auteur explique cent quatre-vingt-douze scènes du long poème et termine par une note personnelle : « *Le Rāmker met l'accent sur la gloire de Preah Rām et de son épouse Neang Setā. Ces deux héros ont laissé briller leur gloire acquise dans leur fidélité inébranlable aux idéaux du Juste et du Vrai. Leurs modèles se cristallisent en renommée universelle, qui rappellera pour toujours que seules les victoires morales sont immortelles.* »

Malgré son titre qui peut laisser supposer un certain regard sur la création picturale, l'auteur s'est essentiellement intéressé au poème en tant qu'histoire religieuse et littéraire, tout en illustrant son texte d'un certain nombre de peintures. Avec cette publication écrite dans un beau français, Sakou S. invite le lecteur à parcourir les galeries en « lisant » la longue frise.

En 2009, un chercheur indépendant, l'Italien Vittorio Roveda vivant à Bangkok, aidé de Sothon Yem, publie en anglais une recherche sur le Buddha à travers la peinture des *vihāra* [206]. Son travail est clairement annoncé dès la première page : « *We have heard of his words in audible form and now want to see them in a tangible form. Each mural is a page of the Buddha's teaching, transforming the* vihara *into a book, a new text to be absorbed.* »

De ses visites dans différentes provinces, l'auteur a sélectionné quelque cent *vat*, mêlant *vihāra* anciens et modernes et, par conséquent, les peintures murales.

Son travail est divisé en deux parties : l'une traitant de l'iconographie traditionnelle – The Ten Great *Jatakas*, The Other *Jatakas*, The Life of the Buddha, Cosmology, The Rama Epic, Legends and rare narratives –, l'autre présentant en courts paragraphes les *vihāra* et le sujet de leur peinture.

Le but de V. Roveda, en publiant ce travail de plusieurs années, n'était pas de chercher à faire une analyse des peintures, et encore moins une histoire de la peinture, mais celui de faire connaître aux curieux ce que représente en images le bouddhisme au Cambodge et à quoi ressemble un sanctuaire cambodgien.

En 2010, un étudiant cambodgien, Tuy Danel, soutient un master à la Sorbonne sur les peintures du *vihāra* du Vat Kaoh Pen [207-208]. Son travail est divisé en cinq chapitres, les deux derniers traitant plus spécialement du décor peint dans le sanctuaire du *vat*. Cette recherche universitaire, travaillée et soutenue en France, la première sur un tel sujet, a le mérite de faire démarrer des études sur un art méconnu ou peu estimé au Cambodge. Nous espérons qu'elles se poursuivront.

---

[205] SAKOU, S., *Fresques des galeries de la Pagode d'argent du Palais royal, Phnom Penh*, 2007, 60 p. – 31 ill.

[206] ROVEDA, V., *Buddhist Paintings… op. cit.*

[207] TUY, D., *Le Vat de Kaoh Pen et les peintures murales du vihāra*, 2010, master 2, université de Paris-IV-Sorbonne.

[208] Le sanctuaire du Vat Kaoh Pen conserve un intérêt indéniable. Isolé sur une île de la province de Kampong Cham, les chercheurs et les visiteurs ne le connaissent pas. Construit en 1936, il a été orné de deux registres présentant des scènes de la vie du Buddha et des épisodes de *jātaka* exécutés entre 1936 et 1942. Fermé pendant la période des Khmers Rouges il a pu conserver son décor peint intact.

En 2010, V. Roveda et S. Yem publient, à nouveau en anglais, une étude sur la peinture khmère qui concerne uniquement celle exécutée sur toile – *preah bot* au Cambodge [209]. Cette recherche présente soixante–dix–neuf toiles peintes dont certaines possèdent plusieurs panneaux. L'ensemble est daté entre la fin du XIXe et la fin du XXe siècle. Neuf toiles anciennes semblent appartenir à la fin du XIXe siècle ou à la première moitié du XXe ; soixante-dix ont été exécutées dans la seconde moitié du XXe siècle et, dans cette période, le plus grand nombre appartient au dernier quart du siècle. Les auteurs soulignent que leurs découvertes ne se sont pas faites sur le sol du Cambodge – hormis pour un panneau exposé au musée national du Cambodge – et précisent : « *Antique Cambodian preah bot can be found only outside Cambodia, in foreign museums and private collections* [...]. *Only one painting on cloth, a preah bot dating from the first quarter of the 20th century, is on display at the National Museum of Phnom Penh* ».

V. Roveda et S. Yem ont divisé leur travail en trois parties : « Histoire, Vie du Buddha, *Vessantara jātaka* », ce dernier ayant retenu leur attention par un nombre assez élevé de représentations. Dans l'historique, les chercheurs font quelques comparaisons entre les toiles du Cambodge et de la Thaïlande du XXe siècle mais soulignent que « *It is nearly impossible to compare the old Thai* phra bot *with those of Cambodia because of the age difference, since nothing has survived in Cambodia from the first half of the 19th century*. »

Cette approche n'est pas tournée vers l'étude de la peinture – qu'elle soit ancienne ou récente –, en tant qu'histoire de l'art ou histoire des techniques mais vers l'iconographie, essentiellement celle du Buddha et du *Vessantara jātaka*. Cette recherche est la première à mettre en lumière l'art de la peinture sur toile et à montrer que cet art connaît à nouveau un développement depuis le milieu des années 1980.

A l'origine de l'initiative pour la restauration du Vat Bakong, situé dans la province de Siemreap, V. Roveda publie un ouvrage sur le sujet en 2011 [210]. La restauration a été conduite sous l'autorité de Robert Bougrain-Dubourg avec la collaboration de nombreux aides tant étrangers que Cambodgiens [211]. Les différents tableaux de l'intérieur du *vihāra* racontent la vie du Buddha et ceux de la galerie extérieure les dix *jātaka*, dans lesquels se mêlent des scènes de vie quotidiennes auxquelles sont associés des Français.

Des oublis inexpliqués

Il nous faut souligner un point curieux concernant les écrits généraux de M. Giteau, G. Nafilyan, San P. et V. Roveda citant chacun un assez grand nombre de *vihāra* : aucun d'entre eux ne mentionne ceux des *vat* de la municipalité de Phnom Penh pas plus que leur décor peint, à l'exception de San P. citant deux d'entre eux.

Or, sur les quelque quatre-vingt-dix *vihāra* recensés dans le *krong* de Phnom Penh, quatorze peuvent être classés comme « anciens » conservant un décor originel d'avant 1975 encore en bon état, et dont les plus intéressants sont les *vihāra* :

---

[209] ROVEDA, V., *Preah Bot, Buddhist painted scrolls in Cambodia*, 2010, 151 p.

[210] ROVEDA, V., (éd), *The restoration of Wat Bakong murals in Cambodia*, Bangkok, 2011, 201 p.

[211] R. BOUGRAIN–DUBOURG est le fondateur en 1981 de « Restaurateurs Sans Frontières » (RSF).

- du Vat Piphoat Reangsei daté de 1877, situé près de l'ambassade de France,
- du Vat Varin antérieur à 1907, date sur le fronton, mais élevé auparavant,
- des Vat Saravan avant 1928 et Tuek Thla de 1928,
- du Vat Po Yaram de 1934-1939,
- du Vat Tuol Tumpung de 1951,
- du Vat Neakvoan de 1960,
- du Vat Moha Montrei de 1967.

M. Giteau a dû connaître les cinq plus anciens à son arrivée au Cambodge en 1946, puis a vu construire les trois autres qui, pour elle, ne représentaient pas les temps anciens, et c'est compréhensible. G. Nafilyan a connu les mêmes que M. Giteau. Quant à San P. et V. Roveda, ils devraient considérer les huit *vihāra* comme des bâtiments anciens, ce que fait San P. pour deux d'entre eux, les Vat Saravan et Tuol Tumpung.

Quelle est la raison qui a poussé M. Giteau et G. Nafilyan à passer sous silence de tels édifices de la capitale où chacun d'eux a résidé plusieurs années ? Sans doute ont-ils réagi en se disant « qu'ils avaient tout le temps de visiter ces *vat* si proches de chez eux », réflexion banale et souvent entendue. Et le temps de quitter le Cambodge est arrivé amenant les tourments que nous connaissons. La situation est différente pour San P. et V. Roveda : dans leur recherche sur les *vihāra* à travers le Cambodge, afin d'en publier le plus grand nombre, leur « oubli » reste inexplicable d'autant plus que tous deux ont écrit sur les peintures de la galerie pourtournante du Palais royal de Phnom Penh.

Nous conclurons cette recherche autour de ceux qui ont pu écrire quelques lignes, ou réalisé une étude, sur la peinture des *vat* cambodgiens par les remarques de Thierry Zéphir dans sa présentation de l'art khmer en 1994 [212] : « *De toutes les manifestations artistiques, la peinture est la plus mal connue. Les œuvres qui avaient pu se conserver jusqu'à une date récente, essentiellement des peintures murales, ont subi de tels dommages au cours des dernières décennies qu'il est à peu près impossible de s'en faire une idée aujourd'hui.* » Ce jugement, écrit il y a vingt ans, T. Zéphir saurait certainement un peu le nuancer à présent.

MECONNAISSANCE, CONFUSION ET REVELATION

Les difficultés à connaître, à comprendre et à apprécier le décor peint des sanctuaires cambodgiens ne relèvent pas uniquement de la rareté des études générales élargies, pas plus qu'elles ne peuvent être attribuées seulement à l'insuffisance des écrits plus approfondis, elles proviennent aussi de la mentalité bouddhique, de l'ignorance des religieux et des responsables des monastères.

[212] ZEPHIR, T., « L'art khmer », in *L'art de l'Asie du Sud-Est*, 1994, p. 198.

Fondation du *vat* et construction du *vihāra*

Nous avons constaté combien il est difficile d'aborder le problème des datations des édifices aussi bien avec les religieux qu'avec les responsables des monastères. En effet, il existe une grande confusion entre fondation du monastère et construction du sanctuaire. Marqués par la tradition du bouche à oreille et par les « on dit », certains responsables des lieux n'hésitent pas à expliquer la construction d'un *vihāra* en remontant sa date dans le temps – la confondant alors avec la fondation du *vat* – comme on a pu l'entendre, par exemple, dans le *vihāra* du Vat Reach Bo : élevé à la fin du XIX^e^, ou tout au moins avant 1907 – les armoiries siamoises ornent le dessus de la porte principale –, le religieux plaçait sa construction au XVII^e^ siècle, voire au XVI^e^, et ses panneaux peints à « une date très ancienne ». Or, ce sanctuaire intéresse le chercheur, et tous ceux qui le visitent, essentiellement pour son décor mural, très original, qui ne se retrouve dans aucun autre *vihāra*. Deux études ont proposé des datations un peu différentes pour les peintures [213-214] mais leur lecture ne semble pas être connue des jeunes religieux qui font la visite : il est dommage qu'ils n'aient pas la curiosité de mieux apprendre l'histoire de leur sanctuaire.

Un autre élément perturbe parfois les responsables d'un *vat* – surtout les plus jeunes – lorsque ce dernier a été élevé près des restes encore visibles de temples préangkoriens ou angkoriens, tels ceux des Vat Prasat Andaet, Prasat Phum Prasat, Kampong Preah, Char Leu… pour n'en citer que quelques-uns : le *vihāra* ne peut être alors que « vieux » puisqu'il se trouve « près de ruines très anciennes », comme nous l'ont dit maints religieux et « gens de la pagode ».

Achar, *chau athikar* et anciens

L'*achar*, le *chau athikar* et les anciens – ces derniers résidant dans le monastère ou dans le village – devraient en principe, et en plus de leurs responsabilités propres, conserver la mémoire et l'histoire des lieux qu'ils habitent. Mais si cela était vrai avant 1975, il n'en est plus de même aujourd'hui : *l'achar*, comme le *chau athikar*, sont rarement natifs des endroits dont ils ont la responsabilité étant souvent issus de populations déplacées ; les anciens – des hommes âgés mais peu de femmes –, peuvent être originaires, sinon du lieu même, des environs relativement proches, ce qui leur permet d'avoir une bonne notion de la terre qui les entoure. L'ensemble de ces personnes peut former un groupe unitaire acceptant de partager leurs connaissances avec le chercheur.

Toutefois, dans nos recherches de renseignements, nous avons constaté de fortes disparités entre les villes et les provinces, et dans les provinces entre les monastères.

[213] GAMONET, M-H. - NEPOTE, J., « Introduction aux peintures… », *op. cit.,* p. 12.

[214] GITEAU, M., « Les peintures du Rāmāyaṇa… », *op. cit.,* p.181.

Dans les *vat* ayant la chance d'avoir un *achar* et un *chau athikar* d'âge mûr il était beaucoup plus aisé d'aborder l'histoire du *vihāra* sans toutefois avoir toujours toutes les réponses aux questions posées : parfois les remarques divergeaient et le responsable du monastère prenait alors le pas sur le religieux.

Les relations et les réponses à nos recherches ont posé quelques problèmes dans les provinces pauvres, ou dans les monastères isolés, lorsque le *chau athikar* était très jeune comme ce fut le cas pour le Vat Srei Toul en 2011. Un jeune moine de trente ans responsable de ce monastère, que nous interrogions en l'absence d'anciens et *d'achar* sur les peintures des murs de son *vihāra* – dont l'une présente le général De Gaulle au Mariage du prince Siddhārtha – ne put nous répondre ne sachant rien de ces peintures qui ne semblaient nullement retenir son regard, pas plus que sur le Français en uniforme. Mais il a su nous diriger vers un peintre, un homme d'un certain âge, en train de créer les décors peints de la *śālā* venant juste d'être construite, qui nous révéla être l'auteur, en 1955, des treize grands panneaux du *vihāra*, ce qu'ignorait le jeune religieux. Nous avions donc, avec ce peintre âgé, Eng Buthan, l'exemple d'une datation assurée pour la création des grandes peintures. Nous évoquons à nouveau ce peintre *infra*.

L'attitude de ce jeune *chau athikar* n'est toutefois pas un cas isolé. Une formation scolaire trop souvent insuffisante, un placement loin du lieu d'origine de sa famille, un environnement peu concerné par la connaissance, peuvent en partie expliquer le peu d'intérêt porté à ce que nous considérons comme un patrimoine vernaculaire. Mais le plus important est peut-être ailleurs, dans l'enseignement bouddhique reposant sur l'impermanence de toutes choses : pour quelles raisons connaître et donner de l'importance à ce qui doit disparaître ?

Inscriptions et révélations

Si les renseignements oraux sont souvent difficiles à obtenir par manque de souvenirs autant que par manque de curiosité et que la fiabilité de ceux donnés n'est pas toujours assurée, il faut se tourner vers les peintures et ce qu'elles peuvent enseigner.

Dans certains sanctuaires, toutes les inscriptions restantes peuvent aider à situer dans le temps une construction et son décor. Ainsi en est-il des légendes et de la forme de leurs lettres, des exceptionnelles dates notées au bas des peintures, des noms des donateurs ou de leurs portraits inscrits dans de petits cadres sur l'œuvre qu'ils ont offerte, des prix des sujets peints écrits en longues listes, des très rares signatures de peintres. Si toutes ces mentions peuvent renseigner sur la période où le décor peint a été exécuté, il en est de même du dessin représentatif d'une époque donnée, des costumes et des coiffures, des accessoires matériels témoins de certaines décennies, des couleurs. Nous développerons ces approches au long de cette recherche.

DEPUIS 2010, QUELLE CONNAISSANCE ?

Le rôle des medias

Dès la décennie 1990 se développent, parallèlement aux écrits spécialisés et aux analyses élargies, les moyens contemporains de divulgation que sont les reportages culturels télévisés. Ces moyens, aux larges possibilités et aux diffusions massives, s'intéressent dans un premier temps essentiellement au Cambodge ancien représenté par Angkor, puis ils élargissent le sujet archéologique à d'autres provinces du Nord – Preah Vihear – et de l'Ouest – Banteay Meanchey.

Durant cette période, aucune émission grand public ne cherche à s'intéresser à un patrimoine autre que celui des « vieilles pierres » bien que les *vihāra* soient la prolongation des temples angkoriens. Avec la connaissance ainsi dévoyée par trop de répétitions – souvent de niveau très moyen –, la remarque de 1913 de H. Marchal continue de résonner : « *L'art au Cambodge pour tout le monde est représenté par Angkor et le présent est totalement délaissé ou ignoré* [215]. »

Certes, on objectera que quelques cris d'alarme sont lancés et que quelques articles sont publiés qui devraient faire prendre conscience aux médias télévisuels que le patrimoine du Cambodge ne se résume pas à la seule archéologie. Ainsi, dans sa publication de 1997, G. Nafilyan en faisait le vœu, tout comme M. Giteau dans la sienne en 2003, et Son S. la même année dans une communication à l'Institut Bouddhique de Phnom Penh [216]. Déjà Nouth Narang, alors ministre de la Culture et des Beaux-Arts, écrivait dans la préface du fascicule de J. et G. Nafilyan : « *Mon soulagement c'est d'être entendu et voir prendre fin la course contre le temps qui a gommé* […] *les traits et les couleurs de notre univers symbolique et sacré* […] *et éveiller l'intérêt de partenaires* [qui] *seraient prêts à nous aider à restaurer les peintures qui ont résisté au temps* [217] ». Mais ces vœux et ces écrits n'ont pas eu l'impact espéré face à la médiatisation de l'histoire angkorienne.

Nous reviendrons sur ce problème avec une réalisation privée : la restauration complète du Vat Bakong et des peintures du *vihāra*, exécutée entre novembre 2009 et juin 2010.

Les médias propagent aussi une certaine forme de culture du Cambodge en publiant nombre de photographies dans des journaux à grand tirage ou dans des revues de voyage. Mais ce sont toujours les mêmes thèmes qui sont abordés avec quelques lignes d'explication parfois erronées : les temples angkoriens, les sculptures de même époque, les enfants, les planteurs de riz, les paysages, les peintures contemporaines vendues dans les petites échoppes… mais jamais l'architecture d'un *vihāra* et encore moins son

[215] MARCHAL, H., « L'art cambodgien … » *op. cit.*, p. 75.

[216] SON, S., « L'état de la connaissance des arts, des techniques et de l'histoire du Cambodge à préserver par la numérisation ? Vers l'encyclopédie du 21e siècle ». Communication à l'Institut Bouddhique de Phnom Penh, 1 et 2 septembre 2003.

[217] NOUTH, N., préface de la publication *Peinture murale…* de J. et G. Nafilyan, *op. cit.*

décor intérieur peint. Il suffit pour en être convaincu de s'arrêter devant la vitrine d'une agence de voyages.

Une autre manière de diffuser la connaissance sur le Cambodge – corrélativement aux émissions de télévision et aux films réalisés avec l'Unesco –, est celle qui apparaît avec les guides. Il semble que celui de M. Blanchard soit, en 1993, l'un des premiers publiés au sortir des années de guerre [218]. L'auteur insère, dans les pages sur Phnom Penh, les *vat* qu'il a pu visiter et leur consacre plusieurs lignes. Malheureusement, bien des écrits sont repris d'un guide à l'autre sans aucune vérification distillant ainsi un nombre d'erreurs.

La production de cartes postales pourrait concourir à la diffusion et la connaissance du patrimoine de la peinture mais ce sujet ne semble pas avoir été retenu par les photographes. Toutefois, une expérience avait été tentée il y a une dizaine d'années : des épreuves avaient été tirées d'après quelques photographies de peintures de la Pagode d'Argent faites par J. Nafilyan. Les thèmes avaient été heureusement choisis pour donner envie d'aller les regarder sur place. L'expérience n'a pas été concluante puisque ces cartes de belle qualité ont très vite disparu de la vente.

Il semble donc que le rôle des médias à l'égard du Cambodge ne soit pas celui de chercher à connaître les différentes faces d'un patrimoine ni les thèmes ignorés du public mais à diffuser des sujets dits « porteurs », et l'archéologie angkorienne en est un depuis toujours puisqu'elle s'est ancrée dans l'imaginaire des hommes.

Une recherche de culture plus spécifique

Depuis le début des années 1990 le Cambodge s'est rouvert au monde, ce qui a donné le désir de revoir, de voir et de découvrir cette terre. Les premiers voyageurs des décennies 1980 et 1990 ont été d'anciens Européens ayant vécu dans le pays avant 1970 : avec certains d'entre eux sont revenus les souvenirs et les témoignages mais aussi les albums de photographies qui avaient parfois privilégié un *vihāra* et quelques–unes de ses peintures : ces rares documents sont maintenant devenus extrêmement précieux [219].

De ces rencontres fortuites est né un bouche à oreille entre passionnés – qui continue à fonctionner essentiellement avec des Cambodgiens –, en donnant souvent des informations intéressantes, parfois obsolètes ou plus ou moins vérifiables. Mais ces nouveaux renseignements attisent la curiosité d'en savoir davantage et permettent des visites de *vat* particuliers. Cette manière de partager un petit savoir qui n'intéresse, il est vrai, qu'une fraction infime de curieux, nous a donné le désir de connaître et d'étudier un patrimoine souvent original, toujours représentatif des régions visitées.

---

[218] BLANCHARD, M., *Guide Cambodge-Laos*, 1993, 308 p.

[219] C'est le cas des photographies des années 1960 du colonel P. Vincent, grand-père de Brice Vincent, de l'EFEO, qui appartiennent à la famille.

Cette première manière d'opérer en a entraîné une autre, au début des années 1990, chez les autochtones de Siemreap : celle de voir naître des guides essentiellement francophones qui, ayant survécu aux années terribles, avaient conservé en mémoire la langue française, l'histoire de leur pays – essentiellement celle d'Angkor – mais aussi le passé de certains lieux et pouvaient exprimer – toujours très pudiquement – des pans de leur expérience personnelle, témoignage inédit. C'est ainsi qu'un petit nombre d'anciens enseignants – instituteurs et professeurs – a pu transmettre de nombreuses connaissances, tant intellectuelles qu'humaines, aux premiers touristes. C'est dans ce contexte que nous avons pu visiter, avec l'un de ces rescapés, les *vat* de la ville de Siemreap et découvrir leur décor peint ; plus tard, avec un autre, nous avons pu entrer dans le *vihāra* construit auprès du Prasat Kuk Nokor – temple du XI^e^ siècle –, et regarder ses grands panneaux de peinture. C'est aussi avec un ancien technicien de la marine, devenu notre chauffeur, que nous avons découvert les peintures du sanctuaire où il était prisonnier sous le régime polpotiste.

A Siemreap, certains guides qualifiés maintenant « d'anciens modèles » par les jeunes, pouvaient faire visiter de leur propre chef un *vat* si les interrogations de leurs visiteurs montraient un intérêt débordant le cadre archéologique d'Angkor : ils n'étaient pas encore soumis aux contraintes des trop nombreuses visites des sites et à l'autoritarisme naissant des agences de voyage.

Un nouveau tourisme

Durant les années 2000 et l'irruption d'un tourisme de masse, est née, aussi bien à Siemreap qu'à Phnom Penh, la formation d'un grand nombre de guides parlant plusieurs langues.

Ce nouveau tourisme, malheureusement dans sa très grande majorité, se cantonne essentiellement à Siemreap pour ne parcourir que la seule zone archéologique angkorienne en assez peu de temps : il n'a donc aucune connaissance d'un *vat* et d'un *vihāra* de la région. Quant à la ville de Phnom Penh, elle est plus délaissée par le tourisme de masse : les visiteurs de la capitale sont des individuels ou appartiennent à des groupes restreints plus attachés à découvrir le pays. Toutefois parmi eux, bien peu sont intéressés à connaître les peintures des *vihāra* anciens de la ville, même après avoir regardé celles de la Pagode d'Argent et avoir pensé qu'il fallait les restaurer et les protéger. Cette réaction peut s'expliquer par un manque d'information de l'accompagnateur autant que par la lecture des guides, ces deux « sources de connaissance » étant plus tournées vers les visites du musée national, l'histoire récente des Khmers Rouges et des lieux afférents.

Une dernière catégorie, la plus intéressante pour ce qui nous concerne, est celle d'un certain genre d'expatriés : ceux qui cherchent à connaître le pays où ils vivent, créant des liens entre eux et les autochtones, et n'hésitant pas à interroger les chercheurs sur des sujets qu'ils ignorent. C'est ainsi qu'au début de la décennie des années 2010, un groupe s'est formé, à l'initiative d'une responsable, pour nous demander de visiter les monastères les plus anciens de Phnom Penh et expliquer le rôle et les sujets du décor

peint de leur sanctuaire. Cette recherche de culture spécifique a entraîné d'autres curieux désirant à leur tour faire partager la découverte d'un patrimoine totalement ignoré. Mais il est évident que cette expérience ne peut durer dans le temps qu'avec un renouvellement régulier d'expatriés qui ont le goût de la découverte et de l'approfondissement de ce qui est nouveau.

Mais de telles initiatives n'ont pas de poids auprès des autorités du pays et des organismes étrangers officiels si ceux-ci ne sont pas attirés par un patrimoine qui ne peut rivaliser avec celui d'Angkor.

Des actions courageuses

Durant de nombreuses années, V. Roveda (cf. *supra*) s'est intéressé au *vihāra* du Vat Bakong. Devant la détérioration des peintures de ce sanctuaire il a décidé en 2002 de les sauver en les faisant restaurer. Trouvant un appui d'encouragement auprès de l'Autorité Nationale APSARA, il s'est mis à la recherche des fonds pouvant permettre la réalisation de ce projet, et c'est ainsi qu'il a trouvé un sponsor avec « HOLCIM management ». Puis contactant « Restaurateurs sans Frontières », il est entré en relation avec Robert Bougrain Dubourg qui a conduit les travaux de restauration entre 2009 et 2010.

Le sauvetage de ce cycle complet de peintures datant de 1946 est dû à la volonté d'un homme passionné qui a engagé pour cette cause toute son énergie sur de nombreuses années.

En 2012, une jeune restauratrice franco-cambodgienne – que nous avons déjà citée *supra* –, Borany Mam, formée en France et fraîchement diplômée de l'Ecole de Condé, ouvre à Phnom Penh, au sein du musée national, un atelier de restauration des peintures pour « *la remise en lumière de l'ensemble des peintures du Musée national de Phnom Penh au Cambodge à travers leur conservation et leur restauration* [220] » Pour mettre sur pied ce projet, elle crée en France l'« Association pour la sauvegarde de la Peinture Khmère (ASPK) » afin de trouver des donateurs, seul moyen de réaliser et faire vivre son dessein. L'intérêt de B. Mam porte sur les toiles peintes dont une vingtaine subsiste, en partie dans le musée national de Phnom Penh, et en partie dans les réserves. Son dynamisme et sa volonté la conduisent à se faire connaître auprès de l'Unesco et du ministère de la Culture qui lui permettent de créer des contacts relayés par un journal de langue française [221]. B. Mam s'engage dans une voie difficile, la peinture khmère n'étant pas encore appréciée à sa juste valeur même si des signes d'intérêt apparaissent de temps à autre. Mais cette initiative doit être encouragée pour trois raisons essentielles : conserver un patrimoine fragile dont trop peu d'exemples subsistent, faire connaître cet art aux Cambodgiens et aux étrangers, former des Khmers à la technique de la restauration sur toile peinte.

[220] MAM, B., www.aspk.asia

[221] MAM, B., lepetitjournal.com, 29 mai 2014.

1.2. DE LA RECHERCHE AUX RESULTATS

1.2.1. LA METHODE

La connaissance des décors peints étant assez faible avant les conflits des années 1970 et les conséquences de ces derniers n'étant pas connues dans les années où le Cambodge commençait à s'ouvrir à nouveau au monde, il apparaissait nécessaire de visiter les monastères pour constater la réalité de leur état. Cette démarche est apparue particulièrement urgente après la destruction du *vihāra* du Vat Tani en 2004, alors que celui-ci offrait une décoration de qualité des années 1940 tant sur ses murs que sur ses colonnes.

UNE DEMARCHE PERSONNELLE

Notre recherche des décors peints muraux dans les *vat* s'est poursuivie sur près de dix années. Initiée en 2003, elle s'est véritablement développée lors de notre séjour prolongé au Cambodge jusque fin 2005, s'est poursuivie chaque année entre 2006 et 2009 à l'occasion de voyages ponctuels effectués dans ce but, puis au cours d'un nouveau long séjour en 2010 et 2011.

Cette prospection, conduite à partir d'une liste de quelque 3400 monastères groupés par *khaet* [222] et *srok* [223], a été orientée sur les peintures anciennes. Cependant, dans les premiers mois de cette investigation il est apparu primordial, pour comprendre l'évolution des peintures et leur date de réalisation, d'en embrasser tous les aspects datant des différents règnes de Norodom à Sihanouk. Nous avons donc tout d'abord visité un certain nombre de *vat* répartis dans chacune des provinces afin d'en découvrir les représentations ornementales peintes. Cette première étude s'est achevée fin 2005 et a porté sur près de huit cents monastères.

Nous nous sommes ensuite orientée vers une recherche uniquement consacrée aux décors antérieurs à 1975 en interrogeant les villageois de chaque *khum* [224] ayant possédé un monastère avant cette date. Les informations reçues nous ont permis de visiter plus de 1000 autres monastères durant cette deuxième partie de la recherche.

Cette étude, qui n'a pas la prétention d'être exhaustive, semble cependant assez complète pour les sanctuaires, dans la mesure où les *chau athikar*, les *achar* des *vat* et les villageois de tous les *khum* et villages concernés ont été interrogés et nous ont dirigée sur les décors qui leur paraissaient anciens : leur connaissance des *vihāra* repeints a toujours été réelle et leurs erreurs n'ont jamais concerné que les décors faits dans les années 1980 qui étaient déjà « vieux » pour eux dans les années 2000.

[222] *Khaet* : province.

[223] *Srok* : district.

[224] *Khum* : commune.

Nous pensons avoir pu ainsi photographier et étudier la plus grande partie des décors anciens des sanctuaires encore existants au Cambodge au début des années 2000, grâce à l'aide apportée par les Cambodgiens. En revanche, cette étude est incomplète pour les édifices autres que les sanctuaires – *śālā* et *kuṭī* –, ou pour le travail sur d'autres types de subjectiles même si notre démarche a permis quelques découvertes sur bois, sur toile et sur verre. Il aurait fallu mener cette recherche dans tous les monastères et non uniquement dans ceux dont le *vihāra* disposait encore d'une décoration ancienne. Cette investigation systématique reste donc à faire.

Les renseignements donnés par les religieux, les *achar* et les habitants des *khum* ont donc permis de dresser un état des sanctuaires disposant ou non d'une ornementation peinte et d'en fixer les grandes périodes de réalisation : avant 1975, durant les années 1980 et depuis 1990. Les *vat* ainsi répertoriés sont plus de 3 600, soit un nombre légèrement supérieur à celui des monastères existants dans les années 1970.

De cette analyse – le détail est donné dans le tableau I –, il ressort que moins de 10% des monastères conservaient entre 2005 et 2011 un décor peint antérieur à 1975 travaillés sur les parois des *vihāra*, mais aussi sur les murs d'autres édifices ou sur d'autres supports que nous avions pu relever. Il est très probable que depuis nos visites certains de ces décors ont déjà disparu pour être remplacés par d'autres « plus modernisés » comme l'a exprimé un jeune religieux. Ainsi, nous avons constaté, à l'occasion d'une seconde visite en 2011 dans le sanctuaire du Vat Roung Damrei de la ville de Prey Veng, que les trois dernières peintures anciennes qui existaient encore en 2005, avaient été effacées pour faire place à un décor neuf de moindre qualité.

Cependant, bien que la diminution des peintures anciennes soit constante, elles restent encore en nombre suffisant pour être étudiées.

Tableau I	Décor peint des monastères			
	Visités	Non visités	Total répertorié	%
Sans information (*vat* récent)	0	121	121	3%
Pas de décor peint	245	61	306	8%
Décor des années 1980	143	5	148	4%
Décor des années 1990-2000	1057	1693	2750	76%
Décor antérieur à 1975 très restaurés sur iconographie	104	0	104	9%
Décor antérieur à 1975 sans restauration importante	206	0	206	
Totaux	1755	1880	3635	

UN PROBLEME DE DATATION

L'absence totale d'information aux Archives nationales du Cambodge sur les décors peints nous prive de renseignements sur leur datation. Toutefois, les documents officiels, lorsqu'ils sont disponibles, peuvent offrir une date de construction ou de réfection donnant une base de départ d'étude.

Une autre possibilité de datation concerne le prix inscrit dans la partie basse du tableau payé par le donateur : en analysant les dimensions du panneau, la somme indiquée et la monnaie employée, on peut essayer de cerner une période de création mais toutefois sans certitude absolue. La datation des décors peints la plus sûre reste donc une date inscrite sur certains panneaux : cette information est rare, notamment avant les années 1930-1940. Parfois la datation nous a été donnée par des témoins des lieux se rappelant leur âge au moment du travail des peintres ; une fois seulement un vieil homme a raisonné en fonction de l'année de naissance de Sihanouk pour donner la période de création des peintures de son sanctuaire.

Lors de deux visites nous avons rencontré les peintres eux-mêmes : dans le Vat Khael Chey, de la province de Kampong Cham, où, sur ordre du *chau athikar*, l'imagier avait reproduit dans les années 1990 le décor qu'il avait déjà réalisé dans les années 1960 sur les parois d'un précédent *vihāra* détruit puis reconstruit à l'identique ; dans le Vat Srei Toul, de la province de Kampong Thom, où le peintre, qui avait exécuté les peintures du sanctuaire en 1955, exerçait de nouveau en 2011 son art dans la *śālā* du monastère.

La datation du plus grand nombre de peintures a été estimée par une analyse des tableaux – emplacement et taille du panneau dans le sanctuaire, sujets traités, dessin et palette... Ensuite une comparaison avec les quelques décors datés a permis de situer dans un contexte de temps la peinture examinée. Grâce à ce travail, il a été possible d'établir progressivement une évolution du décor selon les règnes, en classant au fur et à mesure les nouvelles découvertes et en intégrant les changements qu'elles apportaient. Ce processus de répétition a été systématiquement employé.

Les datations du décor peint proposées dans cette étude ont donc été estimées de cette manière avec la marge d'erreur qui peut en résulter.

1.2.2. LES DECORS PEINTS ANCIENS EXISTANTS

NOMBRE ET REPARTITION

Lors de cette recherche deux cent trente et un décors anciens appartenant aux sanctuaires ont été recensés. Ils présentent une grande diversité tant dans leur emplacement dans le *vihāra* que dans le nombre de panneaux. Ainsi un *vihāra* peut être entièrement orné sur les murs et au plafond tels ceux des Vat Sam Samey et Ba Baong Kraom dans la province de Prey Veng, ou être un sanctuaire n'ayant gardé que quelques peintures – trois grands panneaux – comme à Vat Sdei dans la province de Battambang.

Il est aussi possible de trouver dans d'autres édifices du *vat* – *śālā, kuṭī*, *caitya*, petits édicules, kiosques – des restes de décor peint. En effet, ces constructions abritent parfois des panneaux de bois et des toiles rescapés des destructions d'autres ouvrages : dans deux cent six monastères des témoignages ont ainsi été découverts.

A tous ces décors anciens, souvent légèrement nettoyés ou rafraîchis, il convient d'ajouter ceux qui ont été restaurés sans nuance mais dans le respect de l'iconographie originelle, ce qui les rend intéressants d'un point de vue sociétal et n'exclut pas de les analyser. Une centaine de sanctuaires aux peintures témoignant de cet aspect a été placée dans cette catégorie : certaines peuvent parfois servir d'exemple dans les analyses des sujets présentées *infra* dans les chapitres IV et V.

Le graphique (ill. 1) et le tableau II montrent la répartition de ces différents décors dans les provinces et la diversité de leurs supports ; leur classement est fait en fonction de leur importance.

La seule province de Kampong Cham possède le quart des peintures anciennes, dont une dizaine conservée hors d'un *vihāra*, et la province de Kandal en garde un peu moins de 20%. Ces deux provinces liées à celles de Siemreap, Prey Veng, Kampong Thom et au *krong* de Phnom Penh conservaient en 2011 plus de 75% des peintures antérieures à 1975 encore existantes au Cambodge. Dans ces six provinces, entre 40% et 55% des *vihāra* anciens ont gardé un décor, sinon d'origine, du moins exécuté avant 1975. Ce pourcentage, relativement élevé, laisse supposer que parmi les sanctuaires détruits durant les années 1970 une majorité d'entre eux devait avoir reçu un décor, mais aucune statistique n'a pu être faite dans ce domaine.

Enfin, le décor peut avoir été totalement détruit ou être trop restauré comme à Stung Treng et Ratanak Kiri ; il peut aussi n'avoir jamais existé comme le montrent les sanctuaires des provinces de création relativement récente telles Oddar Meanchey et Preah Vihear.

Le patrimoine pictural religieux reste donc relativement concentré.

Tableau II	Localisation et genre des décors peints antérieurs à 1975										
Provinces	Murs ou plafonds					Autres supports					
	vihāra	*śālā*	*kūtī*	*caitya*	autres*	bois	toile	verre	métal	Total	%
Kpg Cham	47	5		1	1	1		2		57	25%
Kandal	34	3	1			2			1	41	18%
Siemreap	16	4		1						21	9%
Prey Veng	17	1	1				1			20	9%
Kpg Thom	16	2			2					20	9%
Phnom Penh	15	1	1		1					18	8%
Bt Meanchey	11									11	5%
Kratié	5		1							6	3%
Pursat	8		1							9	4%
Battambang	7	1								8	3%
Takeo	6	1								7	3%
Kampot	4									4	2%
Svay Rieng	2									2	1%
Kpg Chhnang	2									2	1%
Kpg Speu	2									2	1%
Sihanoukville	1									1	0,4%
Kep	1									1	0,4%
Pailin	1									1	0,4%
Totaux	195	18	5	2	4	3	1	2	1	231	

* Kiosques ou édicules et galerie entourant l'espace où se situe la Pagode d'Argent à Phnom Penh

Le tableau III ci-après détaille la répartition entre les *vat* et les époques. Le classement des provinces, portant sur deux cent six monastères, est le même dans les lignes de ce tableau que dans le précédent.

Les colonnes du tableau indiquent le nombre et la proportion des décors selon les règnes. Le règne de Sihanouk joint à la période de l'Indépendance représente près de 80% des décors conservés sur des murs de sanctuaires.

Les autres règnes se partagent les 20% restants, dont près de la moitié pour le règne de Monivong. Le patrimoine du règne de Norodom est concentré dans les trois provinces de Phnom Penh, Kampong Cham et Kandal et celui de Sisowath, avec des *vat* en moins grand nombre, est plus réparti. Le règne de Monivong est représenté dans une dizaine de provinces.

Tableau III Répartition des 206 *vat* détenant un décor peint antérieur à 1975 par règne et par province

Provinces	Norodom 1860 1903	Sisowath 1904 1927	Monivong 1928 1940	Sihanouk 1941 1953	Sihanouk 1954 1973	Totaux	%
Kampong Cham	5	3	5	8	25	46	22%
Kandal	3	4	2	9	21	39	19%
Siemreap	1		1	6	11	19	9%
Prey Veng			2	3	14	19	9%
Kampong Thom			2	2	13	17	8%
Phnom Penh	3	1	3	2	7	16	8%
Banteay Meanchey				5	6	11	5%
Kratié	1				5	6	3%
Pursat		1	3	2		6	3%
Battambang			1	2	5	8	4%
Takeo		1			5	6	3%
Kampot				1	3	4	2%
Svay Rieng					2	2	1%
Kampong Chhnang		1	1			2	1%
Kampong Speu					2	2	1%
Sihanoukville					1	1	0,5%
Kep					1	1	0,5%
Pailin					1	1	0,5%
Totaux	13	11	20	40	122	206	
%	6%	5%	10%	19%	60%		

IDENTIFICATION ET LOCALISATION

Afin de bien distinguer chaque monastère et situer l'emplacement des décors d'une manière précise, une codification a été créée pour cette étude à partir du classement numéroté et établi pour les collectivités locales par le ministère du Plan. Cette codification attribue un numéro à chaque *khum* à partir du *srok* et du *khaet*. En prenant le code de chaque *khum* et en ajoutant à la fin un chiffre supplémentaire pour chacun de ses *vat,* un numéro de code a pu être donné à chaque monastère.

Le principe de cette codification est détaillé dans le volume II à la suite des annexes et le numéro par *vat* est utilisé pour le classement des décors peints dans le catalogue du volume III.

Sur une carte schématique du Cambodge est indiquée la localisation de chacun des v*at* qui fait ressortir, de manière plus précise que la répartition par province, les caractéristiques générales de leur emplacement. Les zones de concentration des décors sont essentiellement les villes et les berges des fleuves : Phnom Penh et ses environs dont la rive droite du Mékong à l'est de la ville ; la région autour de Kampong Cham ; les rives du Mékong entre Kampong Cham et Phnom Penh ; la rive gauche du Bassac ; la route nationale n° 6 conduisant de Phnom Penh à Siemreap ; la ville de Siemreap ; les alentours de Battambang, de Pursat, de Prey Veng et de Kratié.

Les peintures les plus anciennes sont, pour la plupart, conservées au sud du Grand lac.

Les *vat* des provinces de Svay Rieng, Takeo et Kampot, dévastées par les combats des années 1970, gardent peu de décors mais la province de Banteay Meanchey préserve encore plusieurs *vat* ornés sous le règne de Sihanouk.

Plusieurs cartes placées à la suite des annexes détaillent par province la localisation des deux cent six *vat* cités possédant un décor peint.

CHAPITRE II

L'ELABORATION DU DECOR PEINT

2.1. LES COMMANDES

Les commandes touchant à la construction du *vihāra*, mais aussi à celle de la *śālā* et plus rarement à celle de la *kuṭī*, sont le fait du roi, des dignitaires, des classes intermédiaires et des plus humbles : à la ville comme à la campagne nul n'ignore le nom des contributeurs et les Archives Nationales font état des montants alloués. Il n'en va pas de même pour le décor peint : dans les dossiers concernant les *vat* il n'existe pas une ligne d'information sur la peinture ornementale des sanctuaires – les seules lignes évoquant la « peinture » sont celles concernant la réfection des façades par des entrprises de nettoyage...

Dans le sanctuaire, en revanche, on trouve non pas des informations sur les commanditaires mais sur les noms des donateurs qui peuvent être inscrits – ou avoir leur portrait peint – au bas des peintures ou, plus rarement, être évoqués sur des listes peintes sur les murs intérieurs auprès des portes. Parfois, des noms sont associés aux coûts de la peinture mais généralement les montants des participations à la création des panneaux sont anonymes. On peut aussi découvrir le nom du donateur inscrit sur l'œuvre même, ce qui reste exceptionnel et peut entraîner une confusion avec le nom du peintre s'il a signé.

Les commandes concernant le décor peint ne possédant donc aucun dossier, il faut interroger les religieux et les laïcs pour apprendre – ce qui n'est pas toujours possible. Santi Leksukhum [225] écrit que « ce sont les religieux qui choisissent les thèmes devant être illustrés » mais ne renseigne pas sur le commanditaire qui fera travailler le peintre en accord avec le religieux si celui-ci ne peint pas lui–même. En effet, parmi les contributeurs à l'édification d'un *vihāra* beaucoup estiment qu'ils ont aussi un droit de commande sur les sujets peints : un panneau raconte une histoire et instruit mais a aussi une valeur d'offrande considérée comme un acte pieux générateur de mérites et le commanditaire ne saurait s'y soustraire.

2.1.1. LES COMMANDES DU ROI ET DES DIGNITAIRES

Les commandes royales, liées à la cour et à la ville, correspondent le mieux à l'enseignement séculaire qui s'est élaboré, depuis l'Inde, selon des schémas imposés et répétés qui engendre un certain rigorisme. Le roi est le meilleur garant des traditions, celui qui transmet les connaissances et veille au respect des conventions. Il est le premier donateur important et se doit de montrer en même temps l'exemple afin d'encourager son entourage à faire des fondations.

[225] LEKSUKHUM, S., *Temples d'Or de Thaïlande, Peintures bouddhiques XV^e - XIX^e siècle*. Paris, 2001.

LES VOLONTES ROYALES ET PRINCIERES

Trois monastères, exemples d'une volonté royale de création, ont survécu aux destructions et conservent encore leur sanctuaire d'époque : le Vat Chrouy Ta Kaev voulu, semble-t-il, par le futur roi Sisowath, frère du roi Norodom, dont le décor date des alentours de 1900 ; le Vat Chong Kaoh commandé par le roi Sisowath et peint en 1909 ; le Vat Botum Vaddei ordonné par le roi Monivong et orné entre 1938 et 1940. Seule la peinture originelle de Chrouy Ta Kaev a été préservée tout en ayant été un peu retouchée par une restauration des années 1990. Mak, le peintre du Palais royal, dont la personnalité et l'influence étaient reconnues, a exécuté ce décor et le choix des sujets lui a certainement été laissé, peut-être partagé avec le *chau athikar*. En effet, les commandes royales étaient réalisées par des maîtres savants et instruits chargés de veiller aux conventions, de les faire respecter et de les transmettre.

De nos jours, comme avant 1970, quelques princes du sang font élever, ou agrandir, un sanctuaire dans un monastère et leur nom est attaché à leur don.

L'OBLIGATION DES DIGNITAIRES ET DES FIDELES AISES

Les hauts fonctionnaires et les personnages aisés ont participé – et participent encore –, à la construction de monastères non seulement pour acquérir des mérites mais aussi parce qu'ils y sont contraints par le rang qu'ils occupent dans la société afin d'être des exemples pour leur entourage.

Ainsi, Veang Thiounn a fait élever le *vihāra* du Vat Kampong Tralach Krom inauguré en 1916 – démoli en 1967 –, et vante son décor peint dont la facture, la touche et la couleur, plus provinciales, sont néanmoins à rapprocher des créations de Mak mais il ne donne aucunement le nom du peintre.

2.1.2. LES COMMANDES DANS LES PROVINCES

L'art des provinces, plus libre et plus détaché du rigorisme imposé par la cour, tout en observant les règles, traduit davantage l'âme khmère et sa sensibilité. Son expression spontanée et populaire, dont la fantaisie créatrice relève le plus souvent d'un travail soigné, est toujours très vivante. La plupart du temps, pour ces commandes provinciales, l'imagier n'ayant pas été formé au métier par un enseignement conventionnel, exprimait un don naturel ou retraduisait, avec une certaine liberté et assez d'humour, un courant exprimé et affirmé par un maître dont il avait pu connaître le travail.

L'ACHAR ET LE CHAU ATHIKAR

Dans les villages, la construction d'un *vihāra* relevait normalement de la décision de l'*achar* ou du donateur, voire de celle du chef du village, parfois de celle du *chau athikar* s'il avait réussi à réunir assez de dons mais, ordinairement, il restait dans l'ombre pour cette opération. Cependant, une personnalité forte pouvait s'imposer et un exemple en est donné par le vénérable du Vat Khael Chey, dans la province de Kampong Cham : en 1979, il voulut une reconstruction à l'identique du *vihāra* de 1960 détruit par les Khmers Rouges.

En revanche, le *chau athikar* était plus concerné par le décor intérieur et pouvait décider ce qui lui semblait être le mieux. Ainsi, celui du Vat Spueu organisa en 1926 la restauration de l'autel en coordonnant les travaux (cf. *infra* « La laque », ill 1–2). Quant au *chau athikar* du Vat Khael Chey cité *supra*, après avoir fait reconstruire le sanctuaire de son *vat*, il s'occupa du décor peint – dont les travaux s'achevèrent en 1990 – qu'il fit refaire dans la sensibilité des années 1960 avec une parfaite maîtrise. Ce *chau athikar* connaissait bien le monastère Khael Chey dans lequel il avait vécu avant la guerre et dont il retrouva les lieux en 1979. Le visiteur attentif, ne connaissant pas l'histoire peu commune de ce sanctuaire, ne peut pas imaginer que ce nouvel édifice a vu le jour seulement dans les années de difficultés de l'après guerre, quand les Vietnamiens étaient encore présents sur le sol du Cambodge, et que son décor ne date que d'un quart de siècle.

LES GROUPES DE VILLAGEOIS

L'exemple d'une commande de décor peint voulu par des villageois est donné par l'histoire du décor du *vihāra* du Vat Srei Toul construit dans les années 1920–1930. Treize grands panneaux ornent seulement une partie des murs, les moyens financiers ayant manqué pour achever le décor. Ce travail a été réalisé par un jeune homme du village proche du monastère à qui les gens du pays avaient passé cette commande.

Ayant eu la chance en 2011, quelques années après avoir découvert ce *vat*, de rencontrer le peintre âgé – Eng Bunthan (ill. 1) –, responsable de ces tableaux, nous avons pu le questionner à loisir. Il nous a ainsi révélé qu'il avait exécuté ces œuvres en 1955, à l'âge de dix-neuf ans, à la suite d'une demande des villageois. Il nous a aussi précisé qu'il avait eu l'idée de placer le général De Gaulle sur le panneau du Mariage du prince Siddhārtha après que les villageois lui aient montré une photographie d'un almanach – peut–être indien – afin de réaliser le personnage photographié en lui disant : « fais-nous cette peinture ». Dans le *vihāra* on peut donc voir le général De Gaulle accompagné d'un officier supérieur, peut–être cambodgien, assistant à la cérémonie des jeunes mariés. Ce tableau est traité au chapitre IV avec « Les personnalités historiques ».

Sur un autre tableau de ce *vihāra*, le paysage entourant le *Parinirvāṇa* du Buddha a plusieurs fois été identifié par différents Cambodgiens, après avoir vu nos photographies, comme étant le jardin du Palais royal de Phnom Penh dont ils reconnaissaient maints endroits. Ainsi, le couple se rendant d'un pas pressé auprès du défunt seraient le prince Sihanouk et la princesse Monique accompagnés du jeune prince Sihamoni – qui avait alors deux ans – en train de courir. Les imposantes voitures de type américain peintes derrière les personnages ne peuvent que justifier une appartenance à la famille royale. Pour réaliser cet autre tableau, Eng Bunthan devait avoir des phographies du jardin du palais, mais nous ne l'avons pas évoqué avec lui.

L'histoire du décor peint du Vat Srei Toul est l'un des exemples de la participation de simples villageois à l'embellisement de leur *vihāra*, conscients que les peintures contribuent à l'enseignement religieux et leur donnent des mérites, sans que les « intrusions occidentales » choisies par eux ou par l'imagier ne les perturbent.

Que la commande soit royale ou provinciale, la peinture religieuse est la représentation de la sensibilité, des émotions, des croyances, des interrogations des hommes. Au Cambodge, ces sentiments exprimés par un enseignement visuel, à l'instar d'autres sols, ne se conçoivent jamais sans recherche de beauté dans la présentation, d'équilibre dans la forme et le geste, de délicatesse dans l'alliance des couleurs. Ce raffinement qui, aujourd'hui, se perpétue dans les cérémonies religieuses, et se vit au travers de la danse et du théâtre, est la transcription en images du caractère profondément khmer, qui offre à autrui ce qu'il conçoit comme étant le mieux et le meilleur, et que le fidèle apprécie comme tel.

2.2. LE METIER ET LES TECHNIQUES

2.2.1. LA FORMATION

En 1889, J. Moura écrivait « *il n'y a pas d'écoles de peintures et de dessin au Cambodge, les amateurs se forment eux-mêmes en copiant des modèles ou en travaillant sous les yeux et sous la direction des maîtres dans les ateliers des palais des rois et des princes* [226] ». J. Moura entend ici par « école » un établissement où l'on donne un enseignement et non un groupe de personnes se réclamant d'un maître. Plus tard, G. Groslier dira « *le jeune Cambodgien doit d'abord se soumettre à une discipline séculaire* […]. *Le maître lui impose une perfection dès la première heure. Et comment l'acquiert-il ? En recommençant vingt fois de suite le même sujet* […] ». Le maître – souvent le père ou un membre de la famille – n'enseigne donc pas, il vérifie que le jeune apprenti arrive à la perfection de la ligne et du trait : « *Après avoir ressassé le dessin à la craie ou au crayon, l'apprenti le ressassera derechef avec ses pinceaux. Là encore la tradition règlera les couleurs* ». Le métier de dessinateur et de peintre requiert donc un long apprentissage, une formation régulière et une pratique aidée et surveillée. Et comme au Moyen Age et à la Renaissance dans les ateliers occidentaux, l'élève doit se soumettre à toutes les tâches matérielles autant que cérébrales : il apprend à façonner ses instruments, à créer ses couleurs ; il s'exerce à tracer les motifs, à les répéter du plus simple à la combinaison la plus sophistiquée ; devenu plus habile, il aide le maître dans les tâches secondaires telle la réalisation des fonds d'un tableau…

La création qui répète la tradition, et l'improvisation qui différencie les œuvres, ne peuvent s'exprimer qu'après cette formation longue et difficile. Ce n'est qu'à partir de ce moment que l'imagier compose à son tour, exprimant et vivant les thèmes religieux qu'il exécute sans signer son travail ni en retirer un quelconque prestige. Les imagiers qui restent attachés à la ville et aux grands commanditaires sont choisis parmi les meilleurs apprentis, les autres partent dans les provinces où ils diffusent leur savoir. A ces derniers se joignent des aides, ceux qui n'ont pu suivre un apprentissage sous la férule d'un maître mais qui disposent de quelques dons.

Au Cambodge, jusqu'aux années 1950, la formation d'un dessinateur et d'un peintre – l'un étant souvent les deux à la fois – était donc bien différente de celle de l'Occident. Sous les deux longues périodes de Sihanouk l'éducation des peintres va se transformer, notamment à l'Ecole des arts cambodgiens de Phnom Penh où, après la mort de G. Groslier en 1945, vient enseigner Suzuki, un professeur japonais ayant fait ses études en France : il explique aux élèves comment dessiner à vue d'après nature – rendre les choses telles qu'elles existent en utilisant les volumes et la perspective –, programme qui fera partie des écoles de dessin dès la fin des années 1950. Dès ce moment la peinture dite moderne pénètre dans la société khmère occidentalisée et l'enseignement

[226] MOURA, J., *Le royaume du Cambodge*, 1889, p. 406-407.

de la peinture traditionnelle ne se fait plus qu'à l'Ecole des arts cambodgiens – qui devient la faculté des arts plastiques en 1964.

Le décor peint des *vihāra* va être tributaire de ces évolutions : s'il conserve son enseignement classique par l'image il est maintenant travaillé dans la vision et les techniques occidentales – perspective, peintures à l'huile … Ce développement va, dans un premier temps, être plus sensible dans les villes, les campagnes conservant un attachement plus profond aux réalisations et aux techniques traditionnelles.

2.2.2. LES SUPPORTS

Les surfaces servant de support à la peinture sont assez diverses. Les Cambodgiens ont peint sur les murs intérieurs de leurs sanctuaires mais très peu sur les murs extérieurs, et parfois sur ceux de certains autres bâtiments du *vat*. Ils ont orné les planches jointoyées des plafonds ou des architraves et travaillé sur des toiles pouvant être disposées autour de l'autel ou pendues à l'intérieur de la *śālā*. Peu de peintures sur verre semblent avoir été produites, cependant des témoignages subsistent encore dans une *kuṭī*. Les métaux, tels l'étain et le zinc, ont reçu un décor peint sur de petits tableaux ou sur des plaques intérieures de toits. Enfin, les olles et les papiers ont laissé très peu de souvenirs.

LE MUR ET SA PREPARATION

Le mur

Par création, les murs des *vihāra* sont le subjectile le plus utilisé parce qu'il est le support idéal pour y déposer le décor. Il offre au peintre une grande surface de travail qui peut être organisée en un seul registre ou en plusieurs, ou être divisée en de nombreux tableaux.

Si la préparation du mur et de l'enduit ne relève pas de la tradition indienne ni singhalaise [227], il semble cependant qu'elle appartienne à une règle commune aux pays du Sud-Est asiatique. En l'absence de textes cambodgiens précisant exactement le travail, il faut se tourner vers les écrits de Silpa Bhirasri [228] – parfois écrit Birasri, de son vrai nom Corrado Feroci, natif de Florence –, d'Elizabeth Lyons [229], et plus tard de Jean Boisselier [230]. Tous trois, à des périodes différentes, traitent de la seule peinture thaïe et

[227] BOISSELIER, J., *La peinture… op. cit.*, p. 45.

[228] BIRASRI, S. [FEROCI, C.]., *Thai Architecture and painting*, The national Culture Institute, Bangkok, 1956.
Le florentin CORRADO FEROCI fonda à Bangkok l'école des Beaux-Arts en 1933, puis l'université des Beaux-Arts en 1943. Le roi Rama VIII lui donna le nom de Silpa Bhirasri en 1944 afin qu'il échappe aux massacres des Occidentaux organisés par les Japonais.

[229] LYONS, E., *Thai Traditional painting*, 1963.

[230] BOISSELIER, J., *La peinture… op. cit.*, p. 44–49.

se réfèrent directement aux techniques utilisées en Thaïlande. Des années plus tard, G. Nafilyan va compléter ces informations par celles d'un religieux âgé rencontré au Cambodge : « *Nous avons eu l'opportunité de recueillir auprès d'un « ancien », bonze d'une pagode de Siem Reap, un texte traitant "de la bonne manière de réaliser une peinture sur un mur de maçonnerie"* [231]. »

Les murs étant essentiellement construits en brique – matériau naturellement fragile soumis à l'humidité remontant du sol et par conséquent au salpêtre –, présentent des surfaces insuffisamment planes qu'il faut tout d'abord rectifier par une sous-couche faite d'un enduit à base de chaux. Il est important de s'assurer de la bonne adhérence de cette couche, de sa neutralité et de son séchage parfait avant d'entreprendre les autres opérations.

L'enduit

La préparation sur laquelle le décor peint sera exécuté est une opération qui se révèle longue et délicate car elle se fait en couches successives jusqu'à celle de l'enduit définitif. Dans un premier temps, elle ne peut démarrer qu'après un séchage complet du premier travail préparatoire. Le but de cette nouvelle préparation réalisée en mortier bâtard est d'arriver à obtenir un mur parfaitement sain et, pour l'obtenir, il faut qu'il soit soumis à différents traitements jusqu'à l'obtention d'une neutralité totale, c'est-à-dire jusqu'à la disparition des sels. C'est pourquoi les lavages seront plusieurs fois répétés, d'abord avec une eau mêlée à des sucs végétaux et à des sables très finement broyés puis avec une décoction de feuilles de bétel des montagnes, ou de *cassia siamea legumonosea*, jusqu'à ce qu'il n'y ait plus de réaction au test exécuté par un réactif fait d'une poudre d'un rhizome apparenté au gingembre. Durant ce contrôle, la surface ainsi traitée ne doit pas jaunir sinon les opérations précédentes doivent être recommencées. Après le dernier lavage réussi, et un séchage complet, le support reçoit l'enduit définitif « *fait de craie blanche -tel le blanc de Meudon– additionnée d'un liant végétal à base de graines de tamarin grillées, broyées et bouillies* [232] ». Impropre à la consommation, le tamarin utilisé pour cette opération – le *tamarindus indica* – est celui qui pousse en de nombreuses régions du Cambodge. M. Gamonet signale un autre type de préparation – peut-être essentiellement utilisée à Phnom Penh –, qui consiste en un mortier fait de chaux et de sable ; la chaux est tamisée et la poudre obtenue est mélangée à de l'eau dont l'excédent est rejeté ; après obtention d'une pâte – chaux et sable – on ajoute du sucre de palme afin d'obtenir un mélange compact qui est déposé en couches minces sur les murs. Ensuite il faut neutraliser l'action de la chaux par des lavages [233]. Cet enduit, qu'il soit d'une préparation ou d'une autre, a été posé sur le support en plusieurs couches peu épaisses, puis lissé avec un instrument long et arrondi. Le séchage, jouant un rôle important, doit être parfaitement assuré entre la pose de chaque couche.

---

[231] NAFILYAN, G., *Peintures… op.cit.,* p. 72.

[232] BOISSELIER, J., *La peinture… op. cit.,* p. 45.

[233] GAMONET, M., « Le Ramayana au Palais… », *op. cit.*, p. 118.

Les fragilités

Malgré tous les soins apportés à cette longue préparation, l'enduit peut être fragilisé par une adhérence imparfaite, par un manque de solidité ou même d'imperméabilité. C'est ainsi que dans de nombreux monastères, on constate que l'enduit, faute d'un parfait collage, finit par se détacher en plaques plus ou moins grandes, entraînant définitivement la destruction du décor peint.

D'autres fragilités s'ajoutent à cette dégradation due à une préparation insuffisante du mur mais aussi à son manque d'entretien. En effet, si les parties basses sont sujettes aux remontées d'eau, elles le sont aussi aux heurts des pieds, tout comme les décors à la hauteur des épaules sont exposés aux frottements des passages quotidiens. Enfin, un autre dommage, et non des moindres, est dû aux mains qui caressent le mur puisqu'on touche la peinture pour mieux la « voir » – et en recevoir quelques effets bénéfiques – et que les doigts arrachent les petites écailles qui se sont formées : à ce stade, les dégâts sont irrémédiables pour la peinture (ill. 1–2).

LES AUTRES SUBJECTILES

Le bois

Le bois – *cheu* – est un matériau largement utilisé en architecture, en sculpture et pour le décor des *vat* en raison de la variété des arbres et de leur excellente qualité. De mémoire d'hommes, et confirmé par les *achar*, les bois utilisés proviennent des arbres tels le *tatrau*, le *karkoh*, le *koki* ; ils ont toujours été considérés comme des bois de nature imputrescible et résistants aux attaques des insectes. M. Giteau précise aussi à leur sujet : « *Ils* [les bois durs] *furent utilisés pour construire les frontons, les poutres et les frises sculptées ainsi que les vantaux des baies* [234] ». A cette énumération il faut ajouter le grand nombre de plafonds et de panneaux de décrochement en bois des *vihāra* qui ont, ou non, reçu un décor peint. En effet, on trouve dans de nombreux sanctuaires des panneaux de bois peints, faits de planches jointoyées, situés au plafond tels des éparts entre les colonnes de la salle à trois ou cinq nefs. Un exemple en est donné par le *vihāra* du Vat Varin dont la coupe et le plan précisent les emplacements (ill. 3–4) ; un autre avec les panneaux de la *śālā* du Vat Nokor Bachey – détruite en 1930 –, dont le décor peint a été réalisé à la colle, au tout début du XX^e^ siècle, voire à la fin du XIX^e^, et qui sont maintenant exposés au musée national de Phnom Penh.

Mais avant d'être ornés d'un décor peint, les panneaux doivent subir un travail de préparation comme les murs. Lorsque la préparation a suivi la tradition élaborée, les panneaux reçoivent, après un ponçage plus ou moins affiné, un enduit, de même composition que le revêtement du mur, déposé en plusieurs couches très légères. Ce travail, qui ne semble pas demander une longue mise en œuvre, avait l'avantage d'offrir

[234] GITEAU, M., *Iconographie… op. cit.*, p. 27–28.

un séchage rapide, mais il restait assez fragile et avait tendance à l'écaillure. Toutefois, il faut souligner que dans bien des *vihāra* cette préparation a souvent été assez négligée, voire inexistante, sans qu'il soit possible d'expliquer pourquoi… sinon penser que l'emplacement de ces éléments très en hauteur, donc très éloignés du regard, avaient moins d'importance que les tableaux muraux.

Une autre méthode de préparation, peu utilisée semble-t-il, consistait à recouvrir d'une toile fine le panneau de bois avant la pose de l'enduit identique à celui du mur et toujours déposé en couches fines. Mais, cette technique employée, par exemple, à Vat Roka Kandal de Kratié montre son extrême fragilité : tôt ou tard, sous l'effet de l'humidité et du manque d'entretien, la toile se détache du bois, pend et entraîne dans sa chute les particules de la pellicule picturale (ill. 5–7).

La toile

La peinture sur toile – *phtang kranat* – a certainement existé dans les temps reculés. Il semble, en l'état actuel de nos connaissances, que la plus ancienne mention de ce travail, révélée par un texte, remonte à 1505 de l'ère śaka, 1583 de l'ère chrétienne. Elle est évoquée par Khin Sok dans un court article : « *En 1505 de la grande ère, année de la chèvre naksatra* […]. *Il* [Anak Samtec Bapit] *offrit des tableaux sur toile racontant des épisodes des Trois Mondes* [235] ».

La technique de la peinture sur toile, utilisée seule, est à rapprocher de celle de la préparation du mur ou du panneau de bois puisqu'elle est préparée et traitée de la même manière. Ainsi, après avoir été lavée, décatie, séchée, et avoir peut-être rétrécie, elle reçoit un enduit identique à celui posé sur le mur mais en couches moins nombreuses et beaucoup plus fines, voire plus minces encore que celles appliquées sur le bois. Ensuite le décor est posé à l'aide d'une sorte de peinture à la détrempe. Cependant un réel problème affecte ce support : l'enduit des toiles – roulées et déroulées pour les besoins des cérémonies –, subit de nombreux dommages, notamment des cassures qui le fragilisent créant des écailles qui entraînent avec elles la mince couche picturale. Cette fragilité, liée au climat chaud et humide, est responsable de la disparition d'une technique ancienne qui a certainement été très élaborée si nous nous référons aux six toiles peintes, exposées dans le musée national, et datant du tout début du XX[e] siècle dont nous racontons la longue histoire dans « Les peintures du Musée Khmèr » (cf. *supra*).

Le renseignement de Khin Sok ne donne malheureusement pas la nature de la toile. Au Cambodge, les *chau athikar* ou les *achar* font essentiellement allusion à la toile de coton mais V. Roveda avance que les premières toiles peintes – dites *preah bot* – étaient en soie : « *It appears that most early preah bot were painted on silk because the locally produced cotton cloth was too coarsely textured for fine painting* » tout en reconnaissant un peu plus

[235] KHIN, S., « Deux inscriptions tardives du Phnom Bàkhèn », 1978, p. 271-280.

loin « *However, some old scroll scan also be found painted on roughly woven cloth* [236]. » Quant à J. Boisselier, il évoque en quelques lignes, pour le Cambodge, les « *peintures mobiles exécutées sur soie (scènes de la vie du Buddha, Rãm Ker…)* [237] » et souligne qu'en Thaïlande la peinture sur tissu étant une matière fragile et périssable sous un climat tropical, il ne reste comme témoignages que quelques bannières de coton [238], ce que semble contredire B. Dupaigne dans une étude partagée avec Khing H. D. [239].

Depuis le milieu des années 1980 la tradition de la peinture sur tissu a repris et offre des panneaux en coton, ou coton mêlé de synthétique, relatant le plus souvent des scènes de la vie du Buddha dont l'exécution a été réalisée à la peinture acrylique.

Le rôle des panneaux sur toile était de remplacer les peintures murales en l'absence de murs extérieurs ou lorsque le support ne permettait pas de déposer un décor. Dans les *vihāra* ces panneaux pouvaient être disposés autour de l'autel lors de certaines cérémonies mais n'étaient pas forcément fixés à demeure ; dans la *śālā* ils restaient en général accrochés sur les deux longs côtés. Ang C. souligne aussi que les panneaux peints pouvaient servir à différentes cérémonies religieuses se déroulant en dehors des monastères, leur transport ne posant pas de problème [240].

V. Roveda, dans sa recherche sur les toiles peintes évoquant le Buddha, écrit n'en avoir pas trouvé d'anciennes au Cambodge, hormis celle qui est exposée au musée national – Descente du ciel des Trente Trois – mais dont on ne sait rien des origines ni de la provenance : un cartel n'a pas même été apposé auprès de cette œuvre qui date très probablement du début du XX^e^ siècle (cf. « La création des musées », ill. 21). V. Roveda précise dans le même temps que « *Antique Cambodian preah bot can be found only outside Cambodia* », ce qui lui a permis, par ses contacts, de retrouver neuf toiles peintes anciennes disséminées dans des musées et dans des collections particulières aux USA et à Bangkok.

Pour notre part nous n'avons pas questionné les *achar* de tous les *vat* visités afin de savoir si des peintures sur tissu pouvaient être remisées dans l'un de leurs bâtiments puisque cette démarche, qui pourrait faire l'objet d'une recherche systématique, n'était pas la nôtre. Au cours de nos pérégrinations nous avons découvert fortuitement seulement deux longs panneaux de toile que nous présentons dans cette recherche.

L'un se trouve dans la *śālā* du Vat Kou Kraok de la province de Prey Veng. Lors de notre passage dans ce monastère, le *chau athikar* âgé a attiré notre attention sur une longue toile suspendue dans la *śālā.* L'œuvre conservée est un panneau de quelque treize mètres de long, racontant le *Vessantara jātaka* : les différents tableaux qui le constituent ne sont séparés que par une simple ligne verticale de couleur grise (ill. 8). Cette longue peinture, dont le premier tableau est très endommagé, a été relativement

[236] ROVEDA, V., *Preah Bot… op. cit.*, p. 12.
[237] BOISSELIER, J., *Le Cambodge… op. cit.,* p. 380 n° 305.
[238] BOISSELIER, J., *La peinture… op. cit.*, p. 46.
[239] DUPAIGNE, B. – KHING, H D., « Les plus anciennes peintures... *» op.cit.*, p. 26.
[240] ANG, C., *Brah Ling*, p. 68 et 152.

bien préservée grâce à la présence d'esprit du religieux qui l'a roulée – dans un tronc de bambou ? –, et enterrée au moment des difficultés en nous spécifiant que l'œuvre avait été exécutée bien avant 1970 mais sans pouvoir donner plus de précision. Nous pensons qu'elle est une réalisation du tout début des années 1960, voire de la fin des années 1950. Le sujet, illustré par quatorze scènes de belle qualité, a très certainement été inspiré par des peintures murales (ill. 9). A présent, ayant conscience de la valeur patrimoniale et sociologique de ce témoignage, le religieux essaie de le conserver en le protégeant des regards indiscrets des « visiteurs » dont certains lui ont déjà fait une proposition d'achat.

L'autre peinture sur tissu se trouve dans la *śālā* – après avoir appartenu au *vihāra* –, du Vat Angk Roka dans la province de Takeo. Ses tableaux – il n'en reste semble-t-il que treize –, que nous pouvons dater des années 1950, racontent quelques épisodes de la vie du Buddha. L'ensemble formait certainement un long panneau mais, à un moment que nous ne pouvons situer, les tableaux cernés d'un trait noir – distincts les uns des autres par une très mince bande verticale, sans doute peinte en gris à l'origine –, ont été séparés mais pas encadrés, ce qui les aurait protégés ; deux seulement restent encore en partie liés (ill. 10). Actuellement accrochés sans protection et sans soin (ill. 11), leur état malheureusement très dégradé – grandes déchirures, importantes écaillures, enroulements en lambeaux (ill. 12) – ne donne guère d'espoir de les sauver. Les sujets traitant de la vie du Buddha ont certainement été inspirés par des peintures murales, comme pour la toile précédente.

Les longues toiles de ces deux *vat* formées de panneaux accolés, mais non séparés, sont les très rares et derniers témoignages d'une technique ancestrale sur le sol du Cambodge.

A côté de ces deux découvertes appartenant encore à un monastère, il existe des trouvailles surprenantes comme celle d'un unique panneau de toile de coton peinte datant des années Sihanouk, vendu sur l'un des marchés de Phnom Penh. Le peintre s'est plu à représenter trois temples d'inspiration khmère, placés dans les cieux où volent des déités au–dessus d'une architecture représentant Saint-Pierre de Rome. Le temple central est précédé d'un long escalier qui rejoint le sommet de la coupole : certainement l'évocation du Buddha descendant du ciel des Trente–Trois dieux (ill. 13). Dans l'ouverture de chacune des portes principales des petits édifices se tient un personnage auréolé (ill. 14–15). A la partie inférieure et au premier plan, l'importante architecture à coupole étale sa façade à colonne, certes, avec quelques fantaisies ajoutées : de grands vases ont remplacé les personnages placés en acrotères ; des colonnes se sont substituées aux pilastres des extrémités… (ill. 16). Au centre de cette façade est assis un personnage nimbé, vêtu à la khmère (ill. 17). De chaque côté, entre des colonnes, se tiennent tournés vers lui deux autres personnages auréolés et mains jointes. Tous les

personnages de cette scène pittoresque sont coiffés du *mokot* [241] et portent un *sampot* [242].

Ce panneau de toile peint est signé THAN PHAY, nom répété en écriture khmère, mais ne donne aucune date (ill. 18). Cependant le style et le mélange des genres architecturaux permettent de le situer à l'époque de l'Indépendance. Cette peinture liant les mondes oriental et occidental n'est pas une réalisation isolée. Les imagiers khmers côtoyaient une société dont ils pouvaient partager les différences si leur sensibilité et leur réceptivité le leur permettaient : les photographies et les illustrations des livres participaient à leurs rêves en développant leur imagination. Tan Phay n'avait probablement jamais foulé le sol de Rome.

A Phnom Penh, sur le marché de Tuol Tumpung et dans les petites boutiques avoisinantes, il est possible de trouver d'autres panneaux de toile de coton. Datant d'avant les années de guerre, ils sont de conception classique, relatant essentiellement des épisodes de la vie du Buddha. Afin de pouvoir les offrir à la vente, les boutiquiers les restaurent en les fixant sur un support de toile, généralement de coton. Ce mercantilisme a permis de préserver plusieurs panneaux offrant une bonne lecture de leur sujet (ill. 19).

Il faut enfin évoquer les photographies de Georges Condominas d'une soixantaine de toiles peintes – diapositives et négatifs datant de 1968 donnés au musée du Quai Branly [243]. Bien qu'elles soient accompagnées d'un cartel technique – n° d'inventaire, pays, date de prise de vue, diapositive, dimensions du film –, il n'y a aucun renseignement sur la provenance, la réalisation et les dimensions de ces toiles, hormis une légende : « Cambodge. Construction d'une nouvelle pagode » (ill. 20). Il semble que G. Condominas n'ait inscrit le nom ni l'emplacement de cet édifice qu'il est bien difficile de pouvoir identifier à partir des seules photographies. Ces toiles ont-elles été peintes en 1968 uniquement pour l'édification d'un *vihāra* ? Que sont-elles devenues ? Il n'est pas aisé d'identifier tous les thèmes traités, cependant on peut reconnaître une majorité de scènes de divers *jātaka*.

---

[241] Le *mokot* – du sanskrit *mukuta* – est la coiffure royale et celle des princes et des danseuses interprétant aussi bien des rôles féminins que masculins. Le *mokot* masculin ne comporte pas de diadème mais « *une partie emboîtant la tête et supportant la pointe circulaire et deux ornements encadrant les oreilles* » ; le *mokot* féminin est composé du diadème et de la flèche. Cf. « Costumes et parures khmers d'après les *devatā* d'Angkor Vat » de Sapho Marchal, 1997, p. 15.

[242] Le *sampot* est une pièce de tissu drapé autour de la taille et des hanches formant une jupe longue pour la femme ; lorsque qu'une partie du tissu passe entre les jambes et s'accroche dans le dos à la taille pour former une culotte bouffante, il est appelé *sampot* à queue et très rarement *sampot* en culotte ; ce dernier est porté principalement par les hommes en diverses occasions et par les femmes pour certaines cérémonies. Le *sampot* cérémoniel des hommes est porté par-dessus un caleçon arrivant à mi–mollet, qui semble maintenant être remplacé par des chaussettes hautes.

[243] Photographies de Georges Condominas enregistrées au musée du Quai Branly sous les numéros d'inventaire 70.2005.206500 à 70.2005.206565.

Malgré le manque de renseignements précis autour de cet important volume de toiles peintes, qui ont sans doute disparu dans les années qui ont suivi leur réalisation, nous pouvons avoir une idée de leur dessin et de sa palette par les photographies du chercheur. G. Condominas était certainement moins passionné par la peinture du Cambodge que par son artisanat.

Le verre

La peinture sur verre – *keo* – a existé au Cambodge mais les sources qui pourraient y faire référence sont inexistantes et les témoignages ayant survécu aux vicissitudes extrêmement rares. Ainsi, J. Boisselier et M. Giteau ne réservent aucune mention à cette technique dans leurs écrits et les articles postérieurs à ceux de ces deux chercheurs ne la citent pas : soit leurs auteurs – G. Nafilyan, San P., V. Roveda – n'ont pas pu travailler cette matière sans s'appuyer sur des repères déjà mentionnés, soit la chance de découvrir par eux-mêmes des peintures sur verre dans les *vat* ne leur a pas été donnée. Toutefois, deux autres chercheurs, B. Dupaigne et Khing H. D., ont fait une très courte allusion à cette technique dans leur publication de 1981 : « *Nous avons vu au Cambodge* [dans les années 1968–1970]*, en plus de peintures sur verre, plusieurs autres séries de peintures, sur tissu*… [244] ». Leur remarque s'arrêtant à ces quelques mots, on ne sait quel décor proposaient ces peintures sur verre.

La technique du verre peint utilisée au Cambodge est celle que l'on appelle « fixé sur verre ». Elle consiste à exécuter la peinture au revers d'une plaque de verre – le spectateur regarde l'œuvre sur la partie lisse du verre – et de peindre le motif inversé en réalisant d'abord les détails avant le fond : par exemple le nez, les yeux et la bouche avant le visage. Le point de départ de cette technique, intimement lié à l'industrie du verre, se situe à Murano dès les premiers temps du christianisme ; sa production la plus importante a lieu au XVI[e] siècle. Cependant, dès les XIV[e] et XV[e] siècles la cité a donné à des verriers la possibilité de partir vers d'autres villes d'Italie emportant avec eux leur technique et leurs sujets religieux avant d'émigrer dans différents points de l'Europe. Au cours des siècles suivants apparaissent des thèmes nouveaux, se référant à la grande peinture, dans de nombreuses réalisations. Le développement de cet art connaît alors un grand succès, et c'est ainsi qu'il parvient en Chine importé par des Occidentaux. Mais il est très difficile d'apprendre comment ce savoir est arrivé au Cambodge : sous l'impulsion des Chinois passés rapidement maîtres en la matière ? Ou sous celle des Français, voire d'autres Européens ? Nous pensons que ces deux possibilités se sont certainement conjuguées mais il nous est impossible de retracer l'histoire de cette technique sur le sol cambodgien tant les témoignages sont minimes et les renseignements inexistants.

Ainsi, nous n'avons trouvé que huit peintures sur verre lors de nos visites des monastères. Elles ornent les murs de la *kuṭī* (ill. 21) du Vat Pongro de la province de Kampong Cham (cf. catalogue 30807–1). Toutes sont en assez bon état de conservation,

[244] DUPAIGNE, B. – KHING, H. D., « Les plus anciennes peintures... » *op.cit.*, p. 27.

hormis une longue cassure pour l'un des verres. Les sujets, uniquement religieux – l'évocation du repas chez Cunda (ill. 22), le Buddha en méditation ou entouré de disciples –, ont été réalisés sur l'envers des plaques d'environ 1, 20 x 0, 80 m : quatre sont à dater des années 1930 (ill. 23) ; deux appartiennent aux années 1937 et 1938 (ill. 24) ; deux de conception identique sont datées de 1961 (ill. 25). Toutes ces dates sont inscrites à la partie inférieure des compositions. Les couleurs utilisées – orange, vert, noir blanc et quelques pointes de rose – sont limitées et le dessin semble emprunter son inspiration à la peinture du Siam comme le laissent supposer les nimbes flammés sur plusieurs plaques, tandis que la mise en scène de l'évocation du repas chez Cunda peut, par exemple, être rapprochée de celle d'un relief angkorien où le Buddha assis accueille l'offrande de Sujātā [245].

En l'état de nos connaissances actuelles, la technique du « fixé sur verre » n'a laissé que ces quelques témoignages sur le sol du Cambodge, la fragilité du support ayant sans doute fait disparaître bien d'autres réalisations antérieures à 1970.

Une précision concernant cette technique pour les années d'après guerre est apportée par Joël Montague, un collectionneur de peintures sur verre. La datation de tous les « fixés sur verre » qu'il a réunis ne remonte pas avant la moitié des années 1980 : « It's an art which, I believe, is now lost in Cambodia » a–t–il déclaré lors d'une exposition à l'Institute of East Asian Studies in Berkeley en Californie, en novembre 2013. Et d'ajouter que ses verres peints, achetés sur un marché de Phnom Penh « were done by artists from Kampuchea Krom communities in Vietnam ». Par manque de renseignements sur ce sujet – les religieux du Vat Pongro ignorent l'histoire de leurs peintures sur verre –, il est bien difficile de confirmer ou d'infirmer la suggestion de J. Montague.

Etain ou zinc ?

Il existe parfois des difficultés à connaître la nature exacte du support qui a reçu un décor peint. Ce problème a été rencontré pour le plafond – fait de plaques métalliques –, de la *śālā* du Vat Kong Much, à Siemreap, malheureusement détruit en 2005, comme le reste de l'édifice. Peut-être était-il en étain – *samnor pahang* – comme *l'achar* le proposait quand d'autres personnes du *vat* suggéraient le zinc – *sangkasei*. En 2003, nous n'avions pas cherché à résoudre le problème ; en 2010, plus personne n'était capable de se rappeler ce grand plafond peint, à large bande centrale plate et pans inclinés (ill. 26).

Il est donc intéressant d'évoquer les deux métaux suggérés. L'étain, métal blanc-grisâtre dit « pauvre » par les métallurgistes, a laissé à notre connaissance peu de

[245] L'évocation du repas chez Cundā n'est pas ici présentée dans la tradition des panneaux peints dans les *vihāra* cambodgiens. En effet, le Buddha ne se trouve pas à l'intérieur d'une salle où s'est réunie la famille chinoise qui l'a invité : il est assis dehors, de face sur un piédestal ; sa main droite semble prendre la nourriture dans un bol comme on peut le voir sur des peintures murales ; à ses pieds se trouvent deux femmes assises de part et d'autre d'un plat présentant une tête de porc tandis que deux autres personnages – certainement masculins – se tiennent en arrière d'elles. Cette présentation peinte peut être rapprochée d'une stèle bouddhique du Preah Palilay d'Angkor.

témoignages peints au Cambodge. Cependant, ce métal n'était pas inconnu en Asie du Sud-Est puisque Tcheou Ta-Kouan (Zou Daguan) rapporte dans un passage « *Les marchandises chinoises qu'on désire* » : « […] *ce qu'on estime le plus est l'or et l'argent chinois,* […]. *Après quoi viennent les étains de Tchen-tcheou*… [246] ». J. Boisselier a relevé que l'étain avait été utilisé de manière assurée en Thaïlande en 1492 [247]. Quant à la Malaisie proche, elle a toujours été l'un des gros producteurs mondiaux de l'étain et a certainement contribué à quelques exportations vers le Cambodge. Toutefois il est utile de considérer ce métal sur le plan technique. L'étain n'a aucune tenue – le métal est mou et a tendance à s'affaisser–, or les panneaux du plafond de la *śālā* couvraient de nombreux mètres carrés ; d'autre part, sa valeur marchande étant importante, il a toujours été convoité ouvrant la voie aux rapines possibles. Ces deux remarques tendraient à l'éliminer du plafond de la *śālā* du Vat Kong Much. Quant au zinc, métal dur de couleur blanc–bleuté, il se présente ordinairement en tôles galvanisées, c'est-à-dire recouvertes d'une couche de zinc après un bain dans le métal en fusion afin d'être protégées de la corrosion. A Kong Much, les plaques, placées les unes à côté des autres et parfois mal jointes, montraient de légères ondulations donnant l'impression que le métal avait été aplati tant bien que mal : cet aspect pouvait pencher en faveur de l'emploi du zinc bien moins coûteux que l'étain (ill. 27).

Quoi qu'il en soit, plaques d'étain ou de zinc, il fallait certainement préparer le métal pour qu'il puisse être apte à recevoir le travail de l'imagier, toutefois aucune indication n'a été donnée pour cette action préparatoire. J. Boisselier soulignait déjà pour le décor « *à Ayuthya la crypte du stûpa est* [oriental], *daté de 1492 A. D., de Wat Si Sanphet, le temple du palais royal, s'ornait de peintures exécutées sur de minces plaques d'étain couvertes d'une mince couche d'impression dont la composition n'a pas été analysée, à notre connaissance* [248] ».

A Vat Kong Much, le peintre avait exécuté sur les pans inclinés du plafond des épisodes de *jātaka* – essentiellement ceux du *Vessantara* – et sur la large bande couvrant la nef centrale une foule de déités autour de grandes rosaces. L'emploi du bleu soutenu, évoquant le ciel et les nuages, avait été réservé à la bande centrale sur laquelle se détachaient les sujets en ocres orangés et rosés avec des pointes de vert (ill. 28). La palette du décor des pans inclinés était beaucoup plus large et rejoignait celle de la peinture murale avec, cependant, une exécution plus plate des personnages (ill. 29). Le traitement des vêtements et des uniformes permettait d'avancer une date de création au cours des années 1940 même si certains éléments – notamment les litières sur le dos des éléphants – étaient d'inspiration antérieure.

De ce travail sur panneaux de métal, le *vat* n'a conservé aucun témoignage ni aucune mémoire, la démolition de la *śālā* ayant été complète et faite sans avoir auparavant réalisé un relevé photographique, ou dessiné, du décor.

---

[246] TCHEOU-TA-KOUAN, *Mémoires sur les coutumes du Cambodge*, Traduction de Paul Pelliot, Version nouvelle de 1951, p. 27.

[247] BOISSELIER, J., *La peinture… op. cit.*, p. 80. L'auteur cite les plaques d'étain qui ont servi de support aux peintures ornant la crypte du *stūpa* du Wat Si Sanphet à Ayuthya.

[248] BOISSELIER, J., *La peinture… op. cit.*, p.45.

Toujours en 2005, nous avons découvert dans la *śālā* du Vat Sampan de la province de Kandal une série de peintures de petite taille travaillées sur du métal. Au nombre de vingt-trois et mesurant 45 x 55 cm, ces peintures ont été exécutées sur des plaques qui sont de l'étain et qui ont, très certainement, été traitées au préalable pour permettre au peintre d'y déposer un décor. Toutes ont reçu un encadrement de bois qui permet leur suspension à l'intérieur de la *śālā*. Les sujets traités évoquent des épisodes de différents *jātaka* (ill. 30–31), privilégiant toutefois le *Vessantara* (ill. 32). Le traitement des personnages est dans son ensemble assez plat mais la perspective des paysages est traitée avec connaissance et la palette est diversifiée. Ce travail pourrait avoir été exécuté à la fin des années 1950.

Le *chau athikar* de ce *vat*, très conscient de l'originalité que présentent ces petits panneaux, essaie de les protéger autant que faire se peut. Mais sont-ils encore en place dans la *śālā* où ils nous ont été présentés ?

Cette technique du décor sur métal qui n'a, semble-t-il, pas connu un développement important durant le XX^e^ siècle continue cependant d'être travaillée pour quelques plafonds de bâtiments de monastères modernes. Sans doute, l'emploi du zinc en est-il l'explication.

Olles et papier

Les manuscrits cambodgiens ont fait l'objet de recensement et d'étude dès le début du XX^e^ siècle grâce à l'intérêt que leur portaient Louis Finot, Antoine Cabaton, George Cœdès et, plus tard, Suzanne Karpelès. Leur dénombrement a montré qu'ils étaient de deux sortes : les manuscrits sur olles – *slek rit* – et les manuscrits sur papier – *kradas* – [249].

Le mot olle, provenant du tamoul *ôlei*, désigne depuis la fin du XVII^e^ siècle la feuille de palme employée pour l'écriture des manuscrits de l'Inde et des pays indianisés du Sud-Est asiatique. D'après G. Groslier, le Cambodge ne possède pas d'olles remontant à une époque antérieure au XVII^e^ siècle, c'est-à-dire qu'« *il n'existe pas d'archives des temps classiques* » bien que Tcheou Ta-Kouan mentionne, à son époque, l'usage des feuilles de palmier : « *Les livres saints qu'ils* [les bonzes] *récitent sont très nombreux ; tous se composent de feuilles de palmier entassées très régulièrement. Sur ces feuilles, les bonzes écrivent des caractères noirs, mais comme ils n'emploient ni pinceau ni encre, je ne sais avec quoi ils écrivent*. [250] » Il est difficile de penser que la tradition d'écrire sur des feuilles de palmier ait disparu après le XIII^e^ siècle ; il est préférable d'imaginer que les vicissitudes des siècles suivants vécues par le Cambodge, liées au climat tropical, n'ont pas permis la conservation de ces documents.

[249] FILLIOZAT, J., « Pour mémoire d'un patrimoine sacré [Les manuscrits pāli du Cambodge à l'École française d'Extrême-Orient] », in *BEFEO*, 2000, p. 445–471.
[250] TCHEOU-TA-KOUAN, *Mémoires…*, *op, cit*., p.15.

Les chercheurs français s'étant essentiellement intéressés aux textes ne précisent à aucun moment une illustration ayant pu enrichir les écrits. Ce travail de recensement et de sauvegarde des manuscrits – qui ont beaucoup souffert durant les années 1970 et qui ont disparu en grand nombre –, est poursuivi depuis 1990 par O. de Bernon, Kun Sopheap et Leng Kok-An. Mais, comme leurs prédécesseurs, aucun de ces chercheurs ne relate la moindre illustration sur les olles, hormis quelques dessins pour un nombre infime de manuscrits médicaux. Si l'on se réfère à ce qu'écrivait J. Boisselier pour les manuscrits sur olles de Thaïlande « [...] *gravés sur de longues feuilles d'un palmier particulier comme dans la tradition indienne,* [ils] *sont réservés aux textes proprement religieux et ne comportent qu'exceptionnellement des illustrations* », on peut penser que les manuscrits cambodgiens sur olles pouvaient, à l'occasion, être eux aussi enrichis de petites ornementations peintes.

Plus intéressants pour notre sujet auraient pu être les manuscrits sur papier qui étaient sans doute plus illustrés que ceux sur olles mais nous n'en possédons malheureusement aucun exemple.

Il faut donc se tourner vers les œuvres sur papier autres que les manuscrits, qui subsistent encore et offrent des illustrations. Outre un nombre restreint de « *grandes feuilles pliées en accordéon* [251] », sur lesquelles les Khmers apprenaient à dessiner et qui peuvent encore être vues à la bibliothèque nationale de Phnom Penh, il existe quelques sujets de la Vie du Buddha peints sur de grandes feuilles de papier qui ont été ensuite placées dans des cadres en bois reposant sur de lourds supports, eux aussi en bois. Ces œuvres servaient à décorer le *vihāra* près de l'autel, la *kuṭī* du *chau athikar* ou encore les maisons de quelques particuliers, ce qui était très rare. A présent, elles sont vendues sur les marchés.

C'est ainsi que nous avons découvert un panneau illustrant l'apparition de la déesse de la Terre lors de la lutte des armées de Māra (cf. « Une apparition salvatrice », chap. IV). La peinture – 45 x 67 cm – a été exécutée sur un très fin papier collé sur un autre un peu plus épais, l'ensemble ayant été mis sous verre – à l'image de la tradition occidentale – puis encadré avant de reposer sur un important support en bois (ill. 33). La présentation de ce panneau–papier peint tend à s'identifier à une peinture murale, rôle qui était le sien pour suppléer l'absence de décor mais, ignorant sa provenance, il est impossible de savoir à quel bâtiment du *vat* il a pu appartenir. Une inscription intéressante en pāli entoure le sujet sur deux côtés, ce qui a permis à l'archéologue Pich Kéo de dater la peinture à la fin du XIX^e^ siècle, voire au début du XX^e^. L'analyse du dessin nous fait pencher en faveur d'un travail du Siam ou du moins d'une influence de cette région.

Actuellement, les peintures sur papier sont réalisées essentiellement pour le commerce touristique et ne sont pas toujours traitées avec élégance.

[251] GROSLIER, G., « Soixante-seize… », *op. cit.*, p. 333.

2.2.3. LE DESSIN ET L'ART DE LA COULEUR

LE GRAPHISME

Le terme graphisme est employé pour le vocabulaire des arts du dessin et de la peinture. Il désigne une manière qui privilégie le trait et la ligne pour rendre les contours comme le faisait par exemple Botticelli, par opposition au modelé qui utilise les hachures et les dégradés pour traduire les différentes valeurs de l'ombre et de la lumière que travaillait notamment Léonard de Vinci.

Le dessin est pratiqué par l'homme depuis la nuit des temps. Il constitue avant même l'écriture l'un des premiers moyens les plus instinctifs pour traduire des idées, des pensées, des sons…

Au Cambodge, dessiner est une façon de s'exprimer spontanément : copier les lignes du relief ou de la ronde-bosse ornant les temples est à la portée de tous avant l'apprentissage de la lecture et de l'écriture. Il suffit de parcourir le pays dans ses moindres recoins pour s'en rendre compte. Les enfants des campagnes dessinent sur n'importe quel support : sur la terre et le sable avec le doigt ou un caillou pointu, sur un bout de carton ou de papier avec un reste d'écorce ou de bois brûlé… En ville, les écoliers dessinent sur leurs cahiers, les étudiants ornent leurs notes du profil de leurs enseignants… et l'écriture khmère est un graphique fait de courbes considéré comme un dessin par les Occidentaux.

Depuis le début du XXIe siècle, l'enseignement du dessin et de la peinture se développe dans la capitale et les villes les plus importantes. Au temps de G. Groslier, il en était autrement et le témoignage qu'il laissa au sujet des Oknha Tep Nimit Mak et Ruachna Prasör Mao est à présent des plus importants. Il rapporte ainsi que dans la seconde moitié du XIXe siècle, ces deux artistes apprirent à dessiner à la pagode sur des « *ardoises indigènes et ces grandes feuilles de papier khmer pliées ensuite en accordéon* » et tous deux exécutèrent nombre de dessins qu'il recueillit et édita [252]. A partir de leur publication en 1921, nous pouvons comprendre comment le dessinateur s'exerçait à son art comme G. Groslier le rappelle : pour le jeune apprenti qui s'astreint à respecter une discipline séculaire, la figure humaine apparaît en un recueil de formules et de mesures qui est une suite de conventions d'écriture qu'il ne pourra pas modifier. On saisit dès lors que le dessin est un graphisme qui privilégie, non pas essentiellement, mais totalement le trait et que par conséquent ne naît de ce dessin aucune vie par le volume. Seule la ligne, répétée et recommencée jusqu'à la perfection, explique l'attitude, le comportement, le caractère des personnages. Cette expression orientale s'oppose à la recherche occidentale et on peut donc se demander si le Khmer de la fin du XIXe siècle n'est qu'un

[252] GROSLIER, G., « Soixante-seize... », *op. cit.*, p. 332.

parfait copiste des siècles antérieurs. Cependant, après lecture des images, on s'aperçoit que si l'artiste ne peut pas rénover un langage inscrit et fixé par des générations avant lui, il possède un esprit qui lui permet de réaliser qu' « *une tradition, un canon ne sont pas paralysants* [253] » et que l'interprétation dans le détail étant infini, elle peut révéler sa personnalité et sa fantaisie.

L'ESQUISSE

Le peintre ne pouvait travailler que sur un enduit complètement sec. Faisait-il toujours précéder son exécution définitive d'une esquisse – un dessin préparatoire [254] – réalisée, par exemple, à l'aide de charbon de bois ou d'ocre rouge ? Il est difficile d'être affirmatif pour l'ensemble des peintures puisque qu'aucune dépose de peinture murale, suivie d'une analyse, n'a jamais été effectuée. Toutefois, une remarque de H. Marchal renseigne un peu : « *Si l'on analyse un de ces personnages que le peintre cambodgien a peints à la détrempe sur la muraille* [les galeries pourtournantes autour du Vat Preah Morokot] *après les avoir dessinés au trait, on se rendra compte du principe qui constitue le fond de toutes les compositions khmères* [255] . » Peut-on penser que toutes les préparations à la peinture soient définies par ce que H. Marchal n'a pu voir que dans peu de sanctuaires et essentiellement à Phnom Penh ? Sans doute. Toutefois, l'œil peut aider sinon à imaginer la véritable préparation du peintre, du moins à trouver les points de repère qu'il a pu prendre ici ou là : ainsi le regard scrutateur permet d'imaginer la division de la composition sur le support dont il disposait – large et haut bandeau de mur continu, mur entre des baies, panneaux de bois courant en hauteur au long des quatre murs, compartiments de plafond…

Pour mieux comprendre comment les peintres opéraient sur les murs nous avons porté un intérêt aux créations des décors dans les *vihāra* restructurés ou construits depuis les années 2000, ce qui nous a permis de voir l'organisation du travail préparatoire.

L'ouvrage peut commencer sur les murs bien avant que le bâtiment soit achevé : baies ouvertes, absence de carrelage de sol, manque de toiture qui est, certes, indépendante puisqu'elle est « posée » sur une dalle en béton qui forme en même temps le plafond du *vihāra*. Il est très difficile à un Occidental d'imaginer cette conception : peindre des murs avant l'achèvement complet de l'intérieur de l'édifice, parfois dans les gravats mais toujours dans la poussière… (ill. 1–2). Qu'importe ! Les murs ainsi dressés, les peintres commencent leur travail sur la mince couche d'apprêt – à présent une simple couche de peinture blanche recouvrant le gris du béton – qui consiste à dessiner les sujets dans des cadres bien délimités sur les grands panneaux muraux ou entre les ouvertures (ill. 3–9).

---

[253] GROSLIER, G., *ibid.*, p. 336.

[254] Le dessin préparatoire sur un enduit sec n'est pas une sinopia. Bien que la sinopia soit aussi un dessin préparatoire fait sur enduit, elle est tracée avant l'application de la couche définitive d'un enduit frais réservée aux couleurs.

[255] MARCHAL, H., « l'art cambodgien… », *op. cit.*, p. 73 et 74.

Les esquisses d'autrefois, réalisées sans doute à l'aide de bâtonnets de charbon de bois ou de terre ocre rouge recouvertes ensuite de couleurs, sont remplacées maintenant par le pinceau trempé dans un pot de peinture à base d'acrylique puis colorées en aplats avec le même genre de peinture. La réalisation une fois peinte perd alors beaucoup de ses qualités (ill. 10). On constate donc que le dessin pour le dessin n'existe pas comme l'avait déjà souligné G. Groslier à propos d'un dessin de princesse par un élève : « *Après l'avoir ressassé à la craie ou au crayon, l'apprenti le ressassera derechef avec ses pinceaux* [256]». Le dessin n'est qu'un support à la couleur qui fait disparaître le trait (ill. 11). « *Dans un tableau, c'est la coloration qui doit dominer, parce que c'est la coloration qui donne l'impression première* » a écrit Delacroix [257]. Cette affirmation du peintre occidental pourrait être rapportée à la sensibilté des Cambodgiens.

Toutefois, pour les décors exécutés avant 1970, on peut aussi imaginer que certains peintres n'exécutaient pas de dessins préparatoires : nous avons eu l'occasion de rencontrer des imagiers qui opéraient à main levée aussi bien sur de grands panneaux muraux que sur de petits tableaux. En l'absence de tout témoignage assuré, il faut donc se garder de toute certitude mais espérer que des découvertes à l'aide des techniques récentes pourront donner un éclairage sur le travail préparatoire.

LA PALETTE

Quel que fut le support et jusqu'à l'utilisation presque exclusive des couleurs chimiques à partir des années 1990, la palette est restée la même. Les peintres pouvaient réduire la gamme des teintes qu'elle proposait comme à Vat Reach Bo de Siem Reap (ill. 12), ou utiliser la diversité des couleurs à la manière du peintre Mak à Vat Preah Keo Morokot de Phnom Penh (ill. 13). Les teintes pouvaient aussi être exploitées de manière nuancée et subtile en créant des dégradés qu'offraient encore en 1992 les panneaux du Vat Nokor Bachey, près de Kompong Cham, avant d'être repeints en 1995 (ill. 14) et (cf. catalogue, 30601-1), ou à Vat Kompong Tralach Leu où il est malheureusement de moins en moins possible de les apprécier (ill. 15).

La dilution des couleurs est un procédé qui a été plus particulièrement utilisé quand ont été établies des relations constantes avec les Occidentaux dans la seconde moitié du XIX[e] siècle. Il en est de même pour le mélange des couleurs entre elles afin d'obtenir certaines tonalités de gris, de bleu passé ou même de rouge–orangé, comme on peut encore le voir au monastère du Vat Reach Bo.

Les couleurs étaient obtenues à partir de pigments minéraux et végétaux, finement broyés, et ne pouvaient être utilisées qu'après avoir été mêlées à un liant fin qui pouvait être de la colle, de la gomme, plus exactement de la résine, ou encore de la sève. La colle

[256] GROSLIER, G., « Soixante-seize... », *op. cit.*, p. 337.

[257] Cité par André Chastel dans sa préface du *Dictionnaire des courants picturaux,* 1997, reprise dans *Connaissance de la peinture*, *courants, genres, et mouvements picturaux*, 2001.

pouvait être d'origine animale, recueillie par exemple par dessiccation de la gélatine de la peau de buffle ; cette utilisation est bien attestée dans les études sur la Thaïlande et permet de penser qu'il en était de même au Cambodge. La résine, récoltée durant la période de novembre à mars, provient des arbres et particulièrement du *feronia elephantua rutaceae*. La sève produite par un petit ficus était essentiellement utilisée pour fixer la feuille d'or peu employée au Cambodge, certainement par manque de moyens. La cire ne semble pas avoir été utilisée.

Les témoignages des créations de la première moitié du XXe siècle montrent un emploi de la peinture à l'eau pour le décor des sanctuaires qui va être peu à peu supplantée par la peinture à l'huile vers le milieu du siècle. A partir des années 1990 les couleurs chimiques – peintures acryliques et synthétiques –, vont être utilisées, ce qui fixera des teintes beaucoup plus vives, et quasiment inaltérables, sur les ensembles décoratifs. Malheureusement, ce sont essentiellement ces mêmes peintures qui ont été employées pour des restaurations sur iconographie originelle (cf. Vat Preaek Luong, catalogue 80308–1) ou ayant subi quelques variantes (cf. *infra* ill. 38 et 39).

A présent, les couleurs n'étant plus préparées par les peintres puisqu'elles proviennent exclusivement du commerce, il est intéressant de connaître leur histoire avant 1970.

Les ocres et les jaunes

J. Moura, en 1883, précise que le jaune pur – *loeung* – est donné par la gomme-gutte – une sorte de gomme-résine – mélangée à du blanc de Chine pour varier les nuances [258]. Les oxydes de fer donnent aux terres des ocres rouges et jaunes. Ils sont très largement utilisés et offrent toute une gamme de nuances permettant au peintre d'affiner les détails : par exemple, la limonite, abondante dans le sol du Cambodge, fixe des jaunes différents de ceux des terres. Ces pigments sont solides à la lumière. Les teintes jaunes sont employées pour les costumes, certaines coiffures, les tissus–écrans lors de la Naissance de Siddhārtha…

Les rouges

Les rouges – *krahorm* – sont généralement tirés des terres ocre rouge. Ils peuvent aussi provenir d'un arbre, le *pterocarpus indicus*. Cette couleur est utilisée pour les fonds sur lesquels se déroulent les scènes dans la première moitié du XXe siècle. On la trouve dans les années 1950–1960 pour la représentation des tentures et plus spécialement pour celles de la chambre de Yaśodharā (Yaśodharā)…

[258] MOURA, J., *Le royaume… op., cit.,* 1889, p. 406.

Les verts

Les verts – *baitong* – sont obtenus de plusieurs manières : par les terres vertes et par des pigments végétaux comme ceux de certains piments. Les peintres les emploient pour les paysages, les jardins, les tentures…

Les bleus

Les bleus – *khiev* – proviennent de plusieurs plantes dont les différentes espèces *d'indigofera*, contenant de *l'indicam*, ont été étudiées par E. Lyons. Cette plante, après macération dans l'eau, fermentait et son oxydation provoquait la formation d'un sédiment bleu. J. Moura, en 1883, cite l'emploi de l'indigo du pays pour cette couleur.

Pour ces deux dernières couleurs – vert et bleu –, nous savons qu'à partir du début du XVIII[e] siècle le Siam importait de la Chine du cinabre et de la malachite sous forme de poudre [259]. A-t-il aussi importé de ce pays du lapis lazuli ? Il y a tout lieu de le penser. Le commerce de cette pierre, considérée comme précieuse à l'époque, provenant essentiellement d'Afghanistan, est attesté de l'Egypte à l'Indus par les fouilles archéologiques [260]. D'autre part, de la poudre de lapis lazuli utilisée comme pigment pour des peintures bouddhiques, a été trouvée en Chine [261]

Faute des moyens économiques que réclamait l'achat de ces poudres et dont ne disposait pas le Cambodge, il est très peu probable que le cinabre, la malachite et le lapis lazuli soient entrés dans la composition des couleurs comme au Siam. L'ancien professeur de géologie à la faculté d'archéologie de Phnom Penh, Kum Sorith, en dément l'importation sous toutes formes alors que G. Nafilyan la présente comme certaine sans toutefois donner ses sources ou ses références [262]. D'autres études permettront certainement d'éclaircir ce point.

Le blanc et le noir

Le blanc – *sar* – est fabriqué à partir de coquillages broyés ; il peut provenir aussi du carbonate et du sulfate de calcium, composition chimique de la craie. Le noir – *khmau* – est d'origine végétale ou animale ; il est obtenu à partir du charbon de bois ou des os calcinés. Il peut aussi être tiré du mareac (?) comme l'écrit J. Moura qui n'en donne pas la signification [263] – marea en basque désigne la couleur noire ou violette. Le blanc et le noir sont indispensables à toute composition. Ces deux teintes sont généralement utilisées en petites touches.

[259] LYONS, E., *Thaï traditionnal painting,* The Fine Arts department, Bangkok, 1963, p. 7.
[260] TUCKER, J., *The Silk Road, Art and History*, Chicago, 2003.
[261] COLUMBAN, P., « Routes du lapis lazuli », in *Chine-Méditerranée*, Taoci 4, 2005, p. 145-152.
[262] NAFILYAN, J.– NAFILYAN, G., *Peintures murales…, op. cit.,* p. 74.
[263] MOURA, J., *Le royaume du Cambodge*, 1883, p. 407.

L'or

A toutes ces teintes, l'or – *meas* – est parfois associé en touches très délicates et peu abondantes pour mettre en évidence les détails choisis tels les ornements, les parures et les accessoires des personnages, voire certains éléments d'architecture. Il est travaillé en feuilles fines appliquées et tapotées à l'aide d'un petit instrument de bois souple. Comme nous l'avons déjà évoqué, l'or n'a pas été utilisé au Cambodge de la même manière qu'en Thaïlande pour des raisons certainement économiques. Il en reste encore quelques traces sur les peintures des galeries pourtournantes du Vat Preah Keo Morokot, un peu moins sur celles des *vihāra* des Vat Chrouy Ta Kaev et Kampong Tralach Leu.

Dans la grande majorité des sanctuaires où l'or n'a jamais été utilisé, il a été remplacé par une teinte de peinture s'en rapprochant.

2.2.4. LES MOYENS DE LA PEINTURE

LES DIFFERENTS PROCEDES

La détrempe

J. Boisselier est l'un des très rares auteurs à utiliser le terme de détrempe pour qualifier le travail du décor peint au Cambodge [264].

La détrempe est une technique picturale où les couleurs sont broyées à l'eau, puis détrempées – *temperare* –, c'est-à-dire délayées dans un liant – colle ou résine – au moment de les utiliser. Ce procédé est certainement le plus ancien connu : il était pratiqué, bien avant l'ère chrétienne, dans le Bassin méditerranéen par les Egyptiens, les Crétois, les Grecs, les Etrusques et les Romains. Cette technique exige une préparation très soignée et une très grande rapidité d'exécution sur une surface entièrement sèche et totalement plane : les couleurs séchant très vite n'autorisent pas de grandes reprises.

La peinture *a tempera*

Le terme *a tempera* est aussi employé pour parler de la peinture du Cambodge avant 1945. La peinture *a tempera* est un procédé de peinture à la détrempe mais qui doit uniquement désigner le procédé à l'œuf. Elle est appliquée sur une préparation parfaitement soignée, généralement de craie ou de plâtre. Elle sèche très vite en durcissant par oxydation et devient insoluble. Elle se conserve bien dans une atmosphère sèche mais se fragilise à l'humidité.

En l'état actuel de nos connaissances il est difficile de préciser sans erreur si les Khmers ont travaillé parallèlement ces deux techniques ou s'ils ont privilégié l'une ignorant l'autre. J. Boisselier note qu'en Thailande « une sorte de peinture à la détrempe ou *a tempera* » était utilisée et que les différences intervenaient dans la préparation des divers subjectils qui devaient la recevoir.

Ce qui reste certain : les procédés à la détrempe et *a tempera* offraient, par comparaison, moins de souplesse que la peinture à l'huile et seront donc aisément supplantés par elle dès les années 1940.

Le fresco secco

Cette technique est utilisée en Inde et en Extrême-Orient [265]. Il s'agit d'une fausse fresque dont les pigments sont fixés avec du lait de chaux – chaux éteinte additionnée d'eau – sur un enduit sec. Les Cambodgiens ont-ils utilisé cette technique parallèlement à celle du procédé *a tempera* ? Le fresco secco a été utilisé pour les peintures du

[264] Boisselier, J., *Le Cambodge…*, *op. cit.*, p. 380.
[265] *Connaissance de la peinture, op. cit.,* p.207.

sanctuaire du Vat Reach Bo qui ont été analysées par une équipe allemande [266] ; il est difficile de proposer d'autres *vihāra* où les peintres auraient développé cette technique en l'absence d'analyse scientifique.

La fresque, une technique absente

On parle de fresque pour une œuvre peinte et par une extension dans le langage technique – ce qui est peu correct –, de toute peinture murale de grandes dimensions. De très nombreux chercheurs, ou simples observateurs, – Leclère, Moura, Cœdès, notamment –, ont employé ce terme ; certains l'ont récusé très tardivement comme M. Giteau dans les années 2000 ; d'autres avaient conscience, comme J. Népote et M–H. Gamonet, que ce terme ne s'appliquait pas aux peintures du Cambodge mais l'ont néanmoins conservé : « *ces peintures à la détrempe – qualifiées à tort de fresques*. [267] » ; d'autres encore comme J. Boisselier ne l'ont jamais employé après avoir expliqué que le terme était impropre pour la peinture au Cambodge et en Thailande.

La fresque est une peinture murale exécutée à l'aide de pigments minéraux – terres argileuses, silicates – résistant à la chaux et détrempés à l'eau, appliqués sur une dernière couche de mortier frais. L'exécution de la véritable fresque reste difficile, le peintre devant travailler sur un enduit humide ne peut apporter aucune modification et ne peut se rendre compte des tons exacts que donneront ses pigments une fois l'œuvre terminée : « *Quand un mur est mouillé, les couleurs que l'on y voit ne sont pas celles qui apparaissent quand le mur est sec* » a écrit Vasari. D'autre part le travail doit être rapide et précis. Cette technique, très ancienne, est définie par Cennino Cennini dans son traité *Il libro dell'arte* de 1437, qui la différencie de la technique *a secco* sur enduit sec dont les pigments sont alors dilués dans un liant qui peut être l'œuf, l'huile, la colle ou la résine.

La fresque désigne donc une technique bien particulière qui n'a jamais été utilisée au Cambodge, le degré d'humidité ne le permettant pas.

La peinture à l'huile

La peinture à l'huile – *kumnou preng* – est une technique dont l'emploi en Occident semble avoir été généralisé par Van Eyck au XV^e^ siècle – et certainement aussi par Domenico Veneziano –, mais « l'usage de ce médium était en fait connu bien antérieurement [268] ». En effet, la peinture à l'huile, utilisée dès l'Antiquité, est mentionnée par le moine Théophile [269] dans son traité du XII^e^ siècle, puis par Cennino Cennini en 1437 qui précise aussi que cette technique est employée par les Flamands. Cette peinture est constituée de couleurs broyées et mélangées – agrégées – avec de l'huile siccative. Elle peut être utilisée sur n'importe quel support recouvert au préalable

[266] LEISEN, H.- PLEHWE-LEISEN (VON), E. *et alii*, « The murals of Vat… », *op. cit.*, p. 90.

[267] NEPOTE, J. – GAMONET, M., « Le Reamkerti du Vat Prah Keo du Palais de Phnom Penh », in *Péninsule*, 2000, p. 26.

[268] *Dictionnaire de la peinture [sous la direction de Michel Laclotte],* 1987, p. 278.

[269] THEOPHILUS PRESBYTER (Théophile le moine), traité du *Schedula diversum artium*, XII^e^ s.

d'un enduit : c'est lui qui protège le support et la couche picturale en les reliant l'un à l'autre.

L'huile, grâce à sa matière malléable, fait apparaître en cours d'exécution de nouvelles possibilités dont les peintres khmers vont savoir jouer dans l'apposition des couleurs comme en témoignent des panneaux de *vihāra* dès les années 1940.

Toutefois la révolution que la France connaît depuis le milieu du XIX^e^ siècle dans l'industrie des couleurs – broyage industriel, emploi de tubes en étain, création de nouvelles couleurs de synthèse – va se substituer au travail d'atelier et se transmettre en Indochine. Les peintres cambodgiens vont en être tributaires dès le plein épanouissement de l'ère Sihanouk.

La peinture vinylique et acrylique

Depuis les années 1960 la peinture est faite de résines synthétiques – vinylique et acrylique essentiellement – ; cette technique née dès après la seconde guerre mondiale présente de nombreuses caractéristiques : grande limpidité, absence de jaunissement, rapidité de séchage qui permet des couches superposées sans problème de diffusion. A la période sihanoukienne, la pratique des peintures acryliques a été adoptée très vite par les Cambodgiens qui y ont ajouté, au cours des années 2000, des couleurs fluorescentes. On peut voir dans nombre de sanctuaires de grands pots de peintures acryliques servant aussi bien à recouvrir les murs extérieurs qu'à peindre les scènes des panneaux intérieurs (ill. 1). Pour le décor peint, ces procédés conduisent nombre d'excellents dessins préparatoires à devenir des chromos – mais ce sujet ne fait pas partie de cette étude (ill. 2–3).

La laque

La laque « noir et or » – *mreak* – n'a pas été un travail très répandu au Cambodge en tant qu'art de décor comme elle l'a été au Siam. La cherté du travail en est certainement la cause.

La laque est un type de vernis coloré issu généralement du latex du *rhus vernicifera* de la famille des anacardiacées, mais au Cambodge la laque est faite avec le latex du *rhus succedanea linné* [270]. Son emploi nécessite une longue préparation : il s'agit d'appliquer au pinceau, sur le bois préparé, des couches successives de laque. Après la pose d'une couche et son séchage naturel, il faut poncer au charbon de bois avant d'appliquer une autre couche et, ainsi de suite, jusqu'à l'obtention de l'épaisseur voulue. La laque tend naturellement à devenir d'un noir brillant mais la couleur peut être modifiée en cours de séchage par des colorants minéraux, des poudres d'or et d'argent. Le dessin est ordinairement déposé au pochoir dans les dernières couches – plus rarement exécuté à main levée –, ce qui permettait de poser, sur un fond sombre, rouge, brun foncé ou noir, un décor de feuilles d'or. L'opposition des teintes foncées et or crée un rayonnement

[270] RUDEL, J., *Technique de la peinture*, 1978, p. 48.

dans le *vihāra*. Toutefois ce travail long et arachnéen avait un coût qui explique sans doute son faible développement par rapport au Siam.

Cette technique est essentiellement attestée dans l'ouest du Cambodge – à Battambang – tout particulièrement, sur des panneaux au-dessus des baies, comme en témoigne le travail des Vat Po Veal et Vat Piphit, qui peut encore être apprécié sur des photographies anciennes faites par M. Giteau. Ailleurs, cet art, très peu travaillé, était essentiellement déposé sur les piliers ou les colonnes, voire sur les vantaux, de certains sanctuaires comme on peut encore l'apprécier dans le sanctuaire du Vat Moha Leaph. Dans la province de Kampong Cham, un exemple de grande qualité et de délicate originalité, restauré en 1926, est donné par l'imposant piédestal du grand Buddha de l'autel du *vihāra* du Vat Spueu – dont on suppose l'élévation en 1917. Un grand médaillon inscrit dans un cadre laqué de feuillage et de petits personnages orne sa partie arrière (ill. 4–5). Devant cet autel, on comprend la volonté du *chau athikar* d'avoir voulu conserver ce témoignage, comme on apprécie la maîtrise du travail des deux chefs de chantier – l'un venu d'une autre province, peut–être de Kratié –, et de plusieurs moines plus concernés par la pose des feuilles d'or pour le bestiaire des animaux fantastiques (ill. 6–13).

Si cette technique, malheureusement assez fragile – elle donne de gros soucis de conservation puisqu'elle se détériore en écaillures nombreuses –, n'eut pas la préférence des peintres khmers, il n'est cependant pas possible d'en ignorer l'utilisation décorative et harmonieuse laissée par quelques témoignages qui sont évoqués *infra*.

A présent, le travail de la laque a été remplacé par une simple peinture foncée – la plupart du temps noire, rarement rouge – avec une application jaune d'or du dessin au pochoir : sa préparation simplifiée permet un travail extrêmement rapide qui reste, cependant, très fragile. Ce travail décoratif s'observe sur les piliers, les colonnes, certains vantaux, voire certains frontons intérieurs. De bons exemples en sont donnés dans le sanctuaire du Vat Roka Kandal, entièrement restauré en 2002, dont les photographies expliquent le nouveau traitement des colonnes (ill. 14–16). Malheureusement, les jeunes gens travaillant à ce décor le faisaient sans beaucoup d'attention et de soin : les motifs obtenus par l'emploi de pochoirs de mauvaise qualité ont donné un travail assez rustique (ill. 17). Mais la couleur or et noir réchauffe le lieu et les touristes trouvent quelqu'intérêt sensible dans ce *vihāra* désaffecté et transformé en musée et boutique d'artisanat (ill. 18).

Toutefois, une renaissance du travail de la laque est en train de s'imposer à Siemreap à l'initiative de deux Français : création d'un atelier et formation de jeunes Cambodgiens aux métiers de la laque ancienne parallèlement à la plantation d'arbres à laque.

LES INSTRUMENTS

Autrefois, le peintre, lors de sa formation, apprenait à fabriquer son matériel. Ainsi, les brosses, les pinceaux, les éponges et les pochoirs, instruments séculaires et traditionnels, étaient adaptés à chaque utilisation et pour chaque définition. A présent, les imagiers des *vat* ont à leur service du matériel et des instruments déjà préparés. Seuls quelques anciens conservent encore les traditions de leurs ancêtres qu'ils ont le plus grand mal à transmettre aux plus jeunes. Nous en faisons une courte présentation

Le pochoir

Sur un support préparé avec autant de soin que celui recevant la peinture murale, les peintres autrefois déposaient sur la laque un décor au pochoir comme nous l'avons vu précedemment. Ce décor était réalisé à la feuille d'or à partir d'une lame de carton ou de métal qui avait reçu en découpe le dessin désiré et parfaitement exécuté : il créait ainsi un contraste entre noir et or ou entre rouge et or.

A présent, les imagiers travaillent sur un fond sombre en appliquant à nouveau un décor au pochoir – *kumnou phdet* – plus simple qu'auparavant. Mais les pochoirs étant souvent faits en papier manquant de rigidité ne permettent plus un travail très soigné, ce matériel ne collant pas au support et laissant passer des coulures ; quant à la feuille d'or elle est remplacée par une peinture couleur or trop souvent déposée sans attention montrant des bords mal finis qui ont diffusé sur la couleur sombre.

Les brosses, les pinceaux et les éponges

Les brosses – *chras* – étaient faites à partir de racines et d'écorce. Les racines, tout spécialement celles du *pandanus tectorius* – un arbre ou un arbuste à port de palmier –, étaient réunies, coupées droit, aplaties et assouplies, puis fendues profondément, et enfin liées pour former une brosse courte, large et ronde. L'écorce était aussi utilisée après avoir été broyée, amincie en plaques puis effilée, avant d'être assouplie par macération dans l'eau du *schorea robusta*, tout comme l'était la brosse faite de racines. Les brosses fabriquées avec des écorces restaient plus souples que celles réalisées à l'aide de racines.

Les pinceaux – *chouk* – étaient faits avec des poils de différents animaux, mais plus particulièrement avec ceux de la vache. Ils permettaient la réalisation de détails minutieux et, pour un travail encore plus nuancé, le peintre pouvait utiliser les poils provenant de l'intérieur de l'oreille de l'animal. Quant à la forme des pinceaux, elle était bien différente de celle de l'Occident : longue, étirée, très fine avec un manche tenu haut par deux doigts comme en Chine. Ce genre d'instrument permettait un graphisme précis, régulier et très léger.

Les éponges – *eponk* –, qui ne semblent plus utilisées de nos jours, l'étaient dans leur forme naturelle, et pouvaient recevoir ou non un manche.

2.2.5. UN ETAT ACTUEL INQUIETANT

La découverte des *vat* anciens permet de connaître son patrimoine architectural et son décor peint dans leur état réel de conservation.

LES DEGRADATIONS

Les dégradations d'un *vihāra* dans sa stucture architectonique comme pour ses peintures sont le résultat de plusieurs facteurs : le climat, l'incurie, la méconnaissance, la présence des Khmers Rouges, les réactions de pudeur. Nous en donnons quelques exemples.

Le climat chaud et humide entretient de nombreux parasites ; les termites s'installent dans le bois et attaquent les colonnes laqué or et noir, comme on peut le voir dans le sanctuaire de Moha Leaph, l'un des plus anciens du Cambodge dont toute la structure est entièrement en charpente, c'est–à–dire en bois (1–3).

Les fuites provenant de la couverture laissent de grandes coulures décolorant la couleur sur les panneaux peints ; l'eau remontant du sol par capillarité détruit l'enduit sur les murs comme en témoigne le sanctuaire du Vat Srei Toul, comme bien d'autres édifices (ill. 4–6).

La réparation du toit en tuiles montre un démontage sans aucune protection pour les peintures exposées au soleil, à la pluie et à la poussière dans le *vihāra* du Vat Khna où les petits tableaux datent de 1934 et les grands panneaux des années 1960 (ill. 7–8).

L'espace intérieur du sanctuaire du Vat Kach Rotes sert d'entrepôt : planches, outils, plastiques… jonchent le sol sans qu'aucun des panneaux peints – datant des années 1980 – soient protégés, pas plus que les colonnes et notamment leur socle peint (ill. 9). Le même manque de soin se retrouve dans la nouvelle *śālā* du Vat Kien Svay Krau, datant de 2011, où ont été déposés pêle-mêle les panneaux de l'ancienne *śālā*, démolie en 2010, qui conservait des panneaux de bois peints de 1937 et quelques autres datant des alentours de 1900 (ill. 10).

Les murs du *vihāra* du Vat Saravan – édifice élevé à Phnom Penh non loin du Palais royal –, peints avant 1927 présentent de nombreuses dégradations. En 2005, elles existaient déjà – sans doute apparues bien antérieurement – mais en 2011 elles étaient plus importantes. Par manque d'entretien sur de longues années, l'enduit se détache en divers points jusqu'à faire apparaître la nudité du mur en brique (ill. 11–12).

Par manque de réflexion, mais aussi de respect pour l'œuvre peinte offerte par des ancêtres – à qui est normalement rendu un culte –, les jeunes bonzes ont abîmé considérablement murs et peintures. En 2005, ils occupaient l'espace tout autour de l'autel, se créant des coins personnels qui rendaient difficile la déambulation et

empêchaient toute vision des peintures contre lesquelles étaient collées de nombreux papiers, photographies, publicités – par exemple, pour un organisme de micro financement –, posés différents objets – livres, ventilateurs, bouteilles –, et sur lesquelles étaient accrochés des compteurs électriques (ill. 13–14). Lors de deux visites en 2011, cet aspect révèlait une aggravation par un envahissement plus conséquent (ill. 15–16). Certains compteurs électriques existant en 2005 s'étaient enrichis de prises en 2011 : une scène du *Vessantara jātaka* en donne un exemple avec un compteur placé au milieu de l'histoire, comme un autre fixé sur une grande plaque à côté d'un interrupteur masquant une grande partie d'un autre thème devenu illisible (ill. 17–19). En 2011 encore, on trouvait un ventilateur à pales pendu sur des fils accrochés sur un décor (ill. 20) et sur un autre, on découvrait des branchements et une multiplication de fils (ill. 21) ; la pendule de 2005 était toujours conservée suspendue sur deux panneaux décoratifs (ill. 22).

La photographie de 2005 de deux vantaux jouxtant un épisode du *Vessantara jātaka* – l'accueil par le roi Sanjaya de Vessantara et Maddī à leur retour d'exil – montre un changement de présentation en 2011. L'image de 2005 facile à appréhender s'est transformée en vision de surprise : sur les vantaux ont été enfoncés des clous pour supporter des fils électriques et des lampes, et d'autres clous pour sevir à accrocher des vêtements. Sur la peinture jouxtant les vantaux, a été fixé un matériel électrique autour duquel pend un tissu safran ; sur cette même peinture a été fixée une longue corde attachée à l'autre bout sur une colonne afin d'y suspendre des tissus (ill. 23–24).

Un autre type de dégradation est celui de dessiner sur le panneau peint soit en grattant la peinture soit en utilisant un crayon, de préférence un feutre épais. A Saravan, dans la scène précédente, il en existe un bon témoignage : une main a créé une figure grotesque en égratignant la surface peinte pour occuper un petit espace libre, en s'inspirant du visage voisin, lui–même repeint maladroitement (ill. 25–26).

On peut espérer que ces désordres seront corrigés comme dans le Vat Bakong, de la province de Siemreap, dont le cycle peint a été restauré, ou dans le Vat Enteak Kosei, dans la ville de Siemreap, qui a été débarrassé des nombreux encombrements bloquant le tour de l'autel.

Dans le sanctuaire du Vat Ta Yaek, ce sont des lunettes qui ont été griffonnées sur plusieurs visages dans la scène de la descente du ciel des Trente–Trois dieux. Un essai de nettoyage peu concluant a été fait qui laisse un bandeau grisé sur les yeux (ill. 27).

Dans l'histoire du *Nemi jātaka* du *vihāra* du Vat Tuol Chum, la scène de la rencontre du roi Nimi et du cocher du dieu Indra est traitée avec beaucoup d'originalité. Tandis que le roi est assis, le cocher vient le chercher, après avoir laissé son char un peu plus loin, pour l'emmener rejoindre les dieux, mais à son tour, il s'est assis tout en exécutant un geste de respect. Le peintre le présente sous l'aspect d'un militaire – chemise, cravate et veste à épaulettes – et a inscrit sur sa manche droite « Kong Toap » qui peut se traduire par « soldat ». Les deux yeux de cet homme ont été bûchés comme le sont ceux

de quelques autres visages du sanctuaire sans qu'une réponse puisse expliquer ce fait qu'on retrouve dans d'autres sanctuaires (ill. 28).

A Vat Sommanors où la peinture du sanctuaire est de belle qualité, un essai de nettoyage a endommagé plusieurs panneaux : pour faire disparaître les grandes marques noires déposées par les Khmers Rouges il faudra sans doute recommencer un léger nettoiement avant une restauration (ill. 29). Les peintures du *vihāra* du Vat Ta Yaek ont subi le même type de dégradations sous les Khmers Rouges : elles ont été recouvertes d'une pâte rougeâtre que certains tableaux conservent en partie (cf. ill. du catalogue). Dans Sommanors encore, plusieurs petits panneaux situés à la partie inférieure des murs ont été griffés : reste du souvenir du passage des Khmers Rouges (ill. 30).

Dans le sanctuaire du Vat Preaek Ta Meak de la province de Kandal, les femmes des scènes des Adieux et de la tentation des filles de Māra, ont eu le corps couvert de grands aplats blancs, imitant plus ou moins bien un vêtement, afin de cacher leur nudité. Sans doute une réaction de pudeur sans qu'on sache qui a ordonné ce travail : les religieux ou les fidèles ? (ill. 31–32).

On trouve la même volonté de dissimuler – en partie – la nudité des trois tentatrices du *vihāra* du Vat Angkor Khang Cheung voisin d'Angkor Vat. Mais le peintre, à la différence du travail en aplat du précédent, a ici réalisé de grands traits un peu lourds pour façonner des vêtements afin d'en donner une certaine illusion dans la forme et la transparence (ill. 33). Il se peut aussi que ce soit le peintre auteur du panneau à qui cette « restauration » a été demandée.

Dans le sanctuaire du Vat Tuol Slaeng, dans la province de Kandal, les peintures des filles de Māra les représentant en culotte ont été barbouillées d'une couleur brune posée à grands traits rageurs, notamment sur la poitrine. Il s'agit là encore d'une réaction face à ce qui devait être considéré comme de l'indécence (ill. 34–36).

L'œuvre du peintre Mak, exécutée entre 1898 et 1903, dans la galerie pourtournante du Vat Preah Keo Morokot située dans l'enceinte du Palais royal de Phnom Penh, souffre autant d'un défaut d'entretien que d'un manque de respect. En 2005, lorsqu'une partie du plafond a été repeint, des coulures de peinture blanche ont endommagé de nombreux épisodes du Reamker qui n'ont par la suite reçu aucun nettoyage, aucune restauration (ill. 36[b]–36[d]). Au Cambodge, l'archéologue Son Soubert a plusieurs fois dénoncé cet état de fait.

LES RESTAURATIONS MALADROITES

Les restaurations sont de deux sortes : celles qui réparent des manques ou des dégradations sur un panneau et celles qui repeignent entièrement l'iconographie d'un tableau pour lui donner un aspect plus novateur. Les premières sont moins nombreuses que les secondes.

Les restaurations ayant toujours été faites par des non spécialistes, souvent commandées par *l'achar* ou le *chau athikar*, il n'est nullement étonnant de constater des erreurs, des maladresses mais aussi des interventions irréversibles.

L'emploi des couleurs chimiques, et plus précisément acryliques, se substitue aujourd'hui aux couleurs anciennes à l'eau et aussi à l'huile. Ce travail donne au mur un aspect très coloré, voire heurté, qui peut tendre à s'assimiler aux chromos dans certains cas et faire oublier toute la sensibilité de la création antérieure.

L'un des meilleurs exemples de cette restauration maladroite, et pratiquement irrattrapable, est celle du sanctuaire du Vat Chrouy Ta Kaev dont le décor peint réalisé par Tep Nimit Mak, le peintre du palais royal, aux alentours de 1900, a été repeint sur l'iconographie originelle dans la décennie 1990. Sur la peinture à l'eau les restaurateurs ont travaillé à la peinture acrylique, ce qui lui donne un aspect brillant qu'elle ne possédait pas, tout en renforçant, peut-être, sa solidité comme le disent les personnes du sanctuaire. Pour les Adieux, par exemple, la comparaison possible grâce à la photographie des années 1960 de M. Giteau, montre que les peintres–restaurateurs maniaient le pinceau de manière moins habile que le « Cambodgien éminent » Mak : les traits sont plus lourds (ill. 37), des détails ont été gommés – notamment pour les vêtements –, des regards ont perdu leur acuité, des personnages ont disparu, des attitudes ont été modifiées, etc. (cf. « Les adieux de Siddhārtha », ill. 2–2[b]). Il faut aussi noter la réaction des restaurateurs, ayant travaillé après les années de difficultés, qui ont modifié dans différentes scènes les coiffures masculines à la mode siamoise de la fin du XIX[e] et du début du XX[e] siècle (ill. 38) pour les remplacer par une coiffure khmère : une manière de rejet du voisin oriental (ill. 39).

Il semblerait que les peintures du plafond du *vihāra* du Vat Sommanors de la ville de Battambang, datant de 1939, aient subi une première et très légère restauration – avant 1970 ? ou dès les années 1990 ? – ainsi que des photographies de la décennie 1960 tendraient à le laisser penser. Mais personne n'a su donner de renseignements à ce sujet. En revanche, un fait est certain : les panneaux ont été repeints entre 2005 – date de notre première visite – et 2011 – date de la seconde visite. En 2005 les tableaux conservaient leur iconographie d'origine telle qu'il était possible de la comparer aux photographies des années 1960 (ill. 40, 42). En 2011 ils avaient été repeints sans respect du trait et de la couleur, et leur fond était considérablement noirci par la fumée d'un incendie.

Ainsi, le restaurateur de la scène du Grand Départ a gommé de nombreux détails ornementaux sur les vêtements et les coiffures du Bodhisattva et des dieux (ill. 41) ; celui du tableau de la Coupe des cheveux a totalement lissé le visage de Siddhārtha – le prince n'a plus la même expression – et enlevé les broderies de son costume, de même celles qui ornaient le vêtement du dieu Indra (ill.43). Le fond noirci de ces deux scènes – particulièrement celle de la Coupe des cheveux – est-il imputable à un incendie ? Sans doute.

Les peintures du sanctuaire du Vat Reach Bo, disposées en petits tableaux, ont beaucoup souffert du climat, du manque d'entretien sur de longues années et des maladresses quand elles ont été l'objet de restauration. Nous avons pris l'exemple de deux scènes du Rāmāyaṇa montrant les problèmes d'altération de la surface et des disparitions importantes : l'arrivée de Viṣṇu et son incarnation dans les enfants de Tosoroth (ill. 44) et le combat de Tosoroth contre Patutan (ill. 45). Ces deux tableaux réalisés par la technique du *fresco secco* ont subi à une date inconnue des restaurations mal adaptées. L'équipe allemande travaillant à la conservation de ce patrimoine a laissé un compte rendu à ce sujet en 2003 : *« Renovation has often not been carried out in a professional manner. Additionally, unadapted materials have been employed. In the upper and lower marginal zones of the murals we see large areas of new plaster and overpaintings. In these areas the original paintings are missing. The overpaintings extend into the original painting with colors that differ considerably. Some parts in the middle of the painting have also been repaired with the new plaster containing wooden dowels or nails.* [271] »

En terminant cette approche technique du décor mural, il n'est pas inutile de souligner, à nouveau, qu'autrefois le métier de peintre demandait un très long apprentissage et exigeait une grande discipline de l'élève apprenti. Il faut aussi rappeler que les techniques, encore assez mal connues car trop souvent élaborées empiriquement, ne permettent pas toujours des restaurations satisfaisantes. Enfin, il ne faut pas oublier que les moyens matériels utilisés pour la réalisation du décor peint étant plus pauvres au Cambodge que chez son voisin thaï, la conservation en reste tributaire.

Cet art ancien d'avant les années 1975, fragile par essence, l'est toujours plus dans les temps modernes, parce qu'il est soumis à toutes sortes d'agressions inexistantes au moment de sa conception : pollution urbaine, poussière des campagnes, foule non éduquée, tourisme sans connaissance… Pour remédier à ces dangers que sont les détériorations de toute nature, il faudrait apprendre à conserver en respectant le travail du peintre et enseigner que le mur peint est un patrimoine, témoin d'une époque, qui fait partie de la mémoire du pays.

[271] LEISEN, H.- PLEHWE-LEISEN (VON), E. *et alii*, « The murals of Vat… », *op. cit.*, p. 94.

LE DESIR DE FAIRE DU NEUF

Au Cambodge, la croyance bouddhique axée sur la notion d'impermanence demande une réfection du sanctuaire environ tous les cinquante–soixante ans mais il existe, heureusement, des exceptions à ce rituel. Par le terme réfection les Khmers sous–entendent trois aspects : démolir l'ensemble architectural et en faire un nouveau, généralement plus grand ; réparer la toiture sans toucher au décor peint intérieur qui n'aura pas droit à une protection durant les travaux ; remettre à neuf les murs en faisant disparaître les peintures pour en ériger de nouvelles sans conserver une quelconque mémoire des anciennes.

Ces coutumes que vivent et répètent les Cambodgiens, du plus humble au plus aisé, sont considérées comme une œuvre pieuse – plus particulièrement l'édification d'un nouveau *vihāra* – : « *L'édification d'une pagode [sanctuaire] est le plus grand mérite qu'on puisse obtenir puisqu'elle entraîne nécessairement la durée de la foi bouddhique* … [272] ». En effet, le fidèle qui finance un sanctuaire, ou fait peindre un panneau, réalise un acte méritoire qui sera porté à son bénéfice lors de son décès.

Depuis les Accords de Paris, le 23 octobre 1991, et une certaine confiance retrouvée *« les fidèles ont entrepris petit à petit de réunir des comités et récolter des soutiens financiers* [273] » pour reconstruire, réparer et repeindre les *vihāra* en effaçant notamment leur histoire qui pouvait dater de la fin du XIX^e^ siècle, du début du XX^e^ ou des périodes suivantes jusqu'en 1975.

Aux fidèles cambodgiens restés sur leur terre et accomplissant ces actions pour la recherche des mérites, il faut joindre maintenant ceux de la diaspora américaine, australienne et française. Ces Cambodgiens de l'étranger, ayant quelques moyens financiers supérieurs à ceux restés sur la terre khmère, reviennent le temps d'un séjour revoir leur ville ou leur village et font des dons conséquents dans les *vat*. Dans une grande majorité de cas, ils s'intéressent plus à l'architecture qu'au décor peint et c'est ainsi qu'ils font démolir le sanctuaire existant afin de le faire reconstruire plus important et ainsi bénéficier de nombreux mérites. Et c'est de cette manière qu'éclosent dans les campagnes pauvres de nouveaux édifices, souvent ostensiblement décorés extérieurement – couvrement faisant songer à l'ambiance de Disneyland, par exemple – qui peuvent surprendre, voire choquer. Mais les témoignages enseignent qu'ils ne sont que la suite de la tradition cambodgienne ancestrale qui s'est extraordinairement exprimée dès l'Indépendance. Jean Delvert, dès 1961, le précisait dans son étude sur le paysan cambodgien : « *La piété populaire se marque plus encore par les dons faits aux pagodes : depuis dix ans en particulier des sommes considérables ont été dépensées pour la construction de pagodes dans les plus humbles hameaux* [274] ». Un autre aspect intéressant à souligner est celui de se faire voir, de s'imposer, comme l'a écrit Ang Chouléan dans un très court article : « *Il arrive que le donateur cherche à avoir de bonnes relations avec la pagode, qui joue un*

[272] THIOUNN, V., Allocution pour l'inauguration… *op. cit*.

[273] TAING, S., « Le bouddhisme khmer… », *op. cit*., p. 6.

[274] DELVERT, J., *Le Paysan cambodgien*, 1961, p. 139.

rôle social important, pour acquérir du prestige » et fasse ainsi contruire un nouveau *vihāra* plus important que le précédent : « *On démolit et on reconstruit vite quelque chose pour s'acquérir des mérites* [275] ».

Quant au décor peint, il disparaît bien sûr avec la démolition du sanctuaire mais plus souvent il est effacé pour faire place à un nouveau cycle de peintures qui ne reprend pas forcément les thèmes précédents. A leur sujet, Ang Chouléan écrit : « *les peintures des pagodes aujourd'hui viennent de donateurs qui veulent acquérir des mérites en offrant une peinture, mais ces peintures sont payées en fonction de leur surface au mètre carré, le peintre a donc intérêt à faire vite* ». Et d'ajouter quelques renseignements très précis : « *une peinture de taille moyenne peut coûter de 120 à 150 dollars et une très grande fresque jusqu'à 1200 ou 1500* ». Nous avons constaté ce nouvel état d'esprit, né avec les années 2000, dans quelques sanctuaires où, généralement au bas du tableau, étaient inscrits la surface et le prix.

Toutes les peintures de toutes les décennies avant 1975 sont en danger de disparition, comme le sont potentiellement celles des années postérieures. La question de leur préservation se pose sous au moins deux aspects. Pour sauvegarder, il faut faire des choix mais sur quel critère ? D'abord connaître, ensuite classer puis évaluer la valeur artistique. Mais comment connaître l'ensemble du patrimoine peint du Cambodge puisqu'un recensement exhaustif n'existe pas encore ? Le problème n'est pas nouveau. Le second aspect qui n'est pas le moindre : comment imposer aux fidèles un changement de mentalité qui touche à leurs coutumes et à leurs croyances ancestrales ? Rien ne doit durer longtemps, tout est impermanence mais, en même temps, il faut faire des offrandes conséquentes au *vat* pour acquérir des mérites.

Cependant, il existe une coutume bien explicitée dans une lettre adressée en 1928 à l'administration du Protectorat. Elle plaide pour que ne soit pas démoli un *vihāra* lorsque le nouveau ne prend pas sa place exacte : s'il est construit à côté, l'ancien doit être préservé. Cette coutume que nous avons constatée sur le terrain plusieurs fois – qui néanmoins est loin d'être vraiment respectée –, permet cependant de sauvegarder les peintures de quelques sanctuaires anciens jusqu'à ce qu'ils s'écroulent d'eux-mêmes.

Les monastères qui ont fait ce choix – Tuol Chum, Mony Ratana, Lve, Roka Khnaor Kraom, Treang, Krapum Pech, Roka Kandal, Tuek Thla, Varin –, conservent leur *vihāra* ancien de petite taille auprès de la masse imposante du nouvel édifice.

[275] ANG, C., « Les peintures murales, merveilles méconnues », in *Cambodge Nouveau*, octobre 2012, p. 9.

2.3. LA MATERIALITE DU DECOR

Les compositions murales que nous présentons ci–dessous, toutes datées depuis le début du XX^e siècle jusqu'au commencement de la décennie 1970, vont dans un premier temps occuper toute la surface des murs avant d'être organisées et divisées.

Les sujets traités sont essentiellement un choix des divers moments de la Vie historique du Buddha, des épisodes des *Dasa jātaka*, très rarement des scènes relatives à d'autres *jātaka*. Enfin, le Rāmāyaṇa – Reamker en khmer – est illustré dans un nombre très restreint de sanctuaires comme le sont aussi les contes.

2.3.1. L'AGENCEMENT

Le décor peint est d'une grande importance pour les Khmers puisqu'il correspond à un enseignement moral pour les fidèles, adultes et enfants, et qu'il complète celui donné par la famille et les religieux. Il occupe donc à la fois une place matérielle – un emplacement sur des supports – et un rôle instructif –, mémoriser les grands thèmes et suivre les modèles proposés. Les sujets de la peinture ne peuvent donc pas se concevoir en dehors du cadre qu'ils ornent.

Parmi les nombreux bâtiments qui occupent l'espace du *vat*, les trois constructions – *kuṭī*, *śālā*, *vihāra* – peuvent être ornées de peintures, le *vihāra* l'étant de manière beaucoup plus conséquente puisqu'il est l'édifice majeur du *vat*.

LA *KUTI*, LA *SALA*, LE *VIHARA*

La *kuṭī*, ou logement des religieux, construite dans le respect de la tradition est en bois et sur pilotis mais, étant de plus en plus édifiée avec les techniques et les matériaux modernes, elle se présente maintenant sous deux aspects : une forme se rapprochant de celle en bois ou ayant subi l'influence de l'architecture occidentale. La *kuṭī* du *chau athikar* est la plus importante en taille, souvent située un peu à l'écart des autres, elle peut avoir, mais assez rarement, un décor peint sur ses murs intérieurs, plus rarement encore sur le mur principal extérieur autour de la porte.

La *śālā* est une architecture de plain–pied ou sur pilotis, divisée en nefs – assez rarement à une seule nef –, largement ouverte sur l'extérieur par l'absence de murs sur deux côtés, voire sur trois, ou par des murs élevés seulement à mi-hauteur. Un autel est toujours dressé dans cet espace, abrité par le mur existant ou par une partie de mur, ou encore posé dans un angle selon le nombre et la taille des ouvertures. Dans la *śālā* les religieux prennent leur repas, les personnes âgées y dorment souvent et la communauté s'y réunit pour les fêtes. Des peintures sur un registre peuvent orner le ou les murs existants – sur deux registres si le mur atteint une certaine hauteur, ce qui est rare – et

des toiles peintes peuvent être suspendues aux poutres ou être accrochées entre les piliers.

Le *vihāra*, ou sanctuaire, est le bâtiment le plus vaste du *vat* mais sa taille peut varier selon la richesse de la commune ou des commanditaires. Il est surtout l'édifice le plus important dans lequel a été élevée la grande sculpture du Buddha. Les fidèles viennent y prier, écouter les sermons et la lecture des Ecritures.

Le *vihāra* peut être à une nef, trois nefs ou cinq nefs selon les lieux et les époques, ceux à trois nefs étant les plus nombreux. Les sanctuaires les plus anciens ont une charpente entièrement apparente (Russei Sanh, ill. 1). Quand est créé au-dessus de la nef centrale un plafond plat en bois laissant les deux pentes de la charpente apparentes, l'aspect intérieur du sanctuaire commence à changer (Varin, ill. 2) ; il change encore plus lorsque ce plafond est divisé en compartiments ou caissons (Treang, ill. 3). Et quand les pentes sont à leur tour recouvertes de panneaux en bois, ou en ciment, et raccordées à la partie du plafond existant, l'apparence se transforme encore (Po Yaram, Chrouy Ta Kaev, Souriya, ill. 4–6). Mais c'est avec la création d'un plafond horizontal dissimulant définitivement la charpente et ses pentes que la physionomie du *vihāra* change définitivement : cet aspect est celui qui prévaut maintenant (Preaek Luong de Kandal, Mohar, Kdoeang Reay, ill. 7–9). Ces transformations n'évoluent pas régulièrement, elles se font de manière parallèle sous les règnes des rois Norodom et Sisowath puis se stabilisent sous celui de Monivong, pour être à nouveau importantes sous les deux époques de Sihanouk, surtout celle de l'Indépendance. La décoration peinte va donc être tributaire de tous ces développements.

En effet, les *vihāra* peuvent être ornés – ou non – d'un décor peint. Ceux à la charpente en bois conservant des peintures d'origine – ils sont de moins en moins nombreux – les offrent à la vue du fidèle sur de longs panneaux de décrochement en bois situés entre les poutres sur les pentes ; le travail du peintre sur ces panneaux va disparaître avec la création des plafonds. Si les *vihāra* possédent un plafond couvrant la seule nef centrale, celui-ci reçoit ou non un décor. Quant aux pentes en bois ou en maçonnerie, elles peuvent, ou non, avoir leur surface couverte de peintures. Pour les *vihāra* à plafond horizontal protégeant l'ensemble de la nef ou des nefs, il semble dans un premier temps que ce soit le support des murs qui ait été décoré, laissant nu le plafond.

Il faut enfin noter que le décor peut avoir été réalisé tardivement, plusieurs années après l'édification du sanctuaire, pour un nombre non néglgeable d'édifices.

LE DECOR SUR PLANCHES

Le décor peint sur les panneaux de bois de la charpente apparente des *vihāra* ne semble pas s'être répandu sur l'ensemble de la terre khmère. Sa maîtrise reste assez localisée dans la plaine du Mékong, dans l'est du pays, à Phnom Penh et ses alentours. Les témoignages encore existants, mais très peu nombreux, datent tous de la fin du XIX^{e}

ou du début du XX^e^ siècle. Pour quelle raison les peintres ont–ils travaillé le décor ornemental – censé enseigner – en ces seuls endroits difficiles d'accès autant que de lecture ? M. Giteau a toujours pensé que l'explication était la relative pauvreté des monastères, ce qui n'est peut–être pas tout à fait exact puisque le Vat Moha Leaph possède l'une des plus grandioses et des plus anciennes architectures d'un *vihāra* en bois que le Cambodge ait érigées, celle-là même qui avait enthousiasmé G. Groslier : « *Je viens de quitter la belle duchesse de Moha Léap.* […] *Retirée dans un monastère qui se modernise, elle n'a rien sacrifié aux temps actuels, ni à l'Occident. C'est d'une pagode que je parle* [276] ».

Les peintures en frise

Les panneaux de décrochement mesurent ordinairement 2 x 0,5 m – très rarement 3 ou 4 m – et sont faits de planches relativement peu épaisses ayant été préalablement préparées mais souvent hâtivement et sans grand soin comme le montrent les détériorations. Les peintures déposées sur ces supports et exécutées à la détrempe, forment des frises longues et étroites. Leur emplacement à une hauteur importante de la charpente, dans la pénombre virant souvent à l'obscurité, ne permet pas à l'œil de les découvrir lors d'une simple visite, de les lire facilement et encore moins de les photographier correctement. C'est certainement pour cette raison que celles du sanctuaire du Vat Piphoat Reangsei (ill. 10–12) n'ont jamais été découvertes par des auteurs comme M. Blanchard qui avait photographié en 1988 la descente du ciel des Trente–Trois dieux sur le mur oriental mais n'avait pas remarqué ces panneaux peints (cf. *supra* « Des écrits spécialisés »). On peut proposer de voir dans ces longues frises du Vat Piphoat Reangsei, sans doute exécutées en 1877, les peintures les plus anciennes de Phnom Penh encore *in situ*.

Les sujets traités sur ces longs et étroits panneaux sont essentiellement des épisodes de quelques *jātaka*, des légendes locales – souvent incomprises maintenant –, quelques rares scènes de la Vie du Buddha et très peu souvent la traduction du Rāmāyaṇa.

Toutefois le *vihāra* du Vat Roka Kandal, dans la province de Kratié (ill. 13–14), avait conservé jusqu'en 1970 quelques épisodes de cette grande épopée sur l'une de ses frises. A présent il n'y a plus de lecture sérieuse possible de cette illustration puisqu'il ne subsiste que des fragments avec lesquels il faut imaginer le combat entre Sugriva et Valin. Le reste des sujets traitait quelques épisodes de la Vie du Buddha dans un style pouvant être comparé à celui de la peinture siamoise du XIX^e^ siècle, entre autres dans la forme flammée de l'auréole du Bodhisattva. Restauré et transformé en musée–boutique par une équipe de restaurateurs allemands (ill. 15), le sanctuaire conserve un petit nombre des panneaux de la fin du XIX^e^ siècle encore partiellement lisibles mais reposés à des places qui ne sont pas celles d'origine, sans doute pour que le visiteur puisse les voir (ill. 16). L'originalité du décor résidait dans le fait que quatre longues planches – 2 x 0,4 m. – avaient été peintes sur leurs faces intérieure et extérieure – représentant huit frises – avant d'être inserrés deux par deux dans les parties centrales nord et sud du toit (ill.

[276] GROSLIER, G., *Eaux et …*, *op. cit*., p. 56.

17). Malheureusement les faces de celles exposées à l'extérieur sont maintenant très ruinées comme on peut le voir dans le petit musée de la ville.

Dans le *vihāra* du Vat Lve élevé dans la province de Kampong Cham (ill. 18), on peut encore découvrir trente–quatre panneaux de décrochement de la charpente racontant la Vie du Buddha mêlée à des contes (ill. 19), l'ensemble étant réalisé dans une palette de bleus et de rouges rehaussés de blanc (ill. 20). Le peintre a travaillé les sujets sur un seul plan (ill. 21) évoquant par le détail d'une toiture, d'un mur de cour, de pieds vus de profil placés l'un derrière l'autre (ill. 22)… des essais de perspective qui restent maladroits mais sont le langage millénaire de l'Orient.

Le Vat Chaktomukharam, dans la province de Kandal (ill. 23), conserve dans le sanctuaire sur les panneaux de la largeur du plafond en bois, posés perpendiculairement à la nef centrale (ill. 24–25), des peintures qui peuvent être comparées à celles des *vihāra* des Vat Piphoat Reangsei et Lve : des scènes d'alignement de personnages sans idée de profondeur – têtes et bustes d'un second plan identiques en taille à ceux du premier plan –, qui donnent une lecture verticale du bas vers le haut, le peintre racontant avant tout une histoire (ill. 26). La palette est comparable à celle de Lve avec cependant l'emploi d'ocre orangé pour quelques vêtements d'hommes (ill. 27).

On peut rapprocher des précédentes frises peintes huit panneaux déposés dans la *kuṭī* du Vat Chey Mongkol, de la province de Kampong Cham, provenant certainement de la destruction de l'ancien *vihāra*. Les jeunes religieux n'ont pas su donner une date, sinon une période, du dépôt de ces planches dans leur habitation. Quant aux histoires représentées – combats mêlés à des scènes de chasse – qui ne sont pas conventionnelles et ne possèdent aucune légende, ces mêmes religieux n'ont pas su les expliquer (ill. 28–31). Si le traitement des thèmes peut être rapproché de celui de Lve et Chaktomukharam pour les longs défilés et un certain statisme, il s'en différencie par une création sur plusieurs plans de certains moments évoqués sans que soit travaillée une réelle perspective.

Le sanctuaire du Vat Roka Khnaor Kraom, dans la même province que le précédent (ill. 32), offre sur les longs panneaux de bois superposés et insérrés dans l'un des décrochements de la charpente et autour de l'espace des trois nefs (ill. 33), un travail original tant par le choix du sujet – l'histoire du prince Pundanavoan – que par son illustration (ill. 34). En effet, le peintre a scandé toutes les scènes du récit de petites architectures sans réelle profondeur qu'il a mises en valeur par des fonds rouges : ainsi, le regard du spectateur ne peut pas s'introduire à l'intérieur de ces édifices (35–36). C'est l'une des caractéristiques de la peinture de cette époque qui n'approche la perspective que par touches discrètes et malhabiles.

Des scènes en tableaux

Dans les frises précédentes, les imagiers ont essentiellement travaillé des histoires dans un style statique et sur un seul plan, notamment pour les longs défilés. Cependant, il est possible d'isoler certaines scènes – ou des parties de scènes – présentées un peu différemment et qui introduisent l'idée, encore timide, de la perspective cavalière qui apporte une notion d'éloignement.

Cette nouvelle expression va conduire le peintre du sanctuaire du Vat Moha Leaph (ill. 37) à travailler l'idée du tableau isolé – un moment d'une histoire qui se suffit à lui-même –, au milieu des longs récits sur les panneaux qui occupent le vide des décrochements autour des cinq travées de la nef centrale (ill. 38). C'est ainsi que dans son œuvre la lecture de certaines frises permet d'isoler des scènes qui pourraient être transposées dans un autre espace plus large et moins contraignant – leur récit tout en étant dépendant de l'histoire n'en est pas prisonnier [277] (ill. 39–41). On s'aperçoit alors que le peintre a utilisé une approche de la perspective qui lui permet de repousser les limites du support de trop peu de hauteur et d'introduire une notion de point de vue et non une notion de points de fuite. Cette perspective correspond à la perspective cavalière qui permet d'approcher la perspective classique.

Certes, depuis la seconde moitié du XIX^e^ siècle le peintre siamois Krüa In Khong travaillait la perspective occidentale en puisant ses sources d'inspiration dans les gravures et les photographies trouvées à Bangkok [278], mais il est difficile de proposer une quelconque relation entre le peintre de Moha Leaph et le Siam, faute de sources assurées. Il est peut–être préférable de penser que la présence française au Cambodge a certainement aidé à faire diffuser cette perspective classique, ne serait–ce que par le peintre du Palais royal de Phnom Penh ami de G. Groslier qui, à la même époque, réalisait le décor des murs du *vihāra* du Vat Chrouy Ta Kaev en occupant la totalité de leur surface.

Les deux peintres de Moha Leaph et de Chrouy Ta Kaev étaient maîtres de leur sujet et de leur technique mais travaillaient sur des subjectiles différents n'offrant pas les mêmes possibilités ; l'un a laissé son nom étant attaché à la cour de Phnom Penh, l'autre de la province de Kampong Cham est resté inconnu.

On trouve encore quatre panneaux de décrochement, ornés de scènes peintes, dans le sanctuaire du Vat Kaoh Kampong Trom, datés des années 1920–1930 (ill. 42–43). Plus récents que les précédents, peu restaurés, ils offrent une palette qui a délaissé les bleus, les gris et les rouges pour des jaunes, des verts, du bleu assez vif pour le ciel et quelques pointes de rouge (ill. 44–45). L'imagier raconte avec humour deux épisodes de la Vie du Buddha et deux scènes plus difficiles à lire en raison de leur état : l'une est sans doute une chasse, l'autre un village où sont regroupées des habitations (46–46^b^). Les histoires

[277] Les inscriptions des illustrations 39 « Preah Jettapun » et 40 « pays du Yakkha Alalavik », n'ont pas pu être expliquées par les Cambodgiens. L'illustration 41 est une demande d'aumône dans le *srok* de Pream.
[278] LEKSUKHUM, S., *Temples d'or…*, *op. cit.*, p. 226.

sont placées dans un espace perspectif et quelques scènes sont traitées comme des tableaux pouvant être isolés.

Le *vihāra* du Vat Svay Sach Phnum, construit fin XIX^e^–début XX^e^ siècle, conserve une série de panneaux de décrochement inserrés à la partie basse de la charpente sur les quatre côtés mais dont on ne connaît pas la date exacte d'ornementation, sans doute antérieure à celles des peintures murales de 1957 (ill. 47–47^b^). Du côté nord et sud, les trois panneaux centraux ont une hauteur double, ce qui est une particularité originale. Toutes les frises racontent des épisodes de différents *jātaka* placés dans des perspectives de paysages (ill. 47^c^–47^e^). Malheureusement, une restauration malhabile, faite à l'aide de teintes très crues et de touches de couleur fluorescente, écrase tous les volumes.

L'ENSEMBLE MURAL

L'emplacement et la lecture

Il n'existe pas de schéma type pour l'emplacement mural des scènes de la Vie du Buddha dans un édifice religieux, *vihāra* ou *śālā*. Nous n'avons pas trouvé une règle comparable à celle des données recueillies par Ieng Soeng définissant les proportions idéales pour la construction d'un sanctuaire [279]. Il est donc préférable de présenter des tendances, des habitudes, selon les époques et les endroits où le décor est encore en place.

L'orientation de la lecture est toujours la même, celle de la *pradakṣiṇā*, pour toutes les périodes, à l'exception du décor des sanctuaires des Vat Paoy Svay, exécuté au milieu des années 1950, et Ta Yaek, daté de 1972, où la Vie du Buddha se déroule dans le sens inverse des aiguilles d'une montre.

Tableau IV	Emplacement du début de la Vie du Buddha				
Règnes et nombre d'édifices étudiés	6	13	30	84	133
	Norodom Sisowath 1860-1927	Monivong 1928 1940	Sihanouk 1941 1953	Sihanouk 1954 1973	Totaux
Début de la Vie du Buddha à partir du mur sud	5	10	19	61	95
	83%	77%	63%	73%	71%
Début de la Vie du Buddha à partir du mur ouest	-	-	1	4	5
	-	-	3%	5%	4%
Début de la Vie du Buddha à partir du mur nord	1	1	5	5	12
	17%	8%	17%	6%	9%
Début de la Vie du Buddha à partir du mur est	-	2	5	14	21
	-	15%	17%	17%	16%

[279] GITEAU, M., « Un court traité d'architecture cambodgienne moderne » in *Arts asiatiques*, 1971.

En principe la longue histoire commence essentiellement sur le mur sud (tableau IV ci-dessus) et dans une moindre mesure sur le panneau du mur oriental situé le plus au sud. Ainsi, dans 87% des édifices étudiés, le point de départ de la lecture se trouve dans l'un des deux tableaux formant l'angle sud-est.

Il a existé une évolution non seulement dans la présentation des scènes – composition continue, tableaux, grands panneaux – mais aussi dans l'emplacement des sujets ainsi que dans le choix des épisodes de la Vie du Buddha. Au fur et à mesure du développement des décors certains thèmes nouveaux apparaissent et d'autres sont moins travaillés.

Le faible nombre d'exemples avant les années 1930 ne permet pas de dégager avec certitude les choix des époques de Norodom et Sisowath. Toutefois, trois caractéristiques de ces règnes peuvent être avancées : le début de la Vie du Buddha sur le mur sud mais plus souvent sur sa partie ouest comme à Kampong Tralach Leu, Souriya et Po Andaet ; la représentation de la descente du ciel des Trente-Trois dieux au centre du mur oriental, face à la statue du Buddha ; des scènes diverses de la vie du Buddha sur le mur ouest, derrière l'autel. Ces caractéristiques diminuent progressivement après 1927, comme le montre le tableau V ci-après.

Durant le règne de Monivong apparaissent les choix d'emplacement du décor qui vont perdurer jusqu'en 1975 : début de lecture sur le premier ou le deuxième tableau du mur sud ; représentation de la déesse Braḥ Dharaṇī – ou Phra Thorani, appelée couramment, et essentiellement, Neang Konghing au Cambodge – au centre du mur ouest ; repas chez Cunda sur le dernier tableau du mur nord et *Parinirvāṇa* au centre du mur oriental.

Le règne de Sihanouk apporte quelques fantaisies dans l'emplacement des scènes dont la plus originale est le commencement de l'histoire du Buddha au nord-ouest – à partir du dernier tableau du mur occidental côté nord –, au Vat Preaek Anteah.

Mis à part ces quelques étrangetés, les emplacements fixés sous Monivong sont en général conservés et donnent une impression d'uniformité, caractéristique du décor des années 1960.

Cette évolution de la représentation et de l'emplacement des scènes est illustrée à partir de cinq sujets différents dans le tableau ci-après, les changements d'un règne à l'autre apparaissant dans les pourcentages.

A partir des années 1950, avec l'arrivée de panneaux de plus grande taille, la tendance est de les faire coïncider avec les travées. Ils sont alors placés en un ou deux registres au-dessus des baies. Ainsi, un *vihāra* classique à deux rangées de six colonnes possède sept tableaux par long côté et trois par petit côté, soit une vingtaine de peintures au-dessus des baies, si celles-ci ne forment qu'un unique registre.

Tableau V	Emplacement de scènes particulières					
Scènes particulières	Règnes et nombre d'édifices étudiés	6	13	30	84	133
		Norodom Sisowath 1860-1927	Monivong 1928 1940	Sihanouk 1941 1953	Sihanouk 1954 1973	Totaux
Parinirvāṇa	mur ouest	1	1	5	9	16
		17%	8%	17%	11%	12%
	mur est	0	9	18	60	87
		0%	69%	60%	71%	65%
Descente du ciel des Trente-Trois	mur ouest	0	0	1	0	1
		-	-	3%	-	0,8%
	mur est	4	2	2	12	20
		67%	15%	7%	14%	15%
Neang Konghing	mur ouest	1	6	12	44	63
		17%	46%	40%	52%	47%
	mur est	1	1	2	4	8
		17%	8%	7%	5%	6%
Repas chez Cunda	mur nord, angle nord-est	0	4	10	30	44
		-	31%	33%	36%	33%
Partage des Reliques	mur est, angle sud-est	0	1	5	15	21
		-	8%	17%	18%	16%

La composition ininterrompue

Dans le premier quart du XX^e^ siècle, les imagiers vont raconter l'histoire du Buddha dans une composition ininterrompue occupant toute la surface supérieure des quatre murs du sanctuaire comme il est encore possible de le voir dans les *vihāra* des Vat Chrouy Ta Kaev (ill. 48), Tralach Leu (ill. 49), Souriya (ill. 50). Cette manière de traduire « l'horreur du vide », souvent mal comprise par les Occidentaux, est aussi celle qui traite les épisodes du Rāmāyaṇa sur les murs de la galerie pourtournante du Vat Preah Keo Morokot (ill. 51).

Les peintres dans ces imposantes dispositions créent l'idée de deux espaces pour évoquer la terre et le ciel et délimitent, ou non, les différents épisodes par quelques bosquets ou petits cours d'eau, le plus souvent sinueux (ill. 52), et par des murs d'enceinte de cours palatiales. Dans ces illustrations ininterrompures où les scènes défilent, divers épisodes sont regroupés si les histoires se déroulent dans un même lieu même si les époques sont différentes (ill. 53).

Les scènes des *jātaka* – essentiellement le *Vessantara* – sont placées à la partie inférieure entre les baies. Elles ne forment pas pour autant des tableaux indépendants, les différents sujets nétant pas délimités de manière nette. Une histoire peut commencer sur un espace entre deux baies et continuer de l'autre côté d'une des ouvertures si l'imagier n'a pas eu assez de place pour évoquer son sujet : c'est ainsi que la façade d'un

palais peut être coupée en deux par une fenêtre. L'espace entre les portes et les fenêtres semble déjà réservé aux *jātaka* même s'il existe bien des exceptions (ill. 54).

A ces sujets – Vie du Buddha et *jātaka* – sont souvent liées des visions du quotidien dans lesquelles apparaissent des Européens, sans doute des Français : les murs des trois *vihāra* en sont de bons témoignages (ill. 55). Des illustrations de même sensibilité se trouvent dans les scènes traitant le Rāmāyaṇa du Vat Preah Keo Morokot (ill. 56) où dans les palais scandant la longue histoire, ont été peints des objets européens tels les suspensions, les embrasses des rideaux, les miroirs … (ill. 57–58).

Sur les murs de ces quatre témoignages, les très nombreux personnages sont de petite taille et se meuvent dans une nature très présente (ill. 59). Quant à la palette, elle est lumineuse à Souriya et Preah Keo Morokot, plus éteinte à Kampong Tralach Leu et un peu transformée à Chrouy Ta Kaev en raison de la restauration maladroite des années 1990, mais elle est toutefois à rapprocher de celle de Preah Keo Morokot puisque les deux compositions sont l'œuvre du peintre Mak et de ses aides (ill. 60).

L'organisation en tableaux

Peut-être contemporaine des créations précédentes pour J. Népote et M. Gamonet, datant des années 1920 pour M. Giteau, la peinture du *vihāra* du Vat Reach Bo est un décor organisé en petits panneaux, sur fond de différentes couleurs atténuées, dont la présentation est originale puisqu'elle correspond à l'écriture en boustrophédon (cf. « Des écrits spécialisés »). Sa lecture, au premier regard, paraît déroutante en raison du très grand nombre de tableaux : si elle est tout à fait unique au Cambodge, il est difficile d'en expliquer la source. Il est vrai que les témoignages de la seconde moitié du XIX^e^ siècle n'existent plus et que ceux des premières décennies du XX^e^ ayant survécu n'offrent pas un panorama exhaustif des créations. Cette originalité du travail en petits tableaux, si elle est contemporaine des compositions ininterrompues rompt avec leur lecture et s'avère finalement plus facile pour un déchiffrage immédiat.

M. Giteau a expliqué l'iconographie de ce sujet très peu représenté au Cambodge qui a, par ailleurs, fait l'objet de nombreux commentaires que nous avons relevés dans le chapitre I. Les tableaux racontant le Rāmāyaṇa sur trois ou quatre registres, accolés les uns aux autres, sont de taille inégale certains empiétant sur le tableau voisin (ill. 60^b^–60^c^). Il est assez aisé d'analyser le travail des deux peintres qui relève de deux traditions : le dessin classique (ill. 60^d^) et le graphisme transcrit des créations en peaux découpées du théâtre d'ombres (ill. 60^e^).

Les sujets peints d'inspiration bouddhique étant l'essentiel du décor des sanctuaires, nous en présentons un certain nombre travaillés en tableaux.

Dès le début de la décennie 1920, le *vihāra* du Vat Preaek Luong présente la Vie du Buddha en petits panneaux de même taille – environ 1,8 x 1,5 m –, accolés régulièrement les uns aux autres créant un registre au-dessus des ouvertures. Toutefois le panneau du *Parinirvāṇa*, placé sur le mur oriental au-dessus de la porte plus large et plus haute que les autres, crée un décrochement : cette disposition est certainement

voulue pour mettre en valeur le sujet traité sur un panneau de dimensions égales aux autres. Plusieurs scènes ont été restaurées et d'autres créées dans les années 1950-1960 dans l'ambiance de celles des années 1920. A la partie basse entre les baies, d'autres panneaux de hauteur moindre, exécutés sans doute au cours des années 1960, racontent aussi la Vie du Buddha (ill. 61).

Le peintre de Preaek Luong, autant que nous puissions en juger en l'état actuel de nos connaissances, semble être précurseur de cette nouvelle présentation claire et rigoureuse qui témoigne des différentes sensibilités évoluant durant le règne de Sisowath. Toutefois, la prudence impose de relativiser cette proposition puisque nous ignorons comment se présentait l'organisation des murs au XIX^e^ siècle.

Le *vihāra* du Vat Ampil Tuek, dans la province de Kampong Chhnang, est un exemple des années 1930 où les murs sont couverts de peintures mais dans une approche très différente de celle du début du siècle. Ce n'est plus une composition ininterrompue faite de scènes dont la lecture retenait le jeu des courbes et de certains va-et-vient, ce sont des tableaux délimités dans une organisation élaborée sur trois registres : la partie haute est consacrée à la Vie du Buddha divisée en tableaux juxtaposés et encadrés d'une simple ligne peinte ; la partie médiane est réservée à des thèmes de divers *jātaka* séparés par un arbre ou un bosquet et se trouve au-dessus des baies ; la partie inférieure relate des scènes de conte et d'histoire entre les ouvertures (ill. 62). L'organisation de ce décor extrêmement abondant déroge quelque peu aux règles qui se fixent pour présenter la Vie du Buddha au-dessus des baies et les thèmes des *jātaka* entre celles-ci. En effet, lorsque des épisodes de contes sont racontés ils sont généralement situés sur le même registre que les *jātaka* dont les scènes sont alors diminuées d'un certain nombre de sujets.

Les peintures du sanctuaire du Vat Po Sotuos, construit dans la campagne de la province de Pursat, contemporaines des précédentes, sont présentées un peu différemment : un entourage peint imitant les cadres en bois européens orne chaque tableau devenu indépendant – une bande bleue à l'origine les séparait (ill. 63). Placée au-dessus des baies, la Vie du Buddha débute dans l'angle sud-ouest, ce qui n'est pas traditionnel. Les panneaux du *Vessantara jātaka* entre les ouvertures n'ont pas été encadrés et ne sont délimités que par les arêtes des murs. A la partie inférieure, quelques petits panneaux beaucoup plus récents relatant des contes, sont extrêmement abîmés.

Cette présentation de lecture aisée est aussi celle du décor mural du sanctuaire du Vat Ampil, dans la province de Banteay Meanchey, dont les deux registres ont été exécutés en 1941. Quelque soixante tableaux d'environ 1 x 0,7 m sont juxtaposés les uns aux autres, entourés d'une ligne brune formant des cadres communs souvent doublés d'un arbre (ill. 64). Le registre supérieur traite de la Vie du Buddha, celui de la partie inférieure, entre les baies, montre d'autres épisodes du même thème mêlés à des scènes de divers contes. Aucun sujet de *jātaka* n'a été peint (ill. 65).

En 1946, les peintures du sanctuaire du Vat Bakong maintiennent la tradition des murs entièrement ornés et la persistance des tableaux – de tailles moyennes et différentes – mais sans encadrement personnalisé. La Vie du Buddha est traitée sur deux registres à l'intérieur du *vihāra* (ill. 66). Les dix *jātaka* sont représentés à l'extérieur sous le grand porche : sept tableaux du *Vessantara jātaka* et un épisode de chacun des neuf autres *jātaka*.

L'exemple des panneaux de la nef centrale du *vihāra* du Vat Phnom construit en 1926 sur la colline sacrée de Phnom Penh montre la persistance de l'organisation du décor en tableaux de taille moyenne (ill. 67). Le toit de ce bâtiment présente la forme des décrochements des anciens édifices mais il est en fait un montage pour pouvoir donner au toit sa partie centrale en pente qui correspond à la taille de la nef centrale. Cette dernière est couverte d'un plafond à caissons encastré entre deux longs bandeaux de maçonnerie – envion un mètre de hauteur –, qui ont reçu un décor dans les années 1960 (ill. 68). La vie du Buddha est racontée dans des tableaux rectangulaires ornés d'un cadre – 1,4 x 1 m – courant sur les deux bandeaux (ill. 69).

La division en grands panneaux

Dès le début du règne de Sihanouk, des panneaux de taille imposante, peints sur les murs, font leur apparition dans de nombreuses provinces et racontent la Vie du Buddha. Le décor n'existe alors qu'au-dessus des baies ignorant la représentation des *jātaka*.

Le sanctuaire du Vat Sdei, datant de 1921, possédait un décor de 1941. Ce sont les villageois qui, au début des années 2000, ont réussi à arrêter la démolition programmée du *vihāra* sauvant ainsi trois des grands panneaux anciens. A présent, le décor de petits tableaux récents aux couleurs acides contrastent avec la palette ancienne. Les trois peintures ont des dimensions importantes – 4 x 6 m environ – et relatent des thèmes de la Vie du Buddha : les cinq disciples, l'offrande de Sujātā, la présence du singe et de l'éléphant (ill. 70). La très grande taille de l'ensemble des panneaux était une nouveauté de présentation.

Le sanctuaire du Vat Peam Mongkol construit en 1925 – reconstruit ou restauré en 1942 ? – n'a été décoré qu'en 1949 d'un registre, lui-même divisé en deux registres au centre du seul mur ouest. Les panneaux mesurent quelque 2,5 x 4 m et racontent la Vie du Buddha orientée traditionnellement (ill. 71). Le *Vessanta jātaka* est illustré en petits tableaux placés à mi-hauteur des colonnes, ce qui est une conception tout à fait originale qui laisse les murs divisés en tableaux sur une seule hauteur.

Le décor peint du *vihāra* du Vat Kor, exécuté entre 1947 et 1954 sur les murs de l'édifice datant de 1914, présente des tableaux de 3,5 x 2 m sur deux registres – sur trois registres sur le côté gauche du mur oriental (ill. 72). Sur ce même mur, la descente du ciel des Trente-Trois dieux mesure 4 x 8 m environ. La présentation de cet imposant

panneau est une recherche particulière de l'ornementation d'un mur par un seul sujet qui pourrait être une mode des peintres de la ville de Battambang (ill. 73).

Le développement de la taille des tableaux continue au long des années 1950 et 1960 et ne le doit pas à un agrandissement du sanctuaire mais à une utilisation différente de la surface du mur. Les proportions les plus importantes données aux *vihāra* se sont faites sous les règnes de Sisowath et Monivong

Dans les *vihāra* des Vat Muni Salavoan (ill. 74) et Srei Toul (ill. 75) existent des panneaux des années 1950 de taille quasi identique – 2,5 x 3, 5 m / 2 x 3, 5 m – placés sur les murs à la limite du plafond et sous une bande décorative de peu de hauteur. Face à la grande statue du Buddha, on trouve le *Parinirvāṇa* pour l'un, l'Incinération pour l'autre. Les petits panneaux placés à la partie inférieure sont de date plus récente.

Au début des années 1950, le sanctuaire du Vat Enteak Kosei, à la charpente apparente datant de la fin du XIX^e^ siècle, a été décoré d'un seul registre de panneaux évoquant la Vie du Buddha : trois panneaux un peu plus grands – 3,5 x 2 m environ – sont disposés sur les murs oriental, nord et sud. Chaque tableau est entouré d'un trait gris sur trois côtés et souligné d'une ligne brune à la partie inférieure. Dans toutes les scènes, la nature – paysages et fleurs – tient une place importante qui est une constante des années Sihanouk (ill. 76).

Dans la même décennie 1950 et le début des années 1960, plusieurs tableaux de taille imposante dans les sanctuaires des Vat Balang (ill. 77) et Vihear Chroh (ill. 78) ont des dimensions à peu près semblables mais pour une disposition différente – 2,8 x 4 m environ pour ceux présentés en hauteur, 4 x 3 m environ pour ceux travaillés en largeur –, ce qui donne un aspect décoratif différent, doublant et renforçant, par exemple, les lignes horizontales des sol et plafond avec la scène du *Parinirvāṇa* de Vihear Chroh dont le plafond a une hauteur moins importante qu'à Balang.

Dans la décennie 1960, des imagiers continuent d'exploiter les différences de présentation des panneaux précédents afin d'occuper toute la surface murale au-dessus des baies. Ils vont ainsi peindre des panneaux – 2 x 3 m – jusqu'à la hauteur extrême du mur sous le plafond dans le sanctuaire du Vat Anlong Sa (ill. 79), ou les étirer en largeur – 3,5 x 2 m – en leur donnant moins de hauteur dans celui du Vat Roka Koy (ill. 80).

Dans le Vat Mohar, le *vihāra* possède deux registres, séparés par une simple ligne peinte au-dessus des baies, illustrant la Vie du Buddha qui débute sur le côté nord-ouest et finit au milieu du mur occidental. Les deux hauteurs se transforment en un seul grand panneau de quelque 2,5 x 3,5 m dans la partie centrale des murs oriental et occidental : la descente du ciel des Trente-Trois dieux face au Buddha (ill. 81) et le *Parinirvāṇa* derrière lui, ce qui est une disposition inhabituelle, impossible à lire et à photographier dans son intégralité. La situation de cette scène ne peut être à présent expliquée sinon à

penser que l'autel a changé de place en reculant vers le mur, ce qui n'a pas pu être confirmé.

A la fin de la décennie 1960 ou au début des années 1970, le *vihāra* du Vat Kdei Baeng a reçu l'illustration peinte de la Vie du Buddha en un registre de panneaux de quelque 2,5 x 3 m au-dessus des baies, réservant pour le *Parinirvāṇa* une hauteur plus importante (ill. 82), cette différence d'espace étant remplacée par une frise de déités et de musiciens sur le mur sud, aux angles sud-est et sud-ouest (ill. 83).

Le dernier témoignage que nous présentons de la division des murs en grands tableaux est celui du *vihāra* du Vat Tuol Tumpung de Phnom Penh. Construit dans les annnées 1950, c'est un imposant bâtiment représentatif de l'architecture de cette époque qui a été orné en 1963 d'un seul registre : onze scènes racontant la Vie du Buddha et dix scènes d'épisodes des *jātaka* (ill. 84). Tous les panneaux disposés juste sous la ligne du plafond ont une hauteur de quelque 5 m ; trois seulement ont aussi une largeur de 5 m qui leur donne un aspect quasi carré, les autres étant un peu plus étroits. Les trois tableaux mis en valeur – la Naissance de Siddhārtha au centre du mur nord (ill. 85), le Bodhisattva et la déesse de la Terre au centre du mur sud (ill. 86), l'entrée dans le *Nirvāṇa* sur le mur oriental face à l'autel (ill. 87) – représentaient les trois temps fort de l'histoire du Buddha pour les donateurs de l'époque, comme l'a expliqué un religieux âgé.

Le gigantisme de tous ces panneaux n'a altéré ni le dessin ni la touche du peintre. Les personnages de taille humaine sont traités selon les sujets dans toutes les attitudes – debout, de dos, de face, de profil, de trois-quarts, à genoux… et assis dans ces mêmes positions. La nature est omniprésente – essences arboricoles asiatiques ou européennes, bosquets, fleurs abondantes – et la faune a trouvé sa place, mais aucune référence n'est faite aux étrangers.

La peinture de Tuol Tumpung est représentative des années de l'Indépendance : monumentale, harmonieuse et décorative tout en respectant les thèmes d'enseignement sans ignorer les apports étrangers dans l'emploi de la perspective classique bien maîtrisée qui engendre l'ouverture à l'espace.

L'ORNEMENTATION DU PLAFOND

Les plafonds en bois des *vihāra*, qu'ils couvrent uniquement la nef centrale ou qu'ils soient horizontaux au-dessus de l'ensemble des nefs, sont généralement en planches jointoyées plutôt qu'en larges plaques Ils peuvent rester nus, être peints de couleur uniforme ou recevoir un décor, être divisés en compartiments. Lorsque le béton remplace le bois, les plafonds vont être traités de la même manière.

Toutefois, un problème, et non des moindres, subsiste quant aux dates d'ornementation des plafonds dans la mesure où certains ont été peints longtemps après le décor mural et que personne dans le *vat* n'est en mesure de pouvoir renseigner sur ce

sujet. Le plafond du sanctuaire du Var Souriya en est un témoignage : les peintures des murs datent du début du XX^e^ siècle, celles du plafond en béton et découpés en caissons sont sans doute de la décennie 1950, voire du ébut des années 1960 (cf. *infra* ill. 96).

Nous présentons quelques exemples de décor, simples ou recherchés, épargnés par des remaniements ultérieurs qui, devenus à présent extrêmement rares, n'en sont que plus précieux.

Une pure décoration

Les décors purement ornementaux sans langage se rapportant à des sujets religieux ne sont pas extrêment nombreux. Les plus simples utilisent une palette réduite aux bleus, aux rouges virant parfois sur le rose : fleurs, qui ne semblent pas être des lotus, sur un fond nuageux à Boeng Kok (ill. 88) ; nuages blancs sur ciel bleu parsemé de petit bouquets fleuris à Boeng Khang Cheung (ill. 89) ; boutons de fleurs épanouis sur damiers formés par de minuscules boutons à Maha Montrei (ill. 90).

Ces décors relativement légers n'offrent pas une réelle originalité comparés à quelques autres encore présents dans différentes provinces. Dans le sanctuaire du Vat Kor existe un plafond de planches bleues sur lesquelles ont été collés des entrelacs de feuillages découpés dans du bois puis dorés (ill. 91). Dans les *vihāra* des Vat Tbaeng (ill. 92), Kampong Pil (ill. 93) et Ampae Phnum (ill. 94), ce sont des imitations de papier peint européen qui ornent les plafonds à caissons ; celui d'Ampae Phnum rappelle tout particulièrement les rideaux et les dessus de lit des chambres de jeunes filles françaises.

Les imagiers de ces décors ont sans doute puisé leurs sources dans les magazines qui circulaient au Cambodge dans les années 1950, ou ont été sensibilisés à ces nouveautés au contact des Européens, leur imagination faisant le reste.

Des déités

Antérieures aux motifs décoratifs et abstraits, des scènes religieuses ont été élaborées mettant en valeur des déités de petite taille virevoltant de manière naturelle souvent au milieu des nuages. Ces créations disposées sur les plafonds ont un rôle de protection.

A la fin du XIX^e^ siècle et au début du XX^e^, dans les sanctuaires des Vat Moha Leaph (ill. 97) et Chong Kaoh (ill. 97) pour ne donner que ces deux exemples, les peintres conçoivent des décors à l'intérieur des compartiments du plafond faits de planches jointoyées couvertes d'un fond bleu léger et lumineux [280]. Les personnages de petite

[280] Le bleu apparaissant sous certaines parties rouges ou jaunes, nous en avons conclu que le peintre, avant de composer son sujet, avait déposé une couche bleue uniforme sur les planches préparées comme nous l'avons vu *supra* dans « Les techniques ». Mais pour être assuré de cette suggestion, il faudrait pouvoir travailler en lumière rasante sous le plafond.

taille ont des lignes ondulantes et des gestes gracieux. A Moha Leaph, les êtres divins tournoient autour d'un grand disque symbolisant, peut-être, un lotus (ill. 96). A Chong Kaoh, ils semblent danser au milieu des nuages et des fleurs (ill. 98).

Dans les années 1950 et 1960, les imagiers peuvent aussi peindre sur un plafond plat comme dans le sanctuaire du Vat Pisei Uddam où les déités tournent autour d'un espace très peu peuplé mais orné de cercles symboliques sur un fond couleur orangée – teinte peu utilisée pour un plafond (ill. 99). Ils peuvent aussi travailler sur des plafonds découpés en caissons, à l'image de ceux du début du siècle, dans lesquels les scènes sont animées de personnages aux tailles réduites tels que les montrent les *vihāra* des Vat Souriya (ill. 100), Aranh Sakor (ill. 101), Rumlok (ill. 102) et Doun Chraeng (ill. 103).

Des scènes bouddhiques ou épiques

Les scènes peintes au plafond racontant des épisodes de la Vie du Bienheureux sont, semble-t-il, moins nombreuses que les représentations des déités. Elles se développent, elles-aussi, essentiellement dans les décennies 1950 et 1960 et ornent principalement les caissons découpant l'espace du plafond comme dans les sanctuaires des Vat Phnum Pros (ill. 104) et Damrei Sa (ill. 105). Parfois le peintre a eu quelques difficultés à savoir dans quel sens diriger ses scènes comme le révèle le travail de la partie au-dessus de la nef centrale du *vihāra* du Vat Phum Chong : les épisodes sont tournés vers le mur nord tandis que la statue du Buddha regarde du côté oriental comme il se doit (ill. 106). D'autres imagiers développent plus précisément un thème comme dans le sanctuaire du Vat Kaoh Pen : ainsi, le miracle de Śrāvastī a été réalisé dans les années 1960 sur le plafond en planches de la nef centrale tandis que la Vie du Buddha, des épisodes de *jātaka* et des scènes du quotidien avaient été peints sur les murs entre 1936 et 1942 (ill. 107).

Sur le plafond du *vihāra* du Vat Sommanors, entre 1939 et 1947 une présentation originale a été élaborée pour illustrer quelques scènes de la Vie du Buddha (ill. 108). Sur de longs et étroits rectangles ornés en leurs extrémités de motifs floraux angkoriens, l'imagier a placé les épisodes dans des paysages à l'occidentale mais a conservé pour les personnages une sensibilité orientale (ill. 109). Malheureusement, ces panneaux ont été repeints comme nous l'avons évoqué *supra* (cf. « les restaurations maladroites », ill. 40-43). Ces oeuvres de plafond sont une originalité de style qui emprunte aux créations italiennes et s'explique par une influence de la Thaïlande, dont la royauté était ouverte aux arts de l'Italie.

Le peintre du sanctuaire Vat Maha Ampor Voan a réalisé en 1954 un décor de grande qualité – certainement détruit à présent. Sur le plafond entièrement en planches peintes en bleu et divisé en caissons (ill. 110), il raconte des épisodes de la Vie du Buddha dans la partie centrale et des épisodes du Rāmāyaṇa sur les côtés (ill. 111). Ce dernier sujet, très peu représenté sur les murs, n'est généralement pas traité au plafond.

UNE ABSENCE DE DECOR

Un certain nombre de *vihāra* n'a reçu ni décor sur les murs ni au plafond. La pauvreté des lieux peut en être la première raison. Une autre est le choix des villageois et du *chau atikhar* dans le désir de retrouver et de vivre comme les premiers bouddhistes en pratiquant l'aniconisme comme l'expliquait l'archéologue Pich Kéo, ancien adjoint de B. P. Groslier devenu par la suite directeur du musée national de Phnom Penh, en citant le Sutta-Nipāta : « *Lui, qui est parti reposer en paix ne peut être comparé à rien car il n'y a pas de concept pouvant exprimer l'essence de son être* [281] ». Il semble que les sanctuaires sans aucun décor étaient relativement plus nombreux avant 1970 qu'à présent, tout en restant dans des proportions bien moindres comparées à ceux ornés.

Cependant il existe des *vihāra* dont les murs ont été peints de scènes de qualité en laissant les plafonds vides de tout décor. Ainsi, à Trapeang Tea les peintures murales de 1953 sont le seul ornement (ill. 112) ; à Kampong Thma le registre de 1958-1963 au-dessus des baies a été complété par des tableaux récents entre les ouvertures mais le plafond est resté vierge (ill. 113) ; à Ta Yaek, le sanctuaire conserve des panneaux de 1972 – recouverts d'une pâte rougeâtre durant la période de guerre –, et un plafond sans décor (ill. 114).

LES MURS EXTERIEURS

Il est assez difficile de trouver des peintures extérieures ornant un sanctuaire, ce que mentionnait déjà R. Dalet à son époque. Cependant, les *vihāra* des Vat Tumloab, Tean Kam, Paoy Svay et Anlong Sa, tous les quatre dans la province de Banteay Meanchey, Prama et Bakong dans celle de Siemreap, en conservent des témoignages datant de l'époque de Sihanouk.

Nous présentons plusieurs exemples du *vihāra* du Vat Tumloab pour garder la mémoire de son décor, peut-être effacé au moment où ces lignes sont écrites.

La peinture intérieure et extérieure du sanctuaire a été exécutée en 1945 (ill. 115). A l'extérieur, sur le plafond de la galerie en maçonnerie, le décor léger et harmonieux est fait de cercles et d'oiseaux, de petits personnages du monde bouddhique posés sur des nuages ou tournoyant autour des rosaces (ill. 116). Sur les murs, la décoration est de sensibilité différente et a été réalisée par une autre main avant l'ornementation de type angkorien sculptée autour des portes qui la cache en partie (117). Dans un style naïf et expressif, proche de celui des primitifs modernes [282-283], l'imagier donne un reflet de la

[281] Pich Keo lors d'une visite du Vat Samraong Khnong dans la province de Battambang.

[282] « Les primitifs : terme qui désigne les peintres italiens des XIV^e^ et XV^e^ s. et par extension, les autres peintres européens de la fin du Moyen Âge. Il s'est dit aussi, par extension, des peintres modernes

vie de tous les jours : une voiture, des piétons, un pousse-pousse circulent autour d'un bâtiment où est écrit « Ecole » (ill. 118-118[b]) ; un couple est assis sur un banc devant un arbre au-dessus duquel reste inscrit la fin d'une phrase « …va à l'école » (ill. 119) ; un car et deux cyclistes circulent sur des chemins – la femme passe devant un mur où est marqué « Le pous et la pouse » (ill. 120-122) ; deux amies habillées à l'européenne et tenant un petit sac s'avancent vers une sortie (ill. 123) ; des couples occidentaux se promènent en se donnant la main (ill. 124-125). Tous ces sujets transcrits sur les murs, acceptés par le religieux du *vat* comme par *l'achar*, illustrent un monde que côtoyait le peintre.

Le décor du sanctuaire du Vat Tean Kam, réalisé en 1953, concerne, comme le précédent, les murs extérieurs (ill. 126) et le plafond de la galerie (ill. 127). Sur les murs le travail est assez léger et consiste essentiellement en des évocations de *dvārapāla* de chaque côté des portes [284], parfois doublés d'une *devatā* [285]. Sur le plafond de la galerie en planches la peinture est beaucoup plus travaillée : l'imagier évoque des histoires bouddhiques dans une mise en scène naïve où les personnages sont tous exprimés en deux dimensions et tournés vers le mur du sanctuaire (ill. 128–129).

L'ornementation extérieure du sanctuaire du Vat Paoy Svay a été exécutée en 1955 sur les quatre murs ; sur les petits côtés elle est jointe à un décor en faible relief. Cette décoration est très envahissante : elle tourne autour des frontons en lunettes des ouvertures, elle occupe l'intérieur des lunettes, elle décore les pilastres entre les murs (ill. 130). Les sujets figuratifs sont d'expression naïve, traités maladroitement dans leur présentation frontale et leurs proportions.

Le *vihāra* du Vat Anlong Sa avait ses quatre murs extérieurs entièrement ornés de diverses scènes, essentiellement de vie quotidienne, qui sont à présent très ruinées sur trois côtés. Ce décor, datant de 1963, était déposé sur l'ensemble des murs en deux registres : l'un au-dessus des frontons en lunettes des baies, l'autre à la partie basse de chaque côté des portes (ill. 131).

Le sanctuaire du Vat Prama, dans la province de Siemreap, a l'originalité de ne pas avoir reçu de décor sur ses murs intérieurs mais d'avoir été orné en 1968 sur le mur du porche oriental de diverses scènes bouddhiques (cf. catalogue, Vat Prama 170706-2).

Le décor peint du Vat Bakong est un autre exemple de l'ornementation réalisée sur les parois extérieures du sanctuaire et sur le plafond de sa galerie. Ce travail est évoqué par des exemples dans le chapitre V.

---

autodidactes des XIX[e] et XX[e] s., dont l'art naïf rappelle celui des primitifs ». Cf. M. T. Baudry in *Connaissance de la peinture, op. cit.* p. 491.

[283] Dictionnaire de la peinture, *op. cit.*, p. 745.

[284] *Dvārapāla* : divinité masculine gardien des portes.

[285] *Devatā* : divinité féminine pouvant être aussi gardienne des portes.

LE DECOR SUR D'AUTRES SUBJECTILES

Le plus grand nombre de *vihāra* possède trois ou cinq nefs séparées par des colonnes, en bois, ou en ciment, qui vont servir de support à la peinture. Si leur forme est essentiellement ronde, il en existe cependant quelques-unes hexagonales et octogonales et très peu à section carrée correspondant plus exactement à des piliers. Sur ces supports, les imagiers vont organiser le décor peint selon leur imagination et leur fantaisie, toute liberté de créer leur étant octroyée.

Les colonnes

Le décor le plus ancien encore conservé sur des colonnes – mais se dégradant fortement –, est celui du *vihāra* du Vat Moha Leaph où le peintre, à la fin du XIX^e^ siècle, a travaillé la laque « noir et or », ou laque dorée (ill. 132). Dans des motifs essentiellement végétaux apparaissent quelques personnages aux silhouettes fines et élégantes (ill. 133–134). A Roka Kandal, l'emploi de la même technique, à la même époque, n'est pas aussi habile et les contours des motifs sont épaissis : ils sont peut-être dus à une restauration malhabile (ill. 135–136). Plusieurs décennies plus tard, on trouve à Svay Sach Phnum un travail de qualité comparable à celui de Moha Leaph (ill. 137–138).

Un autre type de décor s'affirme avec la représentation des masques de dragons terrifiants. Piphoat Reangsei semble détenir la plus ancienne représentation (ill. 139–139^b^), mais il est très difficile de donner une date d'apparition de ce sujet bien que R. Dalet le mentionne déjà en 1936, ce qui laisse supposer qu'il existait bien auparavant : « *Toutes ces colonnes sont fréquemment revêtues de décors d'or au pochoir sur fond rouge ou noir ou de dragons, et cette dernière ornementation est d'influence nettement chinoise* [286]. »

En effet, cette mode d'influence chinoise va durer plusieurs décennies. Mais elle surprend puisque les Cambodgiens n'ont jamais traduit dans leur sculpture les expressions terribles inspirant la peur. Certes, le dragon chinois représente la nature mais elle peut se révéler cruelle ; certes, il symbolise aussi la figure de l'empereur ou celle du représentant du pouvoir, mais pour les Khmers il n'évoque rien de tout cela. Il est une figure qu'on craint et devant laquelle on détourne le regard dans un sanctuaire comme le font les enfants. Et pourtant, à travers la ville ces mêmes enfants s'amusent de lui au moment du carnaval du nouvel an, oubliant alors tout contexte religieux. Sur les colonnes des *vihāra*, la présence des dragons dans les peintures des Vat Tani (ill. 140–141^b^), Kdoeang Reay (ill. 142) et Thma Da (ill. 143) est l'antithèse de la sérénité bouddhique.

Plus conventionnel est le décor purement ornemental fait d'éléments géométriques ou floraux qui permettent une décoration répétitive sur le fût de la colonne et qui s'est

[286] DALET, R., « Essais sur… » *op. cit.*, p. 213

répandu à travers tout le Cambodge mais dont on ne peut pas avancer de date de création. Les couleurs peuvent être vives – être accentuées encore par les restaurations récentes –, à Preaek Anteah (ill. 144), Trapeang Tea (ill. 145), Kdoeang Reay (iil. 146), ou relativement atténuées comme à Souriya (ill. 147) et Tani (ill. 148–150).

Au début du XX^e^ siècle, un genre d'ornementation très différent de ceux présentés *supra*, contemporain des recherches de Moha Leaph et Roka Kandal, se développe dans le sanctuaire de Moni Sakor. Le peintre a travaillé sur douze piliers carrés en bois qui séparent la nef centrale des nefs latérales. Il les a ornés à leur partie inférieure, et sur les quatre faces, d'un décor figuré rectanguaire placé au-dessus des socles (ill. 151). Mesurant 25 x 50 cm, ces petits tableaux en assez mauvais état de conservation (ill. 152–153) et pour certains griffonnés sur les visages, illustent quelques scènes du *Vessantara jātaka* (ill. 154).

Dans le sanctuaire du Vat Peam Mongkol, le peintre reprend la même idée des petits tableaux placés sur les colonnes, mais à mi-hauteur (ill. 155), pour raconter le *Vessantara jātaka* dont il a numéroté chaque scène dessinée d'un trait sûr et assez peu restaurée (ill. 156–158). Afin de mettre en valeur ces compositions de 1949, il a créé des cadres en forme de petits cylindres ressemblant à des bobines à légers rebords, ce qui ne manque pas d'imagination (cf. ill. 71).

Une décennie plus tard, dans le *vihāra* du Vat Preaek Rumdeng (ill. 159), un autre imagier a peint, au bas de quelques colonnes, des scènes de paysages européanisés (ill. 160), des façades d'édifices (ill. 161), des témoins de la vie quotidienne – plusieurs avions (ill. 162). Le reste du fût des colonnes est orné de lotus stylisés.

Les vantaux

Les vantaux ont aussi fait l'objet d'attention de la part des imagiers mais de manière moins soignée en comparaison du traitement apporté aux colonnes. Lorsqu'ils sont en bois et que le décor n'est pas figuré, ils sont souvent peints sur leurs deux faces, ce que montre le travail de ceux du sanctuaire du Vat Roka Kandal : à l'image des colonnes, leur décor de motifs ornementaux a été réalisé au pochoir couleur or sur fond laqué noir (ill. 163–164).

Le décor de deux vantaux du sanctuaire du Vat Saravan présente sur un fond de tons de pastel rose et jaune – le temps a imprimé sa marque –, deux déités émergeant d'un grand lotus en tenant deux longues tiges de cette fleur (ill. 165–166). Le dessin de l'ensemble tout en courbes présente une harmonie dans la symétrie.

Dans le *vihāra* du Vat Trapeang Tea, la surface des vantaux, peinte en 1953, a été divisée en cadres sur trois niveaux et traite de la Vie du Buddha dans un style spontané et naïf qui répète des épisodes peints sur les murs (ill. 167). A l'extérieur, ces battants n'ont reçu aucun décor.

Moins élaboré que le travail précédent, celui des vantaux du sanctuaire du Vat Muni Salavoan, exécuté en 1954, est un décor très simple qui ne relève d'aucune fantaisie particulière : sur le fond bleu de chaque battant ont été peints cinq lotus – quatre boutons et une fleur épanouie – dans un vase lui-même orné de légers motifs floraux (ill. 168).

2.3.2. ECRITURES ET PORTRAITS

Les peintures murales possédent souvent des écritures : divers lignes expliquant la scène ou donnant le nom des donateurs ; des chiffres évoquant la participation financière d'un donateur ou le coût complet du tableau ; ou bien indiquant une date. Elles peuvent aussi être ornées du portrait d'un ou plusieurs donateurs et portent parfois le nom du peintre, ou sa signature.

LES TEXTES

Le commentaire du sujet

Sur la plupart des panneaux peints, une ligne d'écriture située à la partie inférieure ou un texte ajouté sur la peinture même mais bien souvent les deux ensemble, commentent le sujet religieux traité.

Ce n'est qu'avec les années 1950 que la réalisation d'un cartel distinct, inclus dans une partie du cadre peint autour du tableau, devient classique. Les sanctuaires des Vat Paoy Svay et Mony Ratana, ce dernier aujourd'hui désaffecté (ill. 1), conservent sur plusieurs tableaux un emplacement en forme de cartel étroit et allongé, destiné au texte explicatif mais resté vierge. Ils sont deux exceptions à cette tradition.

Les donateurs

Le texte écrit directement sur la peinture ne se limite pas toujours à l'explication de la scène ou à la dénomination d'un personnage de l'histoire, il peut aussi préciser le nom des donateurs.

Ainsi, les donateurs sont parfois nommés sur le cartel ou de part et d'autre de celui-ci. Leurs noms peuvent être aussi inscrits sur de grands panneaux peints lorsqu'ils ont participé à l'œuvre commune mais sans distinction entre le don fait pour la construction et celui pour la réalisation du décor. Les *vihāra* de Ruessei Kaev (cf. catalogue 30905-1) et Srei Toul (cf. catalogue 60813-2) en offrent chacun un exemple. Mais la présentation la plus répandue est celle des noms suivis d'un chiffre indiquant le montant de la participation en piastres ou en riels.

Les écritures sont en khmer, cependant une exception a été observée dans deux *vihāra* : dans le sanctuaire du Vat Tang Krasang Tboung, non loin de la ville de Phnom

Penh, le texte signalant le don d'un couple franco–khmer pour la réalisation de plusieurs panneaux, a été écrit en français (ill. 2) ; dans le *vihāra* du Vat Ampae Phum ce sont les noms de quelques donateurs qui sont écrits en lettres latines.

LA DATE DE REALISATION

Les édifices dont le décor est daté sont tous des *vihāra*, à l'exception de trois *śālā*. Sur quelque cent quarante édifices entièrement ornés avant 1975, cinquante–sept bâtiments possèdent au moins un panneau peint où se trouve inscrite la date de sa réalisation. Nous en avons déduit que le peintre, en ne datant qu'un panneau, donnait une information valable pour toutes les peintures de l'édifice exécutées dans le même style.

La date peut être inscrite dans le cartel (ill. 4, 5, 9), sur un espace du tableau bien visible (ill. 7), à la suite d'une ligne explicative (ill. 18) ou dans un petit panneau créé à cet effet (ill. 3 et ill. 6). L'année donnée est le plus souvent calculée selon l'ère bouddhique mais il arrive que soit ajoutée la date de l'ère chrétienne (ill. 9) ; il est plus rare cependant de trouver une date donnée seulement d'après l'ère chrétienne (ill. 6). Les difficultés courantes rencontrées pour la lecture de la datation tiennent à l'état du support mais aussi à la qualité de la peinture de l'inscription : dans de nombreux cas, la date est très délicate à déchiffrer (ill. 4 et ill. 8), voire impossible (ill. 3).

Il semble que la date la plus ancienne laissée sur un décor soit celle d'un panneau de la *śālā* de Ruessei Chrouy (cf. ill. 3). Toutefois il s'agit d'une supposition à partir de l'écriture et du style de la peinture, l'enduit portant la date étant déjà abîmé lors de notre visite en décembre 2006. En se fiant à la date de 1931, inscrite sur une stèle pour la construction du bâtiment, on peut imaginer que le décor peint a été exécuté peu après son édification. Il s'agirait alors de la seule peinture réalisée durant le règne de Monivong ayant été datée.

Le tableau VI *infra* détaille la chronologie des décors datés.

Tableau VI	Décors peints datés sur au moins un panneau *Etude réalisée dans les* vihāra ou śālā *entièrement décorés de 144* vat					
	années 1930	années 1940	entre 1954 et 1959	entre 1960 et 1969	de 1970 à 1972	Total 1930-1972
Vat	1	5	16	32	3	57
%	2%	9%	28%	56%	5%	100%

Pour les années 1940, cinq décors datés ont échappé aux destructions : deux dans la province de Kampong Cham réalisés en 1942 (ill. 4–5) ; un troisième dans la province de Battambang en 1943 (ill. 6) ; un quatrième dans la province de Banteay Meanchey en 1945 (ill. 7) ; un cinquième dans la province de Kandal en 1949 (ill. 8). Près de 90% des peintures datées l'ont été dans les décennies 1950 et 1960.

Il est donc intéressant d'observer que l'inscription d'une date, timidement amorcée dans les années 1930, devient un acte de plus en plus courant après l'Indépendance.

Il s'agit d'une première évolution d'un changement perceptible chez les peintres qui vont commencer aussi à laisser leur nom sur les murs du sanctuaire, ou leur signature, reflet d'une transformation des mentalités puisqu'il était de rigueur que le créateur d'une œuvre religieuse s'efface derrière sa réalisation.

LE NOM DU PEINTRE

Tep Nimit Mak, le peintre du Palais royal à la fin du XIX^e^ et au début du XX^e^ siècle, n'a jamais signé l'une de ses créations. Sa réputation essentiellement phnompenhoise, née de l'enthousiasme G. Groslier, n'a guère dépassé les limites de la province de Kandal et jamais les frontières du Cambodge. Les peintres plus modestes de la même époque ont respecté une tradition faite de discrétion. En effet, l'imagier devait rester anonyme, œuvrant non pour une recherche de gloire ou pour une création esthétique, mais pour mettre son talent au service de sa religion et des fidèles.

Il semble, selon nos recherches, que ce soit dans les années 1930 qu'un peintre travaillant à l'ornementation de son sanctuaire sort pour la première fois de l'anonymat.

Le plus ancien exemple pouvant être proposé est le nom d'un imagier sur un panneau de la *śālā* de Ruessei Chrouy – la *śālā* où a été relevée la première datation. Si la dégradation de l'enduit ne permet plus de lire correctement l'inscription « dessinateur » en français et en majuscules, bien visible encore en décembre 2006, elle laisse cependant supposer que le nom de l'imagier était écrit à la suite (ill. 10).

Le deuxième exemple, datant de 1942, est inscrit dans le cartel du grand panneau du mur occidental de Roka Khnaor Kraom. La dégradation du décor interdit également une lecture complète mais quelques lettres latines du nom, en forme de signature, apparaissent clairement à la suite de la date (ill. 4).

Cette nouvelle sensibilité qui amène un peintre à s'identifier sur son œuvre, encore bien timide dans les années 1940, se développe durant les vingt premières années de l'Indépendance pour laquelle plus d'une trentaine d'exemples ont été relevés.

Le nom de l'imagier sur le panneau peut apparaître en écriture penchée telle une signature. Mais la plupart du temps il est écrit en lettres latines droites comme le montrent les quelques exemples suivants :

« Em Chanth » à Kamping Puoy, avec deux panneaux signés (ill. 11) ; « Meas Pholla » à Anlong Sa (cf. ill. 47, « L'échec des séductrices », chap. IV) ; « Moun » à Veal Mlu (ill. 12) ; « Ngok Bun Chhân Samuon » à Soupheas (ill. 13) ; « M. Hien » à Svat Buttom Din (ill. 14) ; « Thann » à Kdei Baeng (cf. ill. 103, « Le Mariage », chap. IV) ou encore « Pin » à Thomm Viney (ill. 15).

Un examen rapide de ces inscriptions laisse entrevoir la présence de plusieurs peintres dans certains *vihāra*. Ainsi en est-il pour celui de Tang Kouk où, en se référant aux noms inscrits dans quelques tableaux, au moins cinq imagiers ont travaillé dès 1954 – certains se sont même représentés dans un panneau du plafond du deuxième niveau

(cf. ill. 31–33, « « Les tenues civiles », chap. V) –, et d'autres ont encore œuvré dans ce même sanctuaire jusqu'en 1969.

Une recherche plus approfondie serait nécessaire pour déterminer le nombre de peintres employés par *vihāra* et savoir si des imagiers ont pu décorer plusieurs sanctuaires en y laissant leur nom. Cette étude reste à faire.

LE COUT

Dans nos recherches nous avons photographié des données chiffrées remarquées sur des panneaux : elles représentent le prix payé par le commanditaire. Il nous aurait fallu pour apprécier ce coût inscrit, correspondant à la superficie peinte, prendre les mesures exactes des panneaux réalisés, ce que nous n'avons pas pu faire pour des questions pratiques. Pour estimer la taille des tableaux des registres, nous avons donc procédé à une évaluation en fonction de l'entrecolonnement et de la hauteur des portes et du plafond. Les surfaces ainsi calculées et comparées aux coûts ne restent qu'une méthode d'approche ; toutefois, ayant été utilisée dans tous les *vihāra*, elle permet quelques observations générales.

Le montant de la participation des donateurs inscrits sur les tableaux, ou au-dessous, ne permet pas de calculer précisément le montant total du décor puisqu'il faut imaginer que certains fidèles n'ont pas fait inscrire leurs noms comme l'expliquait *l'achar* du *vihāra* du Vat Troab Kor devant le grand tableau sur fond bleu (cf. catalogue 210215-5). D'autre part, des panneaux de ce type regroupant les noms d'un grand nombre de participants pour l'ensemble du décor du sanctuaire ne permettent pas d'avoir le détail du coût par panneau. En effet, les dons diffèrent souvent d'un donateur à l'autre, et il est rare de trouver une même somme versée – cent vingt riels – par plusieurs fidèles comme en témoigne une longue inscription dans le sanctuaire du Vat Anlong Sa (ill. 16).

Dans un peu moins de quatre-vingts sanctuaires ornés avant 1975, il reste des témoignages affichant le coût total d'un panneau, ou de plusieurs, inscrit par le peintre dans le cartel ou sur la peinture comme on peut encore le voir sur un mur du *vihāra* du Vat Ta Yaek (ill. 17). Néanmoins, tous ces chiffres ne sont pas toujours exploitables en raison de la dégradation de la surface peinte ou de l'incapacité d'évaluer la taille du panneau. Seule la moitié de ces édifices offre la possibilité de calculer le coût d'un mètre carré de décor et parmi eux une vingtaine possède des panneaux précisément datés par le peintre comme à Vat Pongro (ill. 18). Les autres tableaux ont fait l'objet d'une datation estimée à partir de la date de construction du bâtiment, du style et du sujet du décor.

Cette étude des coûts a donc porté sur un très petit nombre de sanctuaires, soit un peu plus d'une quarantaine. Il existe donc trop peu d'exemples pour étudier et faire des comparaisons entre des sanctuaires de provinces ou entre les *vihāra* des villes et des campagnes. Seule a été tentée une évaluation chronologique à partir des dates données pour des peintures réalisées sur vingt années. Avant 1952 nous n'avons pas trouvé de mention écrite du coût et les derniers décors conservant un prix sont de 1972.

Entre les années 1950 et 1972 on constate une augmentation sensible du coût du mètre carré de décor peint qui est détaillée dans le tableau VII. Cette élévation du prix moyen du mètre carré est peut-être due à une certaine inflation, ou à une relative prospérité, donnant aux fidèles l'opportunité d'offrir des sommes plus importantes qu'auparavant pour le décor de leur lieu de culte.

Tableau VII Coût du décor peint au mètre carré (en riels)			
	Le plus faible	Le plus élevé	Moyen estimé
Années 1950 (11 *vihāra*)	120	330	225
Années 1960 (29 *vihāra*)	230	480	355
Année 1972 (3 *vihāra*)	315	445	380

Comme le présente ce bref aperçu, il est donc très difficile d'évaluer la dépense exacte faite par un fidèle pour une surface définie d'un tableau. Une étude plus approfondie d'un coût moyen, à partir de la taille des panneaux comparée à la réalité économique de l'époque, serait nécessaire pour apporter une information plus précise sur l'évolution des mentalités et des habitudes durant les premières années de l'Indépendance.

LES PORTRAITS

Dans un certain nombre de panneaux les peintres ont représenté des personnages autres que les personnalités publiques ou politiques – roi, religieux, chefs d'Etat – dont les portraits sont encore bien conservés. Ces personnages, certainement des donateurs, participent aux scènes religieuses auxquelles ils sont intégrés : essentiellement le *Parinirvāṇa* ou le partage des Reliques, parfois le Mariage de Siddhārtha et le repas chez Cunda, moins souvent d'autres sujets. On remarque leur présence au soin apporté par l'imagier à individualiser leur visage – cambodgien ou étranger – toujours tourné vers le spectateur, ce qui les distingue des personnages les environnant (cf. ill. 27[b], « Le costume traditionnel européen », chap. V).

Ces représentations de fidèles sont rarement des portraits en pied comme dans les sanctuaires des Vat Balang (ill. 19), Preaek Kong Reach (cf. catalogue 80610-2), Kampong Thum (cf. catalogue 60308-1) ou Champa (ill. 19[b]) et (catalogue 80205-7) ; Ils apparaissent plus souvent au milieu d'une foule tel le couple assistant au *Parinirvāṇa* dans le *vihāra* du Vat Sbov Rik (ill. 20), ou comme l'officiel derrière Siddhārtha et Yaśodharā à Vat Kampong Thum (cf. catalogue 60308-1), ou encore tel le couple présent au partage des Reliques dans la *śālā* du *vihāra* du Vat Tep Nimith (ill. 21).

Le portrait en buste le plus ancien repéré lors de nos visites se trouve dans la *śālā* de Ruessei Chrouy – l'édifice donnant la première datation et le premier nom d'un peintre (cf. catalogue 81012-2). C'est au cours des années 1950–1960 que cette présentation frontale ne va plus être insérée dans une scène religieuse pour devenir un portrait privilégié dans un petit cadre peint.

Ces nouveaux témoignages de donateurs sont toujours disposés dans la partie inférieure des panneaux peints en divers points et n'existent pas obligatoirement sur tous les tableaux d'un sanctuaire, le plus souvent seuls quelques–uns d'entre eux en sont ornés. Ces différences peuvent tenir au nombre et à la qualité des donateurs.

Le modèle le plus répandu est un portrait travaillé en tons grisés à l'intérieur d'un petit cadre imitant une moulure en bois doré ou peinte, placé à la partie inférieure du panneau. La présentation du portrait est privilégiée avec parfois un grandissement du visage sous le pinceau de quelques peintres : la comparaison avec la photo d'identité s'impose alors (ill. 22 et 23). Les peintres cambodgiens n'ayant jamais eu comme coutume de faire poser leurs sujets, on peut supposer que le développement des photos d'identité, à partir des années 1950, a entraîné leur diffusion et offert aux imagiers la possibilité de les copier.

L'emplacement de ce nouveau genre de petits cadres dans la partie basse du tableau peut être central, afin de mieux mettre en valeur les donateurs comme à Kampong Thum (ill. 24) ; ils peuvent aussi être rejetés dans les coins et grouper deux donateurs – un couple, un père et son fils ou deux frères – comme à Prasat Andaet (ill. 25). Une autre manière originale de placer ces portraits consiste à les aligner non plus sur le panneau mais au–dessous comme le montre l'exemple du mur oriental du *vihāra* du Vat Banteay Stoung où ont été exécutés neuf portraits : trois religieux et six donateurs (ill. 26).

Ces portraits peuvent être en couleur pour mieux décrire une toilette ou un uniforme tel le militaire de Soupheas (cf. catalogue 31512-1). Ils peuvent aussi être ceux d'un couple souriant comme à Tang Krasang Tboung (cf. catalogue 120506-2) ou sérieux comme à Balang (ill. 27).

Sur les quinze *vihāra* montrant des portraits encadrés et de petite taille, neuf sont situés dans la province de Kampong Thom ; quatre autres sont dans des *srok* voisins de Kampong Thom : trois dans Siemreap et un dans Kampong Cham. Seul les deux *vihāra* de Svay Rieng sont éloignés de cette province. Il s'agit donc d'une coutume très localisée à l'est du Grand lac.

CHAPITRE III

UN CADRE IMMUABLE

3.1 LA MISE EN SCENE

Le travail du peintre conseillé par le religieux, quand le religieux n'était pas lui-même peintre, a toujours été d'illustrer des thèmes puisés dans les croyances et les textes sacrés. Ces récits en images, directement accessibles par leur langage, avaient pour but d'enseigner aux fidèles un code de vie en leur permettant de s'identifier aux personnages dans les actions humaines ou extraordinaires qu'ils accomplissaient. Les imagiers transposaient ainsi sur les murs, en mêlant « Le réel et l'imaginaire » [287], la vie bienveillante qui devait être celle des bouddhistes. Avec le temps, ces récits se sont amplifiés et les compositions se sont compliquées. Les sujets peints ayant pour but d'instruire, les peintres devaient mieux en organiser la présentation.

3.1.1 LA TRADUCTION DU MONDE

LE MONDE BOUDDHIQUE

A l'aide d'un schéma exécuté par un religieux du Vat Unalom [288] d'après une peinture du *vihāra* du Vat Tep Pranam détruit en 1969, A. Bareau explique dans une courte note le Monde tel qu'il est conçu chez les bouddhistes [289].

« *La terre est considérée comme un énorme cylindre vertical sur la face supérieure duquel se dressent plusieurs chaînes de montagnes circulaires et concentriques entourant la montagne axiale, la plus haute, nommée Sinérou. Les dieux habitent les flancs et le sommet du Sinérou. Le soleil, la lune et les étoiles tournent autour de celui-ci. La masse du cylindre comprend, de bas en haut : le cercle du vent ; le cercle des eaux posé sur le précédent ; la terre proprement dite, qui flotte sur le cercle des eaux. Dans la terre sont creusées les cavernes des différents enfers. Le sommet plat du mont Sinérou est le séjour des Trente-trois dieux. Dans le ciel, au-delà du sommet du Sinérou, les sept degrés inférieurs appartiennent au Monde du Désir. Au-dessus se trouve le Monde des Formes (ou des Apparences). Tout au sommet figure le Nirvāṇa, une sorte de paradis* ».

Dans ce schéma, le *Nirvāṇa* est symbolisé par un triangle, or « *il est défini par les Trois Mondes comme un état ineffable* [290] » (ill. 1-2).

La peinture citée par A. Bareau était certainement unique. Le décor des *vihāra* encore visible ne présente pas de tels sujets. Toutefois un nombre assez restreint de peintures figure le Monde des Formes par une frise de déités sur fond bleu placée tout au sommet des murs, juste sous la ligne du plafond.

---

[287] LEKSUKHUM, S., *Temples d'or…*, *op. cit.,* p. 10.

[288] Le Vat Unalom est le grand monastère Mohanikay de Phnom Penh.

[289] BAREAU, A., « Une représentation du monde… », *op, cit.,* p. 31.

[290] BOISSELIER, J., *La peinture…, op. cit.,* p. 243.

L'ESPACE

Les bas-reliefs d'Angkor Vat et du Bayon travaillés en registres comptent parmi les plus anciennes représentations narratives du Cambodge. Ils offrent des lectures verticales où les scènes les plus proches du spectateur se situent sur le registre inférieur et les plus éloignées sur le registre supérieur sans que soient précisés les différents plans qui exprimeraient l'idée d'espace. Cette tradition de sculpture en deux dimensions, née de la Mésopotamie, va perdurer sur des siècles dans le monde oriental. Nous pouvons penser qu'il en était de même pour le décor ancien dont le Cambodge ne possède plus maintenant de modèles tangibles : seul subsistait encore au début du XX^e^ siècle un exemple du X^e^ siècle, à présent devenu illisible, cité par J. Boisselier se référant à H. Mauger [291]. Il est donc intéressant de se tourner vers des témoignages peints conservant une mise en scène traditionnelle en registres comme en offrent certains décors de Sri Lanka [292]. Les sujets exécutés au milieu du XIX^e^ siècle sur plusieurs bandes se déroulent sur des fonds neutres mettant sur le même plan maisons, arbres et personnages ; ces derniers, essentiellement vus de face, sont en deux dimensions et ceux de profil sont aplatis, la ligne des épaules qui devrait être projetée n'existant pas. Au Cambodge, ce sont les décors en frise sur les panneaux de décrochement qui offrent cette lecture : l'espace dans lequel se déroulent les sujets n'existe pas.

Avec les divers contacts établis dès le XIX^e^ siècle, notamment avec l'Europe, les peintres vont découvrir peu à peu d'autres possibilités de s'exprimer et c'est ainsi que dans les grandes scènes ininterrompues du début du XX^e^ siècle, ils vont abandonner la réalisation en registres pour adopter un autre langage qui n'exclut cependant pas de conserver certaines visions des créations antérieures. Un exemple en est donné par un défilé d'hommes armés : le peintre a créé deux groupes alignés dont l'un semble marcher sur la tête de l'autre (ill. 3) tandis qu'autour d'eux circulent d'autres personnages.

La découverte puis l'utilisation des différentes perspectives vont offrir aux imagiers la possibilité de compositions nouvelles. Ils vont ainsi les travailler et les mêler sans jamais chercher à privilégier l'une plus que l'autre.

C'est ainsi qu'on trouve sur les murs des *vihāra* des Vat Chrouy Ta Kaev, Kampong Tralach Leu, Souriya, Saravan et dans la galerie du Vat Preah Keo Morokot diverses expériences pour exprimer l'espace tout au moins une idée de l'espace :

• la perspective chinoise où le spectateur a l'impression de parcourir le paysage est une illusion donnée entre autres par la perspective atmosphérique et la perspective plongeante ; elle permet d'exprimer des niveaux changeants. Cette perspective évoquant un certain espace est particulièrement utilisée à Vat Preah Keo Morokot et dans certaines scène de Saravan ;

---

[291] BOISSELIER, J., *Asie … op. cit.,* p. 379 et pl. LXIII.

[292] GATELLIER, M., *Peintures murales du Sri Lanka, école kandyenne XVIII^e^-XIX ^e^ siècles*, t. 2, 1991, ill. 61 p. 45 ; ill. 101 p. 64.

• la perspective cavalière donnant l'idée de profondeur sans création d'un point de fuite est aussi travaillée à Preah Keo Morokot et à Souriya ;

• la perspective inversée conduisant l'œil à prendre la place du point de fuite existe à Kampong Tralach Leu et à Preah Keo Morokot : elle permet de représenter un espace plus imaginaire que réel ;

• la perspective axonométrique pour évoquer les représentations en trois dimensions des cours et des jardins permet l'ouverture des espaces : elle est utilisée avec maladresse dans toutes les compositions ininterrompues,

• la perspective occidentale, ou classique, est seulement utilisée pour quelques paysages à Preah Keo Morokot.

Quant aux volumes, ils sont évoqués pour eux-mêmes et chaque architecture – essentiellement celle des demeures paysannes, les palais n'étant que des façades sans profondeur – est représentée avec sa propre perspective, sans aucun souci d'accorder différents points de vue.

Ainsi, dans les grandes compositions, aucune scène ne présente un véritable espace mais toutes en donnent l'impression.

Devant ces réalisations le fidèle n'accorde d'intérêt qu'à l'histoire tandis que le spectateur étranger cherche à recréer intellectuellement les espaces-lieux où se déroulent les récits.

Avec la création des thèmes délimités par des cadres, certains imagiers vont conserver un langage se rapprochant de celui des compositions ininterrompues mêlant divers procédés pour donner une impression d'espace. Mais la grande majorité va s'intéresser à mieux traduire la profondeur des lieux dans lesquels évoluent leurs personnages. C'est ainsi que quelques-uns vont utiliser avec connaissance la perspective classique coordonnant différents points de fuite et donner à leur réalisation une réalité d'atmosphère : c'est ce que révèlent notamment les chambres des Adieux.

Les peintures des *vihāra* ou des *śālā* du tout début du XX^e^ siècle aux premières années de la décennie 1970, montrent le travail inégal des imagiers dans leur rendu de l'espace tant extérieur – les paysages, les cours, les jardins – qu'intérieur – les salles et les chambres des palais.

Il existe donc autant de systèmes perspectifs qu'il y a de lois conventionnelles pour la représentation de l'espace et les Cambodgiens les ont tous plus ou moins essayés, ce que G. Nafilyan résume ainsi : « *Tout ce qui peut éveiller l'idée de fuite, de perspective du dessin et de la couleur est abordé, sans qu'aucune* [technique] *ne soit retenue en particulier, mais toutes servent suivant l'occasion, dans un désordre qu'organise seule l'intime volonté d'être mieux compris du spectateur* [293] ».

[293] NAFILYAN, G., *Peintures… op. cit.,* p. 83.

LE TEMPS

Il est couramment dit ou écrit que les Cambodgiens n'ont pas la notion de l'écoulement du temps et qu'à toute question en rapport avec le temps leur réponse commune est « il fera jour demain ».

Les Cambodgiens ne peuvent donc pas exprimer le temps tel que la pensée occidentale le vit : une fraction de la durée, une notion indéfinie autant que l'espace où se déroulent les existences dans leur transformation, les événements et les apparences dans leur succession. Dans le monde antique occidental, trois formes désignent le temps : *chronos* (tempus) le temps physique, le linéaire, celui qui est mesuré et qui donne le mot chronologie ; *kairos* (tempora) le temps métaphysique, le qualitatif, celui qui marque l'instant précis entre un « avant » et un « après » ; *aîon* ou *éon* (aevum) le temps absolu, l'éternité, le temps aussi des cycles.

Les Occidentaux vivent essentiellement le temps linéaire et le temps qualitatif, le temps absolu étant plus méconnu. Les scènes sculptées, mosaïquées, brodées ou peintes racontant plusieurs épisodes d'une histoire le font dans un déroulement chronologique qui offre au spectateur des narrations de lecture aisée : frise de la colonne Trajane à Rome, mosaïque de la villa del Casale en Sicile, tapisserie de Bayeux, cycle de la chapelle Medici–Riccardi à Florence…

Le peintre khmer n'a pas la même conscience et ne raisonne pas en fonction du temps. Il utilise le langage propre à sa terre : le lieu prime pour lui sur le temps ce qui donnera bien souvent lieu à une lecture déroutante pour le visiteur attentif.

En effet, si le sujet à peindre se déroule sur une longue période et comporte des successions d'événements, l'imagier peut créer une composition ininterrompue faite de récits se succédant par juxtaposition mais sans aucune séparation nette pour marquer le temps : c'est l'exemple des grands panneaux peints du début du XX^e^ siècle dans les *vihāra* des Vat Chrouy Ta Kaev, Kampong Tralach Leu, Souriya, Saravan (cf. ill. 59, « La composition ininterrompue », chap. II). L'imagier a aussi la possibilité de peindre plusieurs séquences d'une même histoire séparées par des éléments paysagers répétés à l'identique et présentés dans un va–et–vient horizontal et vertical sans souci d'une succession exacte des faits dans un lieu–temps comme le montre le décor du *vihāra* du Vat Kampong Tralach Leu (ill. 4). Enfin, le peintre peut encore recourir à une présentation spatiale et non chronologique : dans un même lieu sont évoquées plusieurs scènes éloignées dans le temps mais réunies par un même lieu comme, par exemple, le voyage à Kapilavastu : une première fois pour le retour de la reine Māyā et de l'enfant Siddhārtha, une seconde fois pour le retour du Bodhisattva venu faire connaître la Loi à son père, revoir Rāhula et Yaśodharā, recruter Ananda.

Pour évoquer le déroulement dans le temps d'une histoire, les imagiers khmers vont donc s'appuyer sur l'espace-lieu mais il faudra au spectateur une réelle connaissance des thèmes illustrés pour comprendre et apprécier ce travail de présentation sinueuse.

3.1.2 LE PAYSAGE ENTRE REVE ET REALITE

Dans le décor mural, les paysages, si importants soient–ils, ne sont jamais le sujet même de la peinture. Ils sont soumis aux conventions et associent généralement la nature idéalisée à la nature réaliste : la première est le cadre des thèmes, la seconde crée l'atmosphère et lie réalité et imagination.

Le manque de documents dû à la disparition d'un grand nombre de sanctuaires limite l'étude du paysage sur les trois premières décennies du XX^e^ siècle à une présentation générale faite à partir du nombre restreint de grandes compositions murales ininterrompues. En effet, les quelques témoignages encore existants – un seul dans chacune des trois provinces de Kandal, Kampong Chhnang et Pursat et deux dans le *krong* de Phnom Penh –, ne reflètent pas les sensibilités des divers lieux à travers le Cambodge, notamment celles des campagnes éloignées de la capitale.

Avec l'apparition, certes encore très timide dans la décennie 1920, du décor peint délimité par des cadres, les témoignages sont suffisamment nombreux et montrent que le paysage occupe de moins en moins de place et peut dans certains sujets être absent.

DE LA NATURE IDEALE A LA NATURE SENSIBLE

Les paysages des grandes scènes ininterrompues de la période la plus ancienne – Vat Chrouy Ta Kaev, Kampong Tralach Leu, Souriya, Saravan et déambulatoire du Vat Preah Keo Morokot – occupent une large place dans les compositions : ils entourent les différents épisodes historiés autant que les nombreuses architectures de village ou de palais. La nature traitée sous le pinceau de l'imagier avec une simplicité spontanée reflète l'apaisement qui émane de la Vie du Buddha. Souvent rendue en aplat – rivières, cours des palais, parterres herbeux… – la couleur joue un rôle important dans l'expression du monde rêvé : des rochers, des arbres et des feuillages peuvent être d'un bleu aussi fort que celui de l'eau noyant l'armée de Māra (ill. 1) quand dans le même temps vibrent les tonalités de bruns, d'ocres jaune et rouge de la terre, les verts de la végétation et des bosquets, les jaunes des parterres et des feuillages.

Dans cette ambiance idéale de calme et de sérénité, l'apparition du paysage naturaliste va créer une atmosphère qui va rapprocher deux sensibilités bien différentes. Quelques imagiers se sont essayés à ce mélange des genres. En effet, la connaissance des créations occidentales et la découverte des représentations d'une nature évoquant la réalité – ou tout au moins une certaine réalité où l'homme et la nature s'accordent harmonieusement –, vont lier le rêve et le naturalisme dans les paysages. Le peintre Mak, au tout début du XX^e^ siècle dans la galerie du Vat Preah Keo Morokot, va être l'un des maîtres de ces rendus où se rejoignent tradition séculaire et expression occidentale de l'espace (cf. ill. 18, « Un peintre de cour », chap. VI)

Dans cet esprit sont travaillés les eaux et les ciels qui prennent une place importante ouvrant l'espace dans les compositions ininterrompues. Plus tard, avec les créations enfermant les sujets dans des panneaux, ils vont devenir moins envahissants tout en donnant aux œuvres une profondeur et en introduisant une cohésion entre le paysage et la scène figurée.

Les eaux

Les eaux dans les grandes compositions, qu'elles soient mer, fleuve ou simple cours d'eau, sont généralement représentées calmes et plates, plus rarement bouillonnantes comme elles le sont sur les murs du déambulatoire du Vat Prah Keo Morokot : dans la scène où l'armée de Māra franchit la mer, les vagues sont travaillées de manière symbolique par répétition parallèle des masses d'eau tumultueuses tandis que le ciel prend un aspect quasi baroque (ill. 2). Dans cet exemple pris parmi d'autres, l'eau ouvre le paysage et élargit l'espace en réunissant la terre et le ciel. Il en est de même dans les thèmes du *vihāra* du Vat Chrouy Ta Kaev avec la présence de nombreux petits bassins qui relient les différents épisodes entre eux et permettent au regard de cheminer dans l'espace (ill. 3).

Avec la création des sujets en panneaux les eaux sont plus généralement traitées en étroits et longs cours d'eau sinueux, en étangs ou en petits lacs : leur présence conduit l'œil du spectateur à parcourir l'espace naturel intimement lié à l'épisode raconté (cf. catalogue, Anhchanh 10209-5) ; (catalogue, Trapeang Sla 30306-5) ; (catalogue, *hotrai* de Moha Leaph 30804-1)

Les ciels

Les ciels, dans les grandes compositions, créent une atmosphère, une lumière et une profondeur comme le montrent quelques exemples.

Ainsi, sur les murs du sanctuaire du Vat Kompong Tralach Leu, de légers nuages s'évanouissent dans les lointains, conduisant l'œil vers un lieu très largement ouvert. Dans la scène du don de l'épouse du *Vessantara jātaka* – malheureusement assez détériorée comme toute la peinture –, l'imagier a composé un tableau paysager qui utilise les lignes de fuite et les réductions d'échelle, créant ainsi un ensemble perspectif dans lequel le sujet est placé près d'une architecture protégée par quelques grands arbres dont certains au feuillage bleu. Les personnages et le paysage sont enveloppés par la lumière d'un grand ciel clair (ill. 4). La même impression de fuite vers le lointain est donnée par la scène de la chevauchée de Puṇṇaka entraînant Vidhūra cramponné à la queue de son cheval dans le but de le faire mourir : le reflet d'une trouée de lumière blanche sur la terre rouge dans un ciel bleu semé de nuages grisés et cotonneux dirige le regard vers le lointain (ill. 5).

La peinture du *vihāra* du Vat Souriya, plus dessinée et de tons plus tranchés que les réalisations de Kampong Tralach Leu, évoque l'épisode où le Bodhisattva jette son

plateau d'or dans la rivière, sous un ciel couvert de trois couches de nuages ondulants de teintes bien différenciées. La rangée de déités émergeant de l'espace supérieur le plus foncé crée une animation contrastant avec le calme régnant sur la terre et donne l'impression de vouloir recouvrir et refermer l'espace ouvert par le ciel au-delà des collines (ill. 6). Dans le sanctuaire du Vat Saravan, une palette de teintes sensiblement semblable à la précédente colore les deux épisodes réunis de la méditation sous le pommier et du sillon sacré. Distribuée de manière différente, cette palette offre un large ciel animé de nuages s'élevant du ton le plus clair au plus foncé tandis que la terre cultivée s'éloigne vers le lointain du plus foncé au plus clair : les teintes pâles se rejoignent ainsi à l'infini reliant terre et ciel dans une atmosphère empreinte de sérénité (ill. 7).

Avec la disposition du décor en panneaux et l'influence grandissante de la peinture occidentale, les ciels vont prendre de moins en moins de place jusqu'à disparaître dans quelques scènes lorsque l'architecture devient envahissante, notamment à l'époque de Sihanouk. Néanmoins sous le pinceau de quelques peintres les ciels continuent à jouer un rôle et contribuent à l'atmosphère de la scène.

Ainsi, dans le thème du *Parinirvāṇa* du Vat Mony Ratana le ciel moutonneux a pris la forme d'un losange, seul éclairage de la scène, qui réunit les feuillages des grands arbres présents derrière le Bienheureux, la longue allée conduisant vers l'infini et les deux rangées d'arbres la bordant. Le regard est ainsi conduit du Buddha à la clarté du ciel, oubliant le reste de la composition (cf. ill. 5, « La recherche d'une diversité », chap. VI). Dans les Quatre rencontres du Vat Moha Montrei le ciel occupe plus de la moitié de la surface de la composition offrant une aube naissante laissant s'évanouir des nuages rosés dans le bleu céleste. Cette naissance du jour accompagne la révélation de Siddhārtha dans une atmosphère qui réunit ciel et terre (cf. ill. 6, « L'Indépendance », chap. VI).

3.2 LA SOCIETE

Dans les représentations de la Vie du Buddha et des *jātaka*, les peintres se sont attachés à illustrer la vie des hommes selon le rang des uns et des autres dans une société soumise aux règles de la hiérarchie. Les rois, les princes et leurs épouses composent la haute société ; les dignitaires et les religieux représentent une société intermédiaire à laquelle peuvent se joindre des étrangers de quelque importance ; les commerçants, les villageois et les paysans représentent le peuple auquel les imagiers mêlent aussi des étrangers, souvent sous l'aspect de modestes quidams accompagnés ou non de leurs épouses. Les lieux de vie sont le reflet des différentes classes qui constituent l'ensemble de cette société, mais les imagiers se sont plus intéressés aux édifices palatiaux qu'aux simples demeures.

Présenter ces personnages c'est reconnaître les distinctions qui les séparent : « *les uns obéissent à tout un ensemble de prescriptions très strictes, les autres se montrent tels qu'en leur vraie nature* [294] ».

3.2.1 LA HAUTE SOCIETE

C'est dans la haute société, représentée par l'aristocratie, que les peintres puisaient les modèles des personnages qu'ils représentaient sur les murs sous un aspect idéalisé semblable à celui des figures du théâtre ou de la danse : en effet, peinture, théâtre et danse empruntaient aux mêmes sources remontant au plus lointain passé et respectaient des règles de représentation communes. Ces traditions artistiques vont donc garder et transmettre les mêmes conventions – habillement, attitudes, gestes – que celles que les sculpteurs angkoriens suivaient sur les reliefs.

Cependant, ces règles qui ont régi pendant des siècles les représentations vont évoluer comme on le voit dans le décor peint dès la décennie 1930, d'abord timidement, puis de manière plus affirmée à partir des années 1940. Il semble que ce changement se soit produit plus lentement pour la danse qui conserve encore aujourd'hui une partie des traditions ancestrales.

LES ROIS, LES PRINCES, LES EPOUSES

Sur les murs peints, l'aristocratie se reconnaît au premier regard par la couleur de sa peau, son habillement et sa coiffure. Cependant il ne peut être question de faire ici une étude approfondie de l'habillement et des parures à travers la présentation de quelques images, ce sujet méritant une autre recherche.

[294] BOISSELIER, J., *La peinture… op. cit.,* p. 58

Les trois premières décennies du XXe siècle

Dans les peintures les plus anciennes datant des trois premières décennies du XXe siècle, les rois, les princes et les épouses ont les « *caractéristiques physiques résultant de perfections morales acquises au cours d'innombrables existences antérieures* [295] » et ne se différencient guère entre eux.

Ils ont la peau claire, sont pieds nus et tous coiffés du *mokot* doré ; les hommes portent le caleçon, un *sampot* à queue sur lequel tombent trois pans accrochés à la taille, l'ensemble étant retenu par une ceinture orfévrée, une veste à collerette ornée de petits ailerons aux épaules ; les femmes sont habillées du *sampot* long, d'une écharpe drapée en travers de la poitrine nue – parfois en forme de pointe sur les épaules nues – et d'une collerette.

Leurs attitudes, leurs mouvements, leurs gestes mesurés relèvent du même académisme pour toutes les créations et leur regard impassible n'exprime jamais ni tristesse ni joie.

En général présentées de face, debout, à genoux ou assis, leurs silhouettes ne sont pas toujours des plus élancées et ne diffèrent guère de celles qui les entourent, les imagiers ne semblant pas avoir adopté pour l'aristocratie un canon rigoureux : « *Une distinction que les peintres n'ont jamais introduite* […] *est la différence de taille entre les personnages, si bien que les membres de l'aristocratie ne sont guère plus grands que les gens du commun* [296] ». Toutefois, dans un certain nombre de représentations, la stature de Māyā lors de sa délivrance est souvent un peu grandie (cf. ill. 76 et ill. 87, « La Naissance du Bodhisattva », chap. IV).

Quelques exemples pris dans la Vie du Bienheureux et dans le *Vessantara jātaka*, exécutés à des périodes différentes, illustrent ces remarques.

Les deux images conservées de la cérémonie du mariage du roi Śuddhodana et de la reine Māyā, au moment de l'ondoiement par deux brahmanes, les présentent en habits cérémoniels faisant le geste du *sompeah* [297]. Tous deux sont placés de face et à genoux sous un édicule élevé dans l'une des cours du palais, ou assis à l'occidentale sous un kiosque dressé dans la nature (cf. ill. 1–2, « Le mariage de Māyā », chap. IV). Cette présentation ne correspond pas au texte de la *Pathamasambodhi* qui fait débuter cet épisode dans l'une des salles du palais de Kapilavastu [298]. Les imagiers khmers ont peint une scène rêvée que néanmoins certains mariages à la campagne ont pu leur inspirer.

On trouve une même présentation pour le prince Siddhārtha et Yaśodharā lors de leur Mariage, tous deux portant les vêtements cités *supra* : de face, assis à l'orientale, les

[295] BOISSELIER, J., *ibid.,* p. 60.

[296] JACQ–HERGOUALC'H, M., *Le roman source d'inspiration…*, *op. cit.*, p. 61.

[297] Le *sompeah* est un geste de respect : les deux mains réunies doivent se placer devant la poitrine, ou à la hauteur du front, ou au-dessus de la tête, selon la personne à qui on s'adresse. Ce geste d'hommage correspond à l'*añjali mudrā*.

[298] CŒDES, G., « Une vie indochinoise du Buddha : La *Pathamasambodhi* », in *Mélanges d'indianisme à la mémoire de Louis Renou*, Paris, 1968, p. 217-227.

mains jointes ; une différence toutefois est soulignée : les deux époux ne sont pas assis sur le même plan (cf. ill. 1–5, « Le Mariage de Siddhārtha », chap. IV). Ce sujet est évoqué au chapitre IV.

Dans le *Vessantara jātaka*, les imagiers des premières années du XXe siècle ont dépeint Vessantara et Maddī sous un même aspect lors de leur cheminement : ils ont ainsi répété quasiment le même dessin, présentant Maddī à la gauche de Vessantara, tous deux se dirigeant vers la gauche comme on le voit dans les *vihāra* des Vat Chrouy Ta Kaev (ill. 1–2) et Souriya (ill. 3–4) ou partant vers la droite, Maddī à la droite de Vessantara, dans les sanctuaires des Vat Kampong Tralach Leu et Saravan (ill. 5–6). Le prince porte le *mokot*, le caleçon, le *sampot* à queue rehaussé de broderies et une veste ajustée à manches longues ; la princesse est vêtue du *sampot* long brodé et de l'écharpe, et chacun tient un enfant sur le bras gauche ou sur le droit. Leurs attitudes, traitées en un faux trois-quarts, sont empreintes de souplesse et leurs gestes sont relativement déliés, notamment à Chrouy Ta Kaev où ils évoquent des figures de danse.

Un changement à partir des années 1930

Au cours des décennies 1930 et 1940, les peintres introduisent dans la représentation du Mariage de Siddhārtha un nouveau moment : celui du défilé de la famille, de la parenté et des amis. Ainsi, les mariés précédent leur cortège en sortant la plupart du temps du palais (cf. ill. 7–16, « Le Mariage de Siddhārtha », chap. IV). Cette présentation du rite du mariage aura la préférence des années 1950 jusqu'au milieu des années 1970 (cf. ill. 51–108, « Le Mariage… »). Toutefois, parallèlement au cortège, sont maintenues, mais en nombre restreint, les attitudes assises à l'orientale, ou à l'occidentale, et agenouillées (cf. ill. 17–50, « Le Mariage… »). Il est intéressant de remarquer que le *sompeah* n'est conservé pour les deux époux que dans les positions assises durant le rite sacré du mariage (ill. 7). Les attitudes debout lors du défilé permettent aux peintres d'introduire une diversité dans les gestes (ill. 8–10, 12), et parfois de réserver le *sompeah* à Yaśodharā tournée vers son époux (ill. 11). Les mariés ne sont plus exclusivement habillés à la khmère mais peuvent l'être à l'indienne ou d'une manière qui s'en approche (ill. 13) – ; ils peuvent aussi porter une tenue mixte assez indéfinissable (ill. 14).

A partir des années 1940, il semblerait que le mariage de Śuddhodana et de Māyā ne soit plus représenté. Nous n'avons trouvé qu'une seule peinture datée de 1967 qui offre ce sujet traité dans le respect des conventions ancestrales. En effet, la cérémonie ne se déroule plus dans une cour de palais comme à Po Andaet, ni même dans une nature organisée comme à Vat Tani, mais dans une salle du palais, ce qui correspond mieux à la description de la *Pathamasambodhi*. Le couple au visage impassible, assis à l'occidentale sur un large fauteuil et faisant le *sompeah*, porte les vêtements d'apparat : *mokot*, *sampot*, chaussures à bout relevé… La seule nuance nouvelle apportée est la blouse à ailerons et manches courtes de Māyā sous l'écharpe drapée en travers de son buste (cf. ill. 3, « Le mariage de Māyā », chap. IV).

Sous le règne de Monivong, la présence des souverains dans des scènes autres que celle du mariage est rarissime. Néanmoins, dans le *vihāra* du Vat Po Andaet, deux tableaux dans un seul panneau montrent la présence du roi et de la reine écoutant une prédication du Buddha (ill. 15) puis assistant à sa descente du Tāvatimsa (ill. 16). Les souverains sont d'abord repérables par l'emplacement qui leur a été réservé au premier plan sur de petites estrades couvertes d'un tissu rouge, un peu à l'écart de ceux qui les accompagnent ; ensuite ils sont reconnaissables au port du *mokot* à une pointe étagée, plus longue pour le roi que pour la reine, signe de leur distinction, mais aussi à leurs vêtements de cérémonie richement travaillés. L'originalité du travail du peintre tient à la représentation de dos des personnages assistant aux deux moments éminents en un temps ou ce type de présentation n'était guère recherché (ill. 17), pas plus qu'il ne l'avait été auparavant : au début du XX^e^ siècle, dans le sanctuaire du Vat Chrouy Ta Kaev, on peut, par exemple, voir des religieux se prosterner devant le Buddha mais ils sont représentés de profil en deux dimensions, l'imagier ne pouvant les rendre de dos (cf. *infra*, ill. 4, « La société intermédiaire »).

Le *vihāra* du Vat Noti Mongkol conserve des panneaux du *Vessantara jātaka* dont deux des scènes peuvent être comparées à celles du même sujet cité *supra* (cf. ill. 1-6). Les épisodes du *Vessantara jātaka* ne sont plus situés dans une nature idéalisée mais dans un paysage réel. Vessantara et Maddī sont de peau claire, les enfants aussi, à l'image des quatre couples cités plus haut ; tous deux se dirigent vers la droite en tenant un enfant sur le bras droit comme à Kampong Tralach Leu et Saravan. Le couple est coiffé du *mokot* et porte des chaussures à bout pointu et relevé quand les précédents sont pieds nus. Leur habillement retient l'attention : une dominante verte et bleue, rehaussée de rouge et de petites pointes ocre, contraste avec les vêtements précédents qui rutilent de larges touches d'or. La forme du *sampot* s'est alourdie : drapé sous une écharpe de buste, il devient pour Maddī une jupe raide et large, un peu raccourcie ; porté avec une veste ajustée, il se transforme pour Vessantara en un *sampot* à queue ressemblant à une jupe sur un caleçon trop long flottant sur les mollets. L'imagier a respecté les différentes pièces des drapés khmers mais il ne les a pas magnifiées comme elles le sont aux périodes précédentes. Cependant, l'évolution la plus significative est la présentation du couple sous un aspect humain : si le peintre raconte l'histoire de Vessantara et Maddī, il n'en fait plus des figures empruntées à la danse, il les transforme en personnages du quotidien dont les modèles ont sans doute été ceux de son entourage (ill. 18–19).

3.2.2 LA SOCIETE INTERMEDIAIRE

La société intermédiaire est représentée par les dignitaires et les religieux dans divers épisodes. Les imagiers, à partir des années 1930, placeront des étrangers dans quelques cérémonies officielles.

Dans le décor le plus ancien, les dignitaires, bien que portant tous un costume de même tradition mais plus simple que celui de la haute société – disparition du caleçon, *sampot* à queue sans pans, veste sans ailerons –, ne sont pas tous égaux. Cet habillement fait la différence et crée une hiérarchie entre eux. En effet, les tissus des uns relèvent d'un tissage long et compliqué faisant apparaître de petits motifs de formes et de couleurs différentes qui évoquent le tissage des *sampot hol* que portait la haute société en ce temps–là ; l'étoffe des autres est plus quelconque et de couleurs unies. Les premiers sont représentés dans le sillage de la haute société – ce qui leur confère une certaine dignité –, les seconds en sont plus éloignés et sont soumis à des tâches subalternes.

LES DIGNITAIRES, LES RELIGIEUX, LES ETRANGERS

Dans son ensemble, cette classe semble moins représentée dans les grandes compositions ininterrompues qu'elle ne le sera dans les panneaux à partir de Monivong, pour autant que les témoignages permettent de l'écrire.

Les trois premières décennies du XXe siècle

Dans le décor peint, les dignitaires sont presque toujours en groupe, ce qui permet de les reconnaître immédiatement – un dignitaire n'est jamais un homme isolé. Ils se distinguent aussi par une attitude déférente exprimée par le prosternement ou le *sompeah*. Ils portent le costume traditionnel simplifié, n'ont jamais de coiffure mais arborent assez fréquemment la moustache – que ne présente pas l'aristocratie. Un détail de Chrouy Ta Kaev montre la différence entre princes du palais et dignitaires subalternes : ceux–ci portent l'habit simple, ceux–là ont revêtu le costume cérémoniel (ill. 1). Dans le sanctuaire de Chrouy Ta Kaev encore, les différences créées par l'habillement sont bien rendues : *sampot* à queue aux motifs traditionnels variés dans des teintes essentiellement de vert, rouge, bleu pour les dignitaires entourant les souverains (ill. 2). Les mêmes tenues aux couleurs unies jouant avec les contrastes pour les autres dignitaires (ill. 3). Les épouses sont vêtues indifféremment du *sampot* droit ou à queue et d'une large écharpe drapée en travers du buste descendant dans le dos : les différences entre elles dépendent de la qualité de leurs étoffes.

Dans un autre épisode de Chrouy Ta Kaev, des dignitaires et des religieux se retrouvent ensemble au *Parinirvāṇa* du Buddha, en présence d'un prince identifiable à son costume et à son *mokot*. Les uns sont en prosternement, les autres assis sur leurs talons. Tous sont dans l'affliction et le manifestent par l'élévation du bras gauche et de la

main portée devant les yeux pour les religieux et par la main droite pour le prince et les dignitaires (ill. 4).

Dans ce même sanctuaire est traité « le départ des cinq disciples pour la forêt de Mikhadāyavan » comme le révèle l'inscription. L'attitude de vénération de quatre d'entre eux envers le Buddha est étrange puisque leur déception face à son abandon de l'ascétisme provoque normalement leur mépris ; pour l'illustrer les peintres présentent généralement les cinq ascètes s'éloignant l'un derrière l'autre. Quant au bol à aumône, il est ici l'accessoire qui symbolise le départ (ill. 5). Cette représentation non conventionnelle est certainement due à l'imagination du peintre.

Dans le sanctuaire du Vat Kampong Tralach Leu, une scène illustre la sortie d'un groupe de religieux dans le sillage du Buddha pendant que six autres regardent par les fenêtres d'une simple façade dont l'extrémité gauche montre un escalier intérieur s'arrêtant au-dessous de ce qui semble être une cloche (ill. 6). Une autre scène présente à nouveau un groupe de religieux traversant un coin de la ville après être descendu du lieu où le Buddha parle à une assemblée de religieux et de fidèles (ill. 7).

Dans ces illustrations, la représentation des religieux est une répétition en nombre plus ou moins important d'un seul modèle : aucun religieux ne se distingue d'un autre par sa position, par le drapé de son vêtement, par son expression et sa coiffure.

Les années après 1930

Les histoires racontées sur la peinture en panneaux montrent l'apparition de nouveaux épisodes tels que, par exemple, l'Epreuve du tir à l'arc qui ne paraît pas avoir retenu l'attention des imagiers avant le règne de Monivong.

Dans le *vihāra* du Vat Po Andaet, ce sujet peint, datant des années 1930, semble être la représentation la plus ancienne connue qui soit encore conservée – autant que les témoignages inventoriés permettent d'en juger. Lors de cette cérémonie, Siddhārtha debout sur une estrade brandit son arc comme pour annoncer sa réussite. Un groupe de dignitaires l'entoure et parmi eux se tiennent cinq personnages – quatre princes en habit cérémoniel coiffés du *mokot* et un Indien. Les dignitaires, tête nue, portent tous la veste à col officier et le *sampot* à queue mais quelques-uns se distinguent par le port d'une veste blanche ceinturée. L'homme du premier plan se différencie à son tour par l'ajout sur sa veste blanche d'épaulettes et d'une écharpe déposée en biais. Cette nouveauté dans le costume des dignitaires vient de l'influence des uniformes français que portaient les fonctionnaires civils et les militaires : cette tenue va être adoptée par les fonctionnaires du Palais royal (ill. 8).

Deux dignitaires apparaissent dans le panneau de l'allégeance de Yaśodharā du sanctuaire du Vat Krakor. Assis à terre derrière le roi Śuddhodana, ils regardent la scène se dérouler sous leurs yeux, l'un dans une attitude décontractée, l'autre faisant le *sompeah*. Tous deux appartiennent au Palais du roi, leur uniforme étant celui des officiers du palais (ill. 9). On remarque que leur veste blanche est rehaussée d'une écharpe rouge drapée de l'épaule droite au côté gauche, à l'inverse de celle de Po Andaet

portée correctement. On sait que les imagiers n'attachent guère d'importance à la réalité, l'essentiel étant de montrer ce qui doit être vu.

A partir des années 1940, il semble que les défilés des religieux soient moins nombreux. Ce fait s'explique peut-être par les représentations en tableaux privilégiant plutôt les gros plans que les éloignements dans le lointain comme les défilés qui rendent les personnages de plus en plus petits.

Le sanctuaire du Vat Khandsa conserve une réalisation des années 1935–1940 qui montre un groupe de religieux derrière le Buddha au moment où celui-ci s'apprête à calmer l'éléphant furieux. Le registre auquel appartient ce tableau est placé en hauteur, au–dessus des baies offrant ainsi une lecture peu aisée pour les détails (ill. 10). Dans le *vihāra* du Vat Balang, les grands panneaux sont situés juste au–dessus des ouvertures et sont par conséquent plus lisibles que ceux de Khandsa comme en témoigne l'illustration de la quête de l'aumône où ce sont un prince et une princesse qui sortent du jardin du palais pour remettre leur offrande, suivis de quelques personnes dont un dignitaire (ill. 11).

3.2.3 LES PETITES GENS

Sous cette expression nous regroupons les personnages qui vivent dans les villages ou à la campagne. Ils sont commerçants, paysans, serviteurs, simples quidams… Sous les règnes de Norodom, Sisowath et encore quelque peu sous celui de Monivong, les peintres ont particulièrement aimé présenter cette population qui leur donnait tout loisir de s'exprimer sans les contraintes imposées pour les représentations des rois, des princes, des religieux.

A partir de la seconde moitié des années 1940, les mentalités changent et avec elles les scènes du quotidien des petites gens disparaissent pour être remplacées par les témoignages des progrès techniques tout particulièrement florissants dans les villes.

LES VILLAGEOIS, LES PAYSANS, LES COMMERÇANTS

Il est difficile de préciser le moment de l'apparition de la vie quotidienne mêlée aux thèmes bouddhiques dans le décor peint puisque les témoignages les plus anciens ne remontent plus maintenant au–delà du début XX^{e} siècle. On peut cependant supposer qu'ils étaient bien antérieurs à cette période puisque les bas–reliefs d'Angkor Vat et du Bayon donnent des exemples d'activités journalières. D'autre part, les récentes découvertes de traces peintes sur les murs d'Angkor Vat dateraient du XVI^{e} siècle, époque où le temple était devenu un lieu de pèlerinage pour les Khmers bouddhistes. Il semblerait que les thèmes commençant à être identifiés seraient des scènes de divinités et figures mythologiques et des scènes de vie quotidienne montrant des bateaux, des

constructions, des animaux… Cela tendrait à prouver que des imagiers fixaient sur les murs des scènes de vie ordinaires.

Du début du XXe siècle aux années 1930

Les diverses occupations des petites gens qui composent la base de toute société sont évoquées avec beaucoup de naturel dans les activités qui leur appartiennent. Quelques exemples provenant de différents sanctuaires illustrent la spontanéité, et parfois l'ironie, des peintres libérés des conventions.

Dans le *vihāra* du Vat Souriya une scène se déroulant dans un paysage de rochers et de terre rouge présente une rencontre de charretiers avec la population locale au milieu des bovins allant et venant. Les conducteurs, torse nu, discutent entre eux, animant leur conversation de mouvements spontanés et de regards interrogatifs (ill. 1). D'autres cochers, arrêtés à côté de leurs charrettes plus sophistiquées que les précédentes, sont peints sur les murs du Vat Chrouy Ta Kaev. Assis auprès des feux, le regard empreint de fatigue, quatre d'entre eux attendent la cuisson de leur nourriture dans des pots de terre pendant qu'un cinquième, à demi rentré à l'intérieur du bâti couvert de sa charrette, laisse voir son *sampot* en culotte retenu par une large écharpe. Comme les charretiers de Souriya tous sont représentés dans des positions naturelles qui ne sauraient être celles de la haute société (ill. 2). Ces illustrations font certainement références aux deux caravaniers, Tapussa et Bhallūka (Bhallika) qui ont offert de la nourriture au Buddha.

Dans ce même sanctuaire de Chrouy Ta Kaev, les boutiques des commerçants sont assez nombreuses. Elles sont essentiellement spécialisées dans la vente de vêtements et de tissus sans doute destinés au drapé des *sampot* ou à la confection des chemises. Pendant que les passants vont et viennent, discutent, se saluent, une vendeuse aide une femme à dérouler un métrage d'étoffe (ill. 3).

A Reach Bo, dans de nombreuses boutiques accolées, formant des compartiments peu profonds, les commerçants attendent le client devant des marchandises plus variées qu'à Chrouy Ta Kaev (ill. 4). Dans le même *vihāra* un imagier a peint un homme portant une lourde palanche tout en tenant par la main un enfant récalcitrant, suivi de deux femmes revenant du marché chargées d'une importante boîte et d'une corbeille de fruits (ill. 4b).

La vie de tous les jours est aussi expliquée par diverses activités que l'imagier de Kampong Tralach Leu, en bon observateur, a su rendre notamment par l'animation d'un village : le passage quotidien des cuisines ambulantes tel qu'il existe encore ; les discussions dans un atelier ; le ferrage d'un cheval ; la présence d'un buveur attablé discutant avec un personnage debout, tous deux un verre à la main, devant une petite bouteille dont la panse est barrée transversalement par une étiquette rappelant celle du vermouth ou du cognac, alcools introduits au Cambodge par les Français et toujours fort appréciés des Khmers ; les personnages discutant sur le balcon ou se reposant sur

l'échelle d'une maison vue en perspective inversée (ill. 5–6) ; le dressage des chevaux fait par des cavaliers manifestant une fougue égale à leurs animaux (ill. 7) ; ailleurs, la présence de trois personnes vont leur chemin : une mère de famille, une grande corbeille sur la tête, donne la main à son enfant, une autre tient à bout de bras un petit panier, un homme légèrement voûté serre une gourde et porte une musette en bandoulière (ill. 8).

Ces quelques exemples, pris parmi beaucoup d'autres, montrent que les descriptions du peuple n'étaient pas soumises aux conventions régissant les représentations de la haute société, sans pour autant aller jusqu'à la vulgarité : les attitudes des uns, les gestes des autres sont ceux de la vie de tous les jours et, de toute évidence, ceux des imagiers.

Au-delà de la décennie 1930

Comme nous l'avons souligné *supra*, les mentalités évoluent dans la seconde moitié des années 1940 apportant des changements sensibles dans la société que les peintres vont transcrire sur les murs des sanctuaires : les petites gens ne sont plus dépeints comme ils l'ont été, ils ont disparu pour faire place aux nouveautés matérielles, aux progrès techniques que les imagiers introduisent dans différents thèmes non sans beaucoup d'humour. Sur les murs des *vihāra*, la vie des villages est remplacée par celle des bourgs qui peuvent accéder au modernisme ou celle des villes qui le vivent déjà : moyens de locomotion, électricité…

Ce sujet est traité dans le chapitre V.

3.2.4 LES LIEUX DE VIE

Dans les peintures, les paysages, lieux de vie naturels, sont un mélange de rêve et de réalité où s'épanouissent les actions humaines. Les architectures, lieux de vie construits, sont des édifices de différents ordres représentés par des habitations princières et des demeures modestes. Les premières sont les plus nombreuses et constituent un élément essentiel du décor ; les secondes animent des espaces restreints.

LES PALAIS

Les trois premières décennies du XX^e^ siècle

Dans les peintures en frise des *vihāra* – Lve, Varin, Moha Leaph, Piphoat Reangsei, Roka Khnaor Kraom, Roka Kandal –, datant de l'extrême fin du XIX^e^ siècle, certaines architectures peuvent être interprétées comme des palais. Les peintres ne disposant que de la hauteur limitée des panneaux de bois vont présenter ces édifices plaqués de manière frontale au premier plan, certainement dans le but de rendre l'importance qui est la leur. Il n'existe pas de palais sans enceinte et, toujours par manque de place, elle

est suggérée essentiellement et maladroitement sur trois côtés sans paraître à l'arrière de l'édifice (ill. 1–2) mais elle peut aussi être rendue depuis un angle qui permet au peintre de privilégier le mur postérieur au détriment du mur antérieur (ill. 3) ou, plus rarement, de révéler seulement une partie des quatre murs (ill. 4).

Dans les grandes compositions murales ininterrompues de la même époque, les scènes s'étirent, rythmées par des palais magnifiés comme on peut encore les voir sur les murs de la galerie du Vat Preah Keo Morokot malgré son mauvais état de conservation, sur les parois des sanctuaires des Vat Chrouy Ta Kaev, Kampong Tralach Leu et Souriya. Tous ces édifices, liés aux scènes et aux personnages qui les animent, sont traités de manière frontale. Ils offrent une multiplication de toits (ill. 5) et sont toujours entourés d'une enceinte de hauteur plus ou moins importante, souvent rendue avec difficulté par les peintres qui ne la placent pas dans une réelle perspective (ill. 6). Cette clôture en maçonnerie, parfois en ferronnerie (cf. *infra* ill. 9, « Les lieux de vie »), délimite une cour, rarement un jardin, où s'élèvent quelquefois de petits bâtiments annexes dévolus à des personnages de l'entourage royal ou princier (ill. 7). Les façades à colonnes, généralement de couleur ocre imitant la richesse de l'or, sont ouvertes par de grandes baies, des fenêtres ou des portes donnant souvent sur une terrasse de peu de profondeur (ill. 8).

L'architecture des palais n'est qu'une façade dont les ouvertures n'entraînent jamais l'œil vers une quelconque profondeur intérieure : aucun regard ne pénètre dans ces édifices où la vie n'existe pas. Cette manière est à rapprocher des bas-reliefs des temples angkoriens et tout particulièrement de ceux du Bayon où les architectures ne dévoilent jamais leur intérieur et n'invitent pas à y entrer : elles ne sont que des façades ornementales permettant au spectateur d'imaginer et de rêver la vie qui n'est pas révélée. Les personnages, dont la taille est généralement proportionnée aux lieux, ne peuvent évoluer que sur les terrasses, les perrons ou sur les marches d'un escalier généralement placé au centre de la façade ; parfois, ils se présentent à mi–buste derrière des fenêtres ouvertes sur des fonds d'une couleur, le plus souvent foncée, dont ils sont peints uniformément (ill. 9).

Les innombrables palais scandant les compositions ininterrompues ont la particularité d'être tous quelque peu différents même s'ils répondent à des critères communs : une façade élevée sur un haut soubassement et travaillée dans le respect des symétries ; des toits à nombreux décrochements ; une superstructure à étages en réduction jouant le rôle d'une flèche, voire de trois (ill. 10–11) ou de cinq (ill. 12–13) ; une multiplication de baies… Pour créer ces palais, les imagiers se sont inspirés de l'architecture du Palais royal, elle–même empruntée à l'architecture angkorienne : sous leurs pinceaux, la demeure du roi transposée sur les murs a été magnifiée et idéalisée, rehaussée d'un décor raffiné qui emprunte à la sculpture angkorienne et s'étend sur les tours, les frontons, les piliers ou les pilastres, les soubassements à tores. Sous l'influence des Européens, les fenêtres et les portes de certains édifices vont s'orner de rideaux, les

fonds unis derrière les baies se tapisser à la mode occidentale (cf. ill. 57, « La composition ininterrompue, chap. II). A Vat Prah Keo Morokot, le peintre Mak introduit aussi les miroirs accrochés aux murs, les suspensions au plafond, les embrasses, les glands et les franges des rideaux… ornements et détails qui viennent de l'Occident et se mêlent au décor khmer (ill. 14) et (cf. ill. 58, « La composition ininterrompue, chap. II).

Des années 1930 aux années 1970

Dès les années 1930, sur les murs des très rares *vihāra* qui présentent encore des compositions ininterrompues – Vat Sommanors et Kaoh Pen –, les palais représentés par leur seule façade tendent à disparaître pour se transformer en résidences moins sophistiquées. Les peintres introduisent peu à peu l'idée de profondeur par des vantaux entrouverts ou des carrelages, des murs d'enceinte multiples… sans vraiment maîtriser la perspective cavalière (ill. 15). D'autres préfèrent l'emploi de la perspective inversée qui permet d'avoir une vision plus globale de l'édifice mais ils restreignent maladroitement l'espace dévolu aux personnages (ill. 16).

Au cours de cette même décennie, la création du décor peint en cadres formant des registres n'offre plus aux peintres la possibilité de multiplier des palais magnifiés qui scandaient auparavant les compositions ininterrompues. Cette nouvelle contrainte décorative, qui va conduire l'imagier à la présentation d'un thème par tableau, est certainement liée aussi au goût des commanditaires et à une mode.

A partir de la fin des années 1930, les quelques palais représentés dans une tradition ancienne tendent à être de plus en plus simplifiés et de moins en moins nombreux pour finir par disparaître (ill. 17). Dans le même temps se développe une tendance qui va perdurer : reproduire l'architecture des villes, et non plus celle du Palais royal, en mélangeant diverses sensibilités – orientale, occidentale, indo–musulmane – particulièrement visible avec la création du défilé du Mariage de Siddhārtha (cf. ill. 15, « Apparition des cortèges », chap. IV) ; (cf. ill. 60[b], ill. 52, ill. 54, « La persistance des processions », chap. IV) ; (cf. ill. 104, « La tendresse exprimée », chap. IV).

Parallèlement à la création des nouvelles façades palatiales, les imagiers maîtrisant de mieux en mieux la perspective classique vont travailler les intérieurs de certaines salles palatiales et rompre avec les représentations antérieures. Ainsi, le fidèle va pouvoir pénétrer dans les scènes de la prédiction d'Asita (ill. 18), du Mariage de Siddhārtha (cf. chap. IV), des Adieux (cf. chap. IV), de l'allégeance de Yaśodharā (ill. 19), de la mort du roi Śuddhodana (ill. 20) – très peu représentée –, de la calomnie de Cincā (ill. 21), du repas chez Cunda (cf. chap. V).

LES SIMPLES DEMEURES

Les trois premières décennies du XXe siècle

Dans les grandes compositions ininterrompues des trois premières décennies du XXe siècle, les demeures des gens simples existent en assez grand nombre.

Sur le mur oriental de la galerie du Vat Preah Keo Morokot, ce sont des habitations très modestes sur des pilotis servant à les protéger des pluies ou des animaux mais permettant aussi de mettre à l'abri les bœufs, de ranger la charrette et les ustensiles pour les cultures. Leurs murs sont des parois en bambou tressé ou en lattes de bois assemblées et les toits sont faits de feuilles de palmiers coupées ou de palmiers nains, ils sont parfois en chaume, mais cela est assez rare. On accède à l'intérieur de l'unique pièce, quelquefois coupée en deux, par un petit escalier très raide qui n'est en fait qu'une échelle que les Khmers continuent d'utiliser à la campagne. Les ouvertures sont peu nombreuses : une porte et une ou deux fenêtres protégées de temps à autre par un store en feuilles de palmier (ill. 22). Sur les murs du sanctuaire du Vat Chrouy Ta Kaev les maisons diffèrent de celles de Preah Keo Morokot par un agencement du toit plus compliqué et par l'existence d'un petit fronton décoratif qui n'est pas sans rappeler l'apparence des *vihāra* (cf. ill. 3, « Norodom », chap. VI).

Dans le sanctuaire du *vihāra* du Vat Souriya il existe plusieurs types de maisons modestes. Les unes sont sur pilotis, faites de planches assemblées supportant un toit en tuiles plates et possèdent une sorte de « perron » sur lequel l'escalier en échelle est accroché (ill. 23–24). Les autres sont de plain–pied sur une estrade en planches reposant sur de très courts pilotis ou sur une estrade en maçonnerie. La maison élevée sur les planches semble n'avoir qu'une porte et une fenêtre ; ses parois et son toit sont en feuilles de palmier (ill. 25) ; les maisons accolées, aux toits en tuiles, ont des murs en maçonnerie mais leur forme est aussi simple que la précédente : une pièce ouverte par une seule porte et vraisemblablement sans fenêtre (ill. 26).

Au cours de la décennie 1930, les maisons modestes sont de moins en moins présentes sur les peintures en tableaux.

Le sanctuaire du Vat Kdei Doem en possède un témoignage dans la scène où Sotthiya offre au Bodhisattva une gerbe d'herbe *kuśa* : sa petite maison paysanne, aux parois en palmier et au toit en chaume, est perchée sur des pilotis de trop faible hauteur pour que l'espace entre son sol et la terre joue un quelconque rôle, notamment de protection (ill. 27).

Datant de la même décennie, deux peintures en tableaux illustrent l'un des épisodes du *Vessantara jātaka* : le moment où la jeune femme, après avoir subi les moqueries des matrones du village, demande à Jūjaka, son vieil époux, d'avoir à son service des serviteurs. Dans les deux représentations les maisons très simples sur haut pilotis sont faites en feuilles de palmiers et illustrent la vie modeste du couple (ill. 28–29)

Après 1930

Dès la fin des années 1930 il semble que le monde rural ne soit plus évoqué, hormis le thème du sillon sacré lié à la première méditation de Siddhārtha, qui est cependant bien peu représenté (cf. supra, ill. 7, « Le paysage, rêve et réalité).

La maison modeste, celle qui existe encore dans les campagnes, va être conservée par les imagiers dans l'illustration du *Vessantara jātaka*, le dernier des dix *jātaka* et le plus représenté. La scène du brahmane Jūjaka et son épouse étant l'un des moments les plus mis en valeur, on trouve la demeure modeste présente sous cet angle tout au long des décennies comme en témoignent les peintures de 1946 (ill. 30), de 1958 (ill. 31) et de 1966 (ill. 32).

3.3 LE BUDDHA

Le décor peint n'étant jamais réalisé uniquement pour lui-même, les thèmes de la vie du Bienheureux représentés sur les quatre murs du *vihāra* doivent être faciles à appréhender par les fidèles qui n'ont ni la formation intellectuelle ni la connaissance des religieux instruits. Leur premier savoir, et pour certains le seul qu'ils conserveront, est celui de l'éducation familiale et de la tradition orale que complète l'enseignement de l'image – le bouddhisme est une religion de l'image [299] – dont ils déchiffrent les codes – gestes, attitudes… – et identifient les personnages par un simple regard sur les épisodes.

3.3.1 LES DIFFERENTES PERIODES D'UNE VIE

Il nous a paru nécessaire de présenter rapidement les grandes lignes de la Vie du Buddha telles qu'il est possible de les trouver illustrées sur les murs des différents sanctuaires du Cambodge, afin de pouvoir y rattacher le choix de quelques thèmes développés dans les chapitres suivants.

DE LA NAISSANCE AU GRAND DEPART

Le mariage de Śuddhodana et Māyā

Le mariage des parents du futur Buddha, raconté dans la *Pathamasambodhi*, est très peu représenté dans le décor peint (cf. ill.1–3, chap. IV).

Le ciel des Tusita

Au ciel des Tusita, les dieux supplient le Bodhisattva de s'incarner dans le sein de la reine Māyā pour renaître dans le monde des hommes et devenir un Buddha. Cet épisode est largement illustré (cf. texte 411, chap. IV) ; (ill. 7–16, chap. IV).

Le Songe et la conception

En rêve, la reine Māyā voit les quatre rois des orients la transporter sur sa couche jusqu'à l'Himālaya – dans la forêt mythique Himaphān – où un éléphant blanc tenant un lotus dans sa trompe vient tourner autour d'elle. Ce rêve marque l'incarnation du Bodhisattva dans le sein de Māyā. Ce moment fabuleux a marqué l'imagination des peintres (cf. texte 411, chap. IV) ; (cf. ill. 4–5 ; 7–51, chap. IV).

[299] « Religion de l'image » : c'est ainsi que les Chinois qualifient le bouddhisme, in *L'art bouddhique*, ed. Scala, 2000, p. 6.

La Naissance du Bodhisattva

A la fin des dix mois de conception [300], Māyā part pour rejoindre le royaume de ses parents mais en chemin, près de la forêt de Lumbinī – d'aucuns écrivent dans le parc de Lumbinī –, elle met son enfant au monde. Les imagiers ont beaucoup travaillé ce thème tout au long du XXe siècle se plaisant à ajouter des détails au récit selon leur fantaisie (cf. texte 411, chap. IV) ; (cf. ill. 52–132, chap. IV).

La prédiction d'Asita

Depuis l'Himālaya l'ermite Asita se rend au palais de Śuddhodana prévenu de l'arrivée sur terre d'un futur Buddha et, s'agenouillant devant lui, l'enfant accomplit le prodige de se placer sur sa coiffure (ill. 1). Ce moment n'est pas fréquemment représenté.

La prédiction des brahmanes

Le roi Śuddhodana, cinq jours après la Naissance, invite huit brahmanes à venir prédire l'avenir de l'enfant. Sept d'entre eux élevant deux doigts, proclament qu'il deviendra un monarque universel ou un Buddha ; le huitième, levant un seul doigt, affirme qu'il parviendra à l'Eveil (ill. 2). Dans les représentations khmères les brahmanes sont parfois seulement cinq.

La première méditation

L'enfant Siddhārtha, assis sous un arbre – un jambosier –, « *éprouve un état méditatif spontané à la vue d'un laboureur maniant une charrue* […] *et voyant sa fatigue il est submergé par la compassion et son esprit atteint le premier dhyāna qui procure paix et félicité* [301] ». Ce moment, baptisé « Méditation sous le pommier rose », a donné à quelques peintres la possibilité de représenter une fête annuelle cambodgienne (ill. 3) remise à l'honneur par Sihanouk en 1963. Ainsi, le 4 de la lune décroissante de *vīssàkh* est célébrée la cérémonie du labourage royal – le tracé du « sillon sacré » ou *chrat Preah Nongkāl* –, effectuée par le Roi. Cette fête a ordinairement lieu sur l'esplanade du *Veal Preah Mean* (Veal Meru) à Phnom Penh mais depuis quelques années le roi Sihamoni la célèbre dans différentes provinces – Siemreap en 2010, Kandal en 2014, Battambang en 2015.

L'Epreuve de l'arc

Lorsque Siddhārtha arrive à l'âge de seize ans, Śuddhodana décide de lui choisir une épouse parmi les filles des nobles voisins. Un groupe de jeunes filles lui est présenté et parmi elles Yaśodharā – encore appelée Bimbā ou Gopā. Le père de cette dernière désire

[300] FOUCHER, A., *La vie du Buddha*, 1987, p. 41.
[301] CORNU, P., *Dictionnaire encyclopédique du Bouddhisme*, 2006, p. 528.

que le jeune prince se soumette au préalable à la pratique des « douze arts » et plus particulièrement au tir à l'arc. Après qu'il ait prouvé sa valeur par cette épreuve, le mariage est accepté. Il semble que les représentations de l'Epreuve de l'arc, dans le décor peint mural, ne soient pas antérieures aux années 1940 (ill. 4).

Le Mariage

La cérémonie du Mariage est évoquée sous le pinceau des peintres du début du XX^e^ siècle par *l'abhiṣeka*, l'onction royale (cf. texte 412, chap. IV) ; (ill. 1–5, chap. IV). Au cours de la décennie 1930, la cérémonie de l'ondoiement devient plus rare et fait place à la représentation des cortèges (cf. texte 412, chap. IV) ; (ill. du texte 412 chap. IV). Ce thème a permis aux imagiers d'exprimer beaucoup de fantaisie.

Les Quatre rencontres

Dans son palais le roi Śuddhodana désirant écarter son fils de la voie religieuse lui organise une vie de luxe et de plaisir et le protège de toutes les souffrances. Mais le prince, impatient de connaître le monde, demande à son cocher de le conduire jusqu'au jardin palatial où les dieux se manifestent lors des quatre rencontres : les trois premières – un vieillard, un malade et un mort – lui font prendre conscience de la tragédie humaine ; la quatrième rencontre – un religieux serein – fixe sa décision (ill. 5–6). Cet épisode a été traité par de nombreux peintres du début du XX^e^ siècle jusqu'aux années 1970.

Les Adieux

Dans le palais où reposent Yaśodharā et son fils Rāhula nouveau–né, le prince s'assoupit sans attacher d'importance aux musiciennes et aux danseuses venues le distraire. A son réveil, la vue de ces femmes endormies évoque pour lui la mort. C'est ainsi que le Bodhisattva renonce à la vie princière afin de comprendre la souffrance pour aider les êtres humains (cf. texte 421, chap. IV) ; (ill. « Les Adieux », chap. IV).

Le Grand Départ

Après un dernier regard porté aux siens, Siddhārtha quitte la demeure de son père monté sur son cheval Kanthaka, préparé par son écuyer Chandaka, dont les quatre rois des orients soutiennent chacun un sabot pour éviter tout bruit qui éveillerait le palais. Indra conduit le cheval, Brahmā porte le parasol au-dessus du prince, Māra essaie de s'interposer. Ce thème a permis aux imagiers de nombreuses variantes selon leur imagination (ill. 7). Il semble que sous Sihanouk les imagiers attachaient plus d'importance à la préparation au départ qu'au Grand Départ plus représenté sous Monivong.

DE L'ASCETISME A LA VICTOIRE SUR MARA

La coupe des cheveux

Dans la forêt, près de la rivière Anomā, le prince se dépouille de ses habits et de ses bijoux, puis coupe sa longue chevelure avec son épée et revêt la robe des ascètes. Kanthaka meurt et Chandaka retourne au palais (ill. 8–9) ; (cf. catalogue, Tean Kam 10407).

La leçon des trois cordes

Le Bodhisattva se consacre à suivre divers enseignements auprès de différents maîtres. Il rencontre cinq ascètes qui se joignent à lui ; ensemble ils pratiquent les austérités mais elles conduisent le Bodhisattva à une excessive faiblesse. Indra, en tenant un instrument de musique, décide alors d'intervenir et lui apprend la « Leçon des trois cordes » : « *une corde trop tendue se rompt, une corde trop lâche ne vibre pas, une corde convenablement tendue fait entendre un son harmonieux* ». Le Bodhisattva décide de suivre la « Voie moyenne » qui peut le conduire à l'Eveil, les cinq disciples le quittent (ill. 10–12). Les peintres ont particulièrement représenté cette scène en y mêlant parfois une pointe d'humour dans le choix de l'instrument de musique (cf. ill. 65, « Les instruments de musique », chap. V).

L'offrande de Sujātā

Le Bodhisattva accepte l'offrande de riz de Sujātā portée sur un plateau en or qu'il jette ensuite dans la rivière, faisant le vœu qu'il rejoigne, dans le palais du roi des *nāga*, la pile de ceux offerts aux Buddha du passé. Les imagiers ont travaillé cet épisode avec des sensibilités différentes qui donnent des illustrations variées : Sujātā et sa servante sur le chemin qui les mène vers le Bodhisattva (ill. 13) ; la jeune femme et sa servante évoquées sur le chemin puis au pied du Bodhisattva (ill. 14) ; les deux femmes agenouillées devant le Bodhisattva – à remarquer la quantité de riz offerte – (ill. 15) ; Sujātā et sa servante auprès du Bodhisattva représenté une seconde fois jetant son plateau dans la rivière (ill. 16). Les différents temps des deux épisodes sont évoqués ensemble plus rarement (ill. 17).

La méditation sous l'arbre de la Bodhi

Le Bodhisattva reçoit du paysan Sotthiya une gerbe d'herbe *kuśa* pour s'installer sous un banian (ill. 18). Au même instant surgit un trône de « diamant » sur lequel il prend place pour entreprendre la méditation qui doit le conduire à l'Eveil (ill. 19). Chez les peintres, les représentations du trône ne suivent pas toujours les mêmes conventions.

La séduction des filles de Māra

Māra, le grand roi, décidé à troubler la concentration du Bodhisattva, envoie ses trois filles pour le séduire puis lève une armée démoniaque et, devant les échecs successifs, réclame la possession du trône de « diamant » (cf. texte 421, chap IV) ; (ill. « L'échec des séductrices, chap. IV). Cet épisode est bien représenté sous Monivong et Sihanouk.

L'apparition de la Terre et la défaite de Māra

Le Bodhisattva, resté impassible durant toutes les attaques, touche le sol de sa main droite et appelle la déesse de la Terre – la Braḥ Dharaṇī – à témoigner de ses mérites. La déesse apparaît tordant sa longue chevelure qui libère l'eau versée par le Bodhisattva au cours de ses différents dons ; les flots qui s'en échappent noient l'armée de Māra. Le Grand Dieu se soumet en élevant ses deux mains tenant des lotus (cf. texte 422, chap. IV) ; (ill. « Une apparition salvatrice », chap. IV). Cet épisode est très représenté.

DE L'EVEIL AU TAVATIMSA

Le complet Eveil

Le Bodhisattva parvient au parfait Eveil la nuit suivant la défaite de Māra qu'il évoque en ces mots : « *Profond, paisible, dénué de complexité, clarté lumineuse incomposée* [302] ». Un nimbe l'auréolant précise maintenant son état de Buddha. C'est à cette époque, durant un orage et pour ne pas interrompre sa méditation, que Mucilinda, le roi des *nāga*, le protège de son capuchon étendu au–dessus de sa tête. Cet épisode travaillé dans l'art angkorien l'est très peu dans le décor peint. Nous n'avons trouvé qu'une peinture illustrant ce thème dans le sanctuaire du Vat Bakong (ill. 20).

Mais si le capuchon de Mucilinda déployé au-dessus du Buddha n'a pas retenu l'attention des imagiers, il est cependant évoqué sous forme de symbole protecteur dans d'autres épisodes comme l'ont commenté *l'achar* et les jeunes religieux dans le *vihāra* d'Angkor Chey (ill. 21–22).

La longue méditation

Après l'Eveil, le Buddha entre en méditation au long des sept semaines qui suivent et progresse vers la découverte des quatre nobles vérités : existence de la douleur, origine de la douleur, suppression de la douleur et chemin qui conduit à l'extinction de la douleur. Les peintres ne se sont guère attachés à représenter ces sept semaines.

[302] CORNU, Ph., *Dictionnaire…, op ; cit.,* p. 530.

L'offrande des caravaniers

Au bout de la septième semaine le Buddha réduit en un seul les quatre bols des quatre rois des orients et accepte la nourriture offerte par les marchands–caravaniers Tapussa et Bhallūka. Cette scène, assez peu représentée au Cambodge, a laissé quelques témoignages qui se répartissent sur plusieurs décennies (ill. 23).

Les prédications

Les prédications commencent lorsque le Buddha décide d'exposer la Doctrine pour la première fois. Elles marquent le point de départ de sa diffusion, la conversion des premiers disciples et la fondation de la communauté (ill. 24). Peintes entre divers sujets, les représentations des sermons sont assez semblables et difficiles à situer dans le temps pour le spectateur non initié.

Le voyage à Kapilavastu

Le roi Śuddhodana avait envoyé plusieurs messagers auprès de son fils pour l'inciter à revenir à Kapilavastu lui rendre visite, ce qu'il finit par faire. A son arrivée, il fait connaître la Loi à son père en s'élevant dans les airs pour que ce dernier ne s'incline pas devant lui. Puis il expose à sa famille le *Vessantara jātaka*.

A Kapilavastu, Yaśodharā n'accueille pas son ancien époux qui finit par lui rendre visite dans ses propres appartements où il reçoit ses doléances. Dans le même temps, elle incite Rāhula à réclamer son héritage – son droit au trône (ill. 25). Le Buddha fait comprendre à son fils qu'il ne peut s'agir que d'un héritage spirituel. Yaśodharā fait allégeance et sept jours plus tard, Rāhula fait son entrée en religion (ill. 26). En ce même lieu, Ānanda, cousin du Buddha, est à son tour converti et entre dans la communauté. Il sera l'un des plus fidèles disciples du Bienheureux (ill. 27). L'épisode du retour à Kapilavastu est assez peu représenté contrairement à l'allégeance de Yaśodharā.

Le décès du roi Śuddhodana

Le Buddha se trouve à Vaiśālī lorsqu'il apprend la maladie de son père. Se rendant auprès de lui, il lui adresse un dernier enseignement. Śuddhodana parvient à l'état *d'arhat* avant d'accéder au *Nirvāṇa* (ill. 28). Cet épisode est peu illustré.

Le miracle de Śrāvastī

A Śrāvastī, des maîtres de sectes hétérodoxes entrent en conflit avec le Buddha et ses disciples. Tandis que la construction précaire construite par les hétérodoxes est détruite par les dieux, le Buddha accomplit le prodige du manguier : après avoir mis en terre le noyau du fruit qu'il vient de consommer, un immense manguier surgit au sommet duquel il s'élève avant de faire apparaître miraculeusement des images dédoublées de

lui–même – miracle des doubles apparences. Confondus, les hétérodoxes s'enfuient (ill. 29). Le moment des doubles apparences est le plus représenté.

L'enseignement au Tāvatimsa

Comme l'ont fait les Buddha du Passé avant lui, le Bienheureux se rend au Tāvatimsa – le ciel des Trente–Trois dieux – pour y exposer la Doctrine. A l'invitation d'Indra, la mère du Buddha descend du ciel des Tusita – où elle est née à nouveau après sa mort – au Tāvatimsa pour écouter l'enseignement de son fils (ill. 30–31). Lié au thème suivant, cet épisode prend souvent peu de place.

La descente du ciel des Trente-Trois

A la fin de sa retraite au Tāvatimsa, le Bienheureux redescend sur la terre des hommes par un escalier à trois volées – la gauche d'argent pour Brahmā, la droite d'or pour Indra, la centrale de gemmes pour le Buddha. Les peintres ont particulièrement développé ce sujet en le mettant en valeur : il peut occuper, en un grand panneau, le mur oriental du sanctuaire (cf. catalogue 20308-2). Dans un certain nombre de peintures, les enfers sont suggérés à la partie inférieure (ill. 32).

DES ATTAQUES CONTRE LE BUDDHA

Quelques images illustrant des attaques contre le Buddha après son retour sur la terre des hommes sont peintes dans un certain nombre de *vihāra*. Nous présentons les trois épisodes les plus couramment décrits.

La calomnie de Cincā

A l'instigation des hétérodoxes, Cincā accuse publiquement le Buddha d'être enceinte de ses œuvres (ill. 33). Quand l'imposture est dévoilée, Cincā est engloutie par les mondes infernaux (cf. ill. 21 « Les palais », chap. III). Les imagiers ont travaillé la représentation de l'accusation tout au long du XX^e^ siècle et plus régulièrement dans les décennies 1950 et 1960. En revanche, il semble que la disparition de Cincā n'a guère retenu l'attention des peintres.

Les offrandes de l'éléphant et du singe

Le Buddha excédé par les dissensions entre religieux de la communauté se retire dans la forêt de Pārileyyaka où le rejoignent un éléphant et un singe qui lui offrent de l'eau – parfois un lotus chez quelques peintres – et un rayon de miel (ill. 34). Ce moment est assez peu représenté.

La fureur de l'éléphant

Ānanda cherche à s'interposer devant un éléphant furieux, Nālāgiri, envoyé par Devadatta au Bienheureux dans sa jalousie et son désir de lui nuire. Alors que chacun fuit, le Buddha laisse s'approcher l'animal et le calme par un geste d'apaisement (ill. 35). Cet épisode, déjà présent sur des décors peints du début du XX^e^ siècle, semble surtout se développer dans les décennies 1950-1960 autant que nos connaissances actuelles permettent de l'affirmer.

DU DERNIER REPAS AU PARTAGE DES RELIQUES

Le repas chez Cunda

Faisant halte à Vaiśālī pour une dernière retraite, le Buddha tombe sérieusement malade et révèle à Ānanda que sa mission se termine puis annonce aux religieux l'imminence de sa fin. Sur la route qui le mène à Kuśinagara, il s'arrête à Pāvā chez le forgeron Cunda dont il accepte le repas. Pressentant l'avenir, le Buddha se fait servir seul et fait enterrer le reste du repas (ill. 36). Ce thème semble avoir connu une certaine faveur dans les années de règne de Sihanouk.

L'entrée dans le *Parinirvāṇa*

Reprenant sa route peu après, le Buddha retombe gravement malade après avoir disculpé Cunda de toute responsabilité (ill. 37–38). Epuisé, il s'arrête dans le bois de Kusinārā et s'étend entre deux arbres face au nord. Couché sur le flanc droit (ill. 39), il atteint le *Parinirvāṇa* dans la nuit de pleine lune. Une foule de religieux et de laïcs s'était groupée pour être témoin de ce moment (ill. 40). Cet épisode est presque toujours illustré.

L'incinération du Buddha

Dans la peinture des *vihāra*, le corps du Buddha a été mis dans un cercueil puis déposé sous un dais avant d'être placé dans le pavillon de crémation entouré généralement d'une enceinte. Les fidèles et les religieux assistent aux différents événements groupés autour du pavillon (ill. 41). Le bûcher ne pouvant pas être allumé sans la présence de Mahākāssapa, le disciple prévenu arrive à Kuśinagara pour se prosterner devant les pieds du maître sortis miraculeusement du cercueil (ill. 42). Le feu s'allume aussitôt pour s'éteindre ensuite de la même manière étonnante (ill. 43). Ce thème a particulièrement retenu l'attention des imagiers, notamment dans ses différents détails.

Le partage des Reliques

Après la crémation, le partage des Reliques suscite une querelle entre les princes venus assister à la distribution. La dispute est arrêtée par le brahmane Droṇa qui fait huit parts égales des Reliques (ill. 44) et procède à leur répartition après s'être attribué une canine qu'il cache dans son chignon (ill. 45). Mais Indra a vu la scène et descend du ciel pour récupérer cette Relique qu'il place dans le reliquaire de la chevelure (ill. 46). Cette scène a donné lieu à un grand nombre de représentations, notamment dans les années 1950 à 1970.

3.3.2 LES THEMES LES PLUS COURANTS

Le choix des représentations de la Vie du Buddha dans les décors peints des *vat* varie quelque peu selon les époques.

Toutefois le nombre relativement restreint de décors et les sujets traités sous les règnes de Norodom et de Sisowath ne permettent pas de dégager une tendance particulière dans la préférence des scènes. Elles sont incluses dans une description continue à Chrouy Ta Kaev, Saravan et Souriya et sont en registres à panneaux dans seulement deux sanctuaires – Preak Luong et Po Andaet – sous Sisowath. Dans ces différents sanctuaires les scènes traitées présentent quelques pointes d'originalité qui ne les différencient pas vraiment et qui ne doivent guère différer de celles des périodes précédentes.

En revanche, à partir du règne de Monivong, un nombre suffisant d'exemples permet d'analyser les préférences des fidèles et des peintres. Ce travail a été conduit dans cent quarante-quatre édifices – cent trente-huit *vihāra* et six *śālā* – entièrement ornés entre 1928 et 1973.

Le relevé a porté sur vingt-cinq scènes différentes mais certains thèmes ont été regroupés tels ceux des offrandes au Buddha : les histoires de Sujātā, de Sotthiya et des caravaniers Tapussa et Bhallūka sont donc réunies sous un seul titre. Les nombreux sermons et les divers enseignements délivrés par le Buddha ne sont pas comptés dans cette analyse dans la mesure où leur l'iconographie offre moins d'originalité que les autres sujets. Dans quasiment tous les *vihāra* il existe plusieurs panneaux peints du Buddha – et au moins un pour les sanctuaires les plus pauvres – le présentant prêchant la Doctrine : le caractère répétitif de cette image se retrouve d'un *vihāra* à l'autre.

UN CLASSEMENT PROPORTIONNEL

Les vingt-cinq scènes les plus courantes de la période 1928-1975 – celle des sermons étant exclue – ont été classées par ordre d'importance. La présence de chacune a été répertoriée et relevée dans les cent quarante-quatre édifices étudiés permettant un classement par proportion. Le tableau VIII les regroupe par tranche et un graphique en annexe donne le pourcentage exact de chaque scène (ill. 1).

Cette enquête fait apparaître que quatre scènes sont représentées dans plus de 80% des édifices – la Naissance et le *Parinirvāṇa* étant les plus couramment illustrés. Les moins mises en valeur – la prédiction des brahmanes et la calomnie de Cincā – sont présentes dans moins de 20% des décors.

Tableau VIII	Présence des scènes peintes de la Vie du Buddha dans les *vat* de 1928 à 1975
> 80%	Naissance / *Parinirvāṇa* / Offrandes / Quatre rencontres
= 70% < 80%	Adieux / Mariage / Coupe de cheveux / Epreuve de l'arc
= 60% < 70%	Neang Konghing / Repas chez Cunda / Allégeance de Yaśodharā / Grand Départ / Maladie du Buddha
= 50% < 60%	Leçon des trois cordes / Ciel des Trente-Trois / Incinération / Ermite Asita / Partage des Reliques / Miracle de Śrāvastī /Songe de Māyā
= 40% < 50%	Filles de Māra
= 30% < 40%	Demande de Rāhula / Visite du singe et de l'éléphant
= 20% < 30%	Prédiction des brahmanes
< 20%	Calomnie de Cincā

UNE MODE PLUS QU'UNE EVOLUTION

Si le tableau VIII *supra* indique un pourcentage sur les quelque cinquante années étudiées, il faut cependant remarquer une évolution entre les premières et les dernières années de cette période. Ainsi, si certaines scènes conservent un équilibre dans les représentations durant les différents règnes, d'autres sujets au contraire tendent à disparaître quand de nouveaux autres thèmes apparaissent.

Cette évolution, dans son ensemble, est montrée dans le tableau IX *infra*. Une présentation plus détaillée, placée dans un graphique en annexe (ill. 2), compare les pourcentages de chaque scène entre les règne de Monivong et de Sihanouk jusqu'en 1953 et les vingt premières années de l'Indépendance.

Tableau IX	Choix des scènes illustrées de la Vie du Buddha dans les *vat* et selon les règnes
Scènes plus courantes sous Monivong	Coupe de cheveux / Neang Konghing / Maladie du Buddha / Grand Départ / Leçon des trois cordes / Ciel des Trente-Trois / Incinération
Scènes restée stables sur toute la période	Naissance / *Parinirvāṇa* / Offrandes / Quatre rencontres / Adieux / Mariage / Miracle de Śrāvastī / Filles de Māra
Scènes plus courantes sous Sihanouk	Epreuve de l'arc / Repas chez Cunda / Allégeance de Yaśodharā / Partage des Reliques /Songe de Māyā / Ermite Asita / Demande de Rāhula / Présence du singe et de l'éléphant / Prédiction des brahmanes / Calomnie de Cincā

Ces changements, relativement faibles, ne correspondent pas à des transformations majeures. En effet, aucune des scènes étudiées n'est nouvelle sur la période, les différents thèmes de la Vie du Buddha ayant tous été illustrés depuis le début des années 1930.

Le choix des sujets est donc plus une question de mode qu'un signe d'évolution des mentalités.

CHAPITRE IV

POESIE ET SPIRITUALITE

4.1. UNE VISION TOUJOURS DIFFERENTE

La peinture des *vihāra* du Cambodge n'offrant pas de possibilité d'études sur un long temps – moins d'un siècle –, les peintures à notre disposition ne permettent ni un classement par écoles ni des comparaisons entre provinces ou entre peintres, ces derniers ne semblant commencer à signer leur œuvre qu'à partir des années 1950, même s'il existe deux témoignages des années 1930 et 1940 (cf. « Le nom du peintre », chap. II).

Si la présentation d'une histoire séculaire du décor peint du Cambodge comme certains chercheurs ont pu le faire pour le Siam [303], la Birmanie [304], l'Inde [305] ou le Sri Lanka [306] n'est pas réalisable, il est en revanche possible d'évoquer la peinture à travers quelques thèmes choisis – Vie de Māyā, Mariage de Siddhārtha, Adieux du Bodhisattva, échec des tentatrices.

Ces récits, dont la trame demeure toujours la même, pourraient engendrer une impression de monotonie et de « déjà vu ». Mais cette impression serait trompeuse car les peintres ont introduit largement le rêve, la poésie, la fantaisie et un grand dépaysement dans ce mode d'illustration dont ne sont fixées que les grandes lignes. L'interprétation dans le détail variant à l'infini révèle la verve créatrice et l'originalité des imagiers et justifie les descriptions et les digressions qu'elle suscite.

Par ailleurs, il nous a semblé utile de décrire un grand nombre de ces représentations, sans chercher l'exhaustivité, afin de conserver la mémoire des éléments les plus caractéristiques d'un patrimoine en voie de disparition, voire en partie déjà disparu.

4.1.1. VIE DE MAYA

Dans les récits de la vie de Māyā nous nous limitons à trois épisodes : le mariage, le Songe et la Naissance très souvent représentée.

LE MARIAGE DE MAYA

Il est regrettable de ne pas pouvoir rapporter l'illustration de ce mariage aux documents de la vie du Buddha puisqu'aucun d'eux n'en décrit la cérémonie, pas plus qu'ils ne le font pour celle du prince Siddhārtha. A. Foucher, dépité, le résume ainsi : « *Nous nous réjouissons d'avance à l'idée de lire la description d'une noce princière dans l'Inde d'il y a vingt siècles. Attente aussitôt déçue : car, comment un moine bouddhique consentirait-il à*

[303] BOISSELIER, J., *La peinture…*, *op. cit.*

[304] WENK, K., *Murals in Burma, Paintings from Pagan of the Late Period, 18th century*, Zurich, 1977.

[305] BARRETT, D.–GRAY, B. *La peinture indienne,* 1963.

RAWSON, P. S., *La peinture en Inde*, 1961.

OKADA, A., « La peinture indienne », in *L'art indien, Inde, Sri Lanka, Népal, Asie du Sud-Est,* p. 183-205.

[306] GATELLIER, M., *Peintures murales…, op., cit.*

s'étendre sur un aussi profane sujet ?[307] » Et pourtant la vie du Bienheureux est connue spécifiquement en Asie du Sud-Est – Cambodge, Siam, Laos – par des ouvrages biographiques, notamment le *Lalitavistara* [308], récit biographique sans doute rédigé en sanskrit au Ier siècle de notre ère et la *Paṭhamasambodhi* [309] fixée en 1845 par la révision de plusieurs textes anciens.

Henry Alabaster [310], un chercheur anglais, s'est attaché à retracer la biographie du Bienheureux d'après la *Paṭhamasambodhi* : s'il notifie le mariage de ses parents, il n'en décrit nullement le rite bien que G. Cœdès écrive à son propos : « *C'est ce texte qui est la source des fresques figurant les divers épisodes de la carrière du Bienheureux sur les murs intérieurs des pagodes siamoises, laotiennes et cambodgiennes* [311]. »

Au Cambodge, dans les décors peints encore existants, le mariage du roi Śuddhodana et de la reine Māyā apparaît assez rarement. M. Giteau dans ses pages sur la peinture ne le mentionne qu'une seule fois [312]. Faisait-il partie des choix retenus par les religieux, les commanditaires et les peintres de la fin du XIXe et de la première moitié du XXe siècle ? Etait-il une représentation essentiellement régionale ? Les démolitions des *vihāra* avant 1970 voulues par les Khmers eux-mêmes pour faire du neuf, puis par les bombardements touchant les monastères dès les premières années de guerre civile, en nous privant de témoignages, permettent de se poser la question.

A notre connaissance, le panneau du sanctuaire du Vat Po Andaet élevé en 1920 et conservant encore des décors peints des années 1930, est le plus ancien exemple de ce thème (ill. 1).

Le mariage est célébré dans une cour à l'air libre mais à l'intérieur du mur d'enceinte du palais. Les mariés souriants, à genoux sous un haut édicule construit pour la circonstance en matériaux légers, reçoivent l'ondoiement – *abhiṣeka* – des mains d'un *baku* [313] versant l'eau parfumée d'une cruche renversée. A gauche de l'estrade, se tiennent les *baku* debout et, près d'eux, l'orchestre traditionnel assis à terre ; derrière les

---

[307] FOUCHER, A., *La vie…*, *op. cit.*, p. 86.

[308] Le *Lalitavistara* est un texte intermédiaire entre ceux du Hīnayāna et ceux du Mahāyāna, présenté comme la biographie du Buddha. L'original sanskrit, en prose, narre la vie du Buddha depuis sa dernière existence jusqu'au premier enseignement du sermon de Bénarès. Il existe plusieurs traductions de ce texte en français et en anglais. D'après le *Dictionnaire encyclopédique du Bouddhisme* de Ph. CORNU, 2001 et 2006, p. 322.

[309] La *Paṭhamasambodhi* est une biographie du Buddha en pāli subdividée en vingt-neuf chapitres. Elle est la source utilisée en Thaïlande, au Laos et au Cambodge. D'après J. BOISSELIER dans *La peinture… op. cit.,* p. 198.

[310] ALABASTER, H., *The wheel of the law : Buddhism*, Oxford, 1871.

[311] CŒDES, G., « Une vie indochinoise… », *op. cit.*, p. 218.

[312] GITEAU, M., *Chefs–d'œuvre de la peinture…*, *op. cit.*, p. 9.

[313] Les *baku* sont les brahmanes du Palais royal de Phnom Penh. D'après J. Filliozat, cité par M. Giteau, « Le terme de *baku* […] désigne ceux qui sont « mûrs ». Ayant le droit de lire les textes sacrés et d'accomplir certaines cérémonies, ils sont capables de progresser sur le chemin du salut », in *Chefs-d'œuvre de la peinture…, op. cit.,* p. 9.

baku un groupe d'invités – les princes de la famille royale portant le *mokot* et, plus loin, les personnalités du royaume ; à droite, les chanteuses sont assises à terre et, face à elles, les princesses et épouses des dignitaires. Parmi tous ces personnages aucun étranger n'est présent.

Dans un certain nombre d'images, cette mise en scène classique, où chacun est à sa place, est reprise sensiblement sous le même aspect pour le Mariage du prince Siddhārtha et de Yaśodharā.

Dans le *vihāra* du Vat Tani daté de 1940, disparu en 2004, le mariage se déroule en pleine nature entre les rochers et les bosquets (ill. 2). Sous une architecture légère, Śuddhodana et Māyā en habits princiers sont assis à l'occidentale sur un siège commun posé sur une haute estrade à six marches. Derrière eux se tiennent très curieusement Brahmā, à gauche et Indra, à droite : c'est la première fois que nous rencontrons cette mise en scène où les dieux en personne assistent à un mariage. Le couple ne reçoit pas l'ondoiement bien que les bras – gauche pour Brahmā et droit pour Indra – soient levés et que leurs mains, qui ne versent pas d'eau, se tiennent aux frêles piliers antérieurs du dais. Au pied de l'estrade sont postés deux *baku* soufflant dans des conques tandis que sont réunis à gauche, sur le sol rouge, des princesses assises et, à droite, des princes debout semblant tenir des instruments de musique autant que la qualité de l'image puisse le révéler. Au-delà du baldaquin orné de rideaux drapés à l'occidentale on aperçoit, de part et d'autre, des militaires qui sont des Japonais reconnaissables à leur casquette bien particulière.

Dans une palette de rouge, d'ocre, de touches de vert et de gris, ce sujet a été traité de manière originale par le peintre : la scène ne se passe pas dans la salle d'un palais ni même devant sa façade pas plus que dans un jardin organisé mais dans la nature ; les acteurs de la bénédiction ne sont ni des *baku* ni des princes mais des dieux facilement reconnaissables ; le moment festif est représenté par deux *baku* – identifiables à leur coiffure, le *romphak* [314] – soufflant dans des conques. Cependant, l'architecture éphémère et la présentation du couple sont de sensibilité classique. Les photographies de ces peintures ont été réalisées alors que la toiture était déjà privée de sa couverture, ce qui explique leur qualité médiocre.

D'après les écrits de Paul Fuchs qui a pu assister, dans les années 1960, aux mariages de deux des enfants de Norodom Sihanouk – celui de la princesse Botum Bopha avec le prince Sisowath Doussady et celui du prince Ranariddh avec Eng Marie –, ces fêtes se sont déroulées d'une manière différente de celles enseignées par les peintures des *vihāra* des Vat Po Andaet et Tani. Pour Botum Bopha la cérémonie a été célébrée à l'intérieur du palais d'Etat de Chamear Mon [Chamkar Mon], dans le salon d'accueil, et pour Ranariddh au Palais royal, dans le salon du chevet de la salle du trône [315].

[314] Le *romphak* est un casque blanc, en carton, à sommet effilé, *in* FUCHS, P., *Fêtes et cérémonies royales au Cambodge d'hier*, Paris, 1991, p. 32. L'auteur avait les fonctions d'attaché de presse au cabinet du chef de l'Etat, le prince Norodom Sihanouk, dans les années 1960.
[315] FUCHS, P., *ibid*., p. 89-95.

Il ne semble pas que des mariages princiers, au XXe siècle, se soient déroulés dans les jardins du Palais royal. Les peintres ne possédant pas de modèles pour celui de Śuddhodana et Māyā ont puisé dans leurs rêves, et dans leur connaissance des mariages campagnards, les images qui devaient leur servir de source.

Plus tard, le mariage du *vihāra* du Vat Sam Samey (ill. 3) – l'exécution datée de 1967 est très récente comparée aux deux précédentes –, va correspondre en partie à la description de P. Fuchs qui concerne le sacre des rois, notamment pour le port des attributs [316].

Dans une salle du palais, couverte de carreaux rouges et blancs – carreaux en ciment compressé introduits par les Français dès la fin du XIXe siècle –, embellie de larges tentures, a été disposé un imposant siège orné de motifs rappelant ceux de la période angkorienne. Les pieds sur un petit repose-pied, Māyā et Śuddhodana, – lui tenant l'épée –, ont les mains jointes et le regard baissé. Ils portent les vêtements d'apparat – caleçon, *sampot* à queue et *sampot* droit, tunique, collerette, ailerons, souliers à bout pointu et relevé – et sont coiffés du *mokot*. Tous deux sont protégés par plusieurs parasols. Auprès de Śuddhodana se trouvent un maître de cérémonie et une princesse, et du côté de Māyā des officiels du palais, ou des dignitaires du royaume, qui semblent attendre de pouvoir se prosterner devant le couple royal comme le fait déjà l'un d'entre eux. Sur le mur du *vihāra*, cette scène pourrait être confondue, au premier regard, avec le Mariage du prince Siddhārtha mais son emplacement avant le Songe de la reine Māyā enlève toute incertitude d'autant plus que le Mariage du futur Buddha, sur le même mur, a sa place entre l'Epreuve de l'arc et les Quatre rencontres.

Pour cette œuvre, le peintre a choisi une palette assez restreinte de rouges et de verts mêlés à de l'ocre se rapprochant de la couleur or.

LE SONGE

« *Le songe de la reine Mahâmâyâ est l'un des plus vieux thèmes de l'iconographie bouddhique* [317] » a écrit J. Boisselier. Cet épisode est le deuxième de l'histoire, et s'il est plus évoqué sur les panneaux peints que le mariage, il semble n'apparaître qu'à l'époque de Sihanouk, mais tous les sanctuaires n'en choisiront pas la représentation. M. Giteau fait justement remarquer, dans sa publication de 1975, que « *sur les murs des sanctuaires que nous connaissons, le songe de Māyā n'est jamais représenté* [318] » ; toutefois, l'observation de l'auteur s'applique à un nombre assez restreint de *vihāra*, sa recension n'ayant pu être élargie. Il est aussi vrai que ce thème n'a pas retenu autant l'attention que la Naissance du prince Siddhārtha avec laquelle le récit commence véritablement dans bon nombre de *vihāra*. Néanmoins, le songe de la reine va permettre aux peintres de s'exprimer avec

[316] FUCHS, P., *ibid*., p. 146.
[317] BOISSELIER, J., *La peinture… op. cit.,* p. 195.
[318] GITEAU, M., *Iconographie… op. cit.,* p. 274

beaucoup de fantaisie et d'imagination, plus qu'ils ne le feront pour la Naissance traitée avec plus de retenue.

Nous avons choisi pour ce sujet, qui donne aux imagiers la préférence pour certaines scènes, un classement traditionnel : le transport de la reine dans les airs et le bain avec les femmes, l'apparition du Bodhisattva venu du ciel Tusita, sa manifestation sous la forme d'un éléphant blanc rêvée par Māyā, la présence de la reine dans l'une des salles d'apparat du Palais royal, avant de souligner quelques originalités.

Māyā, le rêve et le bain des femmes

Selon la légende, Māyā, l'épouse royale sans enfant, rêve que les quatre dieux des quatre orients soulèvent sa couche et la transportent jusqu'à l'Himālaya où les épouses la conduisent au lac sacré Mansanovar pour un bain tandis qu'apparaît un éléphant blanc, qui n'est autre que le Bodhisattva descendu du ciel Tusita.

Nous n'avons trouvé que trois panneaux peints, datant des années 1960, qui narrent ces moments : l'un dans le *vihāra* du Vat Mohar de la province de Kampong Thom, l'autre dans celui du Vat Prasat Andaet de la même province et le troisième dans le sanctuaire du Vat Moung de la province de Kampong Cham.

Dans la première composition (ill. 4), le lit de la reine, porté par les dieux, fait une séparation horizontale entre la terre et les cieux et crée ainsi deux registres : dans les airs, allongée sur un lit très ouvragé tenu par les dieux, et vêtue à la khmère, Māyā rêve tandis que l'éléphant blanc, quelque peu paré et tenant trois lotus roses – et non un seul de couleur blanche comme dans la légende –, s'est agenouillé derrière elle laissant au loin le Palais céleste ; au-dessous le peintre a représenté le temps du bain au milieu d'une nature imaginée et apaisée.

Dans la deuxième création (ill. 5) – malheureusement très abîmée dans sa partie supérieure qui ne permet plus de voir Māyā dans les airs mais de seulement l'imaginer d'après les contours –, l'éléphant blanc, placé devant le lit, est d'une taille imposante, sans doute pour mieux symboliser sous le pinceau le respect dû au Bodhisattva : mais, sous cet aspect, son énormité ne correspond pas à la légende. A la partie inférieure le groupe des femmes très joyeuses se baigne au pied d'un long mur d'enceinte dont une étroite ouverture laisse apercevoir un jardin de rêve.

La troisième œuvre (ill. 6) se détache des deux précédentes dans sa conception. Le peintre a abandonné le transport de Māyā jusqu'à l'Himālaya et la place sur un canapé reposant sur la terre, devant un arbre au diamètre séculaire, parmi les fleurs et près d'un long cours d'eau qui n'est pas un lac. Derrière elle, s'élèvent en des chaînes curieuses des montagnes bleues et orangées d'où un éléphant descend à grande vitesse, laissant derrière lui des volutes de nuages, pour s'arrêter sur le dossier du divan, un bouquet de lotus au bout de sa trompe. Le second temps de l'histoire est placé devant le lit : des femmes souriantes entourent Māyā – le peintre lui a donné une taille hiérarchique –, pour un bain dans l'eau du lac Mansanovar où s'épanouissent de nombreux lotus et autres plantes. Toutes drapées d'un simple tissu passé autour de leur corps, laissant dénudées les épaules – comme le font toujours les Khmères qui se baignent en

s'enveloppant d'un large *krama* [319] – elles sont tournées vers le spectateur à qui elles offrent leur sourire.

Il est difficile d'écrire dans quel ordre se sont passés les événements que vécut la reine. A quel moment est apparu le Bodhisattva sous l'aspect de l'éléphant blanc ? Le *Lalitavistara* en sanskrit ne dit rien de précis mais dans la version singhalaise : « *Les Quatre Grands Rois, gardiens des points cardinaux,* […] *soulevaient sa couche et l'emmenaient par les airs sur un haut plateau de l'Himālaya. Leurs épouses, les quatre reines* […] *conduisaient Māyā au lac Anotatta où, après l'avoir baignée* [l'emmenaient] *dans la résidence d'or et la faisaient allonger sur un somptueux lit. C'est alors que le Bodhisattva se transformait en éléphant blanc* [320] ». Il ne semble pas que les peintres cambodgiens aient attaché une importance à l'enchaînement de l'histoire : ils contaient le merveilleux récit aux fidèles en y mêlant ce qui le composait sans recherche de chronologie ou de cohérence.

Cependant, des différences apparaissent entre les réalisations : une mise en scène plutôt classique et une présentation relativement sage animent l'œuvre de l'imagier du sanctuaire du Vat Mohar ; une présence féminine accentuée faisant oublier l'aspect religieux caractérise celui du Vat Moung, tandis que le comportement du groupe des femmes du sanctuaire du Vat Prasat Andaet, portant de curieux vêtements de buste, déborde de sensualité jusque dans les sourires enjôleurs qui semblent s'adresser aux visiteurs : le peintre les a rendues très humaines.

Dès l'époque de l'Indépendance les peintres vont traduire sur les murs, avec une certaine délectation, la sensualité féminine que les imagiers jusqu'alors n'avaient encore que peu exposée et que les sculpteurs n'avaient guère exprimée à la période angkorienne. C'est ainsi que les peintres de ces trois compositions ont mis en valeur la féminité par la grâce des positions, des mouvements et des expressions.

Le Bodhisattva et l'éléphant blanc

Les représentations du songe de Māyā sans la présence des femmes au bain sont nombreuses dans les années 1950-1960, le sujet féérique permettant aux peintres, tout en respectant la tradition enseignée, de laisser libre cours à leur sensibilité et à leur imagination pour créer des réalisations de fantaisie qui pourraient souvent être décrites comme relevant d'un style baroque.

Ainsi en est-il du ciel, généralement d'un bleu soutenu, où tourbillonne une abondance de nuages tirebouchonnés sur lesquels se tiennent la reine étendue sur sa couche et l'éléphant blanc – quand il n'est pas en train de s'élancer depuis un sommet –, et parallèlement le Bodhisattva sur un trône dominant la scène, entouré des dieux venus le supplier de s'incarner dans le sein de Māyā.

On peut s'interroger sur cette présence simultanée du Bodhisattva et de l'éléphant sur beaucoup de panneaux et des rapports entre la forme animale et la forme humaine.

[319] *Krama* : écharpe en coton utilisée par les femmes à la campagne.
[320] GATELLIER, M., *Peintures murales…, op.cit.,* p. 176-177.

A. Foucher éclaire cette interrogation par la question posée à l'assemblée divine par le Bodhisattva : « *Sous quelle forme, ô mes amis, devrai-je entrer dans le sein de ma mère* ? » et la réponse d'un dieu : « *sous la forme d'un éléphant blanc à six défenses* ». A. Foucher d'expliquer ensuite : *« que la partie versifiée du Lalita- vistara, de l'aveu de tous la plus ancienne, nous dit en propres termes que la descente du Bodhisattva sous une forme éléphantine n'était rien qu'un songe de Māyā* [321] ».

Dans le sanctuaire du Vat Muni Salavoan (ill. 7) où la couche de Māyā est soutenue par les quatre dieux assis sur des nuages en forme de gros coussins dans un paysage aux montagnes japonisantes, l'éléphanteau blanc saute par-dessus le dossier du divan pour pénétrer le flanc gauche de la reine, et non pas le flanc droit comme le rapporte pourtant les textes [322]-[323]. Plus haut dans le ciel, entouré de l'assemblée des déités qui domine le rêve de la reine, le Bodhisattva, assis sur un siège au dossier rococo, semble être dans une attitude d'argumentation – *virtaka mudrā* – la main gauche pouvant le laisser supposer. Mais la main droite, qui paraît reposer sur le vide, devrait être celle qui accomplit ce geste, la gauche pouvant lui répondre par symétrie.

Les *vihāra* des Vat Mony Ratana (ill. 8), Kdei Doung (ill. 9), Kdei Doem (ill. 10), Ampae Phnum (ill. 11), Kampong Thma (ill. 12), Boeng Khang Cheung (ill. 13) montrent le Bodhisattva sous un aspect royal, assis sur un siège au dossier important – comme ceux de la salle du trône du Palais royal de Phnom Penh –, au décor très travaillé de *Kbach Phni Tes* – enroulements stylisés de feuilles rappelant ceux de l'acanthe. Il occupe l'espace du ciel avec une troupe plus ou moins importante de déités nimbées de lumière. Les peintres le présentent dans toute sa dignité mais ils sont restés libres de jouer avec les positions des mains, bras, jambes et pieds qui peuvent être nus ou chaussés, aucune codification n'étant imposée. Dans chacune de ces représentations, l'éléphant blanc, de taille plus ou moins importante, est présent devant ou derrière le lit ou sur le dossier du lit.

Pour ce même sujet, trois peintures offrent d'autres points d'originalité méritant d'être soulignés.

Ainsi, dans le *vihāra* du Vat Thma Da (ill. 14), sur une épaisse couche de nuages, entouré des dieux – dont Brahmā et Indra – formant une assemblée digne d'une cour royale, le Bodhisattva se tient sur une chaire au dossier recouvert de velours rouge, reposant sur une estrade à plusieurs marches, dans l'attitude connue par des photographies du roi Suramarit – père du prince Sihanouk –, les deux jambes bien campées sur un repose-pied et les bras écartés du buste. Au–dessous, Māyā sur le dos repose sur un large lit – qui relève de « la méridienne cambodgienne », ce qui n'est pas traditionnel – porté par les quatre dieux ; durant ce temps, l'éléphant descend tranquillement de la montagne portant un bouquet de lotus.

[321] FOUCHER, A., *La vie…, op. cit*., p. 37.

[322] FOUCHER, A., *ibid*., p. 38.

[323] BAREAU, A., *Recherches sur la biographie du Buddha*, 1963, 1970 et 1971.

Dans le sanctuaire du Vat Svay Ta Haen (ill. 15), le Bodhisattva, assis en majesté entre deux nuages sur l'espace céleste et au milieu de cinq divinités, tient une épée de la main droite. A la partie inférieure Māyā rêve pendant que l'éléphant se précipite vers elle en arborant trois fleurs qui ne semblent pas être des lotus. Tous les personnages de cette scène sont souriants, même la reine endormie.

Sur le panneau du *vihāra* du Vat Preaek Rumdeng (ill. 16), le Bodhisattva entouré de déités, assis sur un enroulement tirebouchonné de nuages qui cache à demi le bas de ses jambes, le bras gauche replié et l'index de la main levé, s'éloigne tandis qu'arrive à vive allure l'éléphant venant rejoindre Māyā. Le peintre a traité la reine alanguie sur un canapé au dossier sculpté de volutes, drapé à la manière khmère et porté par les quatre divinités gardiennes. Quant à l'éléphant, il n'a jamais été représenté de cette manière : imposant, fonceur, presque féroce, le flanc fortement souligné, l'œil noir, les énormes défenses pointées vers Māyā et la trompe avancée au-dessus du dossier du lit. Comment le peintre a-t-il pu choisir de peindre un éléphant aussi sauvage et impressionnant « *beaucoup plus gros que sa future mère* » qui « *lui présente le flanc gauche, alors qu'il est écrit qu'il n'est entré que par son flanc droit* » comme le relate A. Foucher. Sans doute l'imagier avait mal assimilé l'histoire.

La prééminence de l'éléphant blanc

En l'absence de la représentation du Bodhisattva descendant du ciel Tusita, l'espace céleste est occupé par Māyā allongée sur un lit–divan de style khméro–Napoléon III ou sur un lit–table khmer – qui permet au peintre d'aborder plus ou moins habilement la perspective. Cette interprétation se retrouve dans de nombreux sanctuaires tels ceux des Vat Sokharam (ill. 17), Tang Kouk (ill. 18), Veal Mlu (ill. 19), Anlong Trea (ill. 20), Vihear Chrok (ill. 21), Khpob (ill. 22), S'ang (ill. 23), Maha Ampor Voan (ill. 24) et Sre Praing (ill. 25).

Le personnage de Māyā attire l'attention par son aspect très humain : souvent détendue, parfois souriante, portant l'habit khmer ou des vêtements de type indien, drapée de soie ou enveloppée d'un long tissu uni ou brodé, la reine apparaît traditionnellement allongée sur le côté droit. Elle l'est, plus rarement, sur le côté gauche comme dans les sanctuaires des Vat Tang Touk (cf. ill. 18) et Po Yaram (ill. 26). Et encore plus rarement étendue sur le dos comme dans les *vihāra* des Vat Kong Much (ill. 27) – où le dessin très maniériste a été mal restauré avant la destruction de l'édifice en 2005 –, Thma Da (ill. 28), Po Reangsei (ill. 29) légèrement restauré, ou Trapeang Pov – repeint en 1988 sur l'iconographie originelle (ill. 30).

Cependant, le regard se porte longuement sur le traitement réservé à l'éléphant : il peut être en équilibre sur un nuage blanc dégoulinant comme une crème glacée d'une machine italienne (cf. ill. 17), faire une course ventre à terre (cf. ill. 18), une glissade dangereuse (cf. ill. 19 et ill. 20), un saut par-dessus le dossier du lit (cf. ill. 21), être détendu (cf. ill. 22) ou contracté (cf. ill. 23) et nimbé dans ces deux cas, ou encore énorme et disproportionné par rapport à l'espace et à la légende (cf. ill. 24 et ill. 25).

Dans très peu de sanctuaires les peintres ont travaillé la représentation de Māyā dans les airs sur un seul tableau en deux temps. On trouve cette réalisation dans le *vihāra* du Vat Moha Montrei (ill. 31) où, à la partie inférieure et dans le lointain, la reine est couchée sur son flanc droit ; à la partie supérieure rapprochée du spectateur, elle est allongée sur son flanc gauche et l'éléphanteau blanc entré – et sorti – par le flanc droit s'en retourne vers le Palais royal à travers la montagne. Ce langage double, guère prisé des imagiers, semble-t-il, se retrouve aussi dans les sanctuaires des Vat Angkor Chey et Peam Mongkol (cf. *infra* les ill. 34 et 35).

Dans toutes ces scènes aériennes les femmes – princesses ou suivantes – ne sont pas présentes puisque seules les déités masculines et féminines jouent un rôle d'accompagnement. Elles vont cependant reprendre leur place dans le Palais royal où elles sont parfois représentées de manière assez cocasse.

Māyā dans le Palais royal

En effet, la troisième phase du songe de Māyā est celui où elle se retrouve dans l'une des salles du Palais royal visité par l'éléphant. Les représentations de cet épisode sont beaucoup plus nombreuses que les précédentes.

La pièce recevant la reine est souvent carrelée à l'imitation des carreaux de ciment du sol du *vihāra*, comme le montrent les petites illustrations de 1946 sous le porche du sanctuaire du Vat Bakong, (ill. 32), le registre supérieur du sanctuaire du Vat Trapeang Tea (ill. 33) et le panneau du Vat Peam Mongkol (ill. 35).

La création des carrelages permettait au peintre de travailler la perspective ou, tout au moins de l'approcher même maladroitement. Dans le *vihāra* du Vat Angkor Chey peint aux alentours de 1960 (ill. 34), l'imagier représente une très longue salle paraissant immense par le jeu de la fuite des carreaux bleus, où quatre dieux placés devant le lit de Māyā sont assis à terre pendant que des servantes dorment plus loin sur le dos. Il faut ici mentionner la présence de l'éléphant, gris et paré, en lévitation, ce qui est pour le moins bien original.

Dans le sanctuaire du Vat Peam Mongkol (ill. 35), la profondeur de la pièce où repose Māyā est rendue par la fuite des carreaux du sol mais aussi par celle des caissons du plafond. Dans le *vihāra* du Vat Tuol Slaeng (ill. 36), un tapis à motifs remplace le carrelage mais le peintre n'a pas su traiter la perspective des dessins voulant rappeler les carreaux de ciment. Dans celui du Vat Po Yaram (cf. ill. 26), l'imagier a travaillé les obliques à partir du lit à baldaquin de Māyā pour donner une profondeur à la pièce. A cette image on peut joindre celle du sanctuaire du Vat Doun Chraeng où la couche de la reine est représentée sur une oblique qui suit celles du carrelage (ill. 37). Il faut souligner la présence de l'éléphant dans ces deux dernières peintures : agenouillé, paré, imposant et rond dans les deux cas, il lève sa trompe vers Māyā en laissant voir ses six défenses à Po Yaram mais s'incline, trompe baissée, à Doun Chraeng.

Cependant, Il existe un grand nombre d'autres variantes faisant le charme de ces créations datées entre les années 1930 et 1960.

Māyā est protégée par une moustiquaire comme on peut le voir dans les sanctuaires de Peam Mongkol (ill. 38) et Tuol Slaeng (cf. ill. 36). Le lit ressemble généralement à un canapé Napoléon III retouché par l'humeur asiatique tel qu'on peut le voir dans le *vihāra* du Vat Angkor Chey (cf. ill. 34) ; il peut être un lit clos sous une architecture largement ouverte en plein air dont l'éléphant a gravi les marches puis réveillé les servantes comme dans la *śālā* du Vat Ruessei Chrouy (ill. 39) ; le lit peut encore se trouver tout simplement dans un jardin et l'éléphant paré venir s'agenouiller juste au pied tel qu'il est représenté dans le sanctuaire du Vat Svay (ill. 40) ; il peut aussi être collé au panneau vertical d'une estrade possédant un lustre, une grande tenture et donnant sur un jardin comme on le voit dans le *vihāra* du Vat Bak Dav (ill. 41).

Des créations originales

Dans la présentation du songe de Māyā, il faut encore souligner quelques originalités qui relèvent de l'imagination fertile et de la fantaisie du peintre mais aussi de son habileté à créer l'invraisemblable.

Dans le *vihāra* du Vat Pothi Vong (ill. 42), l'éléphant blanc auréolé, tenant deux lotus épanouis et une grande tige feuillue, plonge comme un astéroïde sur le lit de la reine surmonté d'un baldaquin en forme de coupole abaissée couronnée d'un lotus, et orné de voilages sur les côtés. Māyā, la tête appuyée sur un oreiller et la main droite sur un traversin, repose sur un matelas à boudins – l'ensemble n'étant pas khmer.

La scène se déroule sans doute dans le déambulatoire carrelé et à arcades du palais puisqu'on aperçoit un élément de balustrade identique à celle de quelques *vihāra*. Trois des dieux descendus du ciel après avoir porté la couche de la reine, sont agenouillés sur le carrelage, le quatrième personnage étant une princesse, certainement une suivante de Māyā.

Dans le sanctuaire du monastère Roka Khnaor Kraom (ill. 43), un certain nombre de déités, dont les nuages cachent le bas du corps – sorte de protomés –, forment une ronde complète autour du lit de la reine décoré de motifs khmers – les *Kbach Phni Tes*. L'éléphant s'est frayé un passage entre les divinités mais semble piquer une tête au-delà de la couche de Māyā. Cette disposition en cercle est la seule que nous ayons répertoriée. Cependant, nous pouvons y rattacher le panneau du *vihāra* du Vat Ruessei Sanh (ill. 44) où une disposition en arc de cercle a été adoptée, laissant à l'éléphant arrivant de la montagne sacrée un large espace libre d'accès au-dessus du lit de Māyā.

Dans le Vat Damrei Sa (ill. 45), le sanctuaire conserve un songe de Māyā qui pourrait être confondu avec le thème des Adieux de Siddhārtha si n'apparaissait pas la tête de l'éléphant au travers d'un nuage formant une collerette festonnée. En effet, au pied du lit de la reine cinq servantes – et non des divinités – sont présentes : quatre sont couchées et endormies, ayant abandonné leurs instruments de musique auprès d'elles, la cinquième assise, mais tout autant ensommeillée, maintient sur son buste tant bien que mal une guitare redessinée par l'imagier. C'est le seul exemple que nous avons découvert

mettant en valeur des femmes endormies et qui pourraient se trouver dans la chambre de Yaśodharā lors des Adieux, comme c'est le cas dans le *vihāra* du Vat Sbov Rik (cf. ill. 59).

Le sanctuaire du Vat Enteak Kosei (ill. 46), dont les peintures datent, sans doute, du début des années 1950, présente une luxueuse salle où repose Māyā tandis que l'éléphant, tenant quatre lotus, s'avance tranquillement vers elle sur le chemin du jardin en terre rouge, comme il le fait dans le *vihāra* du Vat Bakong (cf. ill. 32) ou dans celui de Preaek Anteah. La grande pièce voûtée, ouverte par une large baie cernée de piliers à chapiteaux, est ornée d'imposants rideaux rouge foncé, drapés à la manière de ceux des palais. La couche de Māyā est un canapé au dossier vaguement Napoléon III mais sa partie basse est faite de bambous, et le sol en carreaux de ciment possède un dessin qu'on peut encore retrouver dans certains bâtiments de Phnom Penh.

Le *vihāra* du Vat Chhneah (ill. 47) sauvegarde une réalisation très originale de l'éléphant agenouillé sur le dossier du divan de Māyā : il se fait invisible puisqu'il n'est qu'un songe, aussi le peintre l'a-t-il rendu transparent, laissant apparaître à travers son corps la tenture verte isolant l'arrière du lit. Ce dernier est appuyé sur une énorme architecture de type indien s'élevant dans le ciel nuageux où se tiennent les divinités.

La peinture du *vihāra* du Vat Akreiy Ksatr (ill. 48) est un dessin surprenant. Devant ce qui ressemble à une façade de maison décorée d'ouvertures arquées, d'un pilastre et d'une fenêtre protégée par une ferronnerie et un store relevé, se trouve un lit très large et très profond, abrité par un dais d'où pendent des draperies savamment agencées. Au-dessus, cerné d'une auréole, apparait l'éléphanteau tandis que Māyā est étendue en travers de la couche dont le coin droit est en partie caché par une imposante tenture rouge foncé ; au-devant, se trouve un petit guéridon sur lequel est posée une lampe à pétrole. Trois suivantes de la reine sont assises près du lit sur un tapis bleu recouvrant la salle, deux autres tiennent un chasse-mouches. Ces jeunes femmes ont toutes le même aspect : longilignes, blanche de peau, cheveux très longs, vêtues du *sampot* et de l'écharpe barrant la poitrine avant d'être rejetée dans le dos.

Le peintre a utilisé une palette restreinte, essentiellement du bleu et du vert rehaussés de pointes d'ocre jaune et de brun-rouge. Sa composition est travaillée sans réelle perspective sauf pour le lit vu de face, et l'ensemble offre un aspect qui rejoint l'ambiance de la peinture naïve.

Dans le sanctuaire du monastère Roka Koy (ill. 49), un petit tableau montre Māyā éveillée et redressée sur une couche très simple. Devant elle se tient le roi Śuddhodana. La scène se situe après le songe puisque, par la grande baie ouverte, on aperçoit l'éléphant blanc qui s'en va vers la montagne dans la nuit et sous la lune. En présence de son époux, Māyā révèle certainement l'événement surnaturel dont elle a été l'objet.

Le panneau peint montre une salle d'un grand dépouillement, agrandie par la perspective des colonnes se succédant et par la porte entrouverte au fond de l'espace

qui laisse entrapercevoir non plus des déités assistant Māyā mais des personnes du Palais royal curieuses qui écoutent et guettent. Cette scène ne fait pas partie des sources sur la vie du Buddha. En effet, le roi n'est jamais cité auprès de son épouse dans sa grande solitude au moment de la conception, et nous n'avons trouvé ce moment illustré dans aucun autre sanctuaire.

Dans le *vihāra* du Vat Po Reangsei (cf. ill. 29), le peintre a imaginé Māyā allongée sur un lit décoré de volutes – se rapprochant vaguement du lit-bateau –, dans une somptueuse chambre à coucher où nous voyons un grand tapis rouge, une descente de lit et des éléments qui seront rappelés plus loin : une cheminée, deux fauteuils, un guéridon, une lampe à pétrole... Auprès de Māyā couchée sur le dos, se tient l'éléphanteau blanc allongé le long du côté droit du lit. Par la fenêtre ouverte, on aperçoit, au loin dans la nuit, la reine portée sur ce même lit par les dieux à travers les nuages. Mais le plus intéressant est la sensibilité avec laquelle l'imagier a représenté Māyā : un visage rond, le port d'un diadème, des bijoux, une blouse à manches courtes et une peau brune (ill. 50). A notre connaissance, aucun peintre n'a abordé le sujet sous cet angle : toutes « les Māyā » représentées sont blanches de peau, même dans la peinture provinciale, convention sociale qui sied à la mère du futur Buddha dans tous les esprits. Dans les autres panneaux du *vihāra*, les personnages féminins et masculins ont aussi la peau brunie : le peintre a-t-il songé à la couleur de la peau des gens de l'Inde ou à celle des Khmers ?

Nous terminons l'évocation du songe de Māyā avec le tableau du sanctuaire du Vat Preah Vihear Suor, une représentation du début des années 1950 qui n'aurait pas été désavouée par les studios d'Hollywood : dans des tourbillons nuageux et rosés, portée par les quatre dieux sur un lit d'apparat dont le dossier imite les courbes Napoléon III, Māyā vêtue de voile blanc dans une pose très lascive, telle une Ava Gardner, fait plus figure de star que de reine rêvant à la destinée qui l'attend (ill. 51). L'imagier s'est très certainement inspiré d'une vedette de cinéma de l'époque transformant son sujet en un rêve.

Les représentations de Māyā dans le songe montrent une femme au teint très clair – sauf une exception où elle est de carnation brune, – la plupart du temps habillée de draperies légères, portant, ou non, un petit diadème sur de longs cheveux foncés. Couchée sur son côté droit, exceptionnellement sur le flanc gauche, souvent la tête posée sur la main droite, elle peut être souriante dans son endormissement ou rêver les yeux entrouverts. Māyā est une figure humaine qui n'a rien de figé, à la différence des déités.

Il est difficile de faire un classement de ces peintures, de proposer un même intervenant pour plusieurs réalisations, de parler d'ateliers bien qu'il soit parfois possible d'établir des comparaisons ou de faire des rapprochements. Les imagiers dans leur grand nombre ignoraient les écritures qui avaient fixé les moments de cette histoire

mais ils connaissaient le récit par transmission orale, qui ne pouvait guère différer d'un lieu à l'autre sinon par quelques détails. Ils pouvaient alors, à leur tour, reproduire sur les murs l'enseignement auquel ils mêlaient une part de merveilleux que leur sensibilité imaginative leur dictait : le songe, par sa nature même, était une profonde source d'inspiration

LA NAISSANCE DU BODHISATTVA

Selon les écrits [324] on sait qu'après avoir quitté Kapilavastu pour aller voir ses parents mais ayant dû s'arrêter dans le parc de Lumbinī, Māyā « *debout sous un arbre dont elle saisit l'une des branches, donne naissance au Bodhisattva qui sort de son flanc droit sans la blesser* [325] ». J. Boisselier présente la reine simplement debout sans préciser de quelle main elle se tient à l'arbre mais A. Foucher souligne qu'il s'agit de la main droite.

L'ensemble des nombreuses illustrations présentant ce thème semble, à première vue, très répétitif. Mais les peintres cambodgiens ont su rendre cette séquence sans verser dans la monotonie. En effet, nombreux sont les imagiers qui ont transgressé ce schéma descriptif et classique rendant par quelques différences le sujet plus fantaisiste. Ce sont ainsi les exceptions autant que les détails, parfois surabondants, qui rendent cette naissance originale et étonnante.

Māyā se tenant à deux mains

Datée des alentours de 1900, la peinture du *vihāra* du Vat Chrouy Ta Kaev [Sisowath Ratanaram], due au peintre Tep Nimit Mak, retient le regard (ill. 52). Elle présente Māyā se tenant des deux mains à une courte branche en effleurant à peine le sol, donnant ainsi l'impression de se balancer. La scène se déroule dans la nature – et non dans un parc –, près d'un énorme rocher, sans la présence des suivantes de la reine. L'imagier évoque un sujet qui correspond sans doute à quelques réalités campagnardes de son époque – ou d'époque antérieure inscrite dans les mémoires –, puisque cette position debout pour mettre un enfant au monde existe encore dans certaines contrées du monde. Pendant ce temps, l'enfant nu est recueilli sur un petit tapis que soulèvent doucement deux dieux assistés chacun d'un autre dieu. Tous les quatre – tête de profil, buste de face et jambes de profil – portent le *mokot* à une flèche et l'habit cérémoniel. Le cinquième dieu vêtu de la même manière est coiffé du *mokot* à trois flèches : il s'agit donc de Brahmā présentant une coupe contenant l'eau du bain. Le peintre l'a représenté tête de profil, buste de dos, et jambes de profil. Le peintre n'a joué avec aucun volume tant pour les personnages que pour les arbres préférant une représentation en deux dimensions.

[324] FOUCHER, A., *La vie… op. cit.,* p. 15.
[325] BOISSELIER, J., *La sagesse du Buddha*, 1993, p. 40.

De cette création on peut rapprocher celle datée de 1916 du *vihāra* du Vat Kampong Tralach Krom (ill. 53), malheureusement détruit pour faire place à un édifice neuf : la reine, suspendue des deux mains à une branche assez loin du sol, laisse glisser son enfant entre ses pieds lequel est recueilli sur le tapis tenu par Brahmā et une suivante, l'ensemble de la scène se déroulant entre le groupe des dieux à gauche et celui des princesses–suivantes à droite, devant un long tissu servant de paravent qui n'existe pas à Vat Chrouy Ta Kaev.

Ce qui est représentatif et correspond au goût du décor peint de la fin du XIX^e^ siècle et du début du XX^e^ dans la mise en scène de ces sujets, c'est d'une part l'absence de cadre délimitant les divers moments de l'histoire et, d'autre part, la petite taille des personnages – divinités et humains – portant le vêtement cérémoniel dont le *sampot* à queue. Ces personnages sont influencés par la danse sacrée, elle-même inspirée des reliefs angkoriens.

Cette iconographie de Māyā suspendue des deux mains, qui apparaît de nos jours non-conformiste, était-elle exceptionnelle à la fin du XIX^e^ et au début XX^e^ siècle ? La question reste en suspens en l'absence de relevé photographique – voire de photographies d'amateurs –, ou de description écrite de quelques lignes concernant les *vihāra* de ces époques maintenant tous disparus, comme nous l'avons relevé dans le premier chapitre.

Il n'y a donc aucune probabilité de retrouver à présent d'autres témoignages figurant cette naissance puisque nous avons eu la possibilité de répertorier les plus anciens *vihāra* encore existants et datés de la fin du XIX^e^ siècle aux débuts des années 1940 – soit quelque quarante édifices. Après 1940, cette présentation particulière semble n'avoir jamais été reprise par les imagiers : nous n'en avons trouvé aucun témoignage durant les deux périodes de Sihanouk.

Māyā aux deux mains libres

Il est bien difficile de savoir pourquoi des peintres ont conçu l'attitude de Māyā debout et libre de tout soutien au moment critique de la délivrance de son enfant, ce qui va à l'encontre de toute réalité. Nous avons découvert très peu de témoignages de cette création.

C'est ainsi que dans les sanctuaires des Vat Maha Ampor Voan, Banteay Dei et Champa Loeuk, tous trois datant des années 1950, on peut voir Māyā se tenant près d'un arbre et devant une tenture–paravent. Sur les trois panneaux, son bras droit repose sur sa poitrine et son bras gauche est légèrement détaché du corps, comme il l'est dans bien d'autres représentations, tandis que la main adopte différentes positions.

La scène du *vihāra* du Vat Maha Ampor Voan (ill. 54) est riche en couleurs et en pittoresque : le très grand nimbe festonné du Bodhisattva, qui double son auréole, touche la terre et monte jusqu'au aux nuages cotonneux qui enveloppent les divinités descendant du ciel dont les quatre premières sont barbues, l'une arborant une barbiche.

Il faut remarquer la déambulation du Bodhisattva sur les lotus : ses Sept pas se sont faits en allées et venues comme en témoignent l'éclosion des lotus.

La représentation du Vat Banteay Dei (ill. 55) est plus compassée : les divinités auréolées ne paraissent pas vivre la présence de l'enfant, aucune ne dirigeant son regard vers lui, à moins que ce soit en signe de respect comme le veut la coutume khmère – qui tend à se perdre maintenant –, de ne jamais regarder quelqu'un de plus important que soi droit dans les yeux.

Le sujet du Vat Champa Loeuk (ill. 56) est de sensibilité différente : le peintre a donné à Māyā et ses trois suivantes une silhouette longiligne et aérienne. A gauche, près de l'enfant, il a placé un dieu féminisé, peut-être Brahmā, présentant l'étoffe sacrée dans l'attitude d'un plongeur développant une élégante courbe soutenue par un nuage ; cette vision originale ne semble pas avoir été source d'influence pour d'autres créateurs.

Il faut encore préciser que dans les deux premières créations apparaît un édifice d'inspiration indienne et un élément de portique khmer semblable à ceux de certains *vat*.

Ces trois réalisations, les seules que nous ayons trouvées montrant la reine dans une attitude qui paraît l'isoler ne semblent pas avoir eu beaucoup de résonance parmi les peintres des décennies qui vont suivre.

L'appui de la main gauche

Les représentations correspondant aux écrits où Māyā debout se tient à une branche d'une seule main sont très nombreuses. Toutefois, il semble, en fonction de nos découvertes, qu'une minorité de peintres cambodgiens a choisi de montrer la reine saisissant la branche de la main gauche et non de la droite comme le précisent les textes. Prenant peut-être à la lettre les écrits – et imaginant l'exploit –, qui expliquent que l'éléphanteau divin est certes entré par son flanc droit mais tout aussi miraculeusement est sorti du même côté, les imagiers ont trouvé plus évident que le côté droit de Māyā soit libéré de toute contrainte et, pour l'être, il était préférable qu'elle se tienne de la main gauche.

L'essentiel des panneaux, illustrant le thème sous cet angle, a été réalisé entre les années 1950 et 1970, c'est-à-dire dans la période de l'Indépendance. Si les peintres ont respecté une même ambiance générale et un même schéma conceptuel, ils ont cependant travaillé selon leur personnalité et ont ainsi introduit bien des nuances dans leurs créations qui les différencient entre eux et font de leurs œuvres des réalisations originales. Nous proposons un classement des images peintes en fonction d'un élément particulier qui les rapprochent.

L'arbre à la gauche de Māyā

Nous avons répertorié trois tableaux présentant cette mise en scène – l'arbre à gauche de Māyā mais à droite pour qui est spectateur du sujet – dont l'un est aujourd'hui une exception quant à sa date de réalisation en 1942 – les démolitions ayant certainement fait disparaître d'autres témoignages de même époque.

Il s'agit d'un panneau assez abîmé mais dont la lecture est encore aisée, qui appartient au décor délaissé du vieux *vihāra* du Vat Roka Khnaor Kraom (ill. 57) – un nouvel édifice a été construit tout à côté – daté du début du règne de Sihanouk.

Comme précédemment, le sujet se déroule dehors, normalement dans le parc de Lumbinī, mais le traitement de la nature ne paraît pas ici être un jardin. Māyā, habillée à la manière de certaines régions de l'Inde – une longue tunique ceinturée sur un pantalon bouffant et resserré aux chevilles, un très long voile traînant à terre et retenu par un court diadème –, se tient à une petite branche de la main gauche en faisant de la droite un geste de protection envers son fils venant de naître. Le petit enfant, habillé d'une simple écharpe flottante et légère, a déjà fait les Sept pas en équilibre instable. Après avoir fixé tour à tour les quatre points cardinaux, il est accueilli par huit dieux – quatre Mahābrahma et quatre Gardiens des points cardinaux ? – rassemblés sur la gauche de la scène et par un autre resté dans le ciel. Agenouillés et au premier plan se trouvent très certainement les deux dieux importants, Indra et Brahmā, comme l'écrit A. Foucher : « *Dans la tradition écrite, c'est Indra et Brahmā qui font office de sages-femmes* ». Mais aucun indice ici ne permet de vraiment les désigner si ce n'est l'étoffe sacrée plus volontiers présentée par Brahmā dans la peinture du Cambodge ; il est, de plus, le seul dieu barbu du groupe, tous les autres étant d'aspect féminisé avec un visage rond comme celui de Māyā. Leurs coiffures rappellent celle de Brahmā du style angkorien de Bakeng (X^e^ siècle) et semble n'être qu'une mode éphémère de la province de Kampong Cham. A l'opposé des divinités, derrière le grand tissu-écran, les attitudes naturelles des suivantes en train de discuter semblent avoir été prises sur le vif : cette ambiance humaine sera rendue dans bien d'autres créations.

L'imagier a travaillé cette scène dans une palette d'ocres bruns, de roses et de bleus tendres – il est vrai qu'avec le temps les couleurs se sont probablement altérées – qui donne au sujet une grande douceur.

Le deuxième panneau est celui du Vat Tang Kouk entièrement orné de plusieurs dizaines de tableaux aux deuxième et troisième niveaux dont les exécutions se sont étalées entre 1954 et la fin des années 1960 [326].

La peinture de la Naissance a sans doute été exécutée aux alentours de 1954 (ill. 58). Si les conventions de base pour une compréhension immédiate du sujet ont été

[326] Le premier *vihāra* du Vat Tang Kouk a été construit en 1916 sur la route coloniale N° 1^bis^. Très vite de nombreuses maisons se sont groupées autour de lui. En 1954 a été construit le *vihāra* actuel orné de peintures, sur les niveaux deux et trois, dont nous présentons quelques sujets ; la route qui le borde a pris le nom de route N° 6 et va de Phnom Penh à Siemreap.

respectées, l'organisation de la scène offre bien des différences avec celle du Vat Roka Khnaor Kraom.

Māyā tournée légèrement vers la droite – elle l'était vers la gauche précédemment – et se tenant de la main gauche à une branche regarde son enfant accomplissant les Sept pas en direction des dieux placés sur la droite en un arc de cercle sur des nuages, ce qui n'est pas traditionnel. Au premier plan Brahmā présente l'écharpe, suivi d'Indra lui-même suivi de trois autres dieux. Entre l'arbre et Brahmā a été disposée une petite table sur laquelle se trouve le *mokot* à une flèche et les souliers à bouts courbés destinés à être portés par le Bodhisattva : la présence de ces symboles ne se retrouve dans aucune autre composition. A gauche, une princesse et une suivante sont agenouillées et font le *sompeah*. Derrière Māyā un tissu-écran est déployé par une suivante accompagnée de trois autres compagnes : ensemble elles regardent la scène par-dessus cette protection.

Le *vihāra* du Vat Kok Khsach (ill. 59), daté de 1957, présente Māyā se tenant très en avant d'un arbre – au contraire de la vision donnée par les deux images précédentes – accrochée à l'une de ses longues branches qui « *se courba naturellement pour rencontrer sa main* [327] ». Elle est entourée à droite, d'une cohorte de suivantes et à gauche, de onze divinités dont les deux principales – Indra et Brahmā tenant l'écharpe sacrée – sont agenouillées au sol, les autres étant voletantes, et toutes sont vêtues d'un *sampot*, d'une tunique portant des ailerons et coiffées du *mokot*. Parmi les trois femmes agenouillées et placées devant la reine, celle qui la regarde en souriant pourrait être sa sœur « parce qu'elle a le privilège d'être la plus près d'elle », c'est ce que pense le *chau athikar* du *vat*. Si cette interprétation ne repose que sur l'intuition, il est certain que le peintre a créé un sourire de connivence entre cette femme et Māyā qui ne regarde ni son enfant ni les dieux, au contraire des suivantes derrière le rideau-écran qui ne semblent avoir d'yeux que pour les divinités.

La palette utilisée pour ces trois images est assez diversifiée : des tons d'ocre brun et rouge, des roses-violets et des bleus pour Roka Khnaor Kraom ; des teintes acidulées de vert et de bleu rehaussées de rouge pour Tang Kouk ; des orangés, du vert lumineux, du bleu et des bleus-gris mêlés à de l'ocre rosé pour Kok Khsach. Les imagiers, qui sont des coloristes, n'ont jamais été contraints par des conventions dans le choix des gammes de couleurs.

L'arbre à la droite de Māyā

Pour cette présentation de l'arbre à droite de Māyā nous avons trouvé peu d'œuvres. Datées essentiellement des années 1960, elles conservent la même vision iconographique que précédemment mais, à nouveau, des détails les différencient.

La peinture du sanctuaire du Vat Kampong Thma, de 1963 (ill. 60), est une mise en scène de l'histoire qui pourrait être qualifiée de « classique » par sa composition en trois

[327] GATELLIER, M., *Peintures murales…, op. cit.,* p. 177.

points : la reine au centre tenant une branche de la main gauche ; à sa droite le goupe des dieux accueillant l'enfant venant de réaliser les Sept pas ; à sa gauche celui des princesses et d'une suivante. Māyā porte le *mokot* comme les dieux. Parmi eux, derrière Indra, se trouve sans doute Brahmā tendant un coquillage au-dessus de l'enfant : ce geste pourrait symboliser l'idée du bain. Devant eux, une présence surprenante : un personnage auréolé, portant un vêtement safran, coiffé du chignon haut sur la tête et portant la moustache est à rapprocher de certaines représentations du Buddha dans l'art du Gandhāra. Serait-ce l'évocation d'un Buddha du passé digne d'accueillir – il présente l'étoffe sacrée – le Bodhisattva ? Ou une erreur d'interprétation du peintre ? Dans le *vihāra* personne n'avait d'explication à donner.

Une pointe d'originalité a été glissée par l'imagier dans la robe portée par la princesse tenant le tissu–écran qui se rapproche de la mode empire de nouveau à la mode au cours des années 1960.

A cette œuvre on peut rapprocher celle du *vihāra* du Vat Boeng Khang Cheung exécutée dans la même période (ill. 61). On retrouve la même disposition en trois parties, cependant augmentée en nombre de personnages. Au centre, Māyā portant le *mokot* se tient de la main gauche à une branche d'un tronc d'arbre tourmenté devant le large tissu-écran que tiennent deux princesses coiffées d'un diadème ; à gauche, dans un tourbillon de nuages, se tient une multitude de dieux portant aussi le *mokot*. L'un d'eux, derrière Indra, étend ses deux mains tenant un coquillage vers l'enfant dans un geste identique à celui panneau du *vihāra* précédent ; à droite, un groupe de femmes, genou en terre, ne porte aucune coiffure ; plus loin, derrière elles se trouve une assemblée d'hommes et de femmes venue assister à la délivrance de la reine qui n'existe pas dans le décor du sanctuaire précédent, pas plus que les monuments dans le lointain voulant suggérer une architecture indo-musulmane.

Sans qu'il soit possible d'évoquer un atelier, on peut néanmoins penser que les peintures des Vat Kampong Thma et Boeng Khang Cheung – tous deux situés dans la province de Kampong Thom – ont été très certainement réalisées par le même peintre tant les deux compositions sont de même sensibilité – notamment dans le rendu de l'arbre au tronc torturé –, avec cependant une maîtrise du trait plus affirmée dans la deuxième réalisation.

Dans le Vat Ta Yaek, le *vihāra* conserve une Naissance de facture tardive – 1972 – qui mérite d'être notée pour son histoire : comme les autres panneaux, elle a été recouverte d'une pâte rouge lors du régime des Khmers rouges (ill. 62). Les gens du lieu ont ensuite procédé à un nettoyage – partiel sur d'autres tableaux – et fait une légère restauration.

La mise en scène du sujet rejoint celle des deux panneaux précédents, les personnages étant répartis en trois points : à gauche, le groupe des cinq dieux et le Bodhisattva ; à droite, celui des princesses – elles portent le diadème ; au centre, un peu éloignée de l'arbre, Māyā se tient à l'une de ses longues branches devant l'écran de tissu que tendent deux princesses. Un grand sourire anime le visage de la reine qui contemple

son enfant ayant fait les Sept pas, levant le bras en s'exclamant : « Je suis le maître du monde ».

Les coiffures des dieux, comme celle de Māyā, sont assez originales : pour les premiers, l'imagier a agencé une sorte de coiffe conique à « étages » – cernée d'un diadème terminé par une courte flèche –, l'ensemble pouvant être rapproché de certaines coiffures des Buddha parés du XVIII^e^ siècle ; pour la reine, un bijou – non un diadème – en forme de feuille repose sur le haut du front entre des rangées de perles. Le peintre n'a pas cherché à individualiser les visages qui se ressemblent tous sauf celui de Māyā dont on regrette la bouche trop rouge comme celle des autres personnages : le restaurateur a utilisé un pinceau un peu trop chargé de couleur.

Dans le *vihāra* du Vat Champa (ill. 63), le décor peint présente des panneaux sur un seul registre placé au-dessus des baies, à l'exception de la descente du ciel des Trente–Trois dieux qui utilise presque toute la hauteur de la paroi. La Naissance est une composition conçue sur un grand arc de cercle qui part du premier dieu en attitude de vol et se termine avec une suivante tenant le tissu-écran.

Le peintre a placé Māyā accrochée à une branche au centre du tableau en lui donnant une taille hiérarchique. Regardant son fils ayant déjà accompli les Sept pas, elle semble vouloir s'éloigner de l'arbre à sa droite : le peintre dirige ses pas à l'opposé de son regard dans un mouvement d'une élégante contorsion du corps. A gauche, les quatre dieux, dans une belle courbe, se suivent dans différentes attitudes : le plus éloigné, et le plus haut, est dans une position de plongeon ; celui qui le précède commence un rétablissement du corps ; Indra, le troisième, s'est déjà redressé mais ne touche pas le sol et Brahmā, coiffé d'un chignon sur le haut de la tête, à genoux sur la terre rouge, le linge sacré en mains, regarde avec un sourire très épanoui le Bodhisattva arrivé à sa hauteur.

A droite, au premier plan, deux suivantes à genoux vues de trois-quarts de dos, faisant le geste du *sompeah*, dirigent leur regard vers les dieux tandis qu'un groupe de suivantes, à la hauteur de l'arbre, se tient derrière le tissu-écran : le lien entre elles et les deux personnages féminins à genoux est établi par une suivante debout et vue de profil. Cette femme semble aller vers la reine, l'imagier ayant créé un mouvement de marche entre elles deux marqué par le jeu des pieds.

Le travail d'agencement de la scène est une originalité en soi rendant le sujet très vivant et mouvant, mouvement accentué par les corps animés. Tous les personnages sont souriants, les dieux et la reine l'étant plus que les autres.

Nous terminons la vision de Māyā se tenant de la main gauche par la peinture du *vihāra* du Vat Sre Praing (ill. 64). Dans ce sanctuaire, le décor peint est disposé en deux registres – vie du Buddha et *jātaka* – faits de petits cadres juxtaposés mais bien délimités par un entourage rouge. Dans le panneau de la Naissance, la mise en scène se détache de toutes les représentations précédentes puisqu'elle n'est pas tripartite : à gauche, Māyā, près de l'arbre tenant une grande branche, forme un groupe avec les deux princesses soutenant le tissu-écran ; à droite, les trois dieux – Indra à genoux tendant

l'écharpe sacrée, les deux autres au-dessus de lui sur des nuages – accueillent le Bodhisattva et composent le second groupe.

La présentation de l'histoire entièrement frontale, à l'exception d'Indra vu de profil, est rendue sans perspective, les personnages étant traités en deux dimensions. Toutefois, il faut différencier le groupe féminin travaillé dans une ambiance naïve et le groupe masculin rendu de manière plus conventionnelle. Sans doute est-ce l'œuvre de deux peintres intervenant chacun dans leur sphère, l'un exécutant « l'humain » – un peintre du village ?–, l'autre réalisant « le religieux » – un bonze du *vat* ? A l'évidence, l'imagier a composé ici une œuvre instinctive en s'écartant, tout au moins sous le rapport de la technique, des créations de son temps.

Māyā devant l'arbre

Nous avons trouvé peu de représentations de Māyā au moment de sa délivrance placée devant l'arbre – parfois même adossée – tout en se tenant de la main gauche à une branche.

Datée de 1953, le peintre du *vihāra* du Vat Trapeang Tea a adopté une disposition en deux groupes que sépare l'arbre et la reine au centre de la composition (ill. 65). A gauche, sur des nuages bouillonnants, se tiennent les quatre dieux auréolés portant une coiffure semblable à celle de Roka Khnaor Kraom, sans doute la reprise de celle de la sculpture du dieu angkorien Brahmā ; le futur Buddha a fait les Sept pas en ligne sur les lotus et se tient près des dieux ; à droite, six suivantes dont trois sont à genoux faisant le *sompeah*, et trois autres debout dont deux soutiennent le tissu-écran. L'ensemble des costumes féminins est un sari sur un « petit haut » collant que Māyā porte avec un voile blanc qui tient sous un étroit diadème composé de pétales de lotus : cet agencement du vêtement semble correspondre à la tradition du nord-ouest de l'Inde mais il est ici quelque peu revu par le peintre khmer qui en élargit les formes. Les suivantes ont les cheveux nus, longs et ondulés comme ceux de bien des femmes indiennes.

Si les attitudes sont d'apparence classique, quelques détails ornementaux le sont moins : par exemple, le grand oiseau situé à droite – sans doute un paon –, fait songer aux représentations chinoises que ne méconnaissait pas le Cambodge puisqu'on trouve déjà ces influences dans le décor du relief préangkorien de Sambor Prei Kuk. L'imagination n'est pas non plus absente : ainsi est présenté un vase posé sur un socle en béton d'où jaillit une eau à la manière d'une fontaine.

La mise en page de la Naissance du *vihāra* du Vat Kampong Pil, datant des années 1950, présente un graphisme et une palette personnalisés (ill. 66).

Māyā, la main accrochée à l'une des branches de l'arbre devant lequel elle se tient, marque le centre de la composition comme précédemment ; les quatre dieux sont à gauche répartis deux par deux et le Bodhisattva près d'eux. A droite, en attitude de respect, se tiennent les trois suivantes, la quatrième soutenant le tissu-écran de ses bras déployés. L'imagier a imaginé le parcours des Sept pas du Bodhisattva en zigzaguant sur les lotus, ce qui n'est pas habituel. Quant aux divinités, il est difficile de savoir si elles sont masculines ou féminines. Elles portent le *mokot* joint à un diadème, mais le *mokot*

masculin, d'après S. Marchal, n'a pas de diadème, il est réservé au *mokot* féminin. En leur donnant un aspect féminin, le peintre n'a pas choisi la représentation conventionnelle d'Indra et de Brahmā.

La mise en scène de la peinture du sanctuaire du Vat Moung est un peu différente (ill. 67). Māyā devant l'arbre décentré vers la gauche, la main accrochée à l'une de ses branches, est proche des six dieux superposés en file indienne dont Indra au second plan. Présentant l'étoffe sacrée, le dieu du premier plan est certainement Brahmā imaginé sous un aspect gandharien puisqu'aucun autre dieu ne joue un rôle comme à Kampong Thma (cf. ill. 60). A droite se trouve le groupe des princesses agenouillées – elles portent le diadème – et derrière elles un long tissu-écran est tenu par trois autres princesses.

Dans ce panneau, l'imagier a placé le Bodhisattva face à Brahmā qui, la tête penchée, a les yeux tournés vers lui, ce qui n'est nullement conventionnel. La composition décentrée ne correspond pas non plus à la tradition : elle ne donne pas à Māyā malgré sa taille hiérarchique une place qui permet au regard du visiteur de la découvrir immédiatement, l'écran rouge attirant l'œil.

Les deux peintures suivantes offrent une certaine rupture dans la mise en scène par rapport aux images précédentes.

Dans le *vihāra* du Vat Anh Chan (ill. 68), le peintre présente une scène où deux files obliques de divinités, encore dans l'espace et sur des nuages, encadrent Māyā légèrement décalée devant l'arbre vers la droite, tandis que l'assemblée des princesses près d'elle est assise à l'orientale. Devant la reine, le Bodhisattva a fait les Sept pas et se tient sur deux lotus – un pied sur chacun d'eux –, sans être accueilli par les dieux puisque tous se trouvent derrière lui, au loin dans le ciel. Dans cette création, l'imagier ne préserve pas l'intimité de Māyā par un tissu-écran, ce qui reste une exception bien que ce même « oubli » se retrouve dans le sanctuaire du Vat Trapeang Pov (ill. 69) dans une composition différente. En effet, dans cette scène, le peintre a placé peu de personnages : à gauche, quatre suivantes auprès desquelles se trouve Māyā qui semble s'appuyer à l'arbre, sa main reposant sur le bord d'une branche ; devant elle légèrement tournée vers la droite, l'enfant se tient sur les quatrième et cinquième lotus – et non sur le septième, il n'a donc pas encore fait les Sept pas –, face aux dieux assis et en taille hiérarchique : Brahmā aux trois têtes et quatre bras et Indra légèrement vert. L'imagier n'a pas donné à Brahmā l'écharpe sacrée, ses mains étant jointes comme celles d'Indra dans le signe du respect, pas plus qu'il n'a créé un tissu-écran à la protection de Māyā : ces deux omissions ne se rencontrent nulle part ailleurs en l'état actuel de nos découvertes.

Il est encore possible de voir Māyā se tenant de la main gauche sur le panneau du *vihāra* du Vat Kamping Puoy – malheureusement très abîmé sous les Khmers Rouges –, pour la manière dont le peintre montre le dieu Brahmā (ill. 70). Ordinairement présent comme Indra dans toutes les scènes de la Naissance, à de rares exceptions près, le dieu

tient le linge sacré sur lequel il va recueillir le petit enfant, ou le salue dans le geste du *sompeah*, ou encore lui tend ses bras. Il n'est ici représenté sous aucune de ces attitudes mais revêt une apparence très imposante, supérieure à celle des autres divinités, et ses trois faces apparentes ont les yeux aux paupières à demi baissées. Séparé de Māyā par l'arbre, Brahmā protège le Bodhisattva éloigné de sa mère en tenant au-dessus de lui un parasol dans l'une de ses trois mains visibles. En lui donnant un aspect nettement plus important qu'aux autres divinités – une taille hiérarchique –, le peintre de ce panneau a-t-il voulu détacher Brahmā du monde des humains où il est descendu, pour l'affirmer dans son état supra divin ? Cette évocation du dieu, à l'image de la sculpture de relief, reste assez exceptionnelle.

Ce panneau réserve une autre étrangeté dans sa partie droite supérieure : deux personnages – un homme et une femme – apparaissent derrière le parasol tenu par Brahmā : l'un tient un arc à la main, l'autre une coupe sur laquelle est posée une épée. Le peintre a imaginé ici l'épreuve de l'arc imposée à Siddhārtha puis son Mariage avec Yaśodharā. Il a donc réuni, sur un même tableau, la Naissance, la conquête de la fiancée et le Mariage. Les deux dernières évocations, exprimées sous forme de prédictions, faisaient allusion à l'avenir du Bodhisattva. Ce travail d'un peintre inconnu est une création isolée.

Toutes les peintures de la Naissance présentant Māyā dans les positions différentes évoquées *supra* – se tenant à une branche des deux mains ou de la main gauche, ou ne se tenant à rien – restent cependant respectueuses de l'iconographie qui s'est imposée au fil du temps, même si la règle enseignant de dépeindre la reine « se tenant de la main droite » à l'arbre, comme les textes le précisent, n'est pas ici observée. Ces réalisations montrent combien les peintres cambodgiens n'étaient pas soumis à des règles strictes pour la mise en scène du sujet. Nous donnons ci-dessous un aperçu qui complète nos remarques à propos de certaines particularités ; il n'y a jamais deux tableaux identiques tant la diversité des détails est importante :

• la reine dépeinte souvent réservée (cf. ill. 54–55, 59–60–61, 68), peut aussi être souriante (cf. ill. 58, 60, 62, 67) ou animée comme les divinités (cf. ill. 63),

• l'emplacement destiné aux dieux, naturellement à gauche (cf. 54–56.), se trouve parfois à droite (cf. ill. 58, 64, 69) et de temps à autre de part et d'autre de la reine (cf. ill. 68–70),

• le Bodhisattva venant de naître et capable de marcher dans l'instant qui suit, est tantôt un petit garçon nu (cf. ill. 5), tantôt un petit enfant vieilli ceint de l'écharpe (cf. ill. 7) ; la plupart du temps sa main droite est levée et l'index pointé mais il peut aussi présenter ses deux menottes redressées dans le geste du jeune bébé (cf. ill. 5) ou n'en avoir levé aucune (cf. ill. 11), ou bien avoir l'index de la main gauche dirigé vers le ciel (cf. ill. 9),

• le paysage dans lequel a lieu la délivrance de Māyā peut-être sauvage (cf. ill. 52) ou être un parc bordé de bâtiments (cf. ill. 65) ; il peut être encore un espace de latérite (cf. ill. 58–61, 63), une allée de jardin rectiligne (cf. ill. 58–60), une autre sinueuse (cf. ill. 56,

59, 68) ; il peut être aussi un chemin au pied des montagnes (cf. ill. 67) ou entouré de collines (cf. ill. 64, 69),

• les arbres sont généralement de grande taille (cf. ill. 54), parfois torturés (cf. ill. 60–61), ont des feuillages orientaux (cf. ill. 57–58, 61, 64) rarement occidentaux (cf. ill. 65),

• le ciel peut être d'un bleu soutenu (cf. ill. 54–55), d'un bleu léger parsemé de nuages (cf. ill. 56–59), gris (cf. ill. 61, 68) ou pratiquement inexistant (cf. ill. 60,63, 65–66).

L'appui de la main droite

Il reste à évoquer les réalisations peintes – de loin les plus nombreuses – qui suivent – ou essaient de suivre – les récits de la Naissance montrant Māyā debout se tenant à une branche de la main droite.

D'après A. Foucher « *Tous les textes sont unanimes à vouloir que Māyā ait accouché debout* […]. *Ils sont aussi d'accord pour la faire, au moment décisif, se suspendre de la main droite à une branche d'arbre* [328] ».

Cette phrase donne deux indications quant à la position supposée de Māyā. D'une part, elle est « suspendue » à une branche : nous avons trouvé seulement deux représentations où le terme correspond à cette attitude de la reine ne touchant pas le sol (cf. ill. 52 et 53) ; d''autre part, elle se tient « de la main droite » ce qui d'évidence ne correspond à aucune des représentations énoncées ci-dessus. Toutefois, ce point d'appui de la main droite va être le parti adopté par la grande majorité des imagiers cambodgiens jusqu'à nos jours.

On sait aussi que lors de la sortie spontanée du flanc droit de sa mère, « *l'enfant ne l'a aucunement blessée* ». Cet épisode de l'histoire inconnu des Cambodgiens n'est donc jamais représenté dans l'imagerie peinte, pas plus que dans l'imagerie sculptée, au contraire des illustrations sur de petits reliefs de l'art du Gandhāra et de l'art Gupta où l'on voit surgir du flanc de Māyā l'enfant [329-330]. De même, il est écrit que lors de la Naissance, c'est le dieu Indra qui prend l'enfant dans ses bras : « […] *l'enfant sortant du flanc de sa mère, recueilli aussitôt par Indra, aux côtés de qui se tient Brahmā* [331] ». Sous le pinceau des Khmers, c'est essentiellement Brahmā qui accueille le futur Buddha et rarement Indra.

Enfin, les sources principales rapportent que le bain de l'enfant a immédiatement suivi l'accouchement [332]. Cependant, se contredisant, ces mêmes textes déclarent aussi que l'enfant sitôt né a commencé par faire les Sept pas. Cet ordre « *est celui qui fut définitivement adopté par l'Ecole du Gandhāra…* » On peut donc en conclure que c'était avant le bain : « *C'est qu'en effet au sujet du Bain la tradition est des plus flottantes* » remarque encore le chercheur. Toutefois, l'ensemble des écrits s'accorde sur un point : celui du « *double*

[328] FOUCHER, A., *La vie du Bouddha…*, *op. cit.*, p.42.

[329] BUSSAGLI, M., *L'art du Gandhāra*, 1984, p. 337.

[330] PARLIER-RENAULT, E., « L'image de l'enfant dans l'art bouddhique de l'Inde », in *Enfances*, p. 35.

[331] PARLIER-RENAULT, E., *ibid*., p. 36.

[332] FOUCHER, A., *La vie…*, *op. cit.,* p. 15

afflux que comporte ce bain, l'un d'eau chaude, l'autre d'eau froide ». Et d'expliquer : « *Tantôt c'est de terre que ces deux courants s'empressent de sourdre et de remplir deux bassins pour baigner l'enfant "pareil à une statue d'or". Tantôt, au contraire, il semble qu'ils tombent du ciel comme une pluie* [333]. » Quant à la version singhalaise, elle diffère quelque peu dans son explication du bain : « […] *et, bien qu'il* [le nouveau-né] *fût absolument non souillé, les divinités envoyèrent sur lui deux jets d'eau, semblables à deux piliers d'argent afin de parfaire son état* [334] ». Cet épisode du bain n'est jamais retenu dans le décor peint par les imagiers khmers, sauf peut-être pour une image qui, bien que ne correspondant pas à ces descriptions, pourrait vouloir relater cet événement (cf. ill. 116 *infra*).

Pour éviter la monotonie d'une trop longue évocation de ce thème, nous avons pris le parti de le classer en trois catégories selon les représentations peintes que nous avons relevées illustrant tant bien que mal les récits :

• la réception de l'enfant sur l'étoffe sacrée tenue par Brahmā ou Indra (ill. 71),

• la présentation de cette étoffe à l'enfant par Brahmā, rarement par Indra, ou encore par une autre divinité, accompagnés ou non des Quatre rois célestes [335], ou même parfois suivis d'une une cohorte de déités (ill. 72),

• les Sept pas du Bodhisattva prenant possession des points cardinaux (ill. 73).

Il est évident que cette présentation découpée en trois temps est quelque peu artificielle et ne colle pas toujours exactement aux récits mais elle a l'avantage de montrer les choix faits par les peintres. Avec ces images, nous verrons quelle part du symbolisme indien le peintre khmer a pu transférer sur les murs mêlée à une connaissance des sources et une imagination fantaisiste.

La réception de l'enfant

Avant d'exposer les représentations spécifiques de cette partie de la Naissance, il faut souligner une exception – qui ne l'était peut-être pas à l'époque –, devenue maintenant une originalité et que le Cambodge a encore la chance de conserver : le dieu Brahmā tenant l'enfant non sur ses bras – comme les Khmers en feront la norme – mais assis sur ses genoux. Cette peinture se trouve sur le mur oriental du *vihāra* du Vat Kampong Tralach Leu (ill. 74). Traitée dans l'ambiance des premières décennies du XX^e^ siècle, cette scène n'est séparée des autres que par des bosquets ou des sentiers de terre et tous les personnages qui la composent sont de petite taille. Même si la nature semble quelque peu domestiquée autour du sujet, elle n'est pas un parc mais veut sans doute en donner une impression.

La reine, accrochée à une longue branche de la main droite, le bras gauche revenant vers le centre de son corps, la main posée sur les plis antérieurs du *sampot*, tourne son visage du côté opposé à Brahmā assis à l'orientale non loin d'elle : tous deux sont sur un court espace d'herbe verte, de forme ovale, se terminant sur d'énormes rochers.

[333] FOUCHER, A., *La vie…*, *op. cit.,* p. 49.

[334] GATELLIER, M., *Peintures murales…, op. cit.*, p. 177.

[335] FOUCHER, A., *La vie…*, *op. cit.,* p. 48 et 50.

Derrière Māyā quatre princesses tiennent un long tissu-paravent, deux autres sont assises à droite et une dizaine du côté gauche : toutes jouent le rôle de suivantes, portent des diadèmes et des *sampot* en soie de différentes couleurs tandis que la reine coiffée du *mokot* est vêtue de manière plus précieuse, d'une écharpe et d'un *sampot* de tissage *hol*. Quant à Brahmā, il tient l'enfant – garçonnet se présentant bien droit – assis sur ses genoux, ce qui est une image unique parmi celles que nous connaissons. Le dieu a donc recueilli l'enfant au sortir du flanc de sa mère alors que dans les représentations de l'Inde Indra joue plus précisément ce rôle, Brahmā restant simple spectateur.

Sur la gauche de la scène, au-delà des suivantes, les lotus, tous éclos et de même taille, témoignent que le Bodhisattva a déjà fait les Sept pas : « *A peine né, le Bodhisattva se tient tout droit sur ses pieds et fait sept pas* […] *et des lotus éclosent à présent sous chacun de ses pas* [336] ». En effet, on retrouve le futur Buddha – petit garçon – arrêté sur le septième lotus à un endroit où la peinture est dégradée. Le peintre s'est donc attaché à représenter la réception de l'enfant par le dieu, puis l'enfant prenant possession du monde en faisant les Sept pas. Il reste à expliquer la présence d'une princesse, assise sur le sol face à Brahmā, dans une attitude – bras ouverts et tendus – qui est l'expression de quelqu'un s'attendant à recevoir l'enfant et qui pourrait correspondre à cette remarque : « … *les nobles l'enveloppèrent, à leur tour, dans la plus fine et la plus douce des étoffes* [337] ». Mais l'enfant torse nu sur les genoux du dieu porte déjà un *sampot* et la princesse ne présente pas d'étoffe.

Devant cette œuvre travaillée dans une « ambiance royale » comme il se doit – traitement des personnages féminins, de leurs coiffures et costumes –, on peut penser que l'imagination du peintre, jointe à une connaissance plus orale que livresque, est responsable de cette interprétation à plusieurs niveaux.

La représentation du *vihāra* du Vat Saravan datant de 1927 (ill. 74[b]) offre une particularité différente de celle de Kampong Tralach Leu dans la réception de l'enfant. L'épisode est séparé des deux sujets le jouxtant par une fine colonne cannelée dont le socle et le chapiteau sont travaillés de motifs angkoriens : sans doute est-ce une recherche pour différencier les histoires afin de créer une meilleure mise en valeur de chacune d'elles bien qu'il ne s'agisse pas à proprement parler d'un tableau encadré.

Sur un long tapis disposé devant l'arbre, Māyā se retenant à une branche courbe regarde son enfant nu assis sur un curieux et haut socle juponné. L'ensemble des dieux, des princesses et des porteuses de chasse-mouches forment une protection autour d'eux : les uns sur le côté gauche, les autres à droite et les dernières tenant le tissu-paravent étendu derrière l'arbre. Assis à côté d'Indra, Brahmā, reconnaissable à ses quatre bras et un second profil, accueille l'enfant tendant vers lui l'un de ses bras droits démesurément long.

Plusieurs éléments font de cette scène une interprétation originale : l'enfant auréolé porte la coiffure en chignon du Buddha et présente un air sévère sur un visage aux oreilles allongées ; la présence d'un long faisceau lumineux arrivant du ciel – où volètent

[336] FOUCHER, A., *La vie… op. cit.,* p. 51.
[337] GATELLIER, M., *Peintures murales…, op. cit.*, p. 177.

des divinités – descendant jusqu'à la reine enveloppée d'une large draperie verte laissant apercevoir ce qui pourrait être le bas d'un *sampot* ; la présence d'un tapis sous les pieds nus de Māyā qui n'est pas fait de fibres végétales mais ressemble à un tapis d'appartement en laine ou en coton.

Entre ces deux représentations du premier quart du XX^e^ siècle et la décennie 1950, nous n'avons pas trouvé d'autres peintures relatant le sujet sous un aspect particulier, pas plus que sous l'apparence plus classique de l'enfant allongé sur les bras du dieu qui s'impose dès les années 1950.

Les années 1950

Le sanctuaire du Vat Enteak Kosei (ill. 75) conserve des peintures de bonne facture qui ont subi de légères retouches pour un certain nombre de personnages : le contour des lèvres remodelé, la couleur des bouches devenue rouge vif, les moustaches noircies et les cils allongés.

Au milieu de bosquets fleuris, près d'un large nuage légèrement grisé, sont réunis Māyā, les dieux et plusieurs suivantes portant dans leurs cheveux une fleur, ce qui est une nouveauté. La scène de la réception du Bodhisattva, sur une étoffe sacrée dans les bras du dieu, développe une harmonie de lignes – jeu maniériste des bras et des mains des dieux, de la suivante tenant le bord du tissu-paravent, contours en pétales des nuages –, et de couleurs – alliance des rouges et verts rehaussés d'ocre doré.

L'enfant auréolé, petit bébé nu, est tenu de manière maternelle par un dieu portant le *mokot* à trois pointes, symbole de royauté. Il doit s'agir d'Indra, le roi des dieux, puisque les quatre autres divinités ont un *mokot* à seulement une flèche effilée.

Cette présentation nouvelle de la réception du Bodhisattva – comparée à celle du Vat Kampong Tralach Leu –, simple et claire, est la plus ancienne conservée en l'état actuel de nos connaissances : durant les dizaines d'années suivantes, les imagiers vont travailler cette présentation non sans introduire des pointes de nouveautés.

Parmi le nombre de tableaux recensés nous présentons les images les plus intéressantes pour leur qualité ou leur originalité. Ainsi, les quatre sanctuaires suivants offrent quelques particularités qui les distinguent des nombreuses autres peintures que nous avons abandonnées pour leurs repeints trop maladroits.

Dans le *vihāra* du Vat Roung Damrei (ill. 76), la scène se déroule dans un parc orné de jardinières fleuries où s'élèvent une muraille ouverte par un portique et des édifices hétéroclites. La présence des fleurs est une mode déjà apparue qui va perdurer encore plusieurs années sous diverses formes : cultivées dans des jardins, sauvages dans des bosquets, coupées dans des pots, écloses sur des arbres, ornant des chevelures...

En colonne sur la gauche, cinq dieux, arborent des auréoles de couleur différente : rouge, vert, brun. Le premier d'entre eux est Brahmā coiffé d'un chignon tenant dans ses bras, sur une écharpe verte, l'enfant nu, très petit bébé auréolé. Māyā, femme immense

et élégante portant un sari semblant réduit à une jupe, traitée en taille hiérarchique, est accrochée à un rejeton de branche devant le groupe de ses suivantes : souriantes, remuantes et humaines, elles soutiennent une lourde draperie en guise de très court paravent. Dans cette scène, les lotus que l'enfant parcourt ailleurs sont absents comme dans la peinture précédente du Vat Enteak Kosei. La petite note originale est introduite sur la droite par la présence d'une mère de famille entraînant par la main son enfant à venir assister au prodige. Malheureusement, ce panneau de bonne qualité a disparu en 2009 pour être remplacé par un chromo.

Le peintre du sanctuaire du Vat Akreiy Ksatr (ill. 77) a placé son sujet dans la nature, à l'entrée d'un chemin, près d'un arbre au tronc étrange et torturé rappelant ceux des images des Vat Kampong Thma et Boeng Khang Cheung (cf. ill. 60–61). Les dieux à gauche sont assis sur des nuages ouatés très près du sol ; le groupe des suivantes à droite, et derrière le tissu-paravent, regarde Māyā d'un air souriant. Indra porte le bébé nu sur une longue étoffe blanche brodé d'or et posée sur ses bras : il tient le rôle que lui ont donné les écrits ; Brahmā est certainement le deuxième dieu, vêtu de couleurs différentes de celles des quatre autres dieux : bleu et vert pour lui, vert et brun pour les autres. Du côté opposé au dieu, la seule suivante à genoux a rejeté dans son dos un grand et long pan de son écharpe verte après en avoir ceint sa poitrine comme l'a fait la suivante du premier plan du Vat Roung Damrei. Cet aspect du drapé est de sensibilité indienne.

Le travail de ce peintre inconnu, que nous retrouverons dans la scène du Mariage du prince Siddhārtha, se caractérise encore par des silhouettes longilignes et des attitudes naturelles, voire légèrement contorsionnée pour la reine chaussée de « tongs ». L'ensemble est traité dans une palette restreinte de vert, bleu, terre de Sienne ou terre d'ombre ; ainsi, toutes les couleurs des vêtements se retrouvent dans celles de la nature :

- ciel / *sampot* de Māyā,
- chemin / *sampot* de suivantes et écharpe de dieux,
- feuillage / tissu-paravent, écharpes, tuniques de dieux.

Les touches de blanc des visages, des bras et des nuages font ressortir toutes les teintes.

Comme pour le *vihāra* du Vat Roung Damrei, les lotus ne sont pas représentés, l'imagier privilégiant la réception de l'enfant. Cette réalisation est tout à fait personnalisée.

Le travail de l'imagier du *vihāra* du Vat Veal Mlu (ill. 78), d'aspect plus provincial, est sensiblement différent des deux panneaux précédents dans sa présentation plus resserrée. A gauche, le Bodhisattva, petit bébé au ventre bien gonflé, est tenu sur l'étoffe sacrée par Brahmā assis devant Indra à genoux tandis qu'un dieu apparaît au milieu des nuages bleus et qu'un autre descend du ciel. Dans la partie droite, les suivantes forment deux groupes bien distincts : nombreuses et debout derrière l'étoffe-paravent rouge-orangé, elles sont quatre, à genoux près de la reine dont la main gauche touche les doigts des deux premières. Ce geste veut-il évoquer un soutien recherché par Māyā dans son

épreuve de délivrance ? Ou n'est-il qu'une maladresse du peintre n'ayant pas su où placer la main ? La posture de Brahmā qui ne réussit pas à trouver l'équilibre sur sa jambe et son pied gauches, fait plutôt penser aux difficultés du peintre à représenter certaines perspectives. Mais une anomalie ne relevant pas de la gaucherie du peintre se voit dans le traitement des lotus : partant de Māyā ils vont en s'amenuisant jusqu'au pied de Brahmā alors que les fleurs sacrées s'épanouissent lors du parcours de l'enfant prenant possession des quatre orients ; cette vision inversée et illogique prouve peut-être que le peintre ne connaissait pas l'explication du miracle de la Naissance et, s'étant inspiré d'autres réalisations, ne comprenait pas la présence des lotus. Toutefois, malgré toutes ces imperfections, l'imagier provincial a su rendre l'atmosphère de circonstance que requiert le sujet d'une naissance accueillie par les dieux.

Dans le sanctuaire du Vat Kaoh Kampong Trom (ill. 79), la naissance se déroule dans un parc cerné d'un muret percé d'un large escalier décoré de chaque côté d'une sculpture sur un haut socle, et fermé sur la partie droite par une architecture de sensibilité indo-musulmane. Une fontaine sur laquelle se tient un paon, des fleurs épanouies sur l'herbe et une création à la française dans la longue plate-bande rectiligne d'où surgissent de petits arbres en pointe ornent une partie de l'espace. Comme pour les peintures précédentes les dieux sont à gauche enveloppés de nuages ; au premier plan Indra regarde l'enfant nu que Brahmā tient dans ses bras sur une écharpe dorée identique à sa tunique ; à droite, derrière le tissu-paravent un groupe de suivantes est attentif à la scène qui se déroule ; deux autres femmes isolées au premier plan et face aux dieux saluent l'enfant d'un *sompeah*. Entre elles et les dieux, les sept lotus partant des pieds de Māyā pour arriver à la hauteur d'Indra, sont pleinement épanouis. Et dans le ciel, posés en file indienne sur un léger nuage, des protomés de divinités s'apprêtent à descendre vers la reine.

Le peintre de ce panneau se distingue des précédents par l'emploi d'une perspective utilisant la coordination des points de fuite et la ligne d'horizon, ouvrant et libérant ainsi l'espace. Quant à la palette, elle se différencie des précédentes par des couleurs adoucies et un très grand emploi des bleus : dégradés pour les nuages, plus soutenus pour le ciel, grisé pour l'architecture indo-musulmane, mélangé de parme pour des vêtements que réchauffent de même ton jaune-orangé le grand tissu-paravent, le *sampot*, les chaussures et l'écharpe de Māyā.

Pour ces cinq peintures des années 1950, nous relevons des analogies et des différences :

• Brahmā joue quatre fois le rôle principal dans l'accueil du Bodhisattva et Indra une seule fois,

• les sept lotus des Sept pas sont absents deux fois,

• Māyā est habillée deux fois de manière imaginative, se voulant vaguement indienne – sorte de tablier sur jupe longue, corsage à manches ballons – et deux autres fois à la khmère – *sampot* long et écharpe en travers du torse nu.

Toutefois, la peinture du Vat Kaoh Kampong Trom se détache quelque peu de celles de la même période et nous permet de faire le lien avec les années 1960

Les années 1960

Dans les années 1960, un nombre important de démolitions de *vihāra* a dans le même temps autorisé leur reconstruction pour faire « plus grand et plus beau » et recevoir quelques mérites. La prospérité du pays a permis l'élévation de nombreux sanctuaires à un ou deux étages et leurs murs se sont couverts de panneaux peints dont certains subsistent encore dans leur forme originelle ou n'ont subi que de légères restaurations. Nous présentons ceux qui nous paraissent représentatifs de cette époque.

La peinture du *vihāra* du Vat Ratanak Saophoan (ill. 80) peut être reliée à celle du *vihāra* du Vat Kaoh Kampong Trom évoquée précédemment (cf. ill. 79) : parc important et organisé entouré d'une enceinte, bosquets fleuris et paon sur le bord d'une fontaine, édifices de type indo-musulman fermant l'espace, suivantes agenouillées au premier plan, long tissu-paravent tenu seulement par deux suivantes…

Mais ici les dieux au visage oblong portent une curieuse coiffure étagée faite d'un diadème et d'un étrange élément ressemblant à une tour de *prasat* angkorien. Brahmā reconnaissable à son chignon tient dans ses bras, et sur l'écharpe sacrée, l'enfant, minuscule bébé nu allongé, le bras droit posé sur son buste comme dans le tableau précédent. Māyā vêtue à l'indienne est coiffée d'un voile blanc retenu par un diadème. Dans la présentation des personnages, on remarque que l'imagier a fait des visages oblongs aux dieux et des visages ronds aux femmes.

Le peintre ici est un peu moins coloriste que le précédent : absence du jaune vif, utilisation du blanc pour la longue enceinte et une partie des façades ; couleur à peine bleutée pour les lourds nuages en fumée opaque où se tiennent les dieux, pour le tissu-paravent et pour le vêtement de Brahmā souligné d'une bande orangée – évoquant sans doute l'or.

Comme à Kaoh Kampong Trom, la ligne des lotus est présente mais au lieu de partir devant le pied de Māyā, elle commence sur son côté gauche pour aller jusqu'à Brahmā : avec une telle orientation, l'enfant avait quitté le flanc de sa mère du côté gauche, ce qui ne correspond pas aux écrits. Toutefois l'élément le plus singulier est la présence dans le parc d'une longue plate-bande rectangulaire, bordée de courts bouquets fleuris sur son pourtour, d'où émergent de petits arbres en pointe qui correspond à une composition européenne.

Un remplissage coloré caractérise le panneau du sanctuaire du Vat Preaek Luong de la province de Battambang (ill. 81). Le sujet se déroule sur fond de montagnes dans un parc clôturé d'une enceinte et cerné par des édifices d'apparence indo-musulmane. Au pied de l'assemblée réunie pour la Naissance – Māyā, dieux et suivantes –, poussent de petits massifs de fleurs auprès desquels sautillent divers oiseaux non loin d'une fontaine où se tient un paon comme à Trapeang Tea (cf. ill. 65), à Kaoh Kampong Trom et à Ratanak Sophoan.

Dans cette création, le peintre a laissé libre cours à sa sensibilité et fait de son sujet une scène quelque peu maniériste tout en respectant l'enseignement reçu qui impose une déférence envers l'iconographie traditionnelle et séculaire. C'est ainsi qu'il joue avec les courbes nuageuses, ocres et roses, qui soutiennent six dieux plongeant vers l'enfant – le plus éloigné vu de profil ne présentant qu'un demi-visage et le bras gauche –, avant de pouvoir se redresser derrière Indra. Ce dernier, auréolé d'un nimbe rayonnant porte une tiare irradiante – petite boule lumineuse à son sommet – tandis que les autres dieux ont des coiffures – en « pagodons étagés » – rappelant un peu celle du dieu Viṣṇu du style du Bakheng d'époque angkorienne [338]. L'enfant nimbé, reposant sur l'écharpe sacrée dans les bras d'Indra, vient juste d'être recueilli par le dieu puisque les lotus sont absents comme dans les peintures de Roung Damrei (cf. ill. 76) et Akreiy Ksatr (cf. ill. 77). Dans une veine maniériste, il faut encore souligner le sourire affecté de Māyā et d'Indra et le jeu de courbes des bras et des mains de la suivante tenant le tissu-écran.

Diverses remarques ressortent de cette création : dans le ciel s'étendant à l'infini, des protomés de divinités en file indienne sur des nuages cotonneux semblent vouloir descendre vers la reine. Nous avons déjà vu cet élément dans la peinture du Vat Kaoh Kampong Trom de quelques années antérieure (cf. ill. 79). D'autres similitudes existent encore entre ce panneau et les deux précédents : la longue plate-bande rectangulaire d'où émergent de petits arbres en pointe ; la place et la position de Brahmā, celles des deux suivantes à genoux, celles encore du groupe des femmes derrière le tissu–paravent. Mais les réalisations ne sont pas de même sensibilité et diffèrent tant par la ligne que par la couleur. A Kaoh Kampong Trom, l'imagier est resté dans une ambiance khmère : les costumes, les bijoux de Māyā, les *mokot* des dieux et de la reine l'attestent ; à Ratanak Sophoan, le peintre oscille entre les traditions khmère et indienne – tout au moins telle qu'il se les représente ; à Preaek Luong, le peintre a voulu donner à son sujet une tonalité indienne : les traits marqués des protagonistes, le voile enveloppant de Māyā tenu par un diadème très ouvragé, ses lourds bijoux de cou et de ceinture, les rangs de perles des chevelures féminines en sont un témoignage.

En mettant en parallèle la peinture de Kaoh Kampong Trom (cf. ill. 79) et celles de ces deux derniers *vihāra*, toutes de provinces différentes – Kampong Cham, Pailin et Battambang –, il apparaît qu'elles ont des points communs dans des détails qui ne se retrouvent pas sur d'autres panneaux : la présence d'une fontaine sur laquelle repose un paon vue de dos et la création d'un parterre à la française s'allongeant depuis le groupe des suivantes vers les édifices, éléments placés à chaque fois sur la droite des tableaux ; la position caractéristique des deux suivantes du premier plan : l'une à genoux, l'autre le genou droit en terre et la jambe gauche reposant sur son pied ; le chasse-mouches posé à terre entre elles deux.

Ces aspects particuliers tendent à prouver que les peintres circulaient et pouvaient à nouveau créer en d'autres endroits ou s'inspirer les uns des autres. S'il est possible de suggérer que le même peintre a pu réaliser les panneaux de Kaoh Kampong Trom et de Ratanak Sophoan à quelques années d'intervalle – autour de 1955 et 1962 – tant le

[338] ZEPHIR, T., « Têtes de Brahmā, Śiva et Viṣṇu », *in* Angkor et dix siècles d'art khmer, p. 204.

dessin et la palette peuvent être comparés et rapprochés, il faut détacher le tableau de Preaek Luong – 1966–1968 – qui est d'une main et d'une sensibilité différentes. Toutefois les œuvres des *vihāra* de Kaoh Kampong Trom et de Ratanak Sophoan ne permettent pas de parler d'école puisqu'en l'état actuel de nos connaissances nous ne pouvons pas joindre d'autres créations à ces deux réalisations dont les noms des peintres sont inconnus.

Dans la *śālā* du Vat Prin (ill. 82) il existe dans la représentation de la Naissance quelques éléments comparables aux trois scènes précédentes : un grand parc clos par une longue enceinte percée d'un large escalier et des bâtiments aux ouvertures de forme indo-musulmane ; Māyā placée entre un groupe de dieux descendant des nuages ; deux suivantes au premier plan se tenant à l'identique de celles des trois peintures précédentes, traitées cependant avec plus de maladresse, un groupe d'autres suivantes derrière le tissu-paravent. En revanche, la coiffure des dieux est différente de celle traitée à Kaoh Kampong Trom et Ratanak Sophoan mais se rapproche de celle de quelques dieux de Preaek Luong en forme de « pagodons étagés ».

Si ce tableau est lié aux trois précédents par certains points, il s'en différencie par un travail assez maladroit dans le rendu des positions notamment des jambes, des bras et des mains. Et l'ensemble du sujet, bien que se situant dans un grand parc, est une scène resserrée : le raccourcissement sensible du nuage place les dieux les uns derrière les autres de manière très rapprochée ; Brahmā, situé au premier plan, un genou en terre comme dans les trois peintures précédentes, a recueilli l'enfant sur ses bras, mais le roi des dieux ne se trouve pas près de lui comme à Kaoh Kampong Trom : il se tient au troisième plan, collé au dieu précédent. La conception même du tableau ne laisse aucune place entre le premier plan – Brahmā et la première des deux suivantes à genoux – et l'œil du spectateur n'a pas le recul indispensable à une vision immédiate et complète du thème. Le travail du peintre est de tradition provinciale mais une remarque intéressante concerne l'aspect qu'il a donné aux vêtements : les traits arrondis, sombres et appuyés pour évoquer les plis des étoffes ne se retrouvent pas sur d'autres peintures de la même région et font plutôt songer au travail de la sculpture. Le peintre est-il « l'inventeur » de cette technique ou a-t-il été influencé par une autre réalisation de la région de Siemreap ?

Cette présentation des quatre panneaux fait apparaître que la peinture de Ratanak Sophoan est la plus proche de celle de Kaoh Kampong Trom, ce qui tend à proposer la main d'un seul peintre pour les deux réalisations. Les imagiers de Preaek Luong et Prin ont puisé leur inspiration dans l'une ou l'autre de ces deux créations tout en conservant un langage personnel exprimé notamment dans le choix de la palette.

La scène du *vihāra* du Vat Kampong Seima (ill. 83), différente des précédentes, peut être définie comme une peinture intimiste – bien qu'elle se déroule dans la nature –, tant le peintre exprime son sujet de manière discrète dans un paysage apaisé et dépouillé de tout artifice. En effet, les dieux à gauche, la reine et les suivantes à droite sont réunis

dans un espace très réduit entre deux petits bosquets de fleurs. Le bord d'une petite estrade nue et un lion de pierre symbolisent sans doute une architecture restée invisible. Māyā, coiffée du diadème, est habillée du sari qu'ont revêtu aussi les suivantes, et toutes ont les cheveux ornés de perles et de petites fleurs et sont pieds nus. Brahmā agenouillé, coiffé du chignon, porte l'enfant souriant au regard malicieux, suivi d'Indra et de trois autres dieux. A ses pieds, nulle trace de lotus. Le sujet est présenté avec simplicité, hormis le traitement des nuages particulièrement bouillonnants qui fait presque se confondre le vêtement blanc de Brahmā avec une large volute.

Dans le Vat Kdoeang Reay, le *vihāra* (ill. 84) conserve un registre de panneaux exécutés dans des tonalités éteintes de rouge, brun, vert, gris-vert, bleu… rehaussées de touches blanches. La Naissance se déroule dans un vaste parc cerné par une enceinte, largement ouverte en son centre, orné de longues plates-bandes bordées d'arbustes aux formes arrondies. La scène présente peu de personnages : au centre, Māyā, en taille hiérarchique, coiffée du diadème et du *mokot* ; à gauche, trois dieux portant le *mokot* à une flèche ; à droite et debout, deux princesses et une suivante, et dans le ciel trois divinités volantes. Brahmā, dont on aperçoit l'un des profils, tient sur ses bras l'enfant nu posé sur l'écharpe sacrée. L'imagier a joué ici avec le nombre trois.

Des détails donnent à cette œuvre un aspect personnalisé. Ainsi, le tissu-paravent rouge-passé à fleurettes blanches, tenu par la troisième divinité de gauche depuis son nuage, n'est pas déployé et ne protège pas la reine des regards indiscrets. Dans les diverses représentations, Māyā peut être pieds nus, porter des « tongs », des chaussures à bouts relevés, d'autres très enveloppantes… Ici, elle est chaussée de nu-pieds à talons et vêtue d'une jupe aux plis épais semblable à celle de ses suivantes, sorte de large *sampot*. Quant aux sept lotus qui ont surgi à chaque pas du Bodhisattva, ils partent de l'arrière de Māyā sur son côté gauche et bifurquent à angle droit vers Brahmā. Déjà dans la peinture du Vat Ratanak Sophoan (cf. ill. 80) nous avions remarqué cette fantaisie. Les panneaux des deux *vihāra* sont datés de 1962 mais se trouvent fort éloignés l'un de l'autre. Coïncidence ? Idée spontanée ? Ou influence ? Dans l'impossibilité de suivre la trace des auteurs de ces peintures qui ne se ressemblent pas, les interrogations demeurent.

Après avoir étudié la peinture de ces sanctuaires, il est possible d'écrire que des schémas personnels nés de l'imagination des peintres ayant assimilé le savoir de leur père ou des religieux, souvent peintres eux-mêmes, pouvaient être répétés de mémoire lors des déplacements des imagiers. Grâce à leur autorité et à leurs connaissances les *achar* pouvaient aussi assurer une certaine transmission lors de leurs rencontres avec leurs compatriotes des autres villages en révélant et décrivant les créations de leur propre *vihāra*. Les œuvres sont donc à la fois traditionnelles et personnelles, et malgré des mises en images qui peuvent sembler répétitives à première vue – sans qu'il soit question de « cartons » transmis –, il n'y a pas deux tableaux identiques. Les différences s'expriment donc essentiellement dans les détails, reflets de la fantaisie du peintre qui

puise son inspiration dans ce qui l'entoure. Autant de mains différentes autant de particularités qui reflètent l'inventivité des personnalités.

La présentation de l'étoffe sacrée

Nous avons de nombreux témoignages de ce thème, notamment dans les années 1960. Cependant un certain nombre de peintures des années antérieures subsistent encore. Il a été intéressant de les répertorier avant la disparition programmée de quelques-unes, sort que devraient subir bien d'autres panneaux peints dans un laps de temps assez court. Nous nous proposons d'en présenter le plus grand nombre pour en garder la mémoire et mettre en valeur leur originalité.

Les années 1920

Nous n'avons pas trouvé de représentations d'un dieu – Brahmā ou Indra – tendant l'étoffe sacrée au Bodhisattva antérieures à cette décennie et, en l'état actuel de nos connaissances, il semble qu'il ne reste que deux *vihāra* datant du début des années 1920 conservant ce sujet.

Dans une palette assez restreinte d'ocres rose et brun mêlés de touches de vert et de bleu passé, la Naissance de Po Andaet (ill. 85) se déroule dans un parc au sol rouge et aux allées bordées d'herbe où s'élève une architecture cubique. Māyā, accrochée de la main droite à une branche devant un tissu-paravent tenu de l'arbre à la main d'une suivante, regarde son enfant s'éloigner. Ayant parcouru les Sept pas sur une ligne circulaire partant de la première suivante assise à l'orientale – et non du côté de sa mère –, le Bodhisattva auréolé arrive à la hauteur de Brahmā, dont on aperçoit deux très fins profils, qui lui tend l'étoffe sacrée du bout des doigts. Assis à terre, sans la présence de nuages, se tient Indra près de Brahmā suivi de deux autres dieux, tous coiffés du *mokot*. Face à eux sont assises, les mains jointes, les princesses et les suivantes, dames de la cour. Dans le ciel deux groupes de trois déités contemplent la scène en répandant des branchettes fleuries. L'imagier a créé ici une ambiance khmère par la représentation des tissus de *sampot*, par le port des écharpes, des vestes, des collerettes et des ailerons.

Le deuxième *vihāra*, celui de Preaek Luong de Kandal (ill. 86), a privilégié les tons bleus, verts et rosés pour une scène se déroulant dans l'allée d'un vaste parc fermé par des bâtiments de sensibilité musulmane. Le sujet, plus animé que le précédent, montre Māyā soutenue par l'une de ses suivantes – ou par sa sœur – tenant son bras gauche tout en enserrant de l'autre main son flanc droit. L'enfant, arrivant à la hauteur de Brahmā et « *parcourant d'un seul regard l'univers entier* », est protégé par un parasol flottant tandis qu'Indra suivi de trois divinités à l'aspect féminin – portant le diadème et le *mokot* – font le *sompeah*. Sur la droite, les trois femmes sont agenouillées d'une manière plus occidentale qu'orientale : les deux premières se tiennent sur leurs deux genoux et la troisième un genou en terre est en équilibre sur la pointe d'un pied. Derrière elles, les suivantes sont debout et l'une d'elles tient à bout de bras le tissu-écran. Toutes les

accompagnatrices, comme Māyā, ont une écharpe en travers du buste sur un vêtement collant et à manches courtes et sont vêtues d'une jupe ample et flottante – habillement qui veut sans doute rappeler le sari mais dont l'excédent d'étoffe se réunit entre les jambes ; toutes sont coiffées du diadème et représentent par conséquent les princesses du palais ; Māyā porte le *mokot*.

L'imagier a su rendre l'épuisement de la reine et la torsion de sa suivante dans un mouvement d'aide et d'accompagnement et donner à la scène une ambiance grave et humaine. Cette représentation, tout en respectant l'enseignement, rompt en partie avec les conventions qui font normalement de Māyā un personnage au-dessus des souffrances.

Les années 1930

Nous n'avons répertorié que trois panneaux datant de la décennie 1930 : deux dans la province de Pursat et un dans celle de Siemreap. Des différences de sensibilité existent dans leur exécution.

Ainsi, la peinture du *vihāra* du Vat Svay (ill. 87), d'expression naïve et provinciale, n'a guère d'affinité plastique avec les créations suivantes.

Seul à gauche et de dos, Brahmā, de toute petite taille, tend une étoffe bleue à l'enfant déjà ceint d'une écharpe de la même couleur. Māyā, devant le tissu-paravent tenu par une seule suivante, se penche vers son fils qui a parcouru la file des lotus partant d'entre ses pieds pour bifurquer devant le dieu. Auréolé, il montre sa main levée paume ouverte. A droite, deux suivantes, assises et vues de dos, regardent la scène pendant que cinq autres debout et groupées, raides et identiques dans leur expression comme dans leur coiffure masculine – coiffure conservée par la reine Kossamak (1904-1975), mère de Sihanouk –, se tiennent un peu en retrait : toutes sortent du même moule. La scène est dépeinte sans profondeur – malgré une petite évocation de la nature sur le côté de l'arbre –, et revêt un aspect hiératique et statique.

Le *vihāra* de Vat Sdau (ill. 88) présente une peinture de sensibilité plus traditionnelle que la précédente. Dans un parc où s'étalent un large escalier et de petits bâtiments indo-musulmans, le peintre a disposé, à gauche, le groupe des dieux – dont Indra – descendant sur des nuages et, au premier plan, Brahmā tendant une large étoffe au Bodhisattva déjà ceint d'une écharpe de la même couleur ocre jaune. Levant la main droite en pointant l'index, l'enfant a parcouru la rangée de lotus devant Māyā pensive et réservée, vêtue du *sampot* khmer et coiffée du *mokot*. A droite, trois suivantes assistent à la Naissance : l'une tenant le tissu-paravent fleuri, une autre un chasse-mouches, la troisième à genoux a posé devant elle un autre chasse-mouches. Dans ce tableau, le peintre a introduit des demi-teintes et des fondus qui donnent de la légèreté à l'ensemble.

Dans le Vat Noti Mongkol (ill. 89), la composition est plus élaborée que la précédente et présente des traits plus originaux. Le sujet se déroule dans un vaste parc dont la

perspective est rendue par un chemin rejoignant l'horizon en passant entre des architectures. Māyā, au centre de la composition, a le regard dirigé au loin tandis que son enfant a parcouru la rangée de lotus partant d'entre ses pieds. Arrivé à la hauteur de Brahmā, il pointe l'index vers le ciel pendant que le dieu lui tend l'étoffe sacrée – ici faite d'un voile léger et transparent, sorte de broderie identique à l'écharpe que porte la suivante agenouillée à droite. Indra, au second plan, semble tenir un petit pot, peut-être rempli d'eau parfumée, cependant qu'un autre dieu auréolé penche un lourd parasol au-dessus du Bodhisattva. Derrière le rideau-paravent se tiennent trois suivantes dont l'une soutient le lourd tissu.

Les longues mains de Brahmā et la gauche de Māyā ont été travaillées de manière curieuse, comme si le peintre se souvenait du jeu des doigts dans les représentations de la danse et s'en était inspiré mais, ici, avec une grande maladresse. Quant aux suivantes, elles représentent plutôt des femmes occidentales que khmères : leurs chemisiers à manches-ballon et leur coiffure rappellent l'Europe peu avant la guerre de 1939. Le peintre a mêlé avec un certain bonheur les traditions qui s'offraient à lui.

Les années 1940

Cette décennie semble plus fertile en recherches et innovations malgré les trop rares témoignages découverts et conservés.

Dans le sanctuaire du Vat Bak Dav (ill. 90) la scène s'étend entre trois arbres réunis par un très long tissu-paravent jaune qui ferme l'espace en formant une horizontale : l'arrière-plan n'est plus suggéré que par le sommet de quelques frondaisons et une colline lointaine. Māyā placée au centre de la composition, au plus près de l'arbre dont elle tient une branche, est vêtue à la khmère comme les autres femmes dont l'une tient curieusement un grand chasse-mouches, symbole du Bodhisattva qui devrait normalement être porté par un dieu. L'imagier a construit son sujet autour de la reine debout, seul axe vertical de la scène doublée par l'arbre ; en effet, deux légères obliques données par la position des têtes des deux groupes agenouillés à terre – les dieux à gauche et les suivantes à droite – s'inclinent vers elle. L'ensemble des têtes couronnées du *mokot* – augmenté du nimbe pour les deux dieux principaux – se présentent toutes à la même hauteur, l'imagier n'ayant placé aucun dieu sur un nuage. Brahmā, au premier plan, présente au Bodhisattva auréolé, et pointant son index droit vers le ciel, l'écharpe sacrée posée sur ses avant-bras et retenu par ses mains retournées. Indra légèrement coloré, comme son auréole, se tient derrière lui et semble regarder en direction de la reine penchée vers son enfant. Cette œuvre, dans les tons d'ocres jaunes, orangés et bruns, est une construction originale qui joue autant avec le sujet qu'avec les lignes.

Le sanctuaire du Vat Peam Mongkol (ill. 91) conserve un panneau de la Naissance à la fois plus traditionnel que le précédent – cinq dieux à gauche sur un flot de nuages bleus ; Māyā se tenant de la main droite à une branche ; les suivantes derrière elle soulevant le tissu-paravent et une autre agenouillée sur le côté, l'ensemble se déroulant dans un parc organisé où s'élève une architecture indo-musulmane –, mais plus original dans le

cheminement du Bodhisattva arrêté à la hauteur de Brahmā présentant l'écharpe sur ses avant-bras, les mains ouvertes et pendantes dans un geste d'accueil. En effet, l'enfant, auréolé d'un nimbe coloré, a parcouru normalement l'espace sur les sept lotus surgissant à chacun de ses pas : mais ici les fleurs sacrées, sortant de terre, ont conservé leurs longues tiges dont les ombres portées sont fortement soulignées. Ce détail pittoresque reste isolé en l'état de nos connaissances.

Dans le *vihāra* de Vat Ponnareay (ill. 92) le sujet est placé à l'intersection de deux voies : à gauche, à travers la nature un chemin tortueux conduit à une colline ; à droite, dans une nature organisée et policée, une allée entre des parterres soignés aboutit à des bâtiments, en partie, de sensibilité indo-musulmane. Dans cet espace, Brahmā présente l'écharpe, dont sa main gauche tient une extrémité resserrée en plis, à l'enfant triomphant arrivé à sa hauteur. Indra, légèrement en retrait de Brahmā, suivi de deux autres dieux, porte comme eux le *mokot* se détachant sur une auréole et tous exécutent le *sompeah*. Mais, ce sont les nombreuses suivantes – agenouillée au premier plan, assise de manière décontractée, tenant une ombrelle repliée, soutenant le tissu-paravent, ou encore regardant simplement la scène – qui attirent le regard par leur allure bien peu cambodgienne et pas plus indienne : leur coiffure, longue ou courte, étonnamment bouclée en conques serrées, voire travaillée en rangées horizontales, est une originalité que le peintre a aussi imposée à Māyā et à son enfant, peut-être pour évoquer la souplesse des cheveux indiens ; il faut noter le ruban bizarrement agencé dans l'abondante chevelure de la suivante agenouillée et vue de profil : remplaçant des rangées de perles le peintre le présente à la manière de celui qui orne, en Occident, un œuf de Pâques en chocolat.

Peinte sans doute en 1944, la scène du *vihāra* du Vat Thomm Viney, situé dans la province de Takeo (ill. 93), est de sensibilité différente des trois précédentes : travaillée sur un panneau cerné d'un trait de peinture, elle n'est pas conçue comme un tableau en soi mais comme un épisode entre l'histoire du Songe et la présentation à l'ermite Asita dont elle est séparée par des chemins comme cela était de rigueur au début du XX^{e} siècle. Toutefois, le peintre – l'un des nombreux imagiers du sanctuaire – n'est pas un nostalgique des créations antérieures et fait preuve dans le décor de ce *vihāra* d'une personnalité bien assurée – que nous retrouverons encore exprimée avec le Mariage de Siddhārtha (cf. ill. 68). Placés à gauche comme il se doit, les deux dieux principaux se tiennent à la partie inférieure de l'envolée nuageuse dans laquelle évoluent trois divinités. Il est ici impossible de différencier Brahmā d'Indra, tous deux ayant la même coiffure à étages en réduction, les cheveux longs, portant un collier, peut-être un peu plus ouvragé pour le dieu du premier plan qui tend l'étoffe sacrée au Bodhisattva couvert d'une écharpe légère et transparente. Ce dieu est habillé d'un long vêtement vert et d'une écharpe de même couleur sur une tunique rose : ce point ne permet cependant pas d'affirmer reconnaître Indra puisque les peintres cambodgiens n'utilisent pas de code de couleurs pour identifier les divinités et le vert peut être porté par d'autres dieux. Quant à Māyā, légèrement décentrée vers la gauche, elle est présentée en taille

hiérarchique vêtue d'une jupe longue un peu floue voulant évoquer le sari sur laquelle repose un pan en pointe – vêtement sans doute mal compris du peintre –, d'une chemise à petites manches rentrée dans la jupe et d'une écharpe en travers du buste, l'ensemble rehaussé de rangées de perles comme ses longs cheveux sur lesquels est posé un voile à la longueur invisible, retenu par un diadème en forme de lotus. A ses côtés, quatre suivantes debout, nu-tête et cheveux longs, dont les mains se rejoignent, ont une posture qui évoque la danse tandis que celle qui les précède est en attitude de respect comme les deux autres agenouillées à ses pieds. Derrière elles se tiennent trois princesses à la coiffure semblable à celle des divinités des nuages soulevant à bout de bras trois lourdes tentures orange, bleu et rouge, jouant le rôle d'écran protecteur. L'aspect original et personnel de cette scène réside dans le côté mouvant, dansant et aérien que lui a donné le peintre.

Les années 1950

Durant les années 1950, toute une floraison de panneaux magnifiant le thème de la présentation de l'étoffe sacrée offre des œuvres de diverses qualités. Parmi cette multitude d'images préservées nous en avons sélectionné un certain nombre qui offrent des réalisations classiques, des originalités ou encore des expressions naïves et populaires : quelques-unes se détachent par leur qualité mais aucune ne peut être sous-estimée.

Bien que de facture très différente, le panneau du Vat Moha Leaph et celui du Vat Po Vong sont à rapprocher pour l'aspect d'un point particulier que nous n'avons rencontré dans aucun autre monastère.

Dans la bibliothèque du monastère Moha Leaph (ill. 94), Brahmā est placé au premier plan suivi d'Indra, comme la plupart du temps dans la peinture khmère, afin de présenter au Bodhisattva l'étoffe sacrée tendue sur ses deux avant-bras en gardant les mains ouvertes dans un signe d'accueil. Māyā, au centre de la composition, vêtue à la khmère et portant le *mokot*, se tient de manière raide comme ses suivantes pleinement attentives au déroulement du prodige que constitue la marche immédiate de l'enfant. Un tissu-paravent a été dressé qu'aucune d'elles ne porte à bout de bras puisqu'il a l'originalité d'être attaché à un fil passant derrière l'arbre mais dont les extrémités ne sont pas suggérées : par conséquent il ne dissimule aucunement – même en partie – les suivantes et ne cache la Naissance aux yeux de personne. L'une des suivantes, la plus proche de la reine, certainement dans le souci de l'aider au moment délicat de la délivrance, lui a saisi la taille et le bras gauche tandis qu'une autre agenouillée – une princesse, son diadème l'attestant – tend vers le Bodhisattva et Brahmā un plateau rond chargé de deux petits verres et d'une théière, à moins que cette attention ne soit destinée à la reine et son fils mais dans quel but ? Ce langage est des plus curieux et nous le retrouvons sur le panneau suivant. L'ensemble de cette scène se déroule sur un chemin dans une nature sans profondeur, fermée de façon originale par un bloc de rochers.

Dans le *vihāra* du Vat Po Vong (ill. 95), le peintre propose une autre représentation personnalisée. La reine, de taille nettement hiérarchique, attire immédiatement l'œil, tout comme l'intervalle entre l'enfant et le dieu Brahmā. Tous deux ont été repeints, sous forme de voile, cachant le vêtement originel de Māyā et brouillant l'espace derrière le Bodhisattva. Dans quel but a été faite cette intervention ? Une draperie qui ne plaisait pas ? Une difficulté à représenter le dieu en attitude de réception un genou en terre ? Nous ne pouvons pas trancher tant que le panneau n'aura pas été d'abord examiné en lumière rasante.

La scène qui se déroule dans une nature organisée présente deux éléments originaux. Une femme – habillée comme les autres femmes de droite – qui précède la reine, suit le Bodhisattva et se trouve à la hauteur du dieu présentant l'écharpe sacrée mais en tenant elle-même une étoffe blanche sur ses bras tendus vers l'enfant. Qui est-elle ? Quel rôle important remplit-elle ? Les textes, repris par A. Foucher et présentés par lui avec humour, précisent la réception de l'enfant : « *Dans la tradition écrite, c'est Indra et Brahma qui font l'office de sages-femmes* [339] » et jamais une femme. Le peintre a-t-il imaginé la suite de l'histoire et pensé présenter Mahāprajāpatī, la sœur cadette de la reine, qui va élever l'enfant dès le septième jour ? En effet, cette femme porte une petite couronne qui l'identifie à une princesse, tout autant, il est vrai, que les trois autres femmes à la gauche de Māyā alors qu'une autre suivante se trouve éloignée du groupe et ne porte aucune distinction dans les cheveux. Les objets que présente la princesse à genoux, au premier plan à droite constitutent une seconde originalité : une théière et un seul gobelet sur un plateau rond. A qui destine-t-elle ce qui fait penser immédiatement à « l'heure du thé » – boisson peu appréciée des Khmers dans leur ensemble ?

Nous avons déjà rencontré cette présentation précédemment dans la bibliothèque du Vat Moha Leaph situé non loin du Vat Po Vong. Ni les *achar*, ni les *chau athikar* n'ont su nous donner d'explication pour ces deux particularités. Il est difficile d'associer ces objets bien définis – notamment les verres et le gobelet normalement liés à une boisson – à l'idée du bain du Bodhisattva comme le proposait un jeune bonze mais il est, en revanche, possible que ce moment soit exprimé sur le panneau du *vihāra* du Vat Sommanors par le simple bol porté par le dieu (cf. ill. 116). On ne peut pas non plus penser que le liquide contenu dans les deux théières soit l'eau parfumée versée lors de certaines cérémonies bien précises : à quoi serviraient alors les verres ? Les imagiers de ces deux représentations ont-ils voulu tout simplement symboliser l'accueil du Bodhisattva par l'offrande d'une boisson comme cela se pratique au Cambodge – et dans bien d'autres régions – pour le visiteur qui arrive et que l'on veut honorer ?

La répétition dans deux *vat* de cet acte particulier qui semble n'avoir jamais été reproduit ailleurs est étrange ; elle s'explique sans doute par la proximité des deux *vat*. On sait que les peintres pouvaient effectuer des déplacements au sein des monastères, qu'ils soient simples représentants de la commune ou religieux du *vat*. Le voyage d'un imagier d'un *vat* à l'autre a certainement permis l'introduction de cette note pour le moins cocasse. Pour autant, il n'est pas possible d'attribuer les deux représentations au même peintre tant la sensibilité, la touche et la palette sont différentes : l'espace est

[339] FOUCHER, A., *La vie…*, *op. cit.,* p. 48.

fermé, la ligne raide et les personnages impassibles dans le dessin du panneau de Moha Leaph ; l'espace est ouvert, la ligne mouvante, les personnages expressifs et souriants dans celui de Po Vong. Le peintre de ce sanctuaire, qui a travaillé entre 1954 et 1960, aurait-il puisé son inspiration chez celui de Moha Leaph qui a réalisé son décor quelques années auparavant, en 1950 ? On peut l'imaginer mais rien ne vient corroborer cette idée.

Dans le *vihāra* du Vat Svay Ta Haen (ill. 96), le panneau de la Naissance, exécuté en 1950, séduit par sa mise en page, sa facture et sa palette. Dans une allée d'un parc où s'élève une architecture indo-musulmane, le peintre a disposé de manière conventionnelle les personnages de la scène de la Naissance : à gauche, cinq dieux dont deux au premier plan ; à droite, sept suivantes – dames de la cour – dont deux debout qui ne tiennent pas de tissu-écran mais portent des chasse-mouches ; entre ces deux groupes, Māyā en taille hiérarchique, habillée d'une jupe longue à basque ceinturée à la taille – qui n'évoque pas le sari – et d'une écharpe en travers du buste, se tient à une fine branche sans vraiment lever le bras et, devant elle, sur le septième lotus se trouve son enfant triomphant. Les personnages sont tous tournés vers le spectateur à l'exception d'une suivante dont le visage est vu de profil. Les coiffures variées des femmes et leur habillement – très européanisé pour les corsages – personnalisent le sujet autant que leur attitude décontractée qui n'est guère représentative de la tenue que requièrent les cérémonies religieuses. Le sourire épanoui de tous les dieux, du Bodhisattva, de Māyā et des femmes est caractéristique de la deuxième période sihanoukienne, celle qui commence avec les années 1950. En regardant l'enfant de près, on s'aperçoit que le peintre lui a donné un visage d'homme jeune, certainement un portrait qu'il a réduit pour la circonstance, ce qui nous entraîne à affirmer que tous les visages féminins sont aussi des portraits repris de photographies.

Cette peinture travaillée dans une palette relativement restreinte mais fort bien distribuée pour les tons dominants – bleu, vert et rouge – est celle d'un imagier ayant du métier : connaissance de la perspective, réalité des attitudes et des gestes, ambiance joyeuse pour une heureuse naissance.

Le *vihāra* du Vat Ruessei Sanh, décoré d'un seul registre en 1955, conserve le panneau de la Naissance travaillé dans une palette nuancée et raffinée (ill. 97). Dans un parc largement ouvert où s'élève la coupole d'un édifice indo-musulman, Māyā, dont la taille hiérarchique joue habilement avec la perspective spatiale, regarde son enfant arrivé à la hauteur de Brahmā lui tendant l'écharpe de même couleur orangée que le tissu-paravent tenu par une suivante. Comme dans la peinture du Vat Svay Ta Haen, tous les personnages sont souriants mais toutefois plus réservés dans leurs attitudes et leurs gestes. Un détail ornemental, la présence d'un paon sur une fontaine, rappelle l'apparition de celui du panneau du Vat Peam Mongkol (cf. ill. 91) : placé sur la droite du tableau, vu de dos, la tête tournée vers la gauche, cet oiseau sur le rebord d'une fontaine aura la faveur de quelques peintres dans la décennie 1960 (cf. ill. 79, 80, 81).

Ne possédant aucun nom de peintre pour l'œuvre du Vat Ruessei Sanh, nous proposons cependant de comparer ce travail à celui du Vat Kaoh Kampong Trom dont le tableau de « la réception de l'enfant » a aussi été créé en 1955 (cf. ill. 79). Les similitudes de mise en page – parc, enceinte et escalier, architecture, cinq dieux à gauche superposés en file, deux suivantes agenouillées à droite, un groupe de suivantes derrière le tissu-écran, et surtout le geste gracieux de celle qui retient l'étoffe-paravent –, et la touche nette et rapide autorisent ce rapprochement. S'agit-il des créations du même peintre dans deux provinces différentes – Prey Veng et Kampong Cham ? Ou est-ce l'inspiration de l'un à partir du travail de l'autre ? A défaut de renseignements sur ces réalisations, il faut se rappeler les déplacements de certains religieux, ou de laïcs, capables d'exécuter à nouveau un même sujet en un autre lieu, et un peintre en se répétant ne se copie pas servilement. D'autre part aucun témoignage mentionnant l'usage du carton préparatoire n'existe. D'un tableau à l'autre l'imagier joue avec une palette différente, des positions humaines différenciées et apporte diverses nuances : ainsi, par exemple, en est-il du traitement des auréoles à « aiguilles » des dieux du Vat Ruessei Sanh alors que celles du Vat Kaoh Kampong Trom sont lisses et que les *mokot* des premiers sont ornés de perles pendantes tandis que ceux du second sont d'un pur classicisme.

Dans le sanctuaire du Vat Preaek Rumdeng, la scène de la naissance, datée de 1958 (ill. 98), se déroule comme les deux précédentes dans un parc possédant un mur d'enceinte coupé par un escalier où s'élève, sur la droite, un bâtiment d'esprit indo-musulman. Les cinq dieux superposés à gauche – Brahmā au premier plan suivi d'Indra –, sont présentés comme sur le panneau précédent, de même que les deux suivantes agenouillées et le groupe des femmes derrière le tissu-écran. La note intéressante est donnée par l'attitude de la suivante retenant l'étoffe-paravent : le jeu bien particulier de ses bras est identique à celui des panneaux de Kaoh Kampong Trom (cf. ill. 79) et Ruessei Sanh (cf. ill. précédente), geste qui se retrouve plus tard dans d'autres tableaux des années 1960 avec des nuances plus ou moins maniérées (cf. ill. 80-81-82). Mais il bien difficile d'imputer la première création de cette attitude élégante à l'imagier de Kaoh Kampong Trom ou de Ruessei Sanh mais, en revanche, il est possible d'attribuer l'exécution du panneau du Vat Preaek Rumdeng au peintre de Kaoh Kampong Trom : la présence, l'attitude et la coiffure des deux suivantes du premier plan à droite témoignent en ce sens. Toutefois, on ne peut pas évoquer d'atelier autour des créations de ces trois *vihāra* : il est préférable d'accepter l'idée du peintre se copiant et se recopiant qui convient bien à l'esprit du Cambodge moderne.

Le *vihāra* du Vat Svay Sach Phnum présente une certaine originalité de conception dans l'illustration de la Naissance datant de 1957 (ill. 99). Dans un espace assez resserré, un long mur coupé par un étroit escalier indique que la scène se passe dans un parc. Māyā au centre du tableau se tient devant un long écran de tissu. A sa droite, des volutes de nuages portent quatre déités masculines – dont Brahmā au premier plan présentant l'écharpe – et quatre autres virevoltent au-dessus d'elles ; à sa gauche, sur de semblables

enroulements cotonneux, sont assises quatre déités féminines. Aucune suivante ne se trouve auprès d'elle, toutes ont été reléguées derrière le tissu-paravent. Dans les détails le travail de l'imagier est malhabile et l'absence de points de fuite donne un aspect plat au sujet mais la mise en scène est quelque peu singulière.

La peinture du sanctuaire du Vat Anlong Trea dans la province de Kandal, datée de 1956 (ill. 100), offre une scène se déroulant dans une nature qui n'est pas un parc mais une forêt coupée par un sentier. Les personnages sont disposés de manière conventionnelle : les dieux à gauche, deux suivantes à genoux à droite, Māyā au centre devant un long écran de tissu tenu par trois femmes suivies d'un petit groupe féminin. La reine, séparée de l'arbre par l'étoffe-paravent, agrippe de sa main droite une branche faisant un grand coude en sa direction comme l'a écrit M. Gatellier déjà citée : « *elle leva le bras pour saisir une branche* […], *celle-ci d'ailleurs se courba immédiatement à la rencontre de sa main* » ; Māyā regarde au loin, l'air absent, tandis que son enfant triomphant se tient sur le septième lotus entre Brahmā coiffé d'un *mokot* à trois pointes et tendant l'étoffe sacrée et Indra en attitude de respect. Trois chasse-mouches de forme différente sont portés par les deux femmes à genoux et un dieu debout sur un nuage, ces trois personnages se trouvant assez éloignés de la reine. Le peintre a introduit quelques traits de la mode contemporaine de son époque dans la diversité des corsages à décolleté arrondi, bateau, carré et dans la transparence de l'écharpe d'une des deux suivantes du premier plan imitant un voile de dentelle.

Dans le Vat Balang, le sanctuaire présente le panneau de la Naissance, datant de 1957, difficile à photographier en raison des fanions qui s'étalent au-devant (ill. 101). La scène se déroule dans la nature, au commencement d'une large voie rectiligne. Māyā, vêtue à la khmère, se tient au centre de la composition ; devant elle, le Bodhisattva a déjà dépassé l'emplacement de Brahmā tenant l'écharpe, à genoux sur un dernier morceau de nuage ovale, tandis qu'Indra, légèrement en retrait, est placé à sa droite – représentation rarissime ; les autres dieux sont répartis sur la descente nuageuse. Trois suivantes sont agenouillées du côté droit et les autres sont réparties derrière le tissu-écran fleuri que trois d'entre elles retiennent, l'une étant à moitié cachée par l'arbre.

Dans ce *vihāra* qui détient un grand panneau peint montrant la famille royale – le roi Suramarit, la reine Kossamak et le jeune prince Sihanouk – c'est un peintre de qualité qui a réalisé la Naissance du futur Buddha : les mains et leurs positions en témoignent, elles qui sont l'un des éléments du corps difficiles à rendre en dessin, en peinture et en sculpture.

La Naissance du *vihāra* du Vat Mongkol Chey, datée de 1959, est peinte sur un panneau étroit et haut (ill. 102), ce qui a permis à l'imagier de couper une partie des corps de ses personnages, notamment celui de la femme du premier plan vue de dos, qui nous invite à la « pousser » pour mieux voir et rentrer dans la scène : ce travail exige une connaissance des rendus perspectifs et demande du métier, ce que montre cette réalisation d'un peintre inconnu.

Brahmā placé en diagonale de la suivante de dos, accueille l'enfant et lui tend l'écharpe sacrée qui est un voile de fine dentelle ; Indra, haut perché sur un nuage fait le

sompeah ; au-dessus de lui, à la hauteur de la pointe de son *mokot*, apparaît une partie du visage d'un autre dieu. Près de l'arbre et proche de son enfant et de Brahmā, se tient Māyā suivie de quatre femmes mais aucune entièrement représentée. Le Bodhisattva s'est éloigné de sa mère en faisant éclore les sept lotus qui sont ici réunis dans une forme de chasse-mouches puisque le peintre n'avait nullement la possibilité de créer un espace pour chaque fleur. En un minimum de place, l'imagier a illustré et donné vie à l'histoire qui fit naître le Bodhisattva.

Le panneau du sanctuaire du Vat Sbov Rik (ill. 103), daté de 1955, présente les pesrsonnages entièrement tournés vers le spectateur comme on peut déjà le voir à Svay Ta Haen (cf. ill. 96) mais il s'en dégage une impression très différente. En effet, le peintre a placé le thème dans un espace restreint : l'absence de perspective et la nature – quelques arbres et un semblant de colline – cachée derrière la rangée de divinités et de suivantes précédée par celle du tissu-paravent, fait buter le regard sur cet écran. A l'inverse de la réalisation de Svay Ta Haen, l'ensemble des suivantes, Māyā et les divinités présentent des expressions de résignation, voire de détachement, dans une ambiance de tristesse. L'abondance de fleurs en éléments ornementaux mais aussi jusque dans les cheveux des femmes est une mode qui s'épanouit sous l'Indépendance après avoir commencé dès la fin des années 1940. Il faut souligner la présence des trois divinités féminines derrière le tissu-écran portant des *mokot* très ouvragés tandis que le dieu – Brahmā ou Indra ? – présentant l'étoffe sacrée montre des ongles vernis de rouge, qui est certainement le repeint d'un impertinent ou d'un maladroit, détail qui toutefois ne choque pas les gens du *vat*. Remarquons aussi le port d'une montre au poignet de celles qui ont un bras libre : le peintre s'est plu à actualiser son sujet en faisant apparaître un accessoire porté par la société phnompenhoise et les étrangers mais dont les paysans de la province de Pursat n'avaient pas vraiment l'utilité.

Dans le *vihāra* du Vat Char Leu (ill. 104), les murs ont reçu un décor sur deux registres constitué de grands panneaux divisés en tableaux pouvant, à leur tour, pour certains, être subdivisés en plusieurs petits tableaux. Parmi eux se trouve celui de la Naissance qui est en partie abîmé par une large fissure réparée assez grossièrement.

La scène figurée est réduite à peu de personnages : les dieux à gauche – il ne reste d'eux que quelques traces : deux têtes coiffées du *mokot* et la partie droite d'un dieu à genoux –, Māyā au centre, vêtue de façon originale, se tenant à une branche devant le tissu-paravent retenu par quatre suivantes et le Bodhisattva arrêté sur le dernier des sept lotus éclos depuis les pieds de la reine. Le peintre a placé sa scène sur les zigzags en pointe d'un très long chemin dans une nature occupant plus de place que le sujet. Cette présentation s'oppose à la précédente de Sbov Rik où la nature n'était que secondaire mais se rapproche d'elle dans l'expression de tristesse des femmes et de la reine qui semblent accablées ou affligées. Quant à la palette assez restreinte – rouge, bleu, ocre et rose – elle n'apporte aucune note de vie.

Le panneau du Vat Char Leu est le travail d'un imagier provincial auquel pourrait être appliqué le qualificatif de peinture naïve puisque son œuvre manifeste peu de proximité

avec les réalisations de son temps, sans toutefois pouvoir être rattaché à ce mouvement apparu en France au milieu du XIX^e^ siècle. En revanche, deux autres témoignages du même thème peuvent être classés sous ce vocable, tous deux étant des créations exécutées autour de 1955. Encore visibles en juin 2011, ces peintures sont en assez mauvais état et bien faiblement protégées : l'une se trouve dans le *vihāra* du Vat Tean Kam, l'autre dans celui du Vat Paoy Svay, ces deux monastères étant situés, comme le Vat Char Leu, dans la province de Banteay Meanchey et construits à peu de distance l'un de l'autre.

Le sanctuaire du Vat Tean Kam montre une scène où tous les personnages – la reine, le Bodhisattva, les dieux et le groupe des femmes et des hommes – sont tournés vers le spectateur (ill. 105). A gauche, sept dieux, portant le *mokot* et couronnés d'un nimbe, émergent des nuages l'air soucieux. A la partie inférieure, trois dieux nimbés et coiffés du *mokot* sont à genoux : Brahmā tend l'étoffe au Bodhisattva avec une expression inquiète ; derrière lui et sur le côté, Indra, aussi vert que l'herbe et de petite taille, ressemble à un enfant se demandant pourquoi il se trouve en cet endroit ; derrière eux une troisième déité l'air triste. A l'opposé, se tient un groupe de suivantes à genoux, mains jointes et regard vide ou ébahi. Derrière le tissu-écran, deux groupes de femmes et d'hommes dont seules les têtes évoquent la foule – les hommes étant reconnaissables au col de leur vêtement – ont une expression interrogative et de surprise. Enfin, Māyā entre ces clans, debout, jambes légèrement fléchies parce que le peintre ne savait pas représenter les pieds de face, dirige son regard vers le lointain, tandis que son fils se tient sur le septième lotus, jambes souplement ployées. Le peintre a traité cette scène en deux dimensions dans un paysage sans perspective, montrant un chemin qui semble remonter la paroi du panneau derrière Māyā au lieu de fuir et d'entraîner l'œil au loin. Les personnages sont répétés sur un modèle par groupe à l'exception d'Indra, et plusieurs ont une coquetterie dans l'œil. La palette différencie nettement les divers endroits : blanc à peine ourlé de bleuté pour les nuages et les dieux ; rouge comme la latérite pour le sol mais ocre pour le chemin ; vert pour la nature avec laquelle se confond le tissu-écran qui a été heureusement parsemé de pois blancs. Quant à l'aspect de l'arbre, de ses branches et de ses feuilles, il n'aurait pas déplu à Henri Rousseau, dit Le Douanier.

Dans le *vihāra* de Vat Paoy Svay, la scène de la Naissance (ill. 106) est plaquée sur le paysage traité sans aucun essai de perspective ; les personnages sont représentés avec des maladresses visibles, notamment dans le rendu du profil du dieu habillé de vert et tendant l'écharpe. Il est ainsi difficile de distinguer Indra et Brahmā. Le profil d'une des quatre princesses n'est pas mieux traité. Māyā, entre les deux groupes, d'une taille hiérarchique importante, regarde le spectateur ; elle porte un *mokot*, chargé et pesant pour évoquer son rôle et son importance. Le Bodhisattva termine les Sept pas devant les dieux sur des lotus alignés horizontalement le long du cadre peint du panneau ; avec une importante auréole descendant au milieu de son dos, il est à la fois vu de face pour la partie haute du corps et de trois-quarts pour la partie inférieure. La palette est sensiblement la même que pour la peinture du Vat Tean Kam mais elle est distribuée différemment : la couleur blanche des chemins et du nuage reposant à terre crée les

séparations et le rouge sur lequel se détachent les personnages les met en valeur. Comme sur la peinture précédente, les chemins paraissant remonter vers le ciel et l'arbre aplati sont traités dans une sensibilité que n'aurait pas reniée également Henri Rousseau.

De ces deux dernières peintures de la province de Banteay Meanchey, réalisées dans des lieux peu distants, on peut donc retenir qu'elles sont celles de peintres naïfs appartenant au peuple, même si aucun nom ne leur est attaché. Ce sont des œuvres instinctives et spontanées, libres et naturelles qui ne se rattachent pas sur le plan de la technique aux créations des autres exécutants, pas plus que dans l'emploi des couleurs franches et lisses. Elles respectent cependant l'enseignement religieux en racontant de manière simple l'histoire qui doit être comprise de tous les fidèles.

Les années 1960

Cette période est le prolongement des années 1950 et n'inaugure pas de réels changements dans la mise en scène de la présentation de l'écharpe sacrée au Bodhisattva, hormis la presque totale disparition des architectures indo-musulmanes et la présence de détails pittoresques qui agrémentent le sujet, comme nous le verrons dans les quelques peintures que nous avons choisi de présenter.

Dans le *vihāra* du Vat Krakor, la délivrance de la reine se passe entre un chemin conduisant à une colline et un *trapeang* [340] (ill. 107). Réunis à gauche, Brahmā tenant l'écharpe – deux profils apparaissent sur les côtés de son visage – et Indra le parasol – mains et visages verdâtre – accueillent le futur Buddha auréolé et couvert d'une écharpe semblable à celle qui lui est tendue. Derrière eux, deux déités nimbées portant le *mokot* discutent entre elles. De l'autre côté, un groupe de six femmes assises à terre qui ne semblent guère se soucier de la scène à laquelle elles assistent : l'une paraît ne regarder que les pieds chaussés de Māyā, deux autres dirigent leur regard vers le spectateur et le groupe des trois du premier plan est plongé dans une conversation animée par l'une, défendue par l'autre et écoutée par la troisième dans des attitudes fort naturelles. Māyā au centre, le regard pensif, semble isolée pendant que trois suivantes soutiennent le tissu-écran sans conviction. L'imagier, maître de son pinceau, s'est très certainement inspiré de scènes de la réalité – comme on peut en voir justement dans les *vihāra* – pour rendre toutes les attitudes des personnages naturelles et décontractées, oubliant sans doute le sujet religieux qu'il traite et les positions respectueuses qui devraient être celles de tous.

Le peintre de l'étroit et haut panneau du sanctuaire du Vat Chumpou Proeksar, a lui aussi placé la Naissance dans la nature en travaillant une vue plongeante sur le chemin où l'ensemble du groupe s'est arrêté, créant ainsi un éloignement naturel des personnages (ill. 108). Au premier plan, suivi d'Indra et de deux autres dieux, Brahmā

[340] Le *trapeang* est un mot khmer qui désigne un bassin, la plupart du temps artificiel.

tend une large écharpe à l'enfant arrêté sur le dernier lotus. Derrière lui, au bout de la rangée des sept fleurs, Māyā, coiffée du diadème, regarde dans la direction des dieux dont l'un semble vouloir lui destiner quelques fleurs sauvages écloses près de lui. Un groupe de suivantes se tient derrière le tissu-paravent, les unes le tenant en divers points, les autres portant différents chasse-mouches. Parmi ces femmes, deux portent une jupe longue et un soutien-gorge sur un torse nu et grassouillet, ce qui est peut-être une allusion à l'Inde mais qui reste pour les Cambodgiens une vision des plus curieuses quand on sait combien les femmes entrant dans un *vihāra* sont vêtues très décemment ne laissant jamais rien voir de leur corps. Au premier plan, face aux dieux, trois suivantes-princesses dont deux sont en attitude de salut, la troisième se tenant assez bizarrement. Au loin, sur le chemin, deux personnages féminins courent, vêtements au vent, pour rejoindre ceux qui assistent déjà à la Naissance : le peintre a travaillé le rendu de la distance.

Dans le Vat Preaek Kong Reach, la peinture de la Naissance qui se trouvait dans la *śālā*, détruite en 2008, offrait un sujet de belle qualité à la mise en page moins traditionnelle que l'ensemble des autres créations (ill. 109). Les photographies faites à la fin de l'année 2006 sont maintenant un souvenir patrimonial.

La scène se déroulait dans la nature, de part et d'autre d'une forêt un peu dense, à l'intersection d'une allée droite passant entre des rangées d'arbres et un chemin zigzagant. Les personnages, tous vus de face, hormis une femme au premier plan, s'étalaient à gauche de l'arbre, en ligne horizontale, pour les dieux agenouillés qui ne descendaient d'aucun nuage, et à droite de l'arbre pour les suivantes en groupe serré derrière l'étoffe-paravent. Māyā, au centre devant l'arbre, se tenait à une courte branche, les doigts serrés et l'index relevé ; le Bodhisattva vêtu d'une écharpe avait parcouru les sept lotus en position chancelante et Brahmā lui présentait l'étoffe sacrée tandis qu'Indra se penchait vers lui et que deux déités derrière lui tenaient une autre écharpe de même couleur safran que les deux précédentes.

La présence des déités féminines auprès de Māyā s'expliquait peut-être par celle de la princesse–suivante, agenouillée au premier plan, tenant de sa main droite une grande cruche remplie certainement à la fontaine derrière elle. Le peintre avait sans doute une connaissance de l'histoire plus élargie que bien d'autres imagiers, aussi avait-t-il désiré donner le plus de détails possibles de la Naissance évoqués par l'Ecole du Gandhāra et celle de la vallée du Gange. Ainsi, dans un premier temps, pour « *le bain du nouveau-né* [ayant] *immédiatement suivi l'accouchement* », la présence des deux déités près de la reine expliquerait leur rôle : envelopper l'enfant après l'aspersion de l'eau symbolisée par la cruche. Mais il est aussi écrit « [qu'] *aussitôt né* [le Bodhisattva] *commença par faire les Sept pas* », ce que le peintre a exprimé par l'attitude chancelante de l'enfant arrêté sur le dernier lotus. Quant à Brahmā et Indra réunis sur le même plan, l'un tendant l'écharpe, l'autre en position d'accueil, ils représentaient ce qu'écrivait encore A. Foucher avec humour : « [...] *il va de soi que seules des mains divines seront dignes de recevoir le Bodhisattva à sa sortie du flanc maternel* ».

Pour réaliser ce panneau, le peintre avait utilisé une palette assez restreinte : des orangés – symbolisant l'or – pour les vêtements des dieux et leurs auréoles, des verts

pour la nature et certains vêtements, des ocres jaune-orangé pour les chemins et le tissu-écran, du vert et des pointes de rose pour les lotus, de rouge et de bleu pour quelques parties de vêtements. Il est regrettable que ce panneau à la mise en scène originale ait disparu comme l'entier registre auquel il appartenait.

Le *vihāra* du Vat Trapeang Sla, comme les précédents, conserve une peinture de la Naissance se déroulant dans la nature, coupée par un long chemin, qui ne possède pas d'architecture excepté une enceinte ouverte par un portique située bien au-delà de la scène figurée (ill. 110). En fait, cette présentation ne permet pas de savoir si l'histoire se passe à l'intérieur ou à l'extérieur d'un parc puisque les arbres taillés à la française sont répartis de part et d'autre de l'enceinte. Dans cette composition, le peintre a réservé peu de place au ciel mais néanmoins le fait traverser par un avion.

Sept personnages animent la scène, de présentation conventionnelle : à gauche, parmi des nuages gris-bleu deux dieux qu'il est impossible d'identifier, suivi d'une déité féminine ; Māyā écartée de l'arbre, tenant une branche basse, se penche sur son côté gauche vers deux princesses-suivantes à genoux, l'une étant de profil et l'autre de trois-quarts ; une seule suivante, à la coiffure en godrons, se trouve derrière le tissu-écran tendu entre ses deux bras largement ouverts. Le Bodhisattva, de très petite taille, est déjà rendu auprès du dieu du premier plan lui tendant l'écharpe dorée. Cette peinture d'expression provinciale dont témoignent les difficultés non résolues – problème de représentation des mains, absence de projection des épaules, mauvaise répartition des volumes – est néanmoins une lecture facile pour les fidèles.

La peinture du *vihāra* du monastère Vihear Thum est d'une conception raffinée et d'une expression originale (ill. 111). Dans une nature généreuse où le ciel est obscurci par de nombreux nuages noirs et caché par une végétation arbustive, la délivrance de Māyā se fait au point de rencontre d'un cours d'eau et d'un long chemin. Sur la gauche du panneau, cinq dieux descendent en file indienne enveloppés de nuages, à la suite d'Indra et de Brahmā déjà un genou en terre, ce dernier tendant l'écharpe au Bodhisattva qui vient d'accomplir les Sept pas de manière désordonnée comme le montre le chemin sinueux de l'éclosion des lotus. Māyā, en taille hiérarchique, est entourée de quatre suivantes tenant le tissu-écran et de deux autres agenouillées au premier plan. La reine est habillée à la mode européenne en vogue dans les années 1960 : jupe froncée très resserrée à la taille et chemisier à manches-ballon sur lequel est drapée une longue et légère écharpe de dentelle rejetée de l'épaule gauche dans le dos puis ramenée en avant et retenue dans sa main. Les femmes sont vêtues de tenues relevant d'un folklore mêlant décolletés occidentalisés de robe du soir et écharpes cambodgiennes ; toutes ont des coiffures compliquées rehaussées de perles et portent de lourds bijoux qui ne sont pas de sensibilité khmère. Cette illustration de la présentation de l'étoffe sacrée relève pour le peintre de sa connaissance des Occidentaux qu'il a liée à la sensibilité de sa terre et à sa fantaisie imaginative.

Il faut toutefois s'arrêter sur la couleur de la jupe de Māyā qui semble avoir subi, en partie, une modification de coloris : certainement d'un bleu assez léger à l'origine, elle a

reçu une coloration verdâtre sur sa partie gauche comme l'étoffe tenue par les trois suivantes. Sous cette couche verdâtre transparaissent de nombreux traits bleus originels. Pour quelle raison et dans quelle circonstance ce « repeint » a-t-il été exécuté ? Les religieux présents dans le *vihāra* n'ont pas su donner de réponse, n'ayant pas même remarqué cette intervention qui a conservé la partie basse de l'écharpe permettant de ne pas confondre, comme à présent, jupe et tissu-écran.

La dernière image choisie pour clore la présentation de l'écharpe sacrée au Bodhisattva est celle du *vihāra* du Vat Po Reangsei (ill. 112). Cette peinture présente un nombre de personnages à la peau brune entourant Māyā dans un espace restreint néanmoins situé dans un parc comme le révèle l'enceinte ouverte par une large porte.

La reine, au centre de la composition, n'est pas protégée par un tissu-paravent, ce qui ne confère pas d'intimité à la scène. Présentée en taille hiérarchique, frôlant de sa main une branche dans un geste élégant du bras, elle exprime une distinction toute aristocratique que souligne son sari rehaussé d'une écharpe blanche, sa longue coiffure retenue par un diadème, ses bijoux discrets – bracelets, collier, boucles d'oreille. On peut penser, sans trop d'erreur, que le peintre s'est inspiré d'une photographie ou d'une illustration de journal faisant ainsi de la reine un joli mannequin à la taille très fine et à la peau brunie plus qu'une mère venant de vivre la naissance de son enfant. Autour d'elle, deux des suivantes portent aussi un sari, deux autres étant vêtues à la mode d'une autre région indienne : un simple soutien-gorge sur le buste et une jupe longue très plissée depuis la taille ; toutes ces femmes sont tête nue. La présence de quatre personnages masculins au visage féminisé, coiffés d'étonnants turbans, est rendue curieuse par leurs attitudes : ils ne semblent pas participer à l'événement auquel ils assistent bien que l'un, au premier plan, tienne l'écharpe sacrée : deux paraissent s'entretenir entre eux, deux autres regardent ailleurs et ne font pas cas de l'enfant qui a franchi les lotus. Ils sont peut-être les Quatre gardiens des points cardinaux, chacun identifié par une couleur différente du turban – brun, blanc, rouge, bleu.

Cette création qui ressemble plus à un rassemblement mondain qu'à un épisode religieux et merveilleux est unique parmi les peintures encore existantes.

Les Sept pas

A propos de ce moment, E. Parlier-Renault rappelle : « *Les deux événements qui suivent immédiatement la naissance* [les Sept pas et le bain] *s'inspirent du rituel royal. Le Buddha fait sept pas en direction des orients : ce rite faisait partie du sacre décrit dans les Brāhmaṇa de la littérature védique*. [341] » Au Cambodge, le sacre du roi Monivong en 1928 a été raconté par Alfred Meynard : « *La matinée du cinquième jour est consacrée à la procession royale autour de la capitale : celle-ci représente l'ensemble du royaume dont le souverain prend possession* [342] ». On peut donc mettre en parallèle les Sept pas du futur Buddha pour prendre possession du

[341] PARLIER-RENAULT, E., « L'image de l'enfant… », *op. cit.*, p. 36.

[342] MEYNARD, A., « Le couronnement de Sa Majesté Monivong, Roi du Cambodge, à Phnom Penh, 20–25 juillet 1928 », *in* Editions de la revue Extrême-Asie, 1928, réed. AEFEK, p. 10.

monde et la procession du roi autour de sa capitale pour prendre possession de son royaume.

D'après A. Foucher « *Qu'il précède, accompagne ou suive l'épisode du Bain, celui des Sept pas a pour lui d'être beaucoup plus original et de prêter à moins de variantes*. » Avec la présentation ci-dessous, nous allons voir que les images conservées dans les *vihāra* ne correspondent pas toujours à cette remarque.

La première moitié du XX^e^ siècle

Il reste très peu de représentations des Sept pas datant de la première moitié du XX^e^ siècle. Celles qui existent encore – moins d'une dizaine semble-t-il – sont conservées au nord de la capitale et autour du Grand lac. Aucune illustration de ce rite datant de cette époque ne semble subsister dans le sud du royaume.

La plus ancienne création est celle du Vat Souriya au sud-ouest de la ville de Pursat, datant du début du XX^e^ siècle.

La Naissance se déroule dans la nature sur un sol rouge, au milieu d'autres scènes non délimitées (ill. 113). Māyā, vêtue à la khmère et de taille hiérarchique, se tient à une frêle branche près du tissu-paravent accroché entre deux arbres. Derrière elle sont assises quatre princesses mêlées aux suivantes. Face à ce groupe, une réunion de dieux fait le geste du *sompeah* en s'inclinant devant le Bodhisattva nimbé. Après avoir fait éclore un lotus sous chacun de ses pas dans la direction du Nord, l'enfant lève la main droite et déclare « *Je suis l'Etre le plus éminent du monde* […].*Pour moi, il n'y aura plus de future naissance dans le monde !* [343] ». Mais, le bébé qui vient de naître est ici un grand garçon, dont le corps est drapé d'une longue écharpe blanche : cet aspect adulte du Bodhisattva n'est pas traditionnel dans la peinture même lorsque le peintre cherche à lui donner une taille hiérarchique (ill. 114).

Le sanctuaire du Vat Kdei Doem est décoré de plusieurs registres sur la hauteur de ses quatre murs. Celui des années 1960 se trouve à la partie supérieure couronnant celui de 1934, lui–même exécuté au–dessus des baies.

Le peintre a délimité la scène datée de 1934 en créant un encadrement peint très ordinaire et sans fioriture. Dans cette peinture très abîmée (ill. 115), il montre la Naissance entre un long tissu-écran, fait de trois tissus aux motifs khmers tendu à partir d'un arbre, et l'espace ouvert face au spectateur. Māyā, d'une taille hiérarchique nettement imposante – très supérieure par rapport à son environnement ou comparée à d'autres représentations –, semble être assise, ou tout au moins appuyée, à un muret en se tenant à l'une des branches de la main droite. Devant elle, l'enfant longiligne vêtu de l'habit safran, a fait les Sept pas jusqu'à Brahmā aux trois têtes et quatre bras, portant le diadème des rois et des héros de la danse sacrée. La mise en valeur affirmée de la reine

[343] BOISSELIER, J., *La peinture…*, *op. cit.*, p.200.

et du Bodhisattva, attirant immédiatement le regard, est voulue par le peintre qui n'accorde qu'une taille inférieure aux dieux et aux suivantes.

Durant les années 1940 le sujet est présenté de manière différente. Trois sanctuaires conservent encore des panneaux, malheureusement fragilisés par un manque d'entretien, qui témoignent des nouvelles sensibilités.

La présentation du tableau du *vihāra* du Vat Sommanors (ill. 116), daté de 1947, est assez déroutante au premier regard. En effet, si le peintre a cadré son sujet entre les troncs de deux grands arbres, il n'a pas centré l'épisode à l'intérieur du parc mais l'a rejeté dans le coin gauche, devant un bouquet d'arbres. A droite il a ouvert l'espace par une longue allée partant en biais, bordée de deux rangées d'arbres en pointe d'un côté, feuillus de l'autre, qui conduit au loin vers une enceinte. Les personnages placés au premier plan ne laissent pas d'espace entre eux et l'œil du spectateur. C'est ainsi que le dieu de profil, dont le pied et le genou reposent sur la ligne d'encadrement du tableau, est une création « baroque ».

Trois princesses, reconnaissables à leur coiffure, sont placées derrière le tissu-paravent tandis que deux autres – peut-être la sœur de Māyā portant le *mokot* et une princesse le diadème – assises au pied de la reine enserrent le bas de son corps comme pour la retenir ; le peintre a différencié les deux femmes, rendant l'une bien plus âgée que l'autre. Après les Sept pas, le Bodhisattva – le bras droit remonté sur la poitrine et le gauche ballant –, est accueilli par un dieu difficile à identifier – Brahmā ou Indra – tenant un bol profond, bien trop petit pour un bain en immersion dont parlent les gens du *vat* mais suffisant pour puiser l'eau d'une aspersion. Ce bol est-il une allusion au bain de l'enfant qui vient de naître ? Ce serait alors l'une des très rares évocations du rite dont les textes se font l'écho. A moins que le bol ne soit le contenant d'une offrande, comme le pense l'un des moines ; mais aucun dieu ne fait ce geste dans l'histoire de la Naissance.

La mise en scène de cette Naissance est très personnalisée et se développe sur un rythme ternaire : Māyā et les deux princesses au centre, trois princesses placées derrière l'étoffe-paravent et trois autres derrière la reine. Cette composition met en valeur la réunion du dieu et de l'enfant se détachant sur la seule note de couleur vive, le rouge du tissu-paravent.

Les deux autres panneaux appartiennent à deux monastères de la province de Banteay Meanchey et datent d'une époque troublée par la défaite française et la présence des Japonais. Malheureusement ces peintures ne sont pas en bon état et leur lisibilité diminue d'année en année. Comme pour la peinture précédente, nous retrouvons l'emploi des arbres, ou de leur seul tronc, utilisés comme encadrement de la scène.

Dans le sanctuaire du Vat Ampil (ill. 117), la Naissance apparaît entre deux grands arbres doublant le trait peint des bordures d'encadrement : c'est un procédé que le peintre a utilisé pour plusieurs autres tableaux des quatre murs du *vihāra*.

Un long tissu bleu jouant le rôle de paravent est tenu par une cohorte de princesses afin d'isoler Māyā. Derrière elles les badauds se sont rassemblés, barrant ainsi le chemin où se sont arrêtées les montures de ceux qui se sont déplacés : chevaux, éléphants…

Figurée sur le côté gauche de la scène, Māyā, habillée à la khmère, se tient avec une belle élégance à une courte branche laissant son regard rejoindre son enfant triomphant. Sur le côté droit se tiennent trois personnages à genoux dont l'un est à moitié caché par l'arbre, mais le nom inscrit au-dessous révèle qu'il s'agit d'Indra, suivi de deux dieux non identifiables. Indra accueille le Bodhisattva de ses deux bras ouverts qui, ici, est un garçonnet – moins âgé que celui de Souriya –, se tenant de face et à cheval sur les deux derniers lotus, le bras et l'index droits levés« *proclamant ainsi l'imminence de sa victoire spirituelle* [344].

La fantaisie de l'imagier est ici exprimée par le nombre très réduit de personnages assistant au moment capital – Māyā est seule et les dieux ne sont que trois dont deux à demi cachés – qui s'oppose à la petite foule se pressant derrière les suivantes bien alignées tenant le long tissu tendu.

Dans le *vihāra* du Vat Tumloab (ill. 118), situé dans le même *khum* que le précédent, on retrouve le même sujet en mauvais état, encadré lui aussi par deux grands arbres. L'épisode se présentant dans le même ordonnancement que le précédent, s'en distingue cependant par une foule exclusivement féminine se pressant derrière le long tissu bleu tenu par quelques femmes mais surtout par l'accueil du Mahābrahma à l'enfant se tenant sur le dernier lotus. Habillé sans doute de façon indo–musulmane, comme l'est aussi Māyā, ce personnage, dont le peintre a pris soin d'écrire le nom au-dessous, est l'un des aspects de Brahmā, c'est-à-dire le Grand Brahmā. Pour A. Bareau, le Mahābrahma représente le « *devin de renom universel qui descendait sur terre tous les ans afin d'aider les mortels à résoudre leurs problèmes moraux* » [345]. Pourquoi le peintre a-t-il mis en scène ce personnage portant des fleurettes dorées sur son vêtement et sa coiffure bleus, identiques à celles du long tissu-paravent ? Il est vrai que la reine est encore ici une mortelle…

Si les coiffures féminines des deux sanctuaires sont différentes – une sorte de diadème retenant les cheveux longs pour les premières, un court voile bleu tenu par une cordelette pour les secondes – les visages se ressemblent. Et la palette utilisée est semblable pour les deux panneaux. Les dates des créations sont relativement proches : 1941 pour celles du Vat Ampil, 1945 pour celles du Vat Tumloab ; le peintre pouvait être le même pour les deux exécutions ou s'être inspiré de la première pour créer la seconde. Aucune des personnes présentes dans ces monastères n'a pu donner de réponse à nos interrogations.

[344] CHARLEUX, I., - PARLIER, E., *L'art bouddhique*, 2000, p. 39.

[345] BAREAU, A., « Le monastère bouddhique de Tep Pranam… », *op. cit.,* p. 32.

La décennie 1950

Datant des années 1950, il reste un petit nombre de panneaux présentant l'accueil du Bodhisattva après son parcours des Sept pas. Ces créations sont disséminées à travers plusieurs provinces.

La peinture du *vihāra* du Vat Muni Salavoan (ill. 119), datée de 1954, présente le sujet dans un parc construit où s'élèvent plusieurs édifices de sensibilité indienne. La distribution des rôles et des emplacements de chacun est traditionnelle : Māyā debout, en taille hiérarchique et coiffée du *mokot*, la main droite accrochée à la branche devant le tissu-paravent bleu ; l'enfant ayant fait les Sept pas sur les lotus accueilli par Brahmā suivi d'Indra et d'un groupe de trois dieux reposant sur un long nuage ouaté ; sur la droite, les princesses debout ou assises, sont placées derrière ou sur le côté du long tissu.

Sur cette peinture réalisée dans une palette de rouge-brun, rose et bleu, la note originale concerne la suivante habillée de rouge et vert – le vert du *sampot* de Brahmā – assise à terre, la seule à ne rien porter dans ses cheveux noirs mais dont les oreilles sont ornées de pendentifs : elle est très certainement le portrait d'une femme connue à l'époque du peintre – peut-être la donatrice – qu'il ne nous a pas été possible d'identifier même avec l'aide des anciens du *vat* et du village.

La peinture du sanctuaire du Vat Ampae Phnum datée de 1958 et celle du Vat Kracheh datant des années 1950, ont en commun de présenter des scènes restaurées sur l'iconographie originelle à l'intérieur d'un encadrement travaillé. Comme il se doit, le sujet a été situé dans une nature généreuse pour les deux peintures : nombreux arbres, collines, lac dans l'une, fleurs dans l'autre.

A Ampae Phnum (ill. 120), les dieux sont à gauche : Brahmā, à deux profils, accueillent l'enfant, Indra à la couleur verte tient le parasol et les déités sont auprès d'eux ; les princesses et suivantes sont groupées à droite et en partie derrière le tissu-écran comme quelques hommes ayant l'allure d'officiels du palais ; Māyā debout se tient devant l'arbre et près d'elle une suivante est agenouillée. Le traitement de l'ensemble est de sensibilité très khmère : *sampot hol* droit pour Māyā et uni pour une suivante, *sampot* à queue pour les autres personnages ; vestes de cérémonie blanches à col officier pour un groupe d'hommes ; *mokot* à une et trois pointes pour les dieux et la reine ; diadèmes pour les personnages féminins et *romphak* et pour les personnages masculins.

Dans le *vihāra* du Vat Kracheh (ill. 121) démoli en 2009, Brahmā et Indra, et peut-être les Quatre rois célestes, avaient le bas du corps enveloppé dans des nuages bouillonnants. Les suivantes – sauf une – et quelques personnages masculins portant un turban aplati étaient placés derrière le tissu-écran qui fermait la scène. Le peintre avait cherché à animer son sujet en montrant deux suivantes distraites ne paraissant pas participer au prodige et Indra en conversation avec l'un des Quatre rois célestes.

Les deux peintures suivantes sont des exemples de composition fermée où les personnages de l'histoire sont entassés en un espace restreint dans une nature escamotée, mais de manière différente dans les deux tableaux.

Dans le sanctuaire du Vat Chheu Khmau (ill. 122) daté de 1957, le peintre a placé le sujet sur fond de gros arbres et de bosquets sauvages qui ferment l'horizon. Hormis Māyā debout et imposante – plus indienne que khmère –, tous les personnages sont à genoux derrière elle. Les dieux à gauche, au nombre de trois, assis sur des nuages moutonneux regardent le Bodhisattva. Dans cette scène l'imagier a omis de montrer le tissu-paravent censé protéger la reine des regards, notamment masculins : à la place il fait apparaître une troupe d'hommes curieusement casqués de bleu dont on se demande s'ils sont les représentants du palais de ses parents : l'imagination du peintre est sans doute la seule explication. Sous le regard de Brahmā, l'enfant arrêté sur un lotus épanoui porte lui-même le linge sacré, tournant le dos à Indra qui lui tend ses deux mains. Quant aux lotus, ils ne forment pas une file continue mais un fer à cheval tourné vers le spectateur : comment sur un tel chemin le futur Buddha peut-il faire les Sept pas en regardant « *les dix directions : les quatre points cardinaux, les quatre points intermédiaires, le zénith et le nadir* ? [346] », comme le précise Marie Gatellier.

La scène du *vihāra* du Vat S'ang (ill. 123), datée de 1958 et peinte dans une gamme de verts et de rouges, se distingue aussi par son originalité. Dans un espace sans recul, comme s'il n'avait pas eu assez de place pour créer son sujet, le peintre présente Māyā tassée, le bras droit à peine redressé pour tenir la branche, la pointe de sa chaussure gauche dépassant la ligne inférieure du cadre tandis que, non loin d'elle, la pointe du *mokot* d'un des dieux se perd dans la ligne supérieure. A droite les trois suivantes à la coiffure très courte, groupées auprès de la reine, n'ont pas de tissu-paravent à tenir ; à la partie opposée trois dieux auréolés et présentés de face – dont Brahmā et Indra côte à côte – emplissent l'espace : Brahmā, vers lequel Indra dirige son regard, accueille de ses deux bras grand ouverts l'enfant arrêté sur le septième lotus ; derrière et séparée d'eux par un nuage, une divinité portant un diadème sur de longs cheveux tient quatre lotus. L'imagier a groupé ses huit personnages dans un espace restreint et le plus près possible des yeux du spectateur, comme l'avait fait le peintre du sanctuaire du Vat Sommanors mais sans ouvrir, comme lui, le lieu par un artifice (cf. ill. 116). Quant à l'enfant – représenté en taille si petite qu'on en vient à l'oublier comme dans la représentation du Vat Krachech (cf. ill. 121) –, il pointe son index droit et tient de sa main gauche l'écharpe qui drape son corps.

Dans quatre des cinq peintures évoquées *supra*, il faut souligner la place prépondérante de Brahmā au premier rang des dieux – la cinquième ayant privilégié Indra – puisque c'est essentiellement à lui qu'est dévolu le rôle de l'accueil du Bodhisattva. Quant à ce dernier, il est un petit enfant habillé de l'écharpe, le bras droit levé et l'index pointé vers le ciel, le bras gauche le long du corps, sauf à Chheu Khmau où

[346] GATELLIER, M., *Peintures murales… op. cit.*, p. 177.

l'écharpe passe de son épaule droite à son poignet gauche tandis que sa main droite fait le geste de l'absence de crainte – l'*abhaya mudrā*.

La décennie 1960

De cette époque date une floraison de Naissances, préservées malgré les destructions. Beaucoup de scènes ont été plus ou moins bien restaurées sur l'iconographie originelle mais elles donnent encore une idée de leur composition initiale.

Deux peintures, l'une de la décennie 1960 et l'autre de 1964, provenant des *vihāra* des Vat Roka Koy (ill. 124) et Chong Kaoh (ill. 125) de la province de Kampong Cham, offrent une grande similitude de présentation. La Naissance se déroule dans un parc boisé où les dieux au nombre de trois sont à gauche : à Chong Kaoh, Brahmā, descendu de son nuage, accueille entre ses bras ouverts l'enfant ayant réalisé les Sept pas, et Indra en fait autant à Roka Koy. A droite un groupe d'hommes debout, pied nus et bras ballants, en habit de cérémonie khmer – veste blanche ceinturée sur *sampot* de couleur – regarde la scène qu'ils ne devraient pas voir d'après les écrits ; auprès d'eux et au premier rang a été rajouté à Chong Kaoh un personnage nu-pieds, vêtu à l'occidentale – costume gris, chemise blanche, cravate noire – qui est peut-être le rappel d'un Européen que l'imagier a pu connaître. Entre ces personnages et les dieux se trouve Māyā en *sampot* long bleu et écharpe rose ou rouge ; devant elle se tient une femme à genoux vue de trois-quarts, la jambe gauche étendue en arrière ; les princesses derrière la reine – trois à Chong Kaoh, une ribambelle à Roka Koy – ont étalé le tissu-paravent jaune à fleurettes vertes et rouges. Une organisation semblable dans la distribution des groupes et dans l'évocation de la nature ouverte par un long chemin, rapprochent ces deux œuvres qui se différencient, cependant, par une raideur d'exécution dans les positions des personnages et dans la présentation du large tissu-paravent à Roka Koy, quand chaque attitude et geste – notamment ceux des deux princesses-suivantes tenant le tissu et discutant entre-elles – sont souples et naturels à Chong Kaoh.

On peut donc suggérer qu'un même peintre a pu réaliser ces deux panneaux à quelques années d'intervalle, ayant entre temps acquis une maîtrise plus nuancée de la palette et évolué dans les rendus des lignes, ce qui placerait le travail de Roka Koy avant celui de Chong Kaoh. Mais on peut aussi imaginer qu'un peintre s'est inspiré du travail d'un autre : le moins habile copiant le plus doué.

Il se pourrait que l'imagier du panneau du *vihāra* du Vat Angkor Chey (ill. 126) ait été quelque peu influencé par les deux tableaux précédents puisqu'on retrouve avec lui le tissu-écran jaune brodé non pas de fleurettes mais de petits ramages verts et rouges, ce qui ne se trouve pas sous le pinceau d'autres peintres. La mise en scène est conçue de même manière, groupant à gauche les dieux, la reine, l'enfant ayant réalisé les Sept pas et les suivantes, libérant l'espace à droite, occupé par un chemin bordé de parterres aménagés conduisant à une architecture absente sur les panneaux précédents. Cependant, dans cette création la composition et les personnages sont plus raides qu'à Roka Koy et de qualité plus quelconque. Elle est sans doute l'œuvre d'un peintre

possédant moins d'habileté qui a su néanmoins s'inspirer de décors qu'il était en mesure de connaître puisque ces trois derniers *vihāra* appartiennent à la province de Kampong Cham et ne sont guère distants les uns des autres.

Le sanctuaire du Vat Soupheas conserve un panneau restauré dans les années 1990 sur l'iconographie originelle avec des couleurs malheureusement trop appuyées (ill. 127). La Naissance se déroule dans un espace très resserré laissant deviner derrière elle l'étendue d'un parc à l'intérieur d'une enceinte où s'élèvent des édifices à l'aspect froid et austère, typiques des années Sihanouk. Māyā au centre de la composition, devant le tissu-écran orangé, est présentée avec un jeu de pied emprunté à la danse et un corps mouvant. Son enfant est accueilli par Brahmā agenouillé sur un nuage bleuté, mains jointes, suivi d'Indra dirigeant son regard vers la reine ; une autre déité supervise la scène du haut de son nuage collé à la cime du tronc d'où part la branche que tient la reine. Les deux princesses–suivantes du premier plan, comme celles derrière l'étoffe–paravent, regardent le dénouement de la scène et le Bodhisattva arrêté sur le dernier lotus en avant de Brahmā.

Dans le sanctuaire du Vat Prey Chhlak la scène est traitée sur un panneau relativement étroit et tout en hauteur – légèrement restauré en 1997 – qui offrait au peintre une difficulté de mise en scène du sujet (ill. 128). Mais il a su ouvrir l'espace en donnant une profondeur de champ rendue par deux perspectives distinctes : une première partant du genou de la suivante du premier plan jusqu'au tissu-paravent, une seconde depuis les trois visages des suivantes derrière l'écran-paravent jusqu'aux frondaisons au bout du chemin. La colonne nuageuse des cinq dieux suit la ligne du cadre peint et Brahmā agenouillé salue l'enfant dont la main droite levée se confond avec le bord de son auréole, faute de place. Indra, collé au tronc de l'arbre, se tient en attitude de respect, tourné vers la reine comme sur la peinture précédente. Sur la gauche, quatre suivantes agenouillées – très proches de la rangée de lotus par manque d'espace – sont tournées vers l'enfant et la reine qui descend les deux dernières marches d'un court escalier en partie caché par l'étoffe-paravent ; derrière cet écran se trouvent six suivantes devant un groupe de soldats en uniforme dont l'un porte un gourdin : sans doute, cette présence est l'expression de quelques difficultés vécues par le peintre dans le village de la province de Svay Rieng où il travaillait. Mais ici, ces soldats sont là pour protéger la délivrance de Māyā et par là–même la naissance du futur Buddha.

Ce panneau exécuté par un peintre maîtrisant l'espace et la technique est, en l'état actuel de nos connaissances, la seule création où nous avons trouvé Māyā descendant un escalier après son accouchement.

La peinture du *vihāra* du Vat Sokharam (ill. 129) se différencie des deux précédentes par un étalement en largeur de la scène qui se déroule dans un vaste espace parcouru au loin par une rivière, et devant un escalier coupant une enceinte pour rejoindre un étroit chemin – présentation très souvent utilisée par les peintres. Sur la partie droite s'élève un imposant bâtiment de sensibilité indo-musulmane dont la partie basse est dissimulée par une plantation d'arbres très serrés. La mise en scène de la Naissance rejoint maintes

créations sans jamais en copier une : Māyā, légèrement décalée vers les trois dieux, se tient à une branche pendant que son fils accomplit les Sept pas dans la direction des quatre points cardinaux. Un dieu tourné vers lui l'accueille sans qu'il soit possible de deviner s'il s'agit de Brahmā ou d'Indra. Une seule suivante présente le tissu–écran à bout de bras, une autre est agenouillée et trois autres assises, tournées vers le Bodhisattva, font le *sompeah*.

Par le manque d'expression donnée à tous ses personnages, le peintre a créé une scène peu animée qui dégage une certaine tristesse.

La *śālā* du Vat Preah Hour Lech, démolie en 2008, était décorée d'un seul registre composé d'un ensemble de tableaux de bonne qualité dont certains présentaient quelques traits originaux. Le peintre avait traité celui de la Naissance (ill. 130) dans la nature sauvage, sur un chemin de forêt, où un groupe imposant de princesses et de dames de la cour, suivi d'un rang de personnages masculins – des princes ou des officiers du palais –, était assis ou à genoux autour de Māyā, qu'aucun tissu-écran ne protégeait des regards. A gauche, de manière traditionnelle, étaient placés les quatre dieux alignés sur une file de gros nuages bouillonnants, Indra en tête, suivi de Brahmā au *mokot* à trois pointes, accueillant de ses bras largement ouverts le Bodhisattva ayant réalisé les Sept pas.

L'imagier avait mis dans cette scène des détails qui la personnalisaient : un arbre au tronc extraordinairement ondulant fait de courbes et de contre-courbes, des mules à bout rond aux pieds de Māyā, des décorations sur l'uniforme de deux officiers du palais, le port de lunettes pour un autre, la main d'une princesse tenant un pli du *sampot* de la reine et les visages souriants et levés vers elle plutôt que vers son fils. L'originalité de cette composition venait aussi de l'absence d'un ou plusieurs personnages debout, Māyā étant le seul axe vertical. Il est regrettable que ce témoignage d'un peintre inconnu ait disparu pour une construction neuve.

Dans le Vat Tuol Slaeng, le *vihāra* conserve un grand panneau de la Naissance du Bodhisattva représenté comme un petit garçon aux cheveux très courts, potelé et souriant, portant un nimbe rayonnant et une écharpe transparente. Il vient d'achever ses Sept pas sur des lotus épanouis à la hauteur de deux dieux joufflus coiffés du *mokot* (ill. 131). Ce moment se déroule dans une nature soignée qui laisse apparaître au loin les toits d'un *vihāra* et de deux petits kiosques couverts d'une coupole. Māyā, au centre de la composition et en taille hiérarchique, lève le bras très haut pour tenir la branche d'un arbre en fleurs sur lequel s'est posé un épais nuage soutenant une dizaine de protomés de princesses très souriantes, jeunes et moins jeunes. Une seule se tient allongée, en partie sur le nuage et sur le feuillage touffu de l'arbre, versant l'eau d'une cruche sur la reine. Ce geste symbolise peut-être le bain de l'enfant aussitôt né et avant qu'il accomplisse les Sept pas ; l'imagier a ajouté à cet instant une pluie de fleurs tombant de l'arbre que deux déités féminines, depuis les nuages enveloppant les dieux, dirigent vers lui. Un groupe de suivantes portant de petits diadèmes tient l'écharpe–paravent ou

regarde l'enfant pendant qu'une suivante à genoux, au premier plan, les mains jointes, se penche vers lui radieuse.

Cette composition étonnante ne présente que des personnages souriants et heureux autour du futur Buddha rayonnant. Si les dieux et les déités féminines quelque peu « enrobés » ont des positions élégantes, les princesses et les suivantes – les personnages masculins sont totalement absents – montrent des attitudes gracieuses presque maniérées pour deux d'entre elles dont l'une est coiffée d'un ruban. La palette nuancée, l'utilisation des demi–teintes, le moutonnement des nuages et l'abondance des fleurs rouges et roses ajoutent une note de légèreté à ce thème sérieux.

Pour terminer l'histoire de Māyā, nous avons choisi une peinture de la décennie 1940 qui est une œuvre qui retient l'attention par sa conception originale. Elle est encore préservée dans un sanctuaire de petite taille que s'efforce de respecter et de conserver en l'état originel un courageux *chau athikar* : harcelé pour refaire le décor peint du sanctuaire selon une vision plus moderne ou le démolir et le reconstruire à plus grande échelle à l'instar d'autres exemples, il manifeste le désir de conserver cet héritage.

La peinture de la Naissance dans le *vihāra* du Vat Kor (ill. 132), datée de 1947, fait partie d'un grand panneau divisé en son milieu comme le sont quelques autres de la vie du Buddha. En effet, la Naissance partage l'espace forestier avec le Songe et n'est séparé de lui que par un grand arbre, reprenant ainsi les présentations du début du XX^e^ siècle. Il faut souligner l'emploi d'une palette qui n'utilise que deux couleurs : le vert de la nature et le rose, décliné en différentes nuances pour tous les personnages, avec une touche de parme pour le tissu-écran. Ces tonalités, toutefois, n'étaient pas celles des premières décennies du XX^e^ siècle.

La mise en scène diffère de celle des peintures consacrées au même thème présentées précédemment. Au pied d'un ensemble verdoyant, Māyā, que sa taille hiérarchique rend plus grande et plus élancée que la dizaine de ses suivantes, se tient sur la droite du tableau à une branche fleurie. Toutes portent le sari et certaines le voile. La reine est suivie d'un groupe de femmes debout, dont celles qui tiennent le tissu-écran derrière elle, tandis que trois autres sont assises, ou à genoux, placées légèrement en avant du groupe. Penchant avec grâce la tête, la reine regarde son enfant auréolé et triomphant déjà éloigné d'elle. Après avoir déambulé en faisant les Sept pas sur des lotus s'amenuisant au fur et à mesure de sa marche, formant ainsi une ligne horizontale, le Bodhisattva est arrêté et tourné vers le spectateur. A très peu de distance de lui sur la gauche, au tournant du chemin, se tiennent trois personnages masculins, un genou en terre, ne possédant ni les marques ni les attributs des dieux – Brahmā et Indra – mais coiffés et vêtus comme l'ascète Asita dans une autre séquence : l'un d'eux, au premier plan, tient sur ses bras l'écharpe sacrée sur laquelle repose le Bodhisattva le bras droit replié sur la poitrine.

Pour quelle raison faire apparaître deux fois le futur Buddha ? Le peintre à l'évidence veut évoquer deux moments de la Naissance rapportés par les sources indiennes et singhalaises. Peut-être d'un certain âge, cet imagier de Battambang, par la position

géographique de sa ville proche de la Thaïlande, pouvait connaître la version singhalaise ; nous savons que les contacts entre le Siam et l'île étaient réguliers et que « *L'influence du Bouddhisme singhalais sur le Bouddhisme de l'Asie Sud-Orientale* [était] *bien connue* [347] ».

Mais qui sont les trois personnages masculins auprès du nouveau-né ? Pour les Khmers ce ne sont pas les dieux Brahmā et Indra qui devraient être auréolés, coiffés du *mokot* à une pointe – parfois à trois pointes pour Brahmā –, et vêtus différemment des personnages masculins peints dans les autres scènes, or ce n'est pas le cas ici puisqu'on trouve des personnages à l'aspect identique dans d'autres épisodes. Si l'on se réfère à la version singhalaise, ils ne correspondent pas aux quatre Mahābrahma qui « *accueillirent le nouveau-né sur une mousseline tissée de fils d'or* » puisqu'ils ne sont que trois ; ils ne sont pas non plus les quatre gardiens des points cardinaux recevant le Bodhisattva « *sur une peau de tigre tacheté* ». Il ne reste donc que la possibilité qu'il s'agisse des « *nobles qui l'enveloppèrent, à leur tour, dans la plus fine et la plus douce des étoffes* » toujours d'après la même version relatée par M. Gatellier.

Ce peintre, lors de l'exécution de son tableau, a pu aussi côtoyer des imagiers suffisamment âgés pour transmettre un savoir reçu à travers « *la Paṭhamasambodhi compilée au Siam* […] *par additions successives de nouveaux chapitres à un noyau primitif* [348] » et révisée par le prince Paramānujit au milieu du XIX^e^ siècle. En effet, sous le nom de *Paṭhamasambodhi*, une autre vie du Buddha était connue et popularisée en Asie du Sud-Est depuis le début du XX^e^ siècle. En admettant que ses connaissances étaient liées aux sources indienne et singhalaise, on peut avancer que le peintre a cherché à faire œuvre personnelle tout en respectant une iconographie déjà bien fixée.

Ainsi a-t-il évoqué en une seule scène non pas deux moments de la délivrance de Māyā mais trois :

• la naissance symbolisée par la présence du tissu-écran devant donner à Māyā un peu d'intimité est sans doute empruntée à la tradition singhalaise,

• la réception de l'enfant sur l'étoffe sacrée normalement faite par Brahmā – pratiquement jamais par Indra comme au Gandhāra – mais ici faite par un personnage difficile à nommer,

• les Sept pas liés à la Naissance, comme dans la tradition du Gandhāra, s'inspirent du rituel royal.

Le tableau du *vihāra* du Vat Kor est donc le travail d'un peintre instruit qui n'est peut-être plus bien compris de nos jours pour son langage et l'organisation scénique du sujet qui renvoie aux réalisations de quelques décennies antérieures à son exécution. Mais cette œuvre illustre l'association du savoir et de l'imagination créatrice caractéristique des imagiers khmers pour les décors des *vat*. Et faisant ainsi un lien entre la première moitié du XX^e^ siècle et les deux décennies – 1950–1970 – qui mènent aux années de guerre, son auteur est l'un des peintres les plus originaux du Cambodge.

[347] MARTINI, G., « Brapaṃsukūlānisaṃsaṃ », in *BEFEO*, vol. 60, 1973, p. 56.
[348] CŒDES, G., « Une vie indochinoise… », *op. cit.,* p. 218 et 226.

4.1.2. LE MARIAGE DE SIDDHARTHA ET YASODHARA

Le Bodhisattva dont nous avons vu la naissance prodigieuse va recevoir de son père, quelques jours plus tard, son nom : « *C'est la coutume dans l'Inde de ne nommer l'enfant que quelques jours après sa naissance et, autant que possible, d'après quelqu'une des circonstances qui ont marqué celle-ci. Comme tous (*sarva*) les désirs et besoins (*artha*) de Çouddhodana se trouvent comblés (*siddha*) par la grâce de son rejeton supposé, il décide de l'appeler Sarva-artha-siddha ou, plus brièvement, Siddhārtha* [349] ». Cette coutume est encore respectée de nos jours au Cambodge chez les gens du peuple comme dans la bourgeoisie et la famille royale [350].

Si le mariage du roi Śuddhodana et de Māyā est très peu représenté dans les *vihāra* celui de Siddhārtha et Yaśodharā à l'âge de seize ans, l'est presque toujours.

Puisqu'il n'y a pas de description de cette cérémonie dans les textes, comme A. Foucher le déplore, il faut se reporter à la documentation que E. Porée-Maspero, avec l'aide de plusieurs « Membres de la Commission des Mœurs et Coutumes » a réunie dans un fascicule intitulé « Cérémonies privées des Cambodgiens » [351]. Elle y présente, avec de courtes explications, les coutumes les plus habituelles réservant quelques pages au mariage. Ces données ne sont pas celles scrupuleusement retranscrites sur les murs, excepté des détails, puisque « *le cérémonial des noces est long et compliqué* [et] *dure d'habitude trois jours* ». Depuis la fin de la décennie 1980, ces explications recueillies sur le terrain par la Commission ne sont plus tout à fait exactes. Il faut en conséquence assister aux mariages dans les villages et dans les villes, vivre certains aspects de ces cérémonies que les imagiers ont pu détacher du rite, les embellissant et les rêvant, pour imaginer, comprendre et transcrire le moment où élue, Yaśodharā est devenue l'épouse de Siddhārtha comme la jeune fille de la ville ou de la campagne est devenue celle du jeune homme choisi pour elle.

Les représentations de cet évènement, illustré par le pinceau des peintres sous diverses formes, peuvent être divisées en deux grandes périodes : la première s'étend de l'extrême fin du XIX[e] siècle jusqu'à la fin des années 1940 ; la seconde débute avec les années 1950 lorsque les créations picturales vont se transformer sensiblement en privilégiant de plus en plus un seul aspect de la cérémonie.

[349] FOUCHER, A., *La vie…*, *op. cit.,* p. 53.
[350] Le roi Sihamoni, appelé « Tokyo » par sa famille, nous a expliqué qu'il avait reçu ce nom parce que le jour de sa naissance à Phnom Penh, son père, le roi Sihanouk, revenait de Tokyo.
[351] POREE-MASPERO, E., *Cérémonies privées des Cambodgiens*, 1958.

LA FIN DU XIXe SIECLE ET LA PREMIERE MOITIE DU XXe

Les plus anciennes peintures du Mariage de Yaśodharā et du Bodhisattva, celles des trois premières décennies du XXe siècle, ne sont pas très nombreuses mais elles témoignent du déroulement d'une cérémonie qui va se transformer rapidement avant de disparaître complètement.

Un ondoiement classique

Le *vihāra* de Chrouy Ta Kaev (ill. 1) conserve une représentation de la cérémonie de *l'abiṣheka* – l'ondoiement – la plus ancienne que nous connaissions, datée autour de 1900.

Dans un palais, au milieu des festivités données en leur honneur – danseurs, orchestre, chanteurs, offrandes – Siddhārtha et Yaśodharā, habillés à la khmère et portant le *mokot*, sont assis sur une haute estrade ; tous deux font le *sompeah* et Siddhārtha tient en même temps l'épée reposant sans doute sur ses pouces. Un prince et une princesse les entourant – leur riche parure et leur coiffure l'attestent – versent sur eux l'eau parfumée [352] des deux conques retournées dans un geste d'égale symétrie (ill. 2). Cet ondoiement est à mettre en parallèle avec les représentations du bain du Bodhisattva : « *Le premier bain du Buddha* [...] *renvoie au rituel royal de l'onction* [353] ».

L'imagier, Tep Nimit Mak, cité *supra*, était attaché au Palais royal de Phnom Penh et travaillait aussi à la construction et à la décoration de plusieurs *vihāra* princiers. Il connaissait donc les coutumes de la cour et il a ainsi représenté l'ondoiement qui faisait partie des rites du mariage. Mais sous quelle forme exacte ? Aucun document écrit du début du XXe siècle n'explique ce rite de l'eau parfumée qui est peut-être à mettre en rapport avec les légendes se rapportant aux dieux, transmises oralement de génération en génération, et que les peintres fixaient sur les murs, ce que résume ainsi E. Porée-Maspero « *Le Cambodgien suit les pratiques des anciens, répétant ce qu'ont fait leurs aïeux, redisant à la veillée les mythes et les contes par lesquels ils s'expliquent le monde* [354]. »

Toutefois, le peintre ne se contente pas de décrire la seule cérémonie de l'eau parfumée. Il semble ici imbriquer deux rites dans un même temps : en effet, Siddhārtha durant l'ondoiement montre l'épée qu'il tient déjà et qu'il n'a pu, par conséquent, recevoir que précédemment. Or cette dernière, ainsi que la coiffure, ne peut être donnée qu'après l'ondoiement royal comme le souligne P. Fuchs : « *Ce n'est qu'après l'ondoiement et l'intronisation que sont conférés au roi les attributs de sa souveraineté. Ce sont d'abord le préah khan reach – l'auguste épée royale –, ensuite le préah moha mokot reach – l'auguste grand mokot royal* [355] ».

---

[352] FUCHS, P. *Fêtes et cérémonies ... op. cit.,* p. 98. Il s'agit d'eau parfumée et non lustrale comme l'explique l'auteur.

[353] PARLIER-RENAULT, E., « L'image de l'enfant… », *op. cit.,* p. 36.

[354] POREE-MASPERO, E., « Notes sur les particularités du culte chez les Cambodgiens », in *BEFEO* 44, 1951, p. 619-641.

[355] FUCHS, P., *Fêtes et cérémonies… op.cit.,* p. 146.

Cette peinture du rite est originale et intéressante puisqu'elle permet de suivre la description de P. Fuchs et de faire un rapprochement entre la cérémonie peinte et la cérémonie vivante se déroulant au Palais royal, ce qu'il n'est pas toujours possible de faire pour le mariage du roi Śuddhodana qui ne tient généralement pas l'épée. En l'absence de référence puisée dans les textes aussi bien que dans la *Paṭhamasambodhi*, sur quel autre témoignage pouvait se fonder le peintre sinon sur ce qu'il avait vu au Palais royal où il avait travaillé une dizaine d'années ? Ainsi, pour le commanditaire princier de Chrouy Ta Kaev, Mak a représenté le merveilleux de cet ondoiement mêlant des élement réels tirés du couronnement du roi Norodom en 1859, à sa connaissance des récits bouddhiques et à son esprit créateur et imaginatif.

Il reste à expliquer la remise de l'épée au Bodhisattva comme on le voit sur d'autres réalisations. Pourquoi attribuer un insigne du pouvoir temporel à celui qui va devenir le Buddha sinon à considérer qu'il n'est encore qu'un simple prince lors de son mariage. Sous la plume de E. Porée-Maspero nous trouvons une courte ligne d'explication : « *L'emploi d'une épée dans le mariage, l'aspersion d'eau* […] *sont expliqués par divers contes sur le même thème* [356] ». Ainsi, dans les mariages cambodgiens, à la ville comme à la campagne, il y avait sans doute une remise d'épée – réminiscence d'un passé lointain –, rite qui n'existe plus. Et pour le peintre – particulièrement s'il est un religieux du *vat* –, le futur Buddha est supérieur au roi puisque, dès sa Naissance, sa prééminence sur tous les êtres et les dieux s'est affirmée : l'épée, symbole de souveraineté pour les rois, devient sur les murs peints celui de la puissance absolue du Bodhisattva. Les Cambodgiens ont ainsi superposé les rites du sacre des rois au mariage de Siddhārtha.

La mise en scène de ce sujet est aussi intéressante pour la place donnée à Yaśodharā : assise de la même manière que Siddhārtha – jambes rejetées sur le côté et vues de profil, haut du corps en frontalité –, elle n'est pas située sur le même plan que lui mais un peu en retrait, donc au second plan, une partie de son corps cachée par son époux. Quelle signification donner à cette présentation de l'épouse ? Est-ce une manière de marquer son effacement ?

Sur le mur ouest du *vihāra* du Vat Souriya (ill. 3) datant du début du XX^e^ siècle, le peintre présente le mariage princier avec quelques différences touchant à la personne de Yaśodharā. Au milieu d'une cour animée pour les festivités, assis en lotus sur une estrade à plusieurs degrés et sous un édifice étroit, Siddhārtha tout en faisant le *sompeah* porte l'épée tandis que Yaśodharā assise en dehors de l'édifice, un degré plus bas que son époux, se tient de profil pour le bas du corps et de face pour le buste (ill. 3^b^). Debout près du Bodhisattva, le seul personnage officiant pour l'ondoiement incline un vase sur la tête du prince, donnant l'impression de laisser la princesse hors de la cérémonie, à moins que le filet d'eau – invisible ici – ne rejaillisse dans un deuxième temps sur elle. L'imagier du thème du mariage du Vat Souriya différencie les rôles et la place que chacun des époux devait tenir dans la société d'un Palais : bien qu'assise au premier plan, Yaśodharā est dominée par Siddhārtha.

[356] PORÉE-MASPERO, E., *Cérémonies privées … op. cit.*, p. 57.

Dans le *vihāra* du Vat Po Andaet (ill. 4) nous trouvons à nouveau le jeune couple princier assis sur une même estrade. Siddhārtha tient l'épée et Yaśodharā, placée en arrière, est un peu plus cachée par son époux que dans le *vihāra* du Vat Chrouy Ta Kaev (cf. ill. 2).

Nous pouvons comparer ce mariage à celui de Māyā et Śuddhodana, puisque les deux cérémonies ont été peintes sur le même mur sud. Le mariage des parents se déroule sous une architecture éphémère mais plus grandiose que celle de leur fils (cf. ill.1, Vie de Māyā). Les parents agenouillés sont placés de face ; le couple princier est assis : lui de face les mains jointes, elle en biais sur ses talons ; les deux couples reçoivent l'ondoiement d'un *baku* pour Śuddhodana et d'un prince pour Siddhārtha ; d'un prince pour Māyā et d'un *baku* pour Yaśodharā. Nous n'avons trouvé aucune explication pour le choix de ces personnages que l'on peut comparer à ceux choisis à Chrouy Ta Kaev (cf. ill. 2), et le *chau athikar* des lieux interrogé n'a pas su nous répondre. Erreur ou imagination du peintre ? Une pointe de fantaisie sous son pinceau est présente dans les flacons ressemblant à des bouteilles que tiennent les officiants : les conques marines n'existaient peut-être plus dans les années 1930…

Le peintre de ces deux mariages a placé en arrière les deux épouses – recul peu prononcé pour Māyā, plus marqué pour Yaśodharā. Au-delà de l'image donnée de protocole strict, les imagiers reproduisaient les coutumes quotidiennes de leur société qui perdurent encore de nos jours : la femme khmère se situe toujours en retrait de son époux.

Le petit panneau du Mariage peint en 1940 dans le *vihāra* du Vat Tani (ill. 5), présente une œuvre qui se rapproche plus des années 1920-1930 mais qu'il est impossible de placer dans ces décennies en raison de la présence de soldats japonais. La scène se déroule dans le parc du palais – et non dans la nature comme pour le mariage des parents du Bodhisattva –, où a été élevée une petite architecture éphémère plus élaborée que celle qui abritait Māyā et Śuddhodana (cf. ill. 2, « Vie de Māyā).

Assis sur une estrade cernée de rideaux tenus par des embrasses, les têtes rapprochées et le regard tourné l'un vers l'autre, les mariés reçoivent l'eau versée d'un vase par un prince. De chaque côté de l'escalier menant à l'estrade, se tiennent les chanteuses et l'orchestre traditionnel. Devant l'escalier, assis sur leurs talons, quatre *baku* soufflent dans leur conque. Opposés diamétralement, les officiels du palais sont assis derrière deux *baku* tandis que les danseuses arrivent vers les musiciens.

Le Mariage vivant et animé, est placé dans une partie du parc où se trouvent un bassin et une tour qui pourrait être un pigeonnier, mais aussi des édifices dont les portes entrouvertes laissent les curieux voir la cérémonie. Au-delà du mur d'enceinte, les arbres forment un autre mur de frondaison.

Le peintre inconnu de cette réalisation a conservé la sensibilité des années antérieures dans le dessin des personnages, dans la forme des différents murs d'échiffre, dans la palette où domine l'ocre rouge… Au moment de cette création était-il un imagier âgé qui avait déjà œuvré des années auparavant et qui ne pouvait que conserver son style « ancien » ?

Une exception des années 1930

Datant de 1931, peut-être contemporaine de la peinture du sanctuaire du Vat Po Andaet, la scène du Mariage de la *śālā* du Vat Ruessei Chrouy (ill. 6) est une présentation peu ordinaire que nous n'avons jamais trouvée dans un autre sanctuaire. Peinte en un long panneau, dans des tons de bleus et des ocres roses et bruns, elle présente le sujet en plein air sur un large tapis devant une série d'édifices à flèche. Sur trois estrades décroissantes, sont présents les personnages principaux : sur la première, la plus basse et la plus large, se trouvent deux femmes debout entourant Yaśodharā, elle aussi debout, portant le sari, les mains dans la position du *sompeah*, le regard intériorisé ; sur la deuxième au socle mouluré se tiennent deux hommes : l'un devant la haute estrade de Siddhārtha portant un grand flacon globulaire, l'autre derrière l'estrade dans un uniforme ressemblant à celui d'un aide de camp ; enfin, dans l'alignement de Yaśodharā, le Bodhisattva est assis sur la plus haute et la plus étroite des estrades protégée par un dais, les deux mains jointes sans porter l'épée. A gauche des estrades et sur le tapis bleu, se tiennent des militaires en uniforme au garde à vous et à droite, une foule dense d'hommes et de femmes habillés d'une manière qui veut évoquer l'Inde. Dans cette composition, les mariés ne sont pas réunis sur le même plan et le personnage tenant le flacon n'est pas en train d'ondoyer, ce qui la différencie des présentations précédentes.

Peint par un imagier dont on ne lit plus le nom, ce mariage serait plutôt une sorte d'hymne à la femme : Yaśodharā, dont la tête se détache sur les mains jointes de son époux auréolé, témoigne de beaucoup de grâce et d'élégance. En la plaçant debout au centre de la composition, le peintre donne le sentiment d'avoir voulu à la fois isoler et mettre à l'honneur cette jeune femme dont il connaît certainement l'histoire et dont il sait que sa destinée ne sera pas facile. Cette représentation est inclassable dans le décor peint des *vihāra* cambodgiens.

Apparition des cortèges

En l'état actuel de nos connaissances, il semble que ce soit au début des années 1930 qu'apparaît une nouvelle mise en scène du Mariage : les mariés précéde un cortège, plus ou moins important, descendant un escalier qui peut appartenir à un édifice évoquant le palais. La figuration de cet instant précis va connaître un succès à long terme, très certainement lié au défilé réel qui a lieu dans tous les mariages autour de la maison, dans une rue du quartier… de très bonne heure le matin, avant différents rites religieux et profanes.

Avec ce nouveau choix fait par le peintre, et certainement les commanditaires, la description du rite de *l'abhiṣeka* – commencement de la cérémonie matrimoniale –, disparaît.

Dans le sanctuaire du Vat Veal Mlu (ill. 7), un panneau ruiné offre du Mariage une lecture assez difficile mais il est un témoignage, le plus ancien semble-t-il, dont il faut garder la mémoire.

Sur un escalier long et peu pentu, Siddhārtha et Yaśodharā s'avancent après avoir quitté un édifice – certainement éphémère mais dont il reste le couvrement en forme de parasols – où ils ont sans doute reçu l'ondoiement. Ils passent entre deux rangées de princes debout, postés de manière symétrique sur deux allées bordant l'escalier – ceux de droite sont coiffés du chapeau à une pointe emboîtant la tête qui atteste leur rang, portent le *sampot* à queue, des bas et des chaussures noires ; ceux de gauche ont la partie haute du corps trop ruinée mais ils sont vêtus de la même façon pour la partie basse.

Siddhārtha semble vêtu de la tenue khmère – trois pans retombant sur le *sampot* à queue – mais il est difficile d'identifier l'élément rose sur son buste : écharpe, gilet comme les Européens en portaient à cette époque ? Yaśodharā, mieux préservée, coiffée du diadème se relevant en pointe ou du *mokot* à une flèche – l'élément étant difficile à déterminer –, est vêtue tout de rose mais son vêtement prête à deux interprétations : un *sampot* droit mais souple sur une tunique à l'occidentale ? Ou une robe légère avec un pli plat partant de la taille et de sensibilité européenne ? La tunique – si elle en est une – ne ressemble pas à ce que portent ordinairement les femmes cambodgiennes mais plutôt à un chemisier de mode européenne. Sur ce vêtement vient un manteau frangé qui n'est pas la partie de l'écharpe retombant dans le dos. Le détail original de cette représentation est le long bouquet de fleurs qu'elle tient élégamment dans ses mains et contre sa poitrine, telle une mariée occidentale. C'est la première peinture où nous trouvons Yaśodharā si étroitement associée à l'image d'une femme étrangère : le peintre avait peut-être croisé des mariages européens qui sans être nombreux n'étaient pas rares [357].

Au bas du tableau est écrit : « Mariage du Bodhisattva et de Bimbā. Il l'a ensuite quittée ». Le peintre en travaillant la représentation de cette union expliquait ce qu'elle allait devenir. Peut-être ne comprenait-il bien le choix du futur Buddha et l'exprimait-il par cette sèche remarque.

Le Mariage exécuté dans le *vihāra* du Vat Khandsa entre 1935 et 1940, est une cérémonie très simple : le couple descend l'escalier d'un édicule qu'il vient de quitter après avoir reçu sans doute l'ondoiement. Le cortège réduit se résume à deux hommes et deux femmes, l'une tenant le chasse-mouches et l'autre le parasol. Les femmes portent le sari et les hommes coiffés du turban sont vêtus d'un *lungi* [358] noué à la taille (ill. 8). L'entourage assistant au mariage montre une tradition qui n'est pas de sensibilité khmère : seuls des hommes placés sur la gauche assistent directement à l'événement tandis que les femmes sont présentes aux fenêtres du bâtiment de droite.

Deux militaires placés sur la droite apportent une touche d'originalité à la scène : ils évoquent fortement des chasseurs alpins habillés de leur tenue d'hiver, portant le large béret plat et des bottes noires et présentant les armes mais du mauvais côté. L'imagier

[357] Nous avons connu trois ménages de Français, à présent très âgés, s'étant unis à Phnom Penh et à Siemreap avant 1960 : ils avaient apporté leurs tenues de mariés de France et avaient fait faire sur place « le bouquet de la mariée à la française ».

[358] « Vêtement », article de Françoise Cousin *in* Dictionnaire de l'Inde contemporaine, 2010,

qui a orné les murs du *vihāra* a mêlé dans ce panneau ses connaissances de l'Inde et de la France puisées très probablement dans des almanachs.

La représentation peinte du *vihāra* du Vat Sdau (ill. 9), datée de 1937, montre le moment où les jeunes mariés terminent la descente de l'escalier, suivis de leurs invités. Yaśodharā et Siddhārtha ont la tête penchée l'une vers l'autre ; leur l'expression d'une grâce un peu fade et d'une certaine tristesse est aussi celle de tous les personnages. A leur côté se tient un porteur de chasse-mouches : une princesse chaussée pour Yaśodharā ; un prince pieds nus et moustachu – à la mode de l'époque – pour Siddhārtha. Derrière eux se presse un groupe dense – dont on n'aperçoit que les têtes –, dont le peintre a détaché sur le côté gauche, derrière le porteur du chasse-mouches, quatre princes tournés vers Siddhārtha. L'ensemble de la scène se déroule devant une partie de façade quelconque où trois rectangles noirs symbolisent des baies ouvertes ou fermées. Non loin de cette architecture, au-delà de l'escalier, on distingue derrière un bosquet des têtes qui se hissent pour regarder le défilé.

Si la palette de ce panneau composée de trois couleurs – bleu, rouge et vert – se décline en des nuances assez subtiles agréables à l'œil, le peintre n'a pas donné de poids à sa création : ses personnages n'ont pas de réelle présence, et l'essai de perspective occidentale, c'est-à-dire classique, est bien maladroit.

Dans le Vat Noti Mongkol (ill. 10), la scène du défilé sur le mur du *vihāra* est conçue avec une sensibilité différente de la précédente : ici rien n'exprime la tristesse. Le sujet se déroule devant la partie inférieure d'un édifice animée de fenêtres aux rideaux de couleur. Derrière ces baies se tiennent des personnages en train de regarder et commenter le défilé sorti par une porte-fenêtre. Yaśodharā et Siddhārtha sont arrêtés sur la dernière marche du court escalier recouvert d'un épais tapis, précédant quelques invités. Se tenant derrière chacun des hauts murs d'échiffre, les musiciens d'un orchestre et le groupe des sages sont tournés vers le couple.

Le peintre a choisi de représenter le couple princier dans la maturité de l'âge et les corps en pâtissent quelque peu : Yaśodharā, plus vieillie que son époux, fait songer à une villageoise du lieu plutôt qu'à une jeune princesse. Tous deux sont vêtus de lourds habits rêvés plus que repris à une tradition indienne bien que Siddhārtha porte une espèce de casque-turban et Yaśodharā un voile. Leurs vêtements, notamment leurs manteaux-capes, comme ceux des invités, des musiciens debout à gauche et des sages se trouvant à droite, sont bordés d'une bande identique à celle qui frange le tapis. Mais la fantaisie du peintre ne s'arrête pas à l'habillement. Les curieuses coiffures masculines sont toutes semblables à celle de Siddhārtha et difficilement explicables. Yaśodharā, quant à elle, porte un voile court en dentelle sous son diadème semblable à celui qu'arboraient les mariées européennes des années 1930. Les quatre sages, chaussés de « tong », sont coiffés d'une sorte de turban dont on ne sait comment tient l'une des extrémités sur le dessus de leur tête. Le premier d'entre eux porte une théière. A quoi est-elle destinée ? A l'ondoiement du couple ? Dans les mariages cambodgiens d'aujourd'hui, ce rite pratiqué sous forme d'aspersion avec un petit balai de feuilles trempé dans un bol d'eau bénite

par un religieux, se déroule la veille du défilé lors d'une cérémonie privée. S'il s'agit de cette évocation, l'image devrait être placée à gauche de celle du cortège.

Les expressions données aux personnages par l'imagier retiennent l'attention. Aucun visage n'est vraiment empreint de gravité comme au Vat Khandsa ni de grâce affectée comme au Vat Sdau (cf. ill. 9). Siddhārtha exprime une petite joie intérieure comme les musiciens et le porteur de chasse-mouches ; les sages – tous se ressemblent avec leur barbe, leur moustache et leurs sourcils cotonneux –, ont le regard interrogatif ; les femmes ont un aspect plus bonhomme ; Yaśodharā a des yeux expressifs, ce qui la différencie de toutes les représentations précédentes. Le peintre s'est plu à présenter la souplesse des bras et des mains du couple comme l'ont fait bien d'autres imagiers avant lui mais c'est le jeu des doigts qui est ici original : pour quelle raison Siddhārtha et Yaśodharā ont-ils les petits doigts levés à l'instar d'une Européenne qui tient une tasse de thé en la portant à ses lèvres ? Peut-être une scène vécue par le peintre…

L'inconnu de cette peinture a réalisé, en 1939, une œuvre plus villageoise que citadine mais originale et vivante, et la palette assez restreinte mais utilisée avec subtilité offre une scène plus colorée qu'elle ne l'est en réalité.

Nos déplacements à travers le Cambodge ne nous ont pas permis de trouver d'autres représentations du cortège des années 1930, les destructions ayant été nombreuses et des photographies de peintures n'ayant jamais été réalisées. La décennie 1940 n'offre guère plus de peintures du défilé encore existantes

Le Mariage du sanctuaire du Vat Bak Dav (ill. 11), daté de 1941, se déroule au long d'un escalier sortant d'un palais de construction imaginaire.

Tous les personnages du cortège, raides et debout, les bras le long du corps, sont réunis entre les murs d'échiffre. A l'extérieur des rampes, à la hauteur des premières marches, se présentent deux groupes de trois militaires en uniforme : deux soldats pieds nus se tiennent, légèrement en retrait, de part et d'autre d'un officier sabre au clair et chaussés de bottes. Ils portent des uniformes difficiles à définir, notamment leurs couvre-chefs : képi avec une visière inclinée et pseudo béret. Mais ces uniformes restent cependant de sensibilité française.

Au premier rang, sur le terre-plein au bas de l'escalier, se tiennent Siddhārtha auréolé et Yaśodharā à sa gauche, tous deux vêtus d'un *sampot* et portant une collerette sur leur tunique ; à la droite du Bodhisattva et sur le même plan, un officier du palais porte une veste blanche ceinturée et un casque à la forme évasée ; dans ce personnage le *chau athikar* voit un Japonais : mais pourrait-il être habillé à la manière d'un officiel cambodgien ? Il est vrai que d'autres scènes peintes du *vihāra* – notamment l'épisode de l'Epreuve de l'arc – montrent des Japonais. Derrière ce groupe se masse une foule de militaires moustachus pour la majorité – Chinois, Indonésiens, Indiens –, un prince portant le *mokot* à une flèche et quatre femmes dont l'une pourrait être une Européenne – chemisier à manches longues et chaîne de cou témoignant en ce sens.

Dans une palette très douce d'ocres jaune, brun et rosé, une partie de la scène est traitée avec une certaine recherche de symétrie, toutefois moins affirmée que pour la Naissance.

Cette œuvre au dessin sûr est un habile rendu d'un art statique et hiératique.

La peinture du *vihāra* du Vat Preaek Anteah, daté de 1946, est une présentation assez peu ordinaire : le panneau donne l'impression d'avoir été surajouté entre l'Epreuve l'arc et les Quatre rencontres, comme s'il avait été oublié (ill. 12). Toutes les scènes de ce *vihāra* sont des instants ponctuels pris sur le vif : certains motifs sont coupés par des lignes de cadre comme le montre l'exemple de la scène de la Prédiction qui suit celle de la Naissance en la diminuant d'une partie de son architecture comme de la plante au premier plan (ill. 13). L'imagier a créé le contraire d'une histoire continue dont les éléments étaient raccordés naturellement les uns aux autres.

Réunie sur de nombreuses marches en sortant du palais, l'assemblée des convives montre un étranger portant le casque colonial, un autre le turban, un autre encore avec des yeux et des sourcils chinois et une femme porte une coiffure à l'européenne. Le peintre s'est plu à représenter le côté chatoyant du *sampot* à queue de Siddhārtha sur lequel retombent trois pans attachés à la taille, du *sampot hol* que portent Yaśodharā et quelques princesses, comme à dessiner les motifs des tapis que foule le défilé. Dans l'étroite organisation spatiale que le peintre a voulu figurer, il affirme son originalité par des détails rêvés mais aussi empruntés à sa vie de tous les jours.

En 1947, le *vihāra* du Vat Kor (ill. 14) s'est enrichi de peintures murales de qualité que le *chau athikar* essaie de préserver contre les demandes répétées de destruction qu'il subit régulièrement, comme nous l'avons déjà souligné.

Dans l'espace restreint du sanctuaire le décor mural est savamment organisé. Les scènes de la vie du Buddha sont groupées, pour certaines, par deux dans des cadres très simples. Ainsi le Mariage n'est séparé de l'Epreuve de l'arc que par des arbres feuillus. Sur les marches d'un escalier étroit se tiennent Siddhārtha et Yaśodharā, dans une attitude de salut réciproque, suivis d'un cortège assez réduit dont chaque membre porte une coupe – peut-être en or – contenant des offrandes. Tous les personnages sont habillés d'un mélange de modes empruntant des aspects à l'Inde mais personne n'a jamais revêtu de telles tenues au Cambodge.

Le peintre, avec une palette limitée, essentiellement de rouge et de vert et sans recherche d'effets, a su rendre l'intensité de la cérémonie par la position des corps et l'expression des regards. Cet épisode mériterait une restauration de qualité pour les parties abîmées.

La présence de Sihanouk en uniforme de général au *Nirvāṇa* du Bienheureux permet de préférer la date de 1949 à celle de 1942 proposées par *l'achar* du Vat Peam Mongkol pour les peintures du *vihāra* (ill. 15) racontant la vie du Buddha.

Un panneau en hauteur présente le Mariage de Siddhārtha et de Yaśodharā devant une architecture à la façade sobre et plate, animée seulement d'une haute porte et de

deux fenêtres surmontées d'un décor en forme de pseudo lunettes à rayons qu'on peut trouver en Europe. Derrière les fenêtres apparaissent des personnages à mi–buste regardant la cérémonie.

Le couple descendant un large escalier est suivi d'un petit cortège d'hommes, pour certains moustachus ou barbus, ou les deux à la fois, et portant des turbans. Les femmes sont toutes coiffées de la même manière à l'exclusion de celle tenant un chasse-mouches dont les cheveux relevés en chignon sont agrémentés de perles.

Les mariés de ce panneau sont habillés à l'indienne et portent de nombreux bijoux : collier, bague à l'index, bracelets, chevillières pour lui, boucles d'oreille pour elle, ce qui faisait sûrement rêver les fidèles lors des cérémonies de prières et des réunions dans le sanctuaire.

Cette peinture d'expression provinciale a été réalisée par un peintre habile qui a su rendre l'instant où les mariés, et la jeune porteuse de chasse-mouches sur le même plan qu'eux, descendent sur la dernière marche créant ainsi un mouvement d'animation qui s'oppose à la présentation statique du même sujet à Bak Dav (cf. ill. 11).

Datant des années 1940, le décor du *vihāra* du Vat Ponnareay, bien que retouché un peu sur l'iconographie originelle, présente quelques points originaux dans la scène du Mariage (ill. 16).

Le cortège se déploie sur un large escalier ménagé dans un haut mur. Les rampes incurvées soutenues par des balustres se terminent de chaque côté par un pilier servant de piédestal à une petite sculpture de lion d'influence chinoise mais d'esprit angkorien. Derrière le groupe s'étend la ville où s'élèvent de nombreux édifices au style sévère.

Les mariés, entourés des deux porteurs de parasols à franges nattées, arrivent au pied de la descente de l'escalier pour passer entre deux *baku* debout et nu-tête, soufflant fortement dans leur conque, et deux musiciens portant une casquette et jouant de la trompette. Ces quatre personnages sont vêtus de manière identique : une veste à col officier et grandes poches plaquées, portée sur un pantalon large. Ce costume est aussi celui des fonctionnaires du palais.

Yaśodharā et Siddhārtha sont habillés d'une façon qui se rapproche de celle de la représentation précédente (cf. ill. 15) avec cependant quelques différences : Yaśodharā porte un manteau-cape bleu partant de l'épaule gauche dont elle tient un bord de la main gauche ; elle est coiffée d'une petite couronne surmontée de pétales n'emboîtant pas la tête, placée sur des cheveux retenus par des perles. Siddhārtha auréolé et moustachu – le seul de tout le cortège – porte un manteau dans le dos et sa coiffe très compliquée se termine par un petit plumet à la place de la flèche. A son côté, le porteur de parasol est habillé moitié à l'européenne, moitié à la khmère, d'une veste à col tailleur, d'une chemise et d'une cravate sur un *sampot* à queue et, près de lui, au moins un autre personnage est vêtu de la même manière ; tous deux portent des chaussettes hautes et des chaussures couvertes à la mode occidentale. Deux femmes derrière Yaśodharā ont revêtu des vêtements à col chemisier : l'une, un corsage vert à manches-ballon, l'autre, une petite veste qui paraît boutonnée.

L'imagier de cette peinture a mêlé d'une manière esthétiquement heureuse les sensibilités orientale et occidentale en accordant deux modes vestimentaires dont le modèle venait probablement du Palais royal.

LES DEUX DECENNIES AVANT LES VICISSITUDES

Il faut attendre les années 1950 pour trouver, à nouveau, une certaine diversité parmi les rites laissés sur les murs des sanctuaires. Riches de créations diverses elles présentent le Mariage sous des aspects de continuité ou de nouveauté. Ainsi, les postures assises – à l'orientale, à l'occidentale, en lotus – vont continuer d'être travaillées en même temps qu'apparaît celle agenouillée. La position debout déjà rencontrée précédemment va continuer de s'affirmer dans les cortèges et les défilés.

Les mariés assis à l'orientale

Cette position, qui est celle adoptée dans toutes les cérémonies religieuses de l'Asie du Sud-Est, rejette les jambes sur le côté en s'asseyant sur l'un des talons afin de ne pas diriger ses pieds vers le Buddha. Cette attitude est celle du couple princier sur quelques panneaux datant essentiellement des années 1950 ou du début des années 1960.

La peinture du *vihāra* du Vat Kaoh Phdau (ill. 17), malheureusement en mauvais état, donne un aperçu très simple du Mariage dans l'instant de l'ondoiement : le jeune couple sur une estrade, Yaśodharā derrière Siddhārtha, reçoit l'eau versée par deux princes en présence de deux princesses assises à terre. Les objets tenus par les princes sont difficiles à identifier : coquillages ? ustensiles en métal ou gourdes ? Cet épisode du Mariage se déroule dans une salle carrelée en noir et vert, ornée de grandes tentures vertes et rouges drapées à l'occidentale. Il émane de cette scène un calme et un silence – voire une tristesse – dus à l'attitude hiératique des personnages et à la fixité des regards.

Dans le *vihāra* du Vat Khyao, le panneau peint évoque le Mariage se déroulant dans une très grande salle voûtée dont les arcs retombent sur les chapiteaux de solides piliers : c'est une référence au béton armé que les Cambodgiens ont travaillé avec bonheur (ill. 18). Dans cet espace au sol carrelé en noir et blanc, la scène animée est délimitée par deux grandes tentures foncées retenues par des embrasses.

Le couple est présenté sur une haute estrade ornée de motifs angkoriens – boutons de lotus, chevrons, losanges… –, surmontée d'un grand parasol et possédant un important dossier aux formes très découpées, derrière lequel ont été drapés deux rideaux rouges. Siddhārtha, coiffé du *mokot*, est assis presque au centre, légèrement en avant de Yaśodharā qui porte le diadème et le *mokot* et se tient plus près du bord : le peintre marque ainsi la prééminence du Bodhisattva auréolé. Un prince debout et de dos se penche pour ondoyer Yaśodharā en versant l'eau d'une petite théière. L'assemblée est traditionnellement répartie en deux groupes : les officiers du palais à gauche, les femmes de la cour à droite et parmi elles une princesse repérable à son diadème. Deux *baku* de

profil, portant le long manteau blanc sur un *sampot* à queue de même couleur, soufflent dans des conques un peu différentes ; plus avant, sont agenouillés un prince et une princesse exécutant le geste du *sompeah* : lui porte le *mokot* à une flèche, elle le diadème se relevant en pointe et, entre eux, une table basse sur laquelle a été déposée l'épée qui sera remise à Siddhārtha.

Cette peinture, de bonne qualité, a été exécutée par un imagier s'étant intéressé à la mise en page de sa création et au rendu de la perspective. Il fait ainsi pénétrer le spectateur dans la scène à l'aide des deux personnages de profil et agenouillés au premier plan dont il ne montre qu'une partie du corps, ce qui invite à vouloir les dépasser pour « voir plus ». Il crée l'effet perspectif par un essai de réduction des tailles des personnages, ce qui n'est guère réussi puisqu'au troisième plan deux personnages ont une tête plus importante que celles des deux premiers plans. Plus intéressante est la recherche de perspective par le jeu fuyant des carreaux de sol noir et blanc : en effet les carreaux apparaissent ici comme étant rectangulaires, or les Cambodgiens n'ont jamais utilisé que des carreaux carrés qui attestent que le peintre s'est inspiré de ceux des édifices publics et religieux, des maisons et des boutiques. De nombreux témoignages subsistent encore dans les villes – notamment dans les maisons dites « coloniales » ou dans les campagnes où les *vat* conservent cette tradition venue de France dès la fin du XIX^e^ siècle.

Le *vihāra* du Vat Tang Touk (ill. 19) imposante construction sur trois niveaux présente le Mariage de Siddhārtha et Yaśodharā – daté de 1954 ou même de quelques années plus tard –, dans une mise en scène mettant en valeur une assemblée cambodgienne dans une salle d'un palais. Les jeunes époux, tournés légèrement de trois-quarts sous sept parasols chacun, sont assis sur deux hautes estrades ornées de motifs angkoriens et séparées mais restant sur le même plan. A leurs pieds, assis de la même manière, se tiennent quatre *baku* soufflant dans des conques entourés de chaque côté de trois invités en tenue militaire honorifique : ils sont de véritables portraits dont nous n'avons pas eu les noms, le *chau athikar* les ayant oubliés et n'y attachant aucune importance. Debout aux côtés de Siddhārtha et Yaśodharā, deux princes versent chacun l'eau d'une théière – de forme identique à celle utilisée pour cet usage – sur les mains jointes des époux. Trois princesses debout se tiennent derrière chacun des hommes ondoyant dans des jeux de mains variés et décontractés : plus charpentées et plus en chair que tous les hommes présents, leurs corps expriment une véritable féminité.

L'ensemble de cette scène, où dominent le bleu, le vert et le rouge, répond à une symétrie parfaite à partir de l'axe formé par le faible écartement en biais des deux estrades où se tient le couple. On remarquera que les femmes présentes – deux fois moins nombreuses que l'ensemble des personnages masculins – sont mises à l'honneur derrière leurs époux.

Datée de 1958, la peinture du sanctuaire du Vat S'ang (ill. 20) présente, comme précédemment, un moment du Mariage dans une salle du palais. La scène se déroule devant de grandes tentures vertes drapées à l'italienne. Sur une estrade basse, posée en

diagonale et recouverte d'une étoffe, est assis le couple princier face à un prince assis à terre tenant une grande coupe remplie d'eau et s'apprêtant à lancer quelques gouttes sur Siddhārtha et Yaśodharā. Derrière lui, se trouve un groupe de cinq hommes les mains jointes. Sur la droite, derrière le couple, sept femmes assises en attitude plus décontractée – aucune n'a les mains jointes – sourient : les trois du premier plan tiennent des lotus en bouton ou éclos ; toutes portent des *sampot* et des chemisiers à la mode européenne des années 1950, sauf une.

L'imagier de cette peinture a créé une ambiance différente de celle du *vihāra* du Vat Tang Touk : les personnages masculins, plus figés, ne sont pas des portraits et les personnages féminins, plus naturels, ne le sont pas plus mais évoquent l'élégance des femmes de la cour de Phnom Penh.

Dans l'ensemble de ce panneau le rouge et le vert sont dominants rehaussés d'une bande décorative à la partie supérieure dans des teintes jaune et rouge.

Un grand panneau de 1963 du *vihāra* du Vat Tuol Tumpung (ill. 21) présente une peinture de belle qualité et de composition recherchée.

Le Mariage est célébré au sommet de plusieurs marches, sous une architecture éphémère constituée d'un fronton pseudo-angkorien reposant sur six colonnes, l'ensemble imitant le grès. Siddhārtha et Yaśodharā sont assis les jambes rejetées en arrière, les bras reposant sur les genoux ou dans le giron. Deux princes s'apprêtent à verser l'eau des théières sur leurs mains tandis que deux officiels, assis près des *baku* soufflant dans leur conque, semblent attendre une arrivée comme le prince et l'officier du palais debout derrière l'assemblée des princesses assises au long de l'escalier : tous ces personnages ont le regard tourné vers le visiteur et non vers les mariés qui ne paraissent pas vivre l'instant présent. Le thème est une interprétation personnelle du peintre qui a créé l'ensemble dans une gamme de rouges et de verts mis en valeur par les bruns–orangés des coiffures princières.

Dans le *vihāra* du Vat Vihear Chroh (ill. 22), le panneau peint datant de 1960 exprime le contraste entre deux sociétés : celle de la ville et celle de la campagne.

Le Mariage se déroule dans l'enceinte du Palais royal, en partie à l'intérieur du *vihāra* – les *jahva* aux extrémités des faîtes du toit en sont le témoignage – où se sont réunis les officiels du palais – princes, princesses et sage – et en partie dehors autour de Siddhārtha et Yaśodharā assis sur une estrade de peu de hauteur.

Le couple au regard intériorisé, portant des vêtements khmers et le *mokot*, fait le *sompeah*. Devant lui, sur la gauche, quatre *baku* assis, le chignon enroulé sur la nuque et vêtus de blanc, lui offrent des fruits : sans doute une tranche de durian, ou de flan au potiron, et des mangoustans – offrande généreuse et typique des campagnes. Mais pourquoi ce rôle dévolu aux *baku* ? A droite se tiennent deux hommes portant chacun une épée – peut-être des gardiens – et six humbles femmes, assises dans des positions diverses.

L'opposition est grande entre ces dernières et les princesses : les unes sont coiffées du diadème, ou du *mokot*, sur des cheveux ondulés, et portent un *sampot*, une collerette

posée sur une large et enveloppante écharpe brodée sur ses bords ; les autres, les cheveux longs et défaits dans le dos, sont ceintes d'une écharpe qui laisse les bras entièrement nus, ou même la poitrine, et portent un *sampot* uni. Les dames de la cour sont sagement groupées et toutes sont dans l'attitude du respect ; celles de la campagne sont assises en désordre et ne tiennent nullement leurs mains dans le geste du *sompeah*, elles sont en attitude de supplique, l'une d'elles tournant le dos au couple princier.

L'imagier a exprimé ici la réalité de plusieurs hiérarchies : celle qui place le futur Buddha et son épouse dans un monde que n'ont pas encore atteint les gens du palais – les auréoles flammées de sensibilité siamoise les distinguant et les isolant – ; celle exposant au premier rang une princesse arborant *mokot* et *sampot* à motifs, signes distinctifs de sa classe puis, derrière elle, les autres princesses n'ayant qu'un diadème et un *sampot* uni, mais toutes assises sur le sol élevé du *vihāra*, juste derrière le couple princier, comme les princes qui leur font pendant ; celle enfin des femmes de la campagne assises à terre, et dominées par les femmes du palais.

Dans son tableau, le peintre réunit deux sociétés qui ne se côtoient pas, ou guère, dans la réalité mais qu'il associe autour du Bodhisattva et de Yaśodharā.

Les mariés assis à l'occidentale

Datant des années 1950 peu de représentations de Siddhārtha et Yaśodharā assis à l'occidentale ont été créées. Nous évoquerons seulement quatre scènes dont deux peintes dans des monastères de deux provinces limitrophes mais fort éloignés l'un de l'autre. En revanche, plus nombreuses durant la décennie 1960, ces créations offrent des variantes intéressantes.

Une présentation classique

Le *vihāra* du Vat Dei Doh conserve un panneau du Mariage datant de 1952 mais repeint en 2000 sans grande attention pour les nuances gommées par des aplats à la peinture acrylique (ill. 23). Toutefois, le peintre a respecté l'iconographie originelle, ce qui nous permet d'apprécier encore la scène telle qu'elle a été conçue.

Devant le Palais royal, sous une architecture éphémère embellie de grandes tentures, Siddhārtha et Yaśodharā, assis à l'occidentale sur une haute estrade, se présentent au spectateur en frontalité absolue. Deux personnages de la cour se tiennent à leur côté portant d'une main un grand bol rempli d'eau et de l'autre un court rameau pour les asperger. Nous remarquons que le peintre a remplacé l'ondoiement par une aspersion de quelques gouttes. Au pied de l'estrade précédée de quatre marches, quatre *baku*, placés en symétrie bilatérale, soufflent dans leur conque. De chaque côté de cette scène se tiennent les invités et les officiels : à gauche, une foule bigarrée précédée de deux musiciens, à droite, la garde royale en uniforme bleu, telle qu'elle existait sous Sihanouk et encore connue par quelques photographies en couleur.

Siddhārtha auréolé conserve l'épée sur ses mains jointes à côté de Yaśodharā faisant le même geste du *sompeah*. Les deux personnages ondoyant ne sont pas présentés dans une symétrie rigoureuse comme on le voit sur les autres tableaux de même

composition : chacun d'eux se sert de sa main gauche pour manier le rameau et de sa main droite pour porter le grand bol : il n'y a donc pas deux bras – un droit et un gauche – tenant le bol et se répondant en un jeu de symétrie. A l'évidence, le peintre était gaucher.

A la composition du Vat Dei Doh il faut rapprocher celle du Vat Kaoh Kampong Trom (ill. 24). En effet, la mise en scène du Mariage est la même : Yaśodharā et Siddhārtha tenant l'épée, assis à l'occidentale sous une architecture légère dans la cour du palais ; deux princes les encadrent, tenant un grand bol et un petit rameau ; quatre *baku* à genoux au pied des marches placés symétriquement ; garde royale en bleu à droite, orchestre et foule à gauche. Les différences se remarquent dans les détails : ainsi à Kaoh Kampong Trom, les militaires de la garde royale portent des bérets rouges et à Dei Doh des calots bleus ; l'officier du premier plan dans l'attitude du « présentez armes » n'est à Dei Doh qu'un militaire semblable à ceux de sa troupe ; les quatre musiciens de l'orchestre traditionnel sont calmes, ceux de Dei Doh sont contorsionnés tapant fort sur leur tambour ; la présentation symétrique des personnages ondoyant est rigoureuse mais rompue par le jeu des bras et des mains à Dei Doh ; les tentures de l'édicule sont plus savamment drapées qu'à Dei Doh. Une ressemblance à souligner : celle d'un personnage de la foule de gauche à Kaoh Kampong Trom, habillé comme un officiel du palais, l'écharpe rouge en travers du torse, identique à un fonctionnaire de la foule de gauche à Dei Doh.

La date exacte des peintures du Vat Kaoh Kampong Trom n'est pas connue puisque les renseignements donnés sur place situent ces réalisations aux alentours de 1955. Le panneau du Mariage a-t-il été réalisé avant ou après celui de Dei Doh ? Peut-il être attribué au pinceau du même peintre qui aurait évolué ? Ou à celui d'un aide plus habile ? On est tenté de voir une évolution du travail de l'imagier en précisant que la peinture de Kaoh Kampong Trom rend compte de plus d'habileté et de soin pour chaque exécution : décor des colonnes et des tapis, détails des broderies des vêtements et des coiffures, précision des architectures et évocation du ciel…

A ces deux peintures il faut aussi lier deux autres panneaux : ceux des *vihāra* du Vat Balang (ill. 25), datée de 1957, et du Vat Po Rith (ill. 26) dont la date n'est pas assurée et qui pourrait être de la fin de la décennie 1950. Ces œuvres sont des répliques des précédentes dans la mise en scène et pour certains détails : présentation identique de Yaśodharā et Siddhārtha, même foule à gauche et même disposition de l'orchestre, mêmes figures symétriques des *baku* au pied de l'édicule et, enfin, présentation de la garde royale, à droite, tout à fait semblable à celles des Vat Dei Doh et Kaoh Kampong Trom. Quelques éléments plus élaborés, ou nouveaux, doivent cependant être soulignés : transparence des grandes écharpes des *baku*, décor de grecques ornant le tapis, uniformes de la garde royale plus précisés dans ses détails, à Vat Balang ; rétrécissement de l'espace entre l'œil du spectateur et les marches menant à l'édicule et présence de l'épée posée sur une petite table – Siddhārtha la tient déjà sur ses mains pour les trois autres panneaux –, à Vat Po Rith.

Situés dans la province de Kampong Cham, les *vihāra* des Vat Dei Doh, Kaoh Kampong Trom, Balang et Po Rith ont certainement bénéficié du même peintre qui a expérimenté un premier modèle – celui de Dei Doh dont la date de 1952 semble assurée – améliorant son ouvrage avec les réalisations de Kaoh Kampong Trom (1955 ?) et Balang de 1957 puisque le dessin, la palette et la touche permettent des rapprochements qui ne sont plus aussi sensibles à Po Rith. On peut donc penser que le panneau de ce dernier *vihāra* soit l'œuvre d'un aide ou d'un peintre plus jeune ayant copié un aîné en introduisant quelques nouveautés dans les *mokot* du couple princier, mais aussi avec les sourires des personnages ondoyant et les regards de curiosité de quelques militaires de la garde royale dirigés vers Yaśodharā et Siddhārtha.

En 1957 a été réalisée la peinture du sanctuaire du Vat Chheu Khmau (ill. 27) qui montre le Mariage sous un aspect villageois. Dans une pièce carrelée de rouge et blanc d'une demeure sans décor, le couple de face, assis sur un lit en bois surmonté d'un dais, tient l'épée dont la longueur se termine sous l'épaule de Yaśodharā, ce qui n'est pas habituel. A ses pieds deux femmes se tiennent à genoux faisant le geste du *sompeah*. A gauche près du lit, un homme montre à la foule massée pour assister à l'événement ses deux mains tenant des ciseaux et un peigne. C'est ici l'évocation du rite de la coupe des cheveux encore pratiqué dans les villages plus qu'à la ville : « *L'après-midi, la cérémonie de la coupe des cheveux se déroule, d'abord pour la jeune fille chez elle, ensuite pour le jeune homme. Un chanteur danse autour de la fiancée, ou du fiancé, donnant de temps en temps un coup de ciseau* [359] ». Yaśodharā est coiffée d'un gros chignon sur des cheveux flottant dans le dos : « *Certains détails de toilette de la mariée, notamment le faux chignon, sont reportés au mariage d'un roi avec une Chame…* [360] ».

Ce panneau peint n'est pas d'une grande qualité plastique mais l'œuvre évoque une réalité prise sur le vif : les pieds du jeune couple assis ne semblent pas toucher le sol ; l'homme à droite, chevelu et moustachu, est lourdement appuyé sur son tambour ; les deux personnages de gauche sont habillés comme on peut l'être à la campagne lorsque les plus beaux effets ont été sortis… et Yaśodharā est une femme un peu lourde. Le peintre, peut-être un homme du village, peut-être un religieux, a laissé le témoignage de détails qui font le charme de sa création.

La peinture du sanctuaire du Vat Moha Montrei (ill. 28) exécutée plus tardivement que les précédentes, en 1967, tend à conserver le même imaginaire de présentation mais bien vite l'œil s'attache aux dissemblances qui en montrent quelque peu l'éloignement.

Dans une salle d'un palais, sous sept parasols et face au spectateur, Siddhārtha et Yaśodharā, assis à l'occidentale sur une haute estrade drapée, font le geste du *sompeah*. Debout, près de chacun d'eux, se tiennent un *baku* et un prince portant des offrandes. De chaque côté de l'estrade des hommes, à gauche et des femmes, à droite assistent à la cérémonie. Au pied de l'escalier menant à l'estrade quatre *baku* à genoux soufflent –

[359] POREE-MASPERO, E., *Cérémonies privées … op. cit.*, p. 50.
[360] PORÉE-MASPERO, E., *ibid.,* p. 56.

modérément – dans leur conque : ils n'ont pas les joues gonflées et ne sont pas disposés en arc de cercle comme dans les deux Mariages précédents.

Dans une palette de verts, bleus et rouges, la scène est traitée de manière beaucoup plus dépouillée que dans les *vihāra* des Vat Dei Doh et Kaoh Kampong Trom et les personnages, aux attitudes naturelles, se meuvent dans un espace plus aéré. Le peintre de cette création, certainement bon observateur – les regards des invités tournés vers le déroulement de la cérémonie en est un témoignage – présente le couple princier dans une pose qui n'est pas des plus recherchées : Siddhārtha et Yaśodharā sont assis lourdement, les pieds bien ancrés au sol et les jambes écartées sous leur vêtement d'apparat, ce qui n'est guère flatteur pour Yaśodharā.

L'imagier avait toute latitude pour évoquer son sujet comme il le percevait tout en respectant les normes élaborées devenues tradition.

Une présentation de biais

Dans la décennie 1960, les présentations assises à l'occidentale persistent, certaines conservant la mise en scène des créations précédentes comme le montre la peinture de Moha Montrei. Cependant, un nombre d'œuvres offrent des visions différentes, les peintres cherchant sans doute des possibilités d'expression nouvelles. C'est ainsi que Siddhārtha et Yaśodharā ne vont plus être présentés assis pleinement de face mais de biais, tournés vers la gauche ou la droite, ce qui transforme quelque peu l'image pour le spectateur.

Dans les *vihāra* des trois *vat* que nous avons regroupés ci-dessous – Roka Koy (ill. 29), Tuol Slaeng (ill. 30), Trapeang Sla (ill. 31) – les peintures ont été réalisées dans la première moitié des années 1960. Des convergences les réunissent mais bien des divergences en font des œuvres uniques.

Les points communs peuvent être énoncés assez rapidement puisqu'ils tiennent essentiellement aux attitudes des mariés et à la présence d'une société définie. Par exemple, dans les trois représentations le couple est assis et tourné sur sa droite, presque de profil dans le sanctuaire du Vat Tuol Slaeng. Yaśodharā exécute trois fois le geste du *sompeah*, Siddhārtha seulement une fois (cf. ill. 30) puisqu'il reçoit l'épée (cf. ill. 29) ou la tient déjà sur ses mains ouvertes (cf. ill. 31). Les *baku* sont visibles dans deux scènes (cf. ill. 29 et 30) ; les invités sont présents en tant que princes, princesses et officiels du palais dans les trois panneaux mais le personnel appartenant à la cour ne l'est que dans deux (cf. ill. 29 et 30) et les étrangers orientaux et occidentaux n'apparaissent que sur un seul (cf. ill. 31).

Les différences sont plus fortes, plus intéressantes et personnalisent les scènes en les rendant originales. Ainsi, l'espace où se déroule la cérémonie est un extérieur à Roka Koy, une salle du palais pour les deux autres avec un côté plus grandiose à Tuol Slaeng. Les sièges sur lesquels Siddhārtha et Yaśodharā ont pris place sont différenciés : simple banquette sous un édifice éphémère à Roka Koy, fauteuil au décor très chargé sur une haute estrade à Tuol Slaeng, siège ouvragé et tourné pleinement de face à Trapeang Sla.

Les particularités de traitement révèlent la sensibilité, l'imagination et la connaissance des peintres. Dans le *vihāra* du Vat Roka Koy, l'imagier a conçu une création en deux temps : l'arrivée de la fiancée Yaśodharā conduite par un groupe de personnalités – dont l'une tient un parasol pour la protéger –, avant d'être assise auprès de Siddhārtha. Pour que la scène soit bien comprise des fidèles, le peintre a donné une taille hiérarchique à Yaśodharā lors de son arrivée – elle dépasse de plus d'une tête son entourage accompagnateur – mais assise, elle retrouve des proportions naturelles (cf. ill. 29). Cette composition révèle une certaine verve.

Dans le sanctuaire du Vat Tuol Slaeng, tous les personnages sont animés. Deux groupes de femmes rieuses et curieuses, se bousculent à une porte ou se penchent autour de la très haute estrade supportant le siège – fort tarabiscoté – des mariés, pour apercevoir le moment où l'officiant va bénir Siddhārtha et Yaśodharā. Ce moment est aussi vécu par quatre *baku* qui ont lâché leur conque et tourné leur regard vers l'officiant qui, le sourire aux lèvres, plie légèrement les genoux pour regarder dans les yeux les mariés souriants (cf. ill. 30). L'imagier a lié fantaisie et réalité.

Dans le *vihāra* du Vat Trapeang Sla, trois hommes vêtus de longues jupes et tuniques et de lourds manteaux drapés, coiffés de turbans agrémentés d'une plume, écoutent attentivement un homme qui semble s'entretenir avec Siddhārtha par l'intermédiaire d'une princesse dont l'attitude laisse supposer qu'elle joue un rôle de traducteur (ill. 32). Ce personnage énigmatique est-il celui qui a remis l'épée au Bodhisattva ? Aux côtés de Yaśodharā, assise auprès du prince, se tiennent cinq Occidentales : quatre sont de face et une de dos (cf. ill. 31). Toutes sont habillées à l'européenne – une jupe droite à pli couché remplace le *sampot* – et chaussées de « tongs » sauf celle de dos juchée sur de hauts talons aiguilles à la mode des années 1960. L'engouement pour l'Occident et son influence sont traités dans le chapitre V.

Ces exemples divers confirment la liberté de création et de choix laissée aux peintres tant que l'iconographie était respectée. Cette indépendance s'est plus fortement exprimée dans les provinces de Kampong Cham et Prey Veng, laissant de nombreux témoignages, originaux et personnalisés.

Deux autres panneaux présentent le couple princier assis à l'occidentale mais tourné sur leur gauche, orientation qui semble avoir été beaucoup moins développée et certainement moins prisée.

Sur l'un des murs du *vihāra* du Vat Chong Kaoh (ill. 33), daté de 1964, on peut encore voir une peinture, quelque peu restaurée dans ses couleurs, présentant les mariés assis, les mains jointes, légèrement tournés vers la droite sur un large siège aux courbes compliquées. Le moment se déroule sous cinq parasols, dans une salle à colonnes que décorent des tentures rouges et vertes drapées à la mode asiatique sur un mur bleu. De chaque côté des époux apparaissent une princesse derrière un prince : l'un s'apprête à remettre l'épée à Siddhārtha, l'autre verse sur les mains de Yaśodharā l'eau contenue

dans un récipient ayant l'aspect d'une théière. Devant eux, sur un large tapis bleu, quatre *baku* debout, disposés par deux en se faisant face, soufflent dans leur conque, suivis par deux femmes en *sampot* à queue et souliers à talons bobine (confirmant la datation du panneau), portant des bouquets de fleurs, représentées de trois-quarts de dos dans des positions naturelles. Derrière ces deux alignements se tiennent des officiels du palais assis à l'orientale, à gauche et des femmes dans la même position, à droite, dont l'une – assurément occidentale – porte une jupe portefeuille ou un sampot traditionnel, et une blouse à col chemisier typique de la mode européenne des années 1950–1960.

Dans ce panneau, l'imagier a plusieurs fois travaillé la perspective inversée, les personnages du premier plan étant plus petits que ceux du plan le plus éloigné – tout en animant sa scène d'attitudes diversifiées. Observateur attentif, il a su mêler à sa sensibilité orientale une touche d'européanisme concrétisant ainsi ce qu'était une part de sa vie : la rencontre quotidienne avec des étrangers. Ce mélange était certainement accepté par toute la communauté du village.

Le tableau du *vihāra* du Vat Trapeang Pov (ill. 34) – repeint maladroitement en 1988 sur l'iconographie originelle datant des années 1969–1970 –, présente Siddhārtha et Yaśodharā assis sur un large fauteuil rococo – seul mot pour le qualifier –, tournés vers la droite devant deux princesses et deux princes portant *mokot* et diadème : l'un vient de déposer une longue épée sur leurs quatre mains, l'autre porte une coupe chargée d'offrandes. Derrière le haut dossier du fauteuil attendent deux femmes, très simplement habillées, tenant un bol rempli d'offrandes ; à l'opposé, derrière les quatre personnages officiels, deux musiciens assis à terre – l'un n'étant qu'à demi aperçu – jouent du tambour – le *skor dey* – et du violon – le *tro khmer*.

Sur un fond nu à deux couleurs, l'imagier a composé une scène sans profondeur – hormis le fauteuil mal travaillé sur une mauvaise oblique –, donnant l'impression de devoir être lue de gauche à droite. Tous les personnages, placés quasiment sur le même plan, semblent émerger du cadre, le bas de leurs jambes étant invisible ; leurs proportions et leurs gestes sont traités avec maladresse et leurs visages inexpressifs. Malgré toutes ces imperfections, cette peinture provinciale, et naïve, traite le sujet qui devait être compris immédiatement de tous les fidèles et témoigne de la volonté de simples villageois d'orner leur sanctuaire.

Siddhārtha assis en lotus, Yaśodharā à l'orientale

Dans deux provinces n'ayant aucune limite commune – Kampong Speu et Siemreap – nous avons répertorié deux panneaux peints dans la décennie 1960 qui traitent le Mariage sous un aspect nullement répandu.

Le panneau du *vihāra* du Vat Sokharam partage un grand cadre avec l'Epreuve de l'arc : les deux sujets superposés ne sont délimités que par un simple trait horizontal (ill. 35).

Montrés pleinement de face, Siddhārtha assis en lotus et Yaśodharā les jambes rejetées sur le côté sont présentés à deux niveaux différents, non pas sur une estrade

mais sur des marches : le prince sur la plus haute, son épouse sur celle au-dessous. Protégés par un dais tenu par quatre colonnettes, Siddhārtha est entouré de deux princes, placés maladroitement sur les côtés des marches, répandant sur lui l'eau de vases en céramique pour l'ondoiement, Yaśodharā ne semblant pas être soumise à ce rite. Deux groupes sont assis de chaque côté du dais : cinq *baku*, à gauche et cinq princesses couronnées d'un diadème, à droite. Avec la présence de ces petits groupes, le peintre affirme une symétrie d'harmonie dans un espace restreint. En effet, le peintre a resserré sa scène dans une surface limitée en hauteur ne lui permettant pas de disposer les personnages – les *baku* en l'occurrence – au pied des marches servant d'estrade.

Ce tableau, comme les précédents, montre combien les peintres débordaient d'imagination pour adapter leurs sujets aux circonstances en respectant les thèmes religieux que chacun devait comprendre.

Un couple assis à l'occidentale et à l'orientale

La *śālā* du Vat Angkor Khang Cheung situé dans l'enceinte du temple d'Angkor Vat, du côté nord, conserve encore une série de peintures qui malheureusement se dégradent au fil du temps (ill. 36).

Le Mariage présente Siddhārtha assis à l'occidentale sur une estrade ornée qui rappelle le travail des soubassements angkoriens, tandis que Yaśodharā à son côté se tient à l'orientale sur ses talons : tous deux sont travaillés le corps légèrement tourné l'un vers l'autre, ce qui exclut la frontalité absolue. Siddhārtha tient l'épée, le regard perdu dans le lointain. Derrière eux deux hommes qui n'ont pas la coiffure des *baku*, soufflent dans une conque et un instrument indéterminé, alors que devant eux un prince et une princesse – leurs coiffes l'attestant – s'apprêtent à leur offrir deux longs colliers de fleurs qu'ils passeront autour de leur cou. De la foule dense, massée derrière le jeune couple, on ne voit que quelques personnes en pied sur les côtés, le reste de l'assemblée étant symbolisée par la multiplication des têtes dont on n'aperçoit que les cheveux et les yeux.

Elégante dans sa composition, travaillée dans des rouges foncés, des ocres et des bruns rehaussés de touches de bleu, cette scène entièrement tournée vers le spectateur – à l'exception des deux personnages tenant les couronnes de fleurs et vus de dos –, a été réalisée par une main sûre privilégiant la sensibilité khmère notamment dans l'habillement. Il faudrait restaurer et conserver ce patrimoine méconnu souffrant de sa trop grande proximité avec l'imposant temple angkorien.

Dans ces deux derniers exemples, les imagiers n'ont eu à puiser leur inspiration que dans leur imagination.

Les mariés agenouillés de face

Cette posture n'est pas la position à genoux de l'Occident : elle permet d'être assis sur les talons, le pied appuyé sur la pointe des doigts. Cette position, très souvent dans un

second temps, rejoint celle des jambes rejetées en arrière : c'est une attitude courante dans les cérémonies.

Il semble que cette posture n'a vraiment retenu l'attention des peintres qu'avec les années 1960. En l'état actuel de nos connaissances, nous n'avons trouvé qu'un seul témoignage datant des années 1940.

La peinture du *vihāra* du Vat Po Yaram (ill. 37), dont l'iconographie originelle n'a pas été touchée, a cependant subi quelques retouches qui ont consisté à retracer un trait sombre sur les contours de l'architecture, des personnages ou sur les plis des vêtements.

Le peintre de la scène du Mariage, tout en respectant le sujet et le présentant dans la tradition des personnages se prosternant, a introduit quelques fantaisies. Sous une architecture éphémère en bois ouvragé placée sur une estrade à quatre marches, se tiennent Siddhārtha et Yaśodharā agenouillés sur un haut socle au décor angkorien. Près d'eux, très légèrement en retrait et debout, un prince à gauche et une princesse à droite leur présentent des offrandes, geste qui semble ici remplacer le rite de l'ondoiement.

De chaque côté de l'édifice se tient un petit groupe de personnages composé de trois dignitaires debout arborant des décorations pendantes. Autour de l'estrade sont assises par groupe de deux une princesse et une femme du palais, et au premier plan sur un petit tapis, tournés vers les mariés, un dignitaire à gauche et une princesse à droite font le geste du *sompeah*.

La note originale vient de la présence de quatre *baku* placés de manière non traditionnelle. Vêtus de blanc rehaussé de bandes brodées, ils portent une coiffure spécifique, le *romphak* blanc à sommet effilé, sur des cheveux longs ramassés en chignon sur la nuque. Trois sont placés de manière régulière sur les côtés de l'édifice et sont tournés vers l'extérieur : l'un est agenouillé devant l'estrade entre le dignitaire et la princesse ; deux autres sont debout accotés de part et d'autre de l'édifice ; un quatrième, sur la même ligne verticale que le premier, se tient debout sur l'estrade, derrière le couple, tourné vers le spectateur ; tous soufflent dans leur conque excepté le dernier.

Devant une telle composition, on peut se demander où l'imagier a puisé son inspiration. Pour tenter de répondre, il faut se référer à ce qu'écrit E. Porée-Maspero : « *Puisque les Cambodgiens ont reçu des Indiens leurs grandes religions, on pourrait s'attendre à trouver de nombreuses analogies entre les pratiques religieuses des uns et des autres. En fait, les points communs, chaque fois qu'on en vient aux détails caractéristiques, sont extrêmement rares*. [361] » Plus tard François Lagirarde résume la question : « *C'est bien en Asie du Sud-Est que l'inspiration hagiographique s'est démarquée résolument de la veine indienne, et surtout cinghalaise, pour livrer une histoire religieuse « indigène » solide et persistante*. [362] ».

Ainsi, on peut admettre que le peintre n'a eu recours à aucun « carton », à aucune référence venue de contrées de tradition bouddhique et que les places qu'il a attribuées ici aux *baku* sont donc une originalité qui ne peut être imputée qu'à son imaginaire : en

[361] PORÉE-MASPERO, E., « Notes sur les particularités du culte chez les Cambodgiens », in *BEFEO* 44, 1951, p. 637.

[362] LAGIRARDE, F., « Gavampati et la tradition des quatre-vingts disciples du Buddha : textes et iconographie du Laos et de Thaïlande », in *BEFEO 87*-1, 2000, p. 57-78.

les répartissant de la sorte, il a sans doute voulu expliquer que le Mariage du Bodhisattva était annoncé au monde dans toutes directions.

Sur le plan de la mise en scène, en donnant aux *baku* la responsabilité du rythme de la composition, il accentue la symétrie et l'harmonie de sa création.

Les peintures des *vihāra* des Vat Ampae Phnum (ill. 38), Kdei Doung (ill. 39) et Chheu Teal (ill. 40) ont en commun de montrer la cérémonie du Mariage se déroulant dans une très vaste salle aux structures en béton armé.

Dans cet espace, l'estrade haute de quelques marches a été placée au centre soit sur le carrelage bicolore (cf. ill. 38 et 40), soit sur un tapis (cf. ill. 39).

Siddhārtha et Yaśodharā agenouillés regardent droit devant eux les mains jointes (cf. ill. 39) ; légèrement tournés l'un vers l'autre, lui tenant l'épée, elle les mains jointes (cf. ill. 38) ; tenant l'épée déposée sur leurs quatre mains, les deux visages rapprochés (cf. ill. 40).

L'ondoiement n'a lieu que deux fois sur Siddhārtha : une fois par un *baku* versant de l'eau d'une petite coupelle (cf. ill. 38), une autre fois par un prince tenant une aiguière (cf. ill. 39), et deux princes s'apprêtent au rituel sur les mains des époux (cf. ill. 40).

Les parasols et les *baku* – seulement au nombre de deux –, sont présents dans les *vihāra* des Vat Ampae Phnum et Kei Doung mais absents dans le *vihāra* du Vat Chheu Teal.

C'est l'assemblée des invités – princes et princesses, officiels et personnel des palais –, debout ou assise, qui fait essentiellement la différence entre les trois peintures.

Dans le sanctuaire du Vat Kdei Doung, la foule debout et figée derrière et de chaque côté de l'estrade, traitée en longues files parallèles, a permis au peintre de développer une présentation de symétrie rigoureuse : deux *baku* placés devant l'estrade, deux personnages – princes à gauche, princesses à droite – de chaque côté des mariés, et un seul ondoyant à gauche pour rompre la monotonie.

Dans le *vihāra* du Vat Ampae Phnum où les invités sont debout et dans celui du Vat Chheu Teal où ils sont assis sur le carrelage, les imagiers ont créé une symétrie de présentation uniquement pour le groupe formé par le couple princier et les deux personnages les encadrant : un moyen de mettre en valeur le sujet.

L'ensemble très dépouillé et très austère de Chheu Teal présente des invités aussi raides que les nombreuses colonnes de la salle.

A Ampae Phnum, le groupe des femmes – parmi lesquelles semblent se trouver des Occidentales – évoque la diversité et le naturel – deux discutent, une autre se tient de manière décontractée – et les *baku* sont vus sous deux angles différents.

Les peintres de ces trois provinces qui n'ont aucune limite commune, ont exprimé leur sujet avec leur sensibilité propre au service de leurs connaissances rêvées ou vécues.

Dans le *vihāra* du Vat Banteay Stoung, les peintures des années 1960 sont en très mauvais état – elles ont peut-être même disparu au moment où ces lignes sont écrites –, mais leur côté provincial est plaisant et illustre le travail spontané d'un imagier local.

Le Mariage (ill. 41) se déroule dans une architecture au décor compliqué de colonnes, de chapiteaux ouvragés sur de larges bagues et de tentures. Malgré une apparence d'espace – haut plafond à grand caisson, profondeur donnée par le carrelage –, la scène est resserrée donnant l'impression d'un entassement humain.

Sur une estrade de trois marches – dont les contremarches sont ornées de motifs angkoriens –, surmontée de sept énormes parasols, Siddhārtha et Yaśodharā agenouillés, légèrement tournés l'un vers l'autre, font le geste du *sompeah.* Derrière eux, sur la même estrade, se tient un personnage de très petite taille s'apprêtant à les bénir par quelques gouttes puisées dans un bol (ill. 42).

Auprès du couple se presse une foule collée à l'estrade : à gauche, ce sont des officiels portant une coiffure – dont deux musiciens d'instruments à vent remplaçant certainement un orchestre (ill. 43) ; à droite, la foule est plus mélangée (ill. 44) : quelques femmes – l'une souriante – sont mêlées aux invités du palais et aux officiels dont l'un porte des lunettes cerclées de noir (cf. chapitre V, « Apparition des lunettes ») tandis qu'un autre lève la main droite sans que son geste puisse être expliqué.

A gauche et à droite, au premier rang, se tiennent deux personnages – un prince et un officiel du palais – tenant chacun une épée tournée vers le sol. Enfin, devant les trois marches, sur le carrelage blanc et noir à rosace bleue sont assis de dos deux personnages vêtus de rouge soufflant dans une conque : la peinture des deux têtes est très ruinée mais il subsiste suffisamment de détails pour le personnage de droite qui permettent d'identifier la coiffure particulière d'un *baku* (ill. 45). Pour quelle raison les *baku* sont-ils ici habillés de rouge, ce qui n'est pas traditionnel ? Aucune réponse n'ayant pu être donnée, nous pensons que le peintre a privilégié le rouge et en a fait une note dominante dans tous les panneaux de ce *vihāra*.

Cette peinture de la province de Kampong Thom reflète la sensibilité d'un village à l'écart des chemins de passage. L'imagier – religieux ou laïc – a donné une lecture réaliste du sujet sans chercher à faire du « beau idéal » : création d'une symétrie autour de l'estrade placée au centre ; essai maladroit de rendu d'une certaine perspective par le carrelage bicolore et rectangulaire dont la forme n'existait pas à cette époque ; évocation d'un groupe par les têtes répétées et de même taille, à gauche ; mais en même temps recherche de lignes de fuite pour les trois rangs de personnages, à droite.

Le couple princier évoque les gens de la campagne et l'allure paysanne de Yaśodharā l'atteste. Le peintre a placé la jeune femme légèrement en retrait de son époux comme le respect de la coutume l'exigeait. Quant au personnage de petite taille, debout derrière le couple, la main gauche tenant un petit bol et les doigts de la droite touchant l'eau, il est peut-être l'évocation d'un nain du village : en effet, les *vat* sont le lieu d'accueil des handicapés et des démunis.

Au XXIe siècle, la peinture campagnarde n'est plus le reflet d'une expression locale : elle est malheureusement devenue une expression stéréotypée dans la plupart des sanctuaires.

Les mariés agenouillés tournés de trois-quarts

Pour illustrer une autre manière de montrer l'instant du Mariage où Siddhārtha et Yaśodharā sont agenouillés, non plus pleinement de face, mais tournés de trois-quarts vers la gauche, nous avons sélectionné les panneaux peints de la *śālā* du Vat Roka Khnaor Kraom (ill. 46) et des *vihāra* des Vat Champa (ill. 47) et Samdech Muni (ill. 48) répartis dans différentes provinces.

Ces trois créations ont en commun de présenter le sujet dans des pièces relativement vastes dont l'espace est scandé par des colonnes sur de hautes bases : de larges ouvertures – portes ou fenêtres – ont des découpes trilobées mais ne laissent filtrer aucune lumière naturelle ; de lourdes tentures sont déployées devant les baies ; de nombreux tapis sont étalés et une estrade de peu de hauteur a été dressée pour le jeune couple.

Dans les trois scènes, l'ondoiement a déjà eu lieu (cf. « Un ondoiement classique ») et fait place à la remise de l'épée tendue par un homme barbu et moustachu se tenant au-devant de l'estrade. L'habillement de ces trois personnage est des plus étonnant : une longue jupe sous une tunique à manches courtes ; un grand pan d'étoffe partant de l'épaule gauche, barrant le dos et passant sous le bras droit avant de remonter sur la poitrine et d'être rejeté sur l'épaule gauche pour pendre dans le dos jusqu'à terre. La fantaisie des coiffures ne le cède en rien à l'habillement. On trouve ainsi : un large béret blanc couronné d'un lotus (ill. 46) ; une coiffe souple à plis épais cernée d'un ruban orné d'une curieuse et longue aigrette s'élevant sur le devant – signe normalement réservé aux princes et princesses (ill. 47) ; une coiffe en casque s'apparentant à celle des *baku* – le *romphak* – dont la courte pointe est devenue un lotus (ill. 48). Cet étrange accoutrement n'est ni khmer ni indien mais un mélange rêvé d'association de lourds tissus soyeux riches en couleurs et d'alliance de différentes coiffures qui transforment les ordonnateurs de la fête en personnages originaux.

Le couple est présenté agenouillé et appuyé sur la pointe des pieds dans le *vihāra* du Vat Champa, dans la même position mais un peu plus assis sur les talons dans les deux autres *vihāra*. Yaśodharā est placée à la gauche de Siddhārtha et sur le même plan, ou en très léger recul pour l'une des créations (ill. 48). Vêtu du *sampot* et d'une chemise à encolure festonnée à la mode des années 1960 – et non plus d'une collerette indépendante –, à manches courtes ou longues, le marié porte une coiffure compliquée composée d'un mélange de diadème et de turban, excepté dans la *śālā* du Vat Roka Khnaor Kraom où il est coiffé du *mokot*. On trouve la même complication de coiffure pour Yaśodharā : de sa coiffe, qui emprisonne les cheveux, descend une lourde traîne dans les *vihāra* des Vat Champa et Samdech Muni et un voile léger dans la *śālā* de Roka Khnaor Kraom.

Les représentations des Vat Champa et Samdech Muni ont de nombreux traits communs dans le rite : Yaśodharā tourne la tête vers son époux qui s'apprête à recevoir l'épée mais une fois l'air défiant (ill. 47), une fois admiratif (ill. 48). Et plusieurs ressemblances s'observent dans la composition de la scène : estrade à deux marches pour le couple, personnage masculin agenouillé près de l'officiant remettant l'épée, réunion de sept ou de huit femmes agenouillées derrière le couple et absence de

personnages masculins en groupe. Des rapprochements peuvent aussi être faits dans l'emploi d'une palette assez soutenue de verts, de rouges et de bleus – le rafraîchissement des couleurs a conservé les teintes –, et dans le dessin au trait sûr et net. Un seul peintre est-il responsable de ces deux panneaux ? Les deux peintures ont été exécutées dans les années 1960 et dans deux provinces qui ont une petite limite commune.

Quant à la peinture de la *śālā* de Roka Khnaor Kraom (cf. ill. 46), malgré des similitudes l'unissant à celles des deux *vihāra* précédents, auxquelles il faut joindre le groupe des femmes agenouillées derrière le couple, elle s'en différencie par les attitudes plus souples des mariés, par la présentation de leur visage tourné vers le spectateur, par les têtes légèrement penchées sur le côté exprimant un sentiment intériorisé. En effet, perdus dans leurs pensées Siddhārtha et Yaśodharā ne semblent pas voir l'officiant s'apprêtant à remettre l'épée, à l'inverse des images précédentes. Ici, le peintre a réussi à donner aux mariés une apparence humaine et sensible. La palette nuancée – variation de roses, verts tendres, pointes de jaune, touches de bleu – renforce l'atmosphère de calme, de sérénité et de bienveillance pour ce moment choisi par l'imagier. Cette création, comme celles des deux autres *vihāra*, a renouvelé la vision du Mariage princier sans en changer l'essence.

S'il n'est pas possible de parler de travail d'atelier pour ces trois peintures, il est concevable de penser qu'un peintre peut se répéter lui-même lors d'une nouvelle commande. Les exemples enseignent aussi que l'initiateur d'une nouveauté est souvent copié et que la copie est à son tour reprise jusqu'à être transformée en une œuvre différente.

La peinture du *vihāra* du Vat Ba Baong Kraom (ill. 49) est un exemple de ces traditions, sinon orientales, du moins très cambodgiennes.

La scène du Mariage s'apparente aux créations précédentes dans la présentation du couple agenouillé sur une double estrade devant l'officiant, dans la remise de l'épée, dans la présence d'un groupe de six femmes en position répétitive de respect.

Mais les divergences existent. On relève ainsi la présence de trois personnages – officiers du palais – agenouillés à la gauche de l'officiant, les mains jointes dans le geste du *sompeah*. Habillés du *sampot* à queue et de la veste blanche à col officier sur laquelle ressortent les décorations, deux de ces hommes – l'un au front largement dégarni, l'autre une mèche épaisse sur le dessus du crâne –, sont en grande conversation et semblent bien peu préoccupés par la célébration à laquelle ils ont été conviés autant que leur attitude et leur sourire en témoignent. Cette décontraction affichée durant une importante cérémonie est une réalité encore aujourd'hui.

Les mariés face à l'officiant ont un regard exprimant une certaine douceur qui paraît quelque peu mièvre comparée à l'expression du couple du *vihāra* du Vat Roka Khnaor Kraom (cf. ill. 46) : les têtes légèrement penchées sur le côté droit n'ajoutent aucune légèreté à la position des corps relativement tendus (ill. 50).

Debout sur une estrade, l'officiant vêtu du grand manteau khmer de cérémonie porté sur ce qui semble être un long *sarong* [363]– et non un *sampot* –, n'arbore aucune coiffe contrairement à ses homologues des scènes précédentes. Les mariés sont coiffés chacun d'un diadème princier : sur un chignon pour Siddhārtha, sur une chevelure longue et bouclée au volume extravagant pour Yaśodharā. Le peintre de ce tableau a donné une importance particulière aux coiffures féminines, qu'il a travaillées de manière différente pour les six femmes de la suite, avec un goût pour l'excès : longs, ondulants et ramenés sur le devant de l'épaule gauche avec petits accroche-cœurs sur le front ; longs et retenus par des perles ; relevés en petite queue de cheval sur le dessus de la tête et ornés de perles ; courts et formant un casque pesant ; courts, crêpés et volumineux comme le voulait la mode des années 1960.

L'habillement est plus sobre mais quelque peu difficile à expliquer : les femmes, comme Yaśodharā, paraissent porter le *sampot* en culotte traditionnel pour ce genre de cérémonie. Cependant la bande, qui part de la taille pour disparaître entre les deux jambes, devrait être de même nature que le *sampot*, or ici elle semble être métallique comme la ceinture qui est en or ou en argent. Cet aspect est étrange comme l'est aussi la largeur flottante de ce vêtement : en effet, le *sampot* présente normalement un aspect arrondi et tiré sur les mollets – sorte de culotte bouffante – et non la souplesse relâchée et visible ici.

La scène se déroule dans une salle où sont déployées d'imposantes draperies comme dans les peintures précédentes mais, contrairement à elles, le peintre n'a pas enfermé son sujet entre de hauts murs : deux grandes baies sur le côté et à l'arrière ouvrent l'espace et offrent une vue sur une enceinte derrière laquelle s'élève un *vihāra* – identifié par ses *jahva* –et différents bâtiments. Le mariage princier se déroule dans un édifice du parc royal symbolisé par des plates-bandes et quelques arbres.

Le peintre du *vihāra* du Vat Ba Baong Kraom, en illustrant le moment de la remise de l'épée, a créé une scène où le quotidien humain côtoie le conventionnel. Ce langage témoigne d'un aspect sociologique malheureusement ignoré des chercheurs.

Il reste à souligner la particularité de ce *vihāra* dont les murs et le plafond – épousant la forme du toit –, sont entièrement peints : l'expression « horreur du vide » prend ici tout son sens.

La persistance des processions

La représentation du cortège du mariage, sans doute apparue dans les années 1930, va se développer dans la décennie 1950 pour se raréfier dans les années 1960. Cet épisode bien développé sous le pinceau des peintres, et certainement apprécié de la population qui y reconnaissait l'un de ses rites, ne présente jamais deux tableaux identiques : un détail, un trait, une particularité viennent toujours rompre ce qui

[363] Le *sarong*, dont le mot viendrait du malais « sarung », est une pièce de tissu rectangulaire, en soie ou en coton, drapée autour des hanches et retenu à la taille, tombant ordinairement jusqu'aux chevilles. Les hommes le portent essentiellement dans les campagnes et les femmes lors du bain.

pourrait n'être que répétition et monotonie pour devenir en quelque sorte la signature des peintres anonymes.

Une présentation pleinement de face

Construit en 1946, décoré en 1950 et détruit en 2009, le *vihāra* du Vat Kracheh ne laisse dans l'esprit de la jeune génération de Kratié aucun souvenir de son architecture et de son décor peint (ill. 51). Nous avons pu faire un relevé des peintures en 2007 et photographier le panneau du Mariage qui était en mauvais état. Nous le présentons pour en garder la mémoire.

La scène était présentée face au spectateur au moment où Yaśodharā et Siddhārtha finissaient de descendre l'escalier qui se terminait sur la large allée d'un jardin organisé, quelques éléments de parterres cultivés étant encore visibles. Le couple, présenté dans un jeu de bras symétriques, portait le *mokot* à une flèche et des vêtements de type khmer – *sampot* à queue pour lui, *sampot* porté comme une jupe longue pour elle. Derrière eux se trouvait un petit cortège de personnages très animés qui semblaient vivre autre chose que la cérémonie pour laquelle ils étaient présents : la tête tournée vers la gauche ou même vers la droite, ils ne se souciaient pas du couple qu'ils suivaient, pas plus que les porteurs de parasols et chasse-mouches inattentifs à leur rôle.

Le peintre avait créé une scène très animée et vivante qui engendrait une interrogation : s'était-il inspiré d'une réalité qu'il avait vécue ?

Le grand panneau peint du *vihāra* du Vat Chak, exécuté en 1953, est une réalisation pour le moins originale bien qu'elle respecte les données qui se sont peu à peu imposées pour présenter le cortège ou la procession dans le rite du Mariage (ill. 52).

Devant une façade grandiose aux multiples ouvertures, précédée d'une longue terrasse abritée et ouverte par de larges baies aux arcs polylobés retombant sur de solides colonnes et mis en valeur par de lourdes tentures, un escalier prolonge l'ouverture de la porte centrale : formant un triangle très largement évasé jusqu'à la dernière marche, il ouvre totalement l'espace et rejette, au-delà des murs d'échiffre, quelques arbustes fleurissant dans une superficie réduite en forme de deux petits triangles.

Une foule importante occupe tout l'escalier et s'allonge à l'intérieur du palais tandis que des convives se tiennent de part et d'autre sur la terrasse interrompue en son centre par l'accès à l'escalier. Sur la première marche, près de Yaśodharā, sont alignés deux femmes élégantes – certainement des dames de la cour – et un étranger portant une sorte de cruche ; aux côtés de Siddhārtha se trouvent deux princes, dont l'un lève un parasol et l'autre un chasse-mouches suivi d'un musicien. Il est peu commun de voir tous ces personnages réunis sur le même plan puisqu'ordinairement le couple est mis en valeur, seul et isolé, sur une marche précédant toutes les autres. Le peintre a fait ce qu'un photographe réalise en faisant poser les participants à un mariage : un étalement important pour que chacun soit vu.

Yaśodharā et le Bodhisattva sont vêtus du *sampot* et d'une tunique à manches longues ou courtes ; ils sont coiffés du *mokot* à une flèche avec des ornements d'oreille pour lui,

un diadème pour elle. Les deux femmes à la gauche de Yaśodharā portent un *sampot hol* et un corsage à collerette ; l'une tient assez maladroitement un petit sac à main, l'autre un chasse-mouches, et toutes deux sont parées de bracelets, colliers, boucles d'oreille et perles dans les cheveux – elles sont à nouveau évoquées dans le chapitre V. Il est étonnant qu'elles n'aient pas drapé une écharpe en travers de leur buste comme le font toutes les Cambodgiennes pour les cérémonies et comme l'ont fait les autres femmes participant à ce mariage. Sont-elles des étrangères européennes ? Leur visage ne permet pas de les différencier. Sur les degrés suivants se tiennent les autres invités : hommes portant différents uniformes et pour quelques-uns le *mokot*, ce qui distingue les princes et les dignitaires du palais dont l'un d'entre eux est moustachu – le seul de toute la scène – et se fait remarquer par ses lunettes.

Sur la terrasse se tiennent essentiellement des hommes vus à mi-corps : dignitaires vêtus à l'occidentale – costumes sombres, costume rose, chemise blanche et cravate – ou à la khmère et portant un diadème et des ornements encadrant les oreilles ; plus difficile est d'identifier les quatre hommes se tenant dans l'encadrement de droite ressemblant à ceux postés sur les marches et dont le turban blanc à aigrette relève peut-être de l'une des traditions indiennes ou d'une création du peintre. Jeanne Cuisinier soulignait, dans son article sur la danse manora, à propos de l'apport de l'Inde : « *Nous ne rappellerons qu'en passant l'apport hindou et les divers changements qu'il a subi suivant les pays, car aucun n'a copié servilement ; tous ont adapté ou réadapté aux tendances et aux goûts particuliers de leurs peuples, par des détails importants ou minimes, les thèmes représentés ; tous ont modifié ou recréé l'orchestre et les costumes* [364] ». On peut donc admettre que ces lignes écrites par le chercheur sur la danse comparée entre le Siam et le Cambodge, puisse être rapportées à la peinture qui s'est inspirée de la danse et du théâtre. Ainsi, ces personnages habillés d'une tunique ceinturée et d'une curieuse jupe longue – à moins qu'il s'agisse d'un pantalon bouffant non resserré aux chevilles –, portent une coiffe qui semble bien être une fantaisie du créateur, peut-être en mémoire de la vision d'une ancienne image, souvenir mal assimilé et transformé.

Il n'en reste pas moins que l'illustration de la scène du Mariage princier est ici un travail personnalisé tant par sa présentation élargie que par les différents détails dont le peintre a su utiliser les effets.

Dans les *vihāra* des Vat Kuk Nokor (ill. 53), Banteay Dei (ill. 54) et Khsach Po (ill. 55) le Mariage est vu à partir d'un escalier traité pleinement de face que les mariés sont en train de descendre. Le fond de la scène est fermé par des architectures importantes symbolisant la ville pour Banteay Dei et Khsach Po, par un petit édifice éphémère et fantaisiste placé sur un escalier pour Kuk Nokor.

Le cortège est particulièrement imposant sur le panneau de Kuk Nokor : les femmes sont réparties à droite et quelques-unes à gauche, notamment sur une terrasse ; les hommes sont à gauche en uniforme indéfinissable et portent un couvre–chef ; quatre musiciens en uniforme, la tête couverte d'une casquette rouge démesurée, se trouvent à droite et, leur répondant, quatre autres en *sampot* court et écharpe barrant le buste sont

[364] CUISNIER, J., « Une danse siamoise : le manora », in *Journal de la Société des océanistes*, 1946, p. 56.

à gauche, porteurs de tam-tam et de flûte. On remarque que ces musiciens ont une attitude animée et esquissent des pas de danse.

L'originalité de la composition tient à la taille donnée à Yaśodharā, Siddhārtha et leurs deux porteurs de parasol et de chasse-mouches. Placés au centre du tableau, ils se distinguent des personnages de l'assemblée, notamment l'homme au parasol qui semble surgir du sol de l'autre côté du mur d'échiffre et qui écrase de sa stature les deux femmes et les musiciens auprès de lui ; il en est de même de la femme au chasse-mouches de taille importante émergeant du sol derrière les musiciens en uniforme. Une autre femme dépasse son entourage entre le bosquet et les personnages en uniforme mais il est impossible de l'identifier.

L'imagier a ainsi isolé le couple et leurs porteurs, qui ne font nullement corps avec l'assemblée, en leur donnant une taille proportionnelle à leur place dans la société et à leur importance dans l'histoire religieuse. Cette convention, maintenant très peu utilisée par les Cambodgiens, s'était développée, toute proportion gardée, sur les reliefs angkoriens, notamment dans les représentations de Sūryavarman II.

Les peintures du Vat Kuk Nokor sont datées de 1955 par l'ancien directeur de l'école primaire du lieu – Thong Vun – qui se souvient encore de leur exécution.

Les deux autres réalisations de Banteay Dei et Khsach Po sont plus traditionnelles dans leur présentation.

Dans le sanctuaire du Vat Banteay Dei, le couple est habillé à la manière indienne mais le peintre a ajouté des notes de fantaisie, notamment dans l'utilisation des couleurs. Yaśodharā est coiffée d'un diadème posé sur un voile, Siddhārtha d'un turban agrémenté de perles. L'ensemble des personnages les entourant est traité dans un mélange khmer et pseudo-indien, notamment les deux dignitaires du premier plan : ils portent une coiffure que n'ont jamais arborée les Khmers.

La peinture du *vihāra* du monastère Khsach Po était de sensibilité khmère : le Bodhisattva portait un caleçon collant descendant au-dessous des genoux, un *sampot* sur lequel retombait trois petits pans, une tunique à manches longues ornée de deux petits ailerons aux épaules et une collerette ; Yaśodharā avait revêtu le *sampot* long et l'écharpe drapée sur le buste retombant dans le dos en laissant libre l'épaule droite ; tous deux étaient coiffés du *mokot* à une flèche et tenaient un bouton de lotus dans leur main droite reposant à la hauteur du cœur, geste peu courant. Le peintre les avait représentés au moment où ils étaient en train de descendre un large escalier : leur attitude donnait une impression de flottement, leur pied droit n'ayant pas encore touché la marche inférieure. Dans la réunion des invités, les hommes – dont faisaient partie les trois porteurs de chasse-mouches –, arboraient un *sampot* à queue et une veste blanche ceinturée, les femmes un *sampot* long et une écharpe en travers du buste sur un torse nu.

Ce *vihāra* qui présentait un travail local d'assez bonne facture dans la tradition khmère a été détruit en 2007.

Le grand panneau du sanctuaire du Vat Ruessei Sanh (ill. 56), créé en 1955, est partagé par un simple trait peint en deux séquences qui se suivent dans la vie du futur Buddha : l'Epreuve de l'arc et le Mariage. Les deux sujets se déroulent entre de hautes architectures cubiques dont on trouve encore certains exemples ou témoignages dans quelques quartiers des villes les plus importantes.

Le Mariage est à la fois conçu comme un défilé sortant d'un haut édifice éphémère à lourdes colonnes à la suite du couple princier, et comme une réception déjà en place au bas de l'escalier. Siddhārtha sévère et Yaśodharā souriante, tous deux habillés à la khmère et portant le *mokot*, descendent les marches en regardant droit devant eux. Derrière eux se tiennent un homme en uniforme et une femme portant un diadème : ces deux personnages sont mis en valeur dans le cortège mais il est difficile de savoir à qui le peintre pouvait faire référence.

De part et d'autre de l'escalier orné d'un long tapis et de fleurs dans des pots ventrus, attendent les invités : cinq hommes en uniforme représentant les musiciens et, devant eux, une femme à la coiffure sophistiquée rehaussée de rangs de perles ; de l'autre côté, leur faisant pendant, un groupe de dames de la cour de même apparence. Les trois femmes les mieux mises en lumière ont une attitude assez surprenante pour une réception de cette importance : se tenant debout et hanchées, les bras croisés sur la poitrine, aucune d'elles ne porte quoi que ce soit – offrandes, vases contenant des pétales de fleurs… – ou n'esquisse le moindre geste, ne regarde en direction de Siddhārtha et de Yaśodharā : ces femmes joliment habillées semblent simplement exprimer l'ennui.

Pour cette scène, le peintre a placé dans un espace très resserré un grand nombre de personnages et de hauts édifices sous un ciel mi nuageux mi obscurci, ne laissant aucune place vide ; l'ensemble donne cependant une impression de statisme et de silence.

Cette œuvre pour laquelle l'imagier a utilisé une palette riche, à dominante de différents verts, oranges, roses et pointes de jaunes, est une page originale à l'image des créations d'autres peintres de la province de Prey Veng.

Datant de 1956, le peintre du sanctuaire du Vat Anlong Trea (ill. 57) présente, sur un seul registre courant sur les quatre murs, cinq panneaux de la vie du Buddha et consacre l'espace restant à diverses scènes des *jātaka*.

La cérémonie du mariage se déroule à l'intérieur de l'enceinte du palais représentée par un haut mur, surmonté d'un créneau en forme de feuilles de *sīmā*, tel qu'il apparaît à Phnom Penh autour du Palais royal. Au-delà du mur s'élèvent différentes architectures symbolisant la ville. Siddhārtha et Yaśodharā s'avancent, suivis d'un cortège restreint de six femmes, sur un escalier sortant d'un édifice éphémère à quatre colonnes. Devant eux, deux femmes aux longs cheveux ondulés parsèment le tapis de pétales de fleurs certainement d'aréquier. De part et d'autre de l'escalier, deux groupes se font pendant : à gauche, les musiciens en uniforme – comme au Palais royal –, jouant des instruments à percussion et à vent ; à droite, un parterre de princes et de hautes personnalités du royaume auxquels se sont jointes quelques femmes, sans doute princesses et épouses des officiels. Se détachant de ce groupe, un personnage en *sampot* à queue, chemise à col

officier, écharpe traversant le buste, a revêtu une longue veste de cérémonie comme Sihanouk en porte pour certaines célébrations : ainsi, par exemple, à l'Incinération du Buddha dans le Vat Chi Kraeng ou lors de la distribution des Reliques dans le Vat Kampong Thma (cf. ill. 8 et ill. 4, « Une tenue de cérémonie brochée », chap. V). Comment identifier ce personnage qui occupe visiblement une place à part ? Son visage ne l'assimilant pas au chef de l'Etat – à moins d'une grande maladresse de l'imagier –, la question reste en suspens. Le *chau athikar* n'ayant pas pu donner de réponse, on peut penser qu'il représente le grand maître des cérémonies – le *moha montrey* – comme il y en a un pour les mariages princiers au Palais royal. Toutefois, la description qu'en donne P. Fuchs lors du mariage du prince Ranariddh ne lui fait pas porter une veste en soie tissée et brochée de fils dorés à dessins khmers mais une tunique : « *Le « moha montrey », en tunique écarlate brodée d'or…* » [365].

Abrités par un large parasol, Siddhārtha et Yaśodharā, descendant l'escalier, sont habillés à la manière traditionnelle khmère et coiffés du *mokot*. Ce qui surprend dans leur présentation ce sont les imposantes gerbes de fleurs et de feuilles qu'ils tiennent tous deux de manière symétrique, de la main droite pour Siddhārtha, de la gauche pour Yaśodharā. C'est la première fois que nous rencontrons cette image dont la signification nous a échappé autant qu'à nos accompagnateurs. Ces gerbes ne peuvent représenter le *preah phneou*, l'arbre de Çiva, dont un fin rameau doit être mis à l'oreille – rite accompagnant celui de l'eau versée au creux des mains des époux pour s'humecter le visage et la chevelure.

Cette peinture pour maladroite qu'elle soit dans l'agencement perspectif, dans le rapport des proportions, dans l'expression de certaines attitudes, est l'exemple d'une création par un peintre qui avait certainement eu en main des photographies d'un mariage à la cour de Phnom Penh : il a voulu transcrire et en appliquer les rites au Mariage du Bodhisattva et de Yaśodharā.

Dans la présentation du cortège derrière les mariés descendant un escalier parfaitement représenté de face, il faut encore citer les peintures des Vat Maha Ampor Voan, Tean Kam et Po Vong. Les trois scènes sont situées au pied de palais symbolisés par des moitiés de façades qui ne sont pas grandioses : des ouvertures en arcs brisés pour la première ; trois portes fenêtres surmontées de *Kbach Phni Tes* pour la deuxième ; une façade sévère, occupée par de nombreuses fenêtres aux rideaux rouges et bleus ressemblant à des stores, pour la troisième.

La cérémonie dans le *vihāra* du Vat Maha Ampor Voan (ill. 58) a réuni les mariés sur un tapis aux bords ondulants épousant maladroitement les marches. Siddhārtha légèrement décalé en arrière de Yaśodharā – présentation des plus rares –, penche son visage très féminisé et nimbé vers elle sans la voir, le regard intériorisé.

Leur tenue vestimentaire est assez étrange, notamment celle de Yaśodharā vêtue d'une tunique sur une jupe à deux volants – à moins que ce ne soit un tablier à volant sur une jupe froncée ; elle est coiffée d'un voile rehaussée de perles comme ses oreilles. Le

[365] FUCHS, P., *Fêtes et cérémonies… op. cit.,* p. 94.

Bodhisattva porte un turban blanc orné de rubans et une longue tunique sur un *lungi*. Dans le cortège, les hommes coiffés du turban sont essentiellement à gauche, comme il se doit, et les femmes – des princesses portant un petit diadème – à droite comme Yaśodharā.

Dans l'ensemble du décor, le peintre a beaucoup développé les courbes, à commencer par les encarpes de feuilles et de fleurs surmontant tous les panneaux peints ou encore en feuilles tombant de la ceinture de Yaśodharā sur sa jupe. Les courbes sont aussi exprimées par les rubans sur quelques turbans, par la souplesse des écharpes drapant les bustes, par les décolletés et les colliers portés par tous.

Le peintre du sanctuaire de Tean Kam (ill. 59) raconte les événements qui jalonnent la vie du Buddha sur de petits tableaux juxtaposés tout autour de l'intérieur du *vihāra* dans une sensibilité naïve et très imaginative.

Il présente le Mariage comme les deux imagiers précédents sur un escalier vu pleinement de face, dont on ne comprend pas d'où il part, mais il traite le sujet d'une manière assez différente. Ainsi, au pied de l'édifice, un cortège imposant est groupé derrière Yaśodharā et Siddhārtha qui se tiennent sur la dernière marche précédés d'une porteuse de chasse-mouches. Devant eux, deux énormes éléphants, parés et collés aux murs, les attendent tandis que deux garçonnets les retiennent par leur trompe.

De l'ensemble des personnages groupés les uns contre les autres – les hommes en turban à gauche, les femmes à droite dont quelques-unes portent des perles dans leurs cheveux – n'émergent que les têtes aux regards tournés vers le couple à l'exception de la vision de quelques bustes du premier rang qui permet de supposer que tous les participants étaient habillés de la même manière.

La manière de se tenir de Yaśodharā et Siddhārtha attire l'attention : debout, les pieds de profil dirigés vers la droite – sans doute les marches ont-elles aussi peu de profondeur que celles qui mènent au temple du Phnom Bakeng à Angkor –, les jambes et le bassin vus de trois-quarts, le buste et la tête de face, ils ont une attitude légèrement fléchie comme la porteuse de chasse-mouche. Cette position donne au couple un aspect surprenant par rapport à la rigidité verticale de la composition qui est un dessin linéaire à deux dimensions. La palette est assez restreinte : emploi de bleus clairs, de touches de vert et de pointes de rose, le noir des chevelures étant l'unique élément foncé.

Se différenciant des autres représentations, cette peinture pittoresque charme et amuse tout en illustrant l'épisode choisi.

Dans le *vihāra* de Po Vong (ill. 60), l'imagier a resserré la scène devant un édifice de style sévère en plaçant le couple dans la partie supérieure d'un escalier recouvert d'un tapis à ramages.

Il a réuni les *baku*, deux porteuses de chasse-mouches et un homme de dos entre les murs d'échiffre et placé les musiciens à gauche derrière le mur de l'escalier et les femmes à droite sur une terrasse exiguë le long de la façade.

Le couple est habillé à la façon khmère et coiffé du *mokot* ; les *baku* sans coiffe, identifiables à leur chignon sur la nuque portent le *sampot* et l'écharpe traditionnels

mais de couleur bleuté ; l'homme de dos, au premier plan, est habillé d'une veste blanche ceinturée, d'une écharpe rouge en travers du buste sur un *sampot* à queue bleu.

Les *baku* présentent à Yaśodharā et Siddhārtha deux vases en terre cuite et l'homme de dos un bouquet de fleurs qui ne sont pas des lotus. Est-ce un officiel du palais ou un membre de la famille ? S'il était le donateur du tableau il se ferait reconnaître. Est-il tout simplement le peintre exprimant sa dévotion et son respect ?

Si cette présence est une originalité, l'interrogation sur son identification persiste puisque toute personne, tout fidèle se présentant devant le Bodhisattva ne pourrait le faire qu'en s'agenouillant.

Pour terminer cette vision du cortège, nous présentons un petit panneau du Vat Preaek Luong de Kandal qui évoque l'un des nombreux épisodes de la vie du Buddha peints dans le *vihāra*. Certains tableaux ont été restaurés sur l'iconographie originelle, un peu maladroitement dans l'emploi du nuancier. C'est le cas de cette représentation évoquant deux moments du Mariage : l'ondoiement et le défilé seulement séparés par un long mur d'échiffre (ill. 60[b]). Cette présentation de deux épisodes différents sur un seul espace n'est pas unique, mais elle l'est ici dans le rapprochement de deux rites d'une même cérémonie.

L'ondoiement, situé à gauche, montre de face le jeune couple sur une estrade placée sur un escalier raide à plusieurs marches : Yaśodharā est en retrait sur la gauche du Bodhisattva et tous deux sont assis sur leurs talons.

Le mariage est traité sur la droite du tableau : le couple se tient sur la dernière marche d'un escalier qu'il vient de descendre suivi d'un cortège de femmes et d'hommes – certainement des princes et des princesses – élégamment vêtus à la mode indienne corrigée par la vision et l'imagination khmères, coiffés et parés de bijoux. Deux invités portent chacun un chasse-mouches près de Siddhārtha nimbé et près de Yaśodharā coiffée d'un diadème à trois pointes agrémenté de perles. Présentés dans des poses naturelles et distinguées, tous les personnages arborent un air grave et réservé même les musiciens debout attendant le passage du couple princier.

Le cortège se déploie au long de l'escalier et conduit le regard jusqu'au palais précédé de terrasses où se tiennent quelques invités. La façade est animée par de larges ouvertures à arcades séparées par de lourds piliers à chapiteau rappelant vaguement l'ordre dorique. Au-dessus des baies, un long balcon reposant sur un grand nombre de consoles est composé d'un ensemble de balustres classiques. En avant de la façade et reposant sur la terrasse à gauche, se dresse une colonne cannelée à chapiteau pseudo–ionique. En contrebas de la colonne s'élève, sur une autre terrasse, un socle de maçonnerie ou de pierre soutenant une sculpture de femme dénudée tenant sur sa tête d'une main une haute amphore. Au pied des marches de la terrasse de la cérémonie d'ondoiement, ont été posés des vases à large encolure, en terre cuite vernissée de création vietnamienne, d'où émergent quelques bonsaïs.

Ce mélange de différentes sensibilités – orientale pour l'agencement de la scène, pour les personnages et leur habillement, pour le décor… ; occidentale pour l'architecture et les ornements qui lui sont liés, pour la sculpture féminine… – a été exprimé par un

peintre qui n'appartenait certainement pas au *vat* en tant que religieux, à moins qu'il ait rejoint tardivement le monastère après une vie citadine Nous pouvons donc imaginer que l'imagier était de la ville – Preaek Luong n'est guère éloigné de Phnom Penh, de l'autre côté du Mékong et du Tonlé Sap –, et côtoyait la communauté étrangère après avoir été formé aux arts plastiques tant l'exécution de sa peinture au trait sûr, aux justes proportions, aux volumes nuancés, à la perspective occidentale, est un travail de qualité comme celui de quelques autres panneaux du *vihāra*.

Une orientation de l'escalier

Durant la décennie 1950, une autre vision des cortèges d'invités de la cérémonie du Mariage les transforment en défilés donnant ainsi au spectateur une lecture différente du groupe, qu'il soit peu fourni ou important. Cette appréhension nouvelle va obliger certains peintres à rompre avec une présentation de la scène vue depuis un escalier pleinement de face sur lequel les convives s'entassent. Les imagiers vont donc orienter l'escalier, essentiellement vers la droite, et permettre de voir la procession des invités s'amenuisant au fur et à mesure de son éloignement, notamment quand elle n'a pas encore commencé à franchir la marche supérieure. Mais ce jeu, à partir des obliques données par les murs d'échiffre qui devrait pouvoir faire coïncider le défilé avec la perception visuelle que nous devrions en avoir, n'est généralement pas bien compris. En effet, peu de peintres cambodgiens ont travaillé la perspective classique et généralement ne l'ont pas employée pour une création d'ensemble mais plutôt pour des parties de celle-ci.

Pour illustrer cette présentation nous avons choisi quatre sanctuaires répartis dans diverses provinces, les *vihāra* des Vat Trapeang Tea, Muni Salavoan, Akreiy Ksatr et Enteak Kosei, et un cinquième, le sanctuaire du Vat Nikroddhearam, pour une vision un peu différente.

Les quatre premiers panneaux ont en commun la mise en scène d'une cérémonie à laquelle assistent des invités peu nombreux qui restent groupés au long des marches d'un escalier tourné vers la droite, annonçant les vrais défilés ou le rassemblement d'une foule.

Le panneau du sanctuaire du Vat Trapeang Tea (ill. 61) offre une approche timide des murs d'échiffre en oblique. Le mur gauche peut être vu sur sa face extérieure et le mur droit entraperçu sur sa face intérieure. Le peintre n'a pas réussi à présenter les deux départs de rampe dans la vison perspective de fuite : si celui de gauche est presqu'à sa place et de taille convaincante, celui de droite est placé pleinement de face pour le spectateur, au bout d'un escalier tourné vers la droite. Quant aux rayures du tapis couvrant les marches, si elles sont en réduction proportionnelle du côté gauche, elles ont une taille supérieure du côté droit.

Sur les marches, Yaśodharā un degré plus bas que Siddhārtha, tous deux habillés à la khmère et coiffés du *mokot*, sont légèrement tournés l'un vers l'autre, le regard baissé : un éventail éployé à la main pour Yaśodharā – chose rare – un halo rayonnant pour

Siddhārtha. A leurs côtés deux porteurs de parasols – quatre pour le Bodhisattva, trois pour Yaśodharā – et derrière eux le cortège des princesses – elles portent de petits diadèmes sur des cheveux très ondulés – et des princes enturbannés et moustachus. De part et d'autre de l'escalier, derrière un muret en arc de cercle ouvrant l'espace (cf. même approche à Preaek Anthea, ill. 12), se tiennent des invités assistant à l'événement. Mais ce sont trois personnages – deux hommes et une femme –, placés à gauche au bas d'un des murets, qui retiennent le regard : muni d'un hachoir et d'une bouteille, le bas du corps ceint d'une étoffe et portant un maillot de corps, un homme à la musculature puissante est certainement le cuisinier que sa femme, derrière lui, tient par le bras ; à leur gauche et au fond de leur espace réduit, un Occidental au front dégarni et les cheveux retenus par un catogan, un foulard blanc autour du cou, regarde le cortège descendre. Une présence étrangère n'est pas rare dans les différents sujets peints mais, presque toujours mise à l'honneur, elle participe de manière familiale ou amicale au cérémonial. Cet inconnu était peut-être simplement de passage…

Dans ce tableau, le dessin et les contours, les ombres et les contrastes déterminent les formes peintes qui ont été travaillées par une main sûre, certainement celle d'un maître ayant été formé par un réel apprentissage. La palette de gris, d'ocres roses et orangés, ou les touches de vert et de bleus, donnent à la scène un aspect de calme et de douceur.

La peinture du Mariage du *vihāra* du Vat Muni Salavoan (ill. 62) est dans sa vision globale proche de la scène de Trapeang Tea – escalier tournant vers la droite ; Yaśodharā et Siddhārtha habillés à la khmère et portant le *mokot*, se tenant en équilibre pour descendre une marche ; personnages au loin scrutant la scène… Toutefois, bien des détails en font une œuvre personnalisée.

Ainsi, le cube architectural, symbolisant le palais du père de Siddhārtha, où des personnages apparaissent aux fenêtres carrées, ne ressemble en rien à la longue façade du panneau précédent animée par des ouvertures arquées. Il en est de même pour la végétation très présente – arbres, arbustes, parterres de fleurs, pots avec fleurs ornementales – alors que dans le *vihāra* de Trapeang Tea elle n'est que suggérée par la cime de deux arbres dans le coin haut gauche et par deux pots en terre avec des plantes fleuries.

Quant au cortège, il est aligné sur plusieurs rangs et constitué en majorité d'hommes en position figée et nu-tête, à l'exclusion d'une princesse tenant un chasse-mouches et de la porteuse de parasol.

Le dessin est plus maladroit que celui du tableau du sanctuaire précédent – le peintre a eu, par exemple, des difficultés à représenter les pieds – et la palette en est fort différente : des rouges, des verts, des bleus qui cependant éclairent et donnent une luminosité à la composition.

Dans le Vat Enteak Kosei (ill. 63), le panneau du Mariage de dimension assez imposante, sur lequel une inscription indique « le prince monte sur le trône », présente une réalisation à comparer aux précédentes.

Travaillée à partir des obliques des murs d'échiffre d'un court escalier qui ne sont pas parallèles, le peintre a essayé de donner une profondeur à son sujet qui n'est pas convaincante à l'œil mais répond à son sujet. En effet, placés sur les marches les personnages du cortège ne s'éloignent pas en réduction proportionnelle : à l'inverse, ils sont de taille plus haute et de volume plus imposant au dernier rang qu'au premier. Il en de même pour le travail du tapis débordant l'escalier : ses motifs fleuris ne diminuent pas en s'éloignant. Quant aux deux piliers des extrémités des rampes, ils sont conçus comme indépendants de ces dernières et ne suivent pas l'inclinaison à droite donnée à l'escalier : ils sont parallèles à la bordure inférieure du tableau.

Ces maladresses n'empêchent cependant pas les fidèles de vivre l'histoire racontée puisque le récit est plus important qu'une mise en scène élaborée.

Devant la façade d'un simple édifice à colonnes, le défilé, assez réduit, est constitué de deux porteurs de parasol – une femme pour Yaśodharā, un homme pour Siddhārtha –, d'étrangers orientaux portant un casque – peut-être des Japonais –, de princesses et d'un curieux personnage barbu. A droite de l'escalier, derrière un bosquet, trois hommes assistent au défilé.

Comme sur bien d'autres peintures, le Bodhisattva et Yaśodharā sont habillés de manière difficile à définir. Siddhārtha arbore une jupe large et floue, une longue tunique à petites manches, serrée par une ceinture à laquelle est accroché un petit pan d'étoffe flottant, l'ensemble voulant sans doute évoquer l'Inde mais il est coiffé du *mokot*, à une pointe et porte une collerette. Yaśodharā est vêtue d'une fine tunique et d'une écharpe barrant le buste avant de retomber dans le dos en laissant découverte l'épaule droite ; son *sampot*, drapé à la manière malaise semble-t-il, comporte sur le devant un pan de tissu plié sur lui-même tombant depuis la taille ; coiffée du *mokot* à une pointe, elle porte plusieurs bracelets et tient une fleur dans sa main droite.

Une particularité décorative apparaît avec la création de ce panneau dans l'utilisation de la végétation arbustive mais surtout florale qui va connaître un grand développement durant les années 1960 : non seulement les bosquets sont fleuris, mais Yaśodharā et Siddhārtha portent des fleurs dans leur coiffure comme les femmes du cortège.

Le panneau du sanctuaire du Vat Akreiy Ksatr (ill. 64) met le spectateur devant une composition conçue un peu différemment de celle des créations précédentes. Si le peintre a utilisé la vision d'un escalier dirigé vers la droite, dont les murs d'échiffre sont très épais, il l'a placé entre une cour – les carreaux du sol couleur sable en sont un témoignage –, commençant au pied de la façade du Palais royal, et un parc. Il suggère donc que le parc est en pente et que l'escalier a été créé pour rattraper celle-ci. C'est une vision explicative et originale. En effet, on ne sait jamais à quoi est rattaché l'escalier qui joue un rôle primordial dans la cérémonie du Mariage : part-il de la porte de l'édifice presque toujours présent ? Est-il collé à l'une de ses terrasses ? Est-il créé pour lui-même ne jouant aucun autre rôle que celui d'une scène de présentation ? Les peintres ne montrent jamais l'extrémité supérieure d'un escalier : elle est toujours cachée par la foule des invités.

Le cortège, qui a les allures d'une petite procession, a envahi l'escalier tandis qu'un autre groupe d'invités n'a pas commencé à le descendre. Le peintre mêle ici une perspective hiérarchique à une vision plongeante.

Au premier plan, Yaśodharā, Siddhārtha et la porteuse de chasse-mouches ont une taille nettement supérieure aux personnages qui les suivent excepté pour le porteur de chasse-mouches un peu supérieur au reste du groupe. L'œil du spectateur domine la scène et ne perçoit que des bustes masculins et féminins dont la taille ne respecte pas leur éloignement.

Malgré toutes ces difficultés à faire coïncider les différentes lignes de fuite, l'ensemble répond au sujet choisi qu'une palette colorée met en valeur : aux tons froids des bleus et des verts répondent les tons chauds des ocres, des rouges et du seul jaune de la composition : la longue jupe de Yaśodharā.

Le sanctuaire du Vat Nikroddhearam présente une vision du Mariage, datant de 1956, appréhendée de manière quelque peu différente des précédentes (ill. 65). S'il s'agit toujours d'un cortège derrière Yaśodharā et Siddhārtha, le peintre l'a transformé ici en un long défilé.

Dans un parc aménagé à la française où nombre de plates-bandes créent un tracé géométrique régulier et fuyant – image se retrouvant dans d'autres scènes –, un escalier bien peu incliné et tourné vers la droite, prolonge la sortie du palais symbolisé par une large ouverture arrondie drapée de lourdes tentures. Tout ce trajet est parcouru par une foule d'invités qui s'égrènent au long du chemin. Yaśodharā, Siddhārtha, les porteurs du parasol et du grand bol, placés respectivement aux deux premiers plans, se détachent par leur taille bien que le peintre n'ait pas employé la perspective hiérarchique pour les représenter. Il a ici travaillé la perspective à l'occidentale qu'il a aussi utilisée dans plusieurs autres tableaux du *vihāra* : ainsi, sa longue procession forme une ligne qui fuit et diminue naturellement par rapport à l'œil du spectateur.

Cette manière de présenter un sujet figuratif sur une surface plane pour que sa représentation coïncide avec la perception visuelle – intervention de la notion de point de vue – est propre au monde occidental : elle n'était pas naturelle pour un Cambodgien dans les années 1950 même si les techniques de la peinture occidentale commençaient à être enseignées à l'Ecole des arts cambodgiens [366]. Mais l'imagier de ce panneau avait sans doute eu l'occasion de voir des réalisations de peintres occidentaux, ne serait-ce que les tableaux des Français apportés dans leurs bagages pour la décoration de leur résidence [367]. Sensible à la représentation de l'espace, l'imagier l'a plusieurs fois traduite dans les jardins à la française qu'il a placés dans un certain nombre de scènes.

[366] Au début des années 1950, le professeur japonais Suzuki, qui a étudié la peinture en France, part enseigner le dessin à vue et la perspective occidentale à l'Ecole des arts cambodgiens de Phnom Penh.

[367] Madeleine Giteau nous avait plusieurs fois mentionné le décor intérieur à l'occidentale de certaines maisons de résidents français à Phnom Penh. Elle avait aussi évoqué, accrochés aux murs, les petits tableaux peints par l'une de ses amies françaises représentant des paysages en perspective occidentale.

Il faut aussi souligner une nouveauté dans la présentation du couple princier : Yaśodharā est placée à la droite de Siddhārtha et derrière elle le défilé des femmes est montré sur ce même côté. Il semble que cette vision, déjà rencontrée au début du XX^e^ siècle dans les rites assis des cérémonies ne concernant que le couple princier, soit ici celle d'une première fois pour un cortège.

La peinture du Vat Nikroddhearam est une œuvre de qualité qui se différencie des créations précédentes par un travail de compréhension de l'espace à la manière occidentale.

Deux ruptures

Rompant avec la présentation des cinq peintures précédentes, le panneau du *vihāra* du Vat Mongkol Chey (ill. 66), daté de 1959, montre la scène du Mariage à nouveau pleinement de face. Utilisant un espace étroit et en hauteur, le peintre a placé sa scène dans un très grand parc organisé à la française, comme en témoignent les parterres de pelouse dessinés et les deux rangées d'arbres placés symétriquement.

Désirant sans doute rappeler l'histoire grandiose de la période angkorienne, il a délimité le parc, à gauche, non pas par un mur d'enceinte mais par une longue façade de temples rappelant cette époque, et par une autre longue façade de *vihāra* de la période moderne, à droite. Il a ainsi créé un environnement religieux au milieu duquel il a placé une construction éphémère – deux colonnes supportant un auvent plat entre lesquelles a été tendue une lourde draperie – d'où sort une longue estrade qui se termine par trois marches. Sur l'une d'elles se tiennent Yaśodharā et Siddhārtha, abrités par un seul parasol tenu par un porteur juste derrière eux. Un cortège imposant les suit en élargissant l'espace sur la terrasse.

Comme la coutume – devenue protocole –, l'a imposé, les hommes de la suite se trouvent sur la gauche et les femmes sur la droite respectant ainsi la position du couple princier : Yaśodharā à la gauche de Siddhārtha affirmant ainsi l'inversion de présentation sur le tableau de Nikroddhearam.

La foule compacte est statique mais les détails révèlent une animation, sinon du corps au moins de la parole, avec gestes des mains, chez les deux officiers du palais au premier rang et chez les trois femmes leur faisant pendant de l'autre côté.

L'habillement dans son ensemble est classique : *sampot* à queue et veste blanche de cérémonie pour les officiels, costume-cravate à l'européenne pour les invités du palais, *sampot* droit et chemisier ou écharpe pour les femmes. Quant à Siddhārtha, il est habillé d'une tunique à manches longues rehaussée de deux petits ailerons et d'un long et étroit caleçon sous un *sampot* – mal rendu par l'imagier – sur lequel retombent trois pans brodés ; Yaśodharā est drapée d'une large écharpe couvrant une seule épaule, certainement en soie un peu raide : l'imagier précise le manque de souplesse par des froissures comme il le fait pour le chemisier d'une autre femme. L'habillement est complété par un *sampot* droit et long dont l'excédent d'étoffe est ramassé en plis sur le devant, l'ensemble étant retenu à la taille par une ceinture : le peintre montre que cet ajustement fait remonter la jupe sur les hanches en laissant apercevoir, derrière les jambes, un peu de l'ourlet postérieur qui est une bonne observation.

Le couple est coiffé du *mokot* rehaussé d'un bijou bleu pour Yaśodharā comme le sont aussi les collerettes qu'ils portent tous deux : l'imagier évoque certainement les saphirs dont le Cambodge était producteur à Pailin et que portaient les dames de la cour. Tous ces détails animent la scène, la rendent vivante et captivent les fidèles.

La mise en scène est intéressante puisque le peintre a utilisé la perspective occidentale pour évoquer l'immensité du parc : il a travaillé la coordination des points de fuite des lignes de façade et des arbres mais en a ignoré toutefois la ligne d'horizon bouchée par la présence de l'édifice éphémère beaucoup trop important dans cet espace.

Cette partie du travail donne une impression de lointain, d'éloignement par rapport au large groupe humain pour lequel le peintre n'a nullement travaillé la perspective : tous les personnages ont la même taille du premier au dernier plan, et pour donner l'illusion d'une fuite il resserre le groupe dans une forme triangulaire jusqu'à l'entrée de l'édifice éphémère. A l'intérieur du triangle, il conserve une taille de tête identique pour tous les participants en dissimulant peu à peu les visages les uns derrière les autres pour ne plus montrer au loin que leur partie supérieure (ill. 67).

La réalisation de cette scène est aussi marquée par un jeu de symétrie à partir du porteur de parasol placé derrière l'interstice entre Yaśodharā et Siddhārtha à qui l'imagier n'a pas donné de taille hiérarchique : il les a simplement détachés du cortège en les avançant d'une marche.

Un dernier détail est à relever : celui des ombres portées des personnages se trouvant sur une ligne courbe derrière le porteur de parasol. D'où vient la lumière du soleil pour les justifier alors qu'aucune ombre n'émane des arbres et des façades du parc ?

Le peintre des tableaux du *vihāra* du Vat Mongkol Chey avait certainement reçu une formation qui lui a permis de présenter un mélange savant de sensibilité orientale et de connaissance occidentale.

Dans le panorama des années 1940-1950, il faut signaler une œuvre différente de toutes celles précédemment évoquées. Elle a été exécutée dans le *vihāra* du Vat Thomm Viney (ill. 68) qui conserve sur ses quatre murs deux registres peints entre le début des années 1920 et les années 1950. La dernière période se différencie de celles des années antérieures par une peinture vivante bien exprimée par le panneau du Mariage qui n'est pas un défilé mais une assemblée. Le peintre fait ici preuve d'une recherche d'agencement jamais encore rencontrée.

Au thème du Mariage le peintre a juxtaposé celui de l'Epreuve de l'arc : le mur d'une salle du palais et un arbre imposant lient et séparent les deux scènes. La composition perspective des deux thèmes est élaborée à partir de deux triangles, l'un « vide », l'autre « plein ». Ainsi, dans la scène de l'Epreuve de l'arc – après avoir dépassé la personne de Siddhārtha –, un « vide » conduit le regard vers le fond de l'espace resserré entre des édifices ; la scène du Mariage est d'abord un « plein » forçant l'œil à s'arrêter sur une assemblée compacte avant de rejoindre au loin une autre séquence de l'histoire occupant le « vide ».

Le premier plan est animé par le couple princier descendant l'escalier, têtes inclinées l'une vers l'autre, dans une mouvance de bras et de corps qu'accompagnent les drapés.

Derrière lui, sur la marche la plus haute, se presse une dizaine d'invités dont deux portent de petits chasse-mouches ; le reste de l'assemblée s'étend sur un large tapis, recouvrant une importante estrade, en un rang de personnages se tenant sur un seul pied comme dans un mouvement de danse : le bras droit des hommes et le bras gauche des femmes, de même que toutes les têtes, épousent, dans un parfait ensemble, les positions de Siddhārtha et Yaśodharā donnant une impression de rythme et de balancement (ill. 69). Dans cette première partie de l'œuvre aux éléments répétitifs, le peintre a joué avec les obliques pour créer une ambiance animée.

Au fond du tableau il a placé, dans une perspective maladroite, un autre moment du Mariage qui précède normalement la réunion des invités. Il faudrait donc commencer la lecture de l'histoire par cet épisode de fond du tableau, remonter le long tapis aux motifs arrondis jusqu'à la répartition des convives qui attire le regard au premier coup d'œil, et terminer la lecture du sujet avec la présence du couple princier descendant l'escalier.

Nous présentons cette histoire dans le sens inverse puisque dans le *vihāra*, au pied du mur peint, seule la partie antérieure du tableau est bien lisible. En arrière d'elle, au fond de l'espace, une table a été dressée derrière laquelle est assis le jeune couple devant trois personnages féminins côté gauche et trois masculins côté droit : l'imagier a inversé ici la place des personnages comparée à celle de l'assemblée. La scène évoque peut-être l'instant des offrandes, ou celui de l'eau versée sur les mains des jeunes mariés – le *Chorn Dai* –, qui devrait devancer les réjouissances évoquées par le regroupement des invités, mais le mauvais état de la peinture ne permet pas d'identifier avec assurance le moment choisi par le peintre (ill. 70).

L'habillement à l'indienne de tous les invités et du couple princier est le même et ne diffère que par l'ornementation réservée à Yaśodharā, arborant un petit diadème en forme de lotus qui retient un léger voile et à Siddhārtha montrant un lourd bijou tombant de la ceinture sur la tunique.

La seule différence de présentation entre tous les personnages est exprimée par les deux femmes se trouvant à l'extrême droite du rang : elles sont jambes nues, habillées d'une robe très courte – arrivant à peine à mi-cuisse – et ne portent pas d'écharpe. Il est difficile de les identifier puisqu'elles sont totalement liées aux autres femmes épousant la même position et les mêmes gestes. De quel sujet s'était inspiré le peintre de ce tableau pour vêtir si curieusement tous ses personnages ? Il n'y a pas, semble-t-il, d'équivalence dans la peinture indienne. Cet habillement ne sera pas repris dans d'autres peintures de la décennie et de la suivante : il variera dans la forme de la tunique et de la jupe.

Quant à l'analyse des détails, elle aide à relever deux éléments ornementaux, empruntés à la Grèce et à Rome, qui ont connu une grande faveur en Europe à partir du néoclassicisme : la grecque de la bordure qui orne le tapis où s'avance le défilé, et les rangées d'encarpes – ici, guirlandes de feuilles et fruits – décorant le plafond.

Il est indéniable que ce sont les étrangers qui ont apporté sur le sol du Cambodge ces décors que les autochtones continuent de reproduire encore de nos jours sur leurs architectures.

Cette peinture est un très bon témoignage de la perception qu'a le peintre des choses accessoires prises dans le monde qui l'entoure, mêlée à une imagination fertile.

Durant la décennie 1960 les peintres continuent de travailler le rite de la procession ou du cortège sur les marches d'un escalier, parfois à l'intérieur d'une salle du palais où un escalier a été dressé pour la circonstance, mais le plus souvent c'est à l'extérieur de l'édifice que se déroulent les festivités et l'espace devient de moins en moins un parc, un jardin ou une cour ornée de massifs fleuris ou de plantes. Dans le choix de la présentation de l'escalier, la préférence va à celui placé pleinement de face, les imagiers n'accordant plus qu'une place très réduite à l'escalier tournant légèrement vers la droite. Dans ces évocations, certains peintres travaillent la perspective classique mais, comme dans la décennie précédente, ils ne l'utilisent pas pour une vision complète et cohérente du sujet. Ils préfèrent, sur un même tableau, exprimer l'idée de fuite de plusieurs manières réunies à condition qu'elles remplissent le rôle qu'il cherche à lui donner : présenter une scène qui puisse être comprise de tous les fidèles.

Nous proposons pour illustrer cette période une sélection de peintures encore en bon état ou légèrement restaurées sur l'iconographie originelle, ou bien encore possédant des traits d'originalité. En effet, datant de l'époque de la grande vitalité du Cambodge, nous avons répertorié et photographié un très grand nombre de panneaux peints qu'il nous est impossible de présenter dans son ensemble.

Le prélude au défilé

S'il ne s'agit pas de l'évocation d'un cortège sous ce titre, néanmoins le groupement des invités autour des mariés en est le prélude. Aussi nous présentons deux peintures d'une même province qui illustrent le Mariage à l'intérieur d'une salle aménagée pour la circonstance, ce qui n'est pas traditionnel.

Dans le Vat Boeng Khang Cheung (ill. 71), le *vihāra* offre un panneau, daté de 1963, où tout le sujet est concentré sur une importante plate-forme qui a la découpe et le décor d'un soubassement de temple angkorien ; sa couleur bleue actuelle après restauration est assez surprenante mais nous pouvons penser qu'elle était plus grise dans son état originel imitant certainement le grès.

La scène se déroule dans une pièce où apparaissent deux portes et deux fenêtres décorées de rideaux – légèrement froissés ou plissés très serrés pour montrer leur existence – et un plafond en grande partie occupé par sept parasols et caché par des rideaux d'apparat – ce qui est redevenu une mode aujourd'hui chez quelques officiels. Recouverte du même tapis rouge sur lequel elle repose, la plate-forme est coupée en son centre par quatre marches qui conduisent à une haute estrade à dossier très ouvragé d'où vient, sans doute, de descendre le couple princier. Ces quelques marches sont ornées de deux rampes reprenant le motif du corps du *nāga* pour se terminer par un capuchon à cinq têtes : le peintre n'oublie pas le passé de sa terre dont les témoignages sont nombreux dans sa province.

Portant des fleurs à l'oreille gauche, Siddhārtha coiffé du *mokot* est habillé du traditionnel costume cérémoniel quelque peu transformé dans l'ornementation des pans retombant sur le *sampot* et Yaśodharā porte un ensemble qui n'est pas de tradition khmère. Les deux princes les entourant sont vêtus comme le Bodhisattva tandis que le reste de l'assemblée arbore un mélange de styles.

Le peintre a travaillé la symétrie pour la présentation de l'ensemble : à partir d'un axe passant entre les mariés et se terminant sur la verticale du dossier il a réparti également tous les personnages. La perspective développée est celle de la hiérarchie : au premier plan se trouvent le couple et les deux princes, tous les quatre un peu plus grands que les souffleurs de conque à leurs côtés. Le peintre n'a créé aucun lien entre les groupes d'hommes, de part et d'autre du couple princier, et les quelques femmes apparaissant au fond de la pièce dans des tailles très réduites. C'est une représentation curieuse du Mariage.

Comme sur l'image précédente, le Mariage du sanctuaire du Vat Mohar se déroule dans une pièce du palais dont on devine en arrière-plan la structure des murs et une imposante suspension (ill. 72). La salle, plus petite, est tendue de nombreux rideaux – unis et à fleurs – drapés de manière différente, et le sol en carreaux bleu est occupé par une large estrade, elle-même en supportant une autre plus étroite à trois marches recouverte d'un tapis débordant jusqu'au carrelage.

Le couple, seul sur l'une des marches, est vêtu à la khmère et coiffé du *mokot* pour Siddhārtha et d'un mince diadème surmonté d'un oiseau au ramage éployé pour Yaśodharā dont les cheveux sont ornés de fleurs. Cette forme de diadème fait penser à celui que porte parfois Kṛṣṇa dans la peinture indienne. Devant eux, aux coins de la large estrade, deux *baku* en position agenouillée dont on ne distingue que les bustes de profil, soufflent dans leur conque. A droite, au pied des marches, trois femmes dont deux en *sampot* à queue et une en jupe droite tenant un chasse-mouches ; à gauche, un porteur de chasse-mouches, un personnage princier – ou royal – et à ses côtés, au premier plan, une dame de la cour en vêtement de cérémonie portant un diadème rehaussé d'une pierre bleue. Au sol, sous les pieds de ces six personnes, le peintre montre les reflets des chaussures, ce qui évoque un sol brillant dont on ne peut pas préciser la nature. Au bas de cette large estrade lumineuse se tiennent les musiciens et les invités. Le peintre a rendu expressifs les visages de ces deux groupes en grimant quelque peu les joueurs d'instrument se tenant à gauche, et en fixant le regard languissant d'un officier du palais sur sa voisine, à droite.

Dans ce tableau, l'imagier n'a pas créé une coordination des lignes de fuite mais il en donne une impression par les deux obliques sur lesquelles sont placés, auprès du couple princier, les six personnages principaux : cette présentation est fort différente de celle du panneau précédent.

Le peintre n'a pas employé la perspective hiérarchique pour Siddhārtha et Yaśodharā, mais il l'a quelque peu imposée aux deux personnages à la droite de Siddhārtha, notamment par le port du très long *sampot* de la représentante de la cour qui, placée une marche plus bas que le couple paraît plus grande. Ces deux personnages, différenciés par

leurs vêtements, le *mokot* et le diadème, qui représentent-ils ? A l'évidence le peintre a voulu les distinguer des invités. Seraient-ils le roi Śuddhodana et la sœur de la reine Māyā ? Le visage souriant de la femme est très certainement un portait – peut-être celui d'une représentante de la famille royale – que le *chau athikar* n'a pas su identifier et qui a vraisemblablement été copié sur une photographie : il a été réalisé par un peintre de talent comme l'est, dans ce *vihāra*, le portrait de Sihanouk sur le panneau de l'Epreuve de l'arc.

La fête dans la nature domptée

Trois peintures de provinces très différentes évoquent l'ambiance des jardins ou celle d'un parc à la nature domptée.

Dans le *vihāra* du Vat Ratanak Saophoan situé à l'entrée de la ville de Pailin, l'imagier a lié, à l'intérieur d'un même cadre peint, la cérémonie du Mariage à celle des Quatre rencontres qui lui succède dans le temps (ill. 73). Exécutés en 1962, ces deux sujets superposés, séparés par une ligne horizontale, sont une présentation assez originale – sans être toutefois unique – puisque deux sujets rapprochés sont partagés ordinairement de manière verticale. Pour un certain nombre de représentations sur les murs, la lecture se fait donc du haut vers le bas, ce qui n'est pas la lecture traditionnelle des registres.

Le Mariage est un long défilé compact se déployant au pied d'une façade aux nombreuses ouvertures avant de commencer, derrière Siddhārtha et Yaśodharā escortés de leurs porteurs de chasse-mouches, à descendre un escalier légèrement tourné vers la droite.

L'ensemble des invités et le couple princier sont vêtus à l'indienne. Les hommes – certains barbus – sont coiffés de lourds turbans et les femmes ont de longs cheveux ornés de perles, sauf la porteuse de chasse-mouches, près de Yaśodharā, qui a une coiffure en chignon.

Le peintre a placé sa scène dans un parc à la végétation arbustive très dense que coupent les murs d'échiffre : sur les quatre départs de rampe, deux sont embellis d'une petite sculpture d'éléphant porteur d'un édifice à coupole, et deux de vases ventrus contenant des fleurs multicolores cultivées – caractéristiques de l'époque de Sihanouk. Cet espace boisé est enfermé entre deux lignes parallèles : la longue façade symbolisant le palais et un dallage en carreaux de ciment rouges et blancs évoquant certainement une cour ou une terrasse. Les ouvertures de la façade à arcs polylobés, étroites et hautes, rappellent le style indo–moghol et le dallage fait allusion aux sols des maisons et des monuments cambodgiens.

Quant au travail de la perspective, il n'est pas celui de la recherche occidentale même si la vision première donne l'impression d'une fuite du cortège jusqu'au milieu des arbres. En fait, le peintre a découpé le groupe humain en plusieurs sections dans lesquelles il a tout simplement réduit le volume des têtes : il n'a donc pas travaillé une progression régulière de fuite du défilé après avoir affirmé au premier plan la taille hiérarchique de Siddhārtha et Yaśodharā.

Dans le tableau de la *śālā* du Vat Kdol situé au nord de la ville de Battambang, on trouve une mise en scène du Mariage comparable à celle de Ratanak Sophoan mais travaillée un peu plus tardivement en 1969 : escalier cerné de murs délimités par quatre piliers terminaux, ceux de la partie haute étant le départ d'autres murs s'étendant au milieu d'une végétation serrée ; quelques détails particuliers sont aussi assez semblables comme, par exemple, les deux petits piliers antérieurs de l'escalier ouvrant le mur d'enceinte surmontés d'un éléphant (ill. 73[b]). Cependant, la séquence a moins d'ampleur car l'espace boisé est plus rétréci. Quant aux personnages habillés à l'indienne, ils paraissent plus suggérés qu'existants.

Aux deux œuvres précédentes, nous pouvons rattacher celle de la *śālā* du Vat Prin pour son sujet composé dans une nature organisée mais dont nous ne connaissons pas la date exacte de création (ill. 74).

Sur un escalier, virant légèrement sur la droite, le peintre a resserré le cortège du Mariage derrière Yaśodharā et Siddhārtha entourés de leurs porteurs de chasse-mouches. Le couple princier et tous les participants, comme sur les deux images précédentes, portent des vêtements évoquant l'Inde mais dont le peintre a accentué la largeur ; les hommes sont enturbannés – même le Bodhisattva dont l'ampleur du turban se termine par une petite houppette sortant d'un élément qui ressemble à la base de la flèche du *mokot* – et les femmes portent de nombreux bijoux dans les cheveux à la manière des femmes des miniatures mogholes.

La scène se situe au pied d'un édifice qui est suggéré par la partie inférieure d'un mur et un début de fenêtre ; dans l'espace de droite se dressent un bâtiment à coupole et un minaret de sensibilité indo-musulmane entourés d'un jardin où s'élèvent un grand nombre d'arbres et de plantes à fleurs qu'on trouve aussi derrière le cortège. Un peu de ciel nuageux apparaît qui n'existe pas sur les deux peintures précédentes.

Le peintre a essayé de préciser la perspective de l'escalier virant légèrement vers la droite et descendu par l'assemblée : il a ainsi grossi le pilier et le départ de la rampe de gauche au premier plan, mais il n'a pas joué avec les lignes de fuite qui devraient caractériser l'étalement des personnages. Avec moins d'habileté que le peintre du Vat Ratanak Saophoan, il donne une taille hiérarchique au couple princier : Siddhārtha et Yaśodharā paraissent démesurés et l'ampleur de leurs vêtements accentue encore leur volume.

Les tableaux des *vihāra* de Ratanak Saophoan et Prin peuvent avoir été réalisés par un même peintre : mises en scène comparables dans des espaces relativement restreints ; personnages ressemblants ; vêtements similaires… mais surtout un trait lisse et une palette identique notamment dans l'emploi des verts. La peinture de Kdol est certainement le travail d'un autre imagier qui s'est inspiré de ces deux œuvres en composant un tableau moins travaillé à la touche moins habile.

La peinture du sanctuaire du Vat Ruessei Chuk Cheung, datée de 1966, présente une scène traitée de manière non traditionnelle, placée entre l'Epreuve de l'arc et les Quatre

rencontres, se déroulant dans un grand parc aménagé en allées et parterres fleuris, possédant un grand étang – un *trapeang* – et fermé au loin par un mur d'enceinte (ill. 75). Les personnages liés à l'histoire forment deux petites assemblées distinctes : un cortège et un groupe d'accueil.

Sur les marches d'un escalier prolongeant une terrasse carrelée, le couple princier, suivi de quatre personnes, s'est arrêté et tourne son regard vers un groupe arrêté sur le côté de l'allée. Au pied de la terrasse, dans l'espace formé par le mur d'échiffre, un militaire en uniforme vert portant un pistolet à la ceinture est posté près d'un arbuste en pot.

Yaśodharā se tient à la droite de Siddhārtha comme sur le panneau du Vat Nikroddhearam (cf. ill. 65), qui reste une présentation rare. Tous deux sont habillés à la khmère : *sampot* long et droit pour elle, *sampot* à queue et veste de cérémonie longue pour lui, ce qui est original. Yaśodharā est pieds nus et porte un diadème, Siddhārtha est chaussé et sans coiffure. Derrière eux suivent quatre femmes et aucun porteur de parasol ou de chasse-mouches. La présence singulière du personnage, poing appuyé sur la hanche gauche, dans l'embrasure de la porte de la demeure que le couple vient de quitter, est peut-être celle du roi Śuddhodana que le port du *mokot* différencie des autres personnages masculins et que le militaire présent doit protéger. Il se tient debout et regarde le cortège.

La légende laissée sur la première marche précise que « le roi se marie ». Interrogés un *achar* et un enseignant de la faculté d'archéologie de Phnom Penh ont affirmé que « le roi » représentait « le Seigneur Buddha ». Il s'agit donc bien du Mariage de Siddhārtha présenté en l'occurrence sous l'apparence du roi cambodgien.

Cette peinture traitant différemment un thème conventionnel est celle d'un peintre provincial. Son œuvre, dépouillée et naïve, est non conventionnelle jusque dans le détail du bouquet de fleurs porté par chacun des mariés. En l'état actuel de nos connaissances nous n'avons découvert qu'un seul autre panneau – celui du *vihāra* du Vat Anlong Trea –, précédant celui-ci dans le temps, où Siddhārtha et Yaśodharā tiennent tous deux une gerbe de fleurs, peut-être d'aréquier (cf. ill. 57).

L'abandon de la nature

Il semble que ce soit durant la décennie 1960 qu'un certain nombre d'imagiers cherchent à créer un répertoire un peu différent dans la représentation des cortèges, ou des défilés, du Mariage princier. En effet, si les cérémonies continuent à se dérouler en dehors du palais, elles abandonnent toute relation avec un environnement paysager. Le parc organisé, le jardin à plates-bandes disparaissent et les personnages ne sont plus rassemblés au milieu de parterres fleuris et d'arbrisseaux buissonnants. Le ciel est aussi absent.

C'est ainsi que la peinture murale du *vihāra* du Vat Chi Kraeng, datée de 1964, est un excellent témoignage de cette nouvelle interprétation (ill. 76).

L'imagier ici n'évoque plus seulement des invités en procession, rassemblés sur l'escalier descendant depuis la baie centrale de la façade, il les éparpille sur les deux

terrasses étagées et coupées en leur centre par les marches : l'espace construit a pris la place de la nature qui n'est plus exprimée que par des vases de fleurs coupées et posés sur les murs d'échiffre. Créant trois niveaux peuplés, il place, sur les deux hauteurs des terrasses, les femmes à droite, les hommes à gauche ; sur le terre-plein, près des deux départs de rampe, il présente trois musiciens à gauche qui évoquent des *baku* en raison de leur coiffure à chignon bas, et trois autres personnages masculins à droite dont deux semblables aux trois précédents et un religieux, tous trois tenant un vase. Ces six personnages masculins portent une moustache drue à l'identique de deux autres hommes de l'assemblée.

Pour avoir campé sur les terrasses les personnages les uns à côté des autres – et parfois sur deux plans rapprochés –, vus de face, de trois-quarts et de profil, l'imagier a donné une impression de foule supérieure à ce qu'elle est en réalité. A cette densité relative, il lie des personnages peints à mi–buste derrière les fenêtres de la haute façade animée par des arcs retombant sur les chapiteaux pseudo–doriques des pilastres (ill. 76[b]).

Siddhārtha et Yaśodharā, attentifs l'un envers l'autre – image apparue à la fin de la décennie précédente et que nous retrouverons plus loin –, sont habillés à la khmère, tout comme les officiels du palais en uniforme et sans couvre-chef, les musiciens et les porteurs de chasse-mouches. Les autres personnages en uniforme avec des coiffures difficiles à reconnaître – casquettes de deux sortes, tarbouch ? – sont sans doute des étrangers, et ceux en costume-cravate-chemise sont assurément les représentants de la famille royale à qui cette tenue plaisait, excepté un personnage vu de profil, barbu et moustachu, qui est certainement un Européen. Quant aux femmes – dames de la cour –, il est difficile de savoir si elles portent un *sampot*, une jupe ou une robe, puisqu'elles sont toutes vues à mi-corps. Leurs corsages sont très divers et semblent offrir un résumé de la mode depuis les années 1940 : chemisier à manches ballons, à col lido, robe à décolleté bateau, à une bretelle, robe de soirée (ill. 77)… Leurs coiffures sont aussi variées que les vêtements sont différents : cheveux relevés sévèrement et ornés de rangs de petites fleurs pour Yaśodharā, mais aussi coiffure crantée, cheveux longs et libres, cheveux courts et raie marquée, cheveux souples et petite houppette, chignon, barrettes, rubans, fleurs… (ill. 78) Un élément floral représentatif d'une mode apparue sous Sihanouk dans la décennie 1950 est bien marqué : boule fleurie tenue par toutes les femmes et broderie de fleurs en forme de guirlande sur la tunique de Yaśodharā. Il faut aussi souligner que toutes les femmes sont parées : boucles d'oreille, chaîne et médaillon, collier, bracelet, et plusieurs bagues pour la jeune mariée.

Le peintre de ce panneau qui a manifesté un intérêt pour les lignes de fuite mais ne les a pas travaillées dans chaque épisode, a ignoré la ligne d'horizon – ce qui est commun à beaucoup d'autres imagiers. Il était néanmoins un bon observateur des différents témoignages qui lui étaient offerts.

De curieux escaliers

Datant des années 1960, à l'exemple de la peinture du Vat Chi Kraeng, un nombre imposant de peintures du Mariage princier montre des cortèges, ou des défilés,

s'égayant sur des escaliers devant diverses façades – palais ou autres édifices. L'élément construit est devenu omniprésent et prend une place importante. Il ne s'agit pas de décrire chaque tableau – ce qui serait fastidieux tant pour l'écriture que pour la lecture – mais de relever les points d'originalité que chacun d'eux peut présenter.

Dans une réalisation très rigide et verticale – une seule courbe et contre-courbe exprimée par l'un des murs de l'escalier –, le tableau du *vihāra* du Vat Moha Khnhoung (ill 79) offre une composition en deux temps : au loin, sous un édifice, sans doute éphémère, le couple est assis face à une longue allée bordée de musiciens et d'hommes en uniforme tandis que quelques danseuses évoluent à leurs pieds ; au premier plan, sur les marches, Yaśodharā, en long *sampot hol*, fait le geste du *sompeah* légèrement tournée vers Siddhārtha nettement plus grand que tous les personnages présents : le peintre lui a donné une taille proportionnelle à son importance morale mais il n'a pas tenu compte de sa position par rapport à son environnement. L'originalité est d'avoir conçu un escalier donnant l'impression de s'avancer vers le visiteur comme un bateau, impression que renforce la rangée fuyante des hommes en uniforme partant de la rampe de gauche du mur d'échiffre.

Il faut souligner une particularité qui concerne la peinture de ce sanctuaire et qui fait partie de son histoire patrimoniale : sous les Khmers rouges elle a été entièrement recouverte d'une couche de charbon de bois qui explique les restes grisâtres encore visibles après le nettoyage opéré par les gens du *vat*.

La peinture du sanctuaire du Vat Kampong Krabei offre une scène de traitement très provincial dans le rendu des personnages et notamment de Yaśodharā décrite comme une jeune villageoise (ill. 80).

Sur un escalier s'élargissant de manière démesurée jusqu'aux marches inférieures, hautes et profondes et de forme très arrondie, Yaśodharā et Siddhārtha, légèrement tournés l'un vers l'autre, sont accompagnés de porteurs de chasse-mouches et de parasols, et de deux dieux auréolés dont les bustes reposent sur des nuages. Les hommes sont habillés d'un mélange khméro-européen : chemisette brodée de motifs khmers sur pantalon ; les femmes portent des chemisiers sur des jupes longues. Siddhārtha est coiffé d'une large calotte molle surmontée d'un départ de flèche de *mokot* et Yaśodharā d'un étroit diadème.

Comme dans le tableau précédent, le Bodhisattva a reçu une taille hiérarchique qui ne concerne pas Yaśodharā représentée de manière très gauche.

Le Vat Vihear Thum conserve sur les murs du *vihāra* une scène du Mariage où tous les personnages du sujet sont réunis sur une terrasse aux carreaux bicolores et près des rampes de l'escalier (ill. 81) : couple princier sortant du palais et s'apprêtant à descendre les marches, invités, porteurs de parasols et d'offrandes, *baku* et musiciens. L'ensemble est traité dans une veine naïve et campagnarde, certainement par un peintre des lieux. Ainsi, l'escalier, commençant après un dallage carrelé qui paraît remonter vers la façade d'un palais à arcades, occupe le centre de la composition. Sa forme particulière

faite de deux grands arcs concaves resserrant la largeur des marches en leur centre, est originale. Dans les concavités extérieures ainsi composées ressemblant à des loges de théâtre, l'imagier a placé les *baku* et les musiciens à gauche, les princesses et dames de la cour à droite. Les deux musiciens, coiffés d'une calotte à rubans croisés s'apparentant à un turban, tapent sur des tambours portant une petite jupette froncée ; les *baku*, eux aussi coiffés d'une calotte mais en forme de casque avec une petite pointe – une sorte de *romphak* – soufflent à plein poumon dans leur conque levée vers les mariés. Les princesses portent un léger diadème sur des cheveux retenus par des perles et regardent vers le spectateur ; les deux dames de la cour, vues de profil, ont des coiffures sophistiquées, composées d'un chignon et de cheveux tombant sur les épaules, agrémentées de rangs de perles. L'utilisation des perles semble être un élément important pour le peintre : on les trouve ornant les cheveux de Yaśodharā et ceux des autres femmes à sa gauche mais surtout, décorant les baies de la façade en nombreuses rangées organisées et « drapées » comme des rideaux ; quant à ceux-ci, retenus très haut par des embrasses, leurs parties inférieures enroulées sont vues comme des colonnes cannelées.

Dans l'expression spontanée de cette réalisation populaire, l'imagier fait preuve de maladresses dans le rendu du carrelage, dans celui des mains et des pieds, dans le rapport des tailles des personnages entre-elles, réservant une stature hiérarchique à Siddhārtha. Mais le sujet est exprimé pour que chacun puisse le comprendre.

La peinture du Mariage du *vihāra* du Vat Paoy Svay (ill. 82) est un peu différente des précédentes bien que très provinciale elle aussi. Devant une longue façade percée de nombreuses baies surmontées par autant d'œils-de-bœuf, un escalier descend d'une terrasse aussi longue que la façade qui semble être sur pilotis. Les murs d'échiffre sont travaillés sur deux obliques qui indiquent que l'escalier tourne légèrement sur la droite mais les quatre piliers de départ des rampes, inférieurs et supérieurs, sont parallèles aux lignes de sol et de la terrasse. On ne sait trop sur quoi repose la dernière marche arrondie à peine recouverte d'un court élément de tapis.

Le cortège derrière Yaśodharā et Siddhārtha occupe les degrés et les autres invités la terrasse en saillie. Tous les personnages sont habillés à l'indienne : une jupe et une tunique longue pour les hommes, certains portant l'écharpe en travers du buste, un sari pour les femmes. Et tous les hommes sont coiffés d'un turban, excepté Siddhārtha qui porte le *mokot* à une flèche enveloppant la tête.

L'originalité du décor peint dans ce *vihāra* tient d'abord à la lecture des thèmes de la Vie du Buddha – de droite à gauche – à l'inverse de ce que la tradition a fixé. Ensuite pour tous les tableaux, la singularité réside dans l'emploi de la peinture comme graphique colorié. Il est ainsi utilisé pour le Mariage dans la représentation du couple princier et des femmes, tandis que le mélange dessin et peinture – multiplication de simples traits – est employé pour l'habillement des hommes et le port de leur turban. Le premier coup d'œil jeté sur cette peinture fait croire au travail inachevé du peintre, ce qui est une erreur.

Dans la *śālā* du Vat Preaek Kong Reach (ill. 83), disparue en 2008, le monumental escalier où s'est formé un interminable cortège retient le regard : au premier plan, entre de longs murs les degrés se terminent par une marche profonde et arrondie sur laquelle se trouvent le couple princier, le porteur de parasol et une femme élégante, peut-être une dame de la cour ou une étrangère portant jupe droite, corsage habillé, chignon, montre et sac à main.

De part et d'autre du cloisonnement formé par les hauts murs de l'escalier arrivant d'une place vide compartimentée mais en n'étant rattaché à rien, se tiennent des musiciens en uniforme qui ne peuvent voir la procession. La scène se déroule au milieu de bâtiments à l'allure austère, comme l'ambiance générale du tableau, qui pourraient faire référence aux créations de l'architecture soviétique. Cette impression de sécheresse est renforcée par une palette composée uniquement de rouge, bleus pâles et blanc. L'ensemble se passe certainement au bord de la mer : la fine ligne d'horizon bleue sous un ciel blanc semble le préciser.

Le peintre a mêlé ici la perspective classique – pour le cortège, l'escalier et ses murs, les bâtiments, l'espace conduisant à la ligne d'horizon – et celle de la fuite par répétition du même personnage – les musiciens en uniforme blanc du côté droit, en uniforme rouge à gauche.

Des tapis classiques, d'autres singuliers

Dans le Vat Sbov Rik (ill. 84), la peinture du *vihāra* expose, sous un ciel sombre et nuageux, le Mariage devant un édifice religieux et entre divers bâtiments de sensibilité khmère des années 1960, et d'autres à coupole se voulant certainement d'esprit indien.

Sur un large escalier, recouvert en son centre d'un tapis vert aux motifs blancs, se presse auprès de Yaśodharā et Siddhārtha une foule paraissant compacte qui n'est ni un cortège ni une procession et qui regarde droit devant elle comme on le fait devant un objectif. C'est ainsi que les six personnages agenouillés encadrant le couple princier – trois hommes à gauche dont deux en uniforme, trois femmes à droite en *sampot* – ont le regard détourné de l'action qui occupe leurs mains jetant des fleurs sous les pas des mariés pour scruter une hypothétique présence qui les prendrait en photographie.

Derrière les mariés, à côté des porteurs de chasse-mouches, se tiennent, à gauche un homme en uniforme portant une coupe évasée avec deux paquets de cigarettes et une boîte d'allumettes, à droite une dame de la cour tenant une coupe profonde pleine de fleurs : ces deux offrandes étaient traditionnelles à l'époque de Sihanouk. Tandis que Siddhārtha et Yaśodharā tenant une épaisse couronne de fleurs descendent l'escalier, deux princesses en arrière d'eux tentent la même chose mais la maladresse du peintre leur fait plutôt faire les pointes ; près de ces femmes s'en trouve une autre portant des lunettes de soleil.

La scène du Mariage du sanctuaire du Vat Svay Ta Haen (ill. 85) est difficile à localiser : se déroule-t-elle dans une cour abritée comme les quatre colonnes pourraient le laisser suggérer ? Un mur s'élève derrière elles, rouge dans sa partie inférieure, vert dans la supérieure, la délimitation se faisant par un petit muret appartenant peut-être à

une longue terrasse. Ces couleurs et leur rendu peint évoquent le terrazzo – matériau composite à base de béton et de granulats de marbre ou de pierre – que les Khmers ont aimé travailler et dont les témoignages existent encore dans un certain nombre de *vat*.

Sur un escalier bleu recouvert d'un tapis rouge orné sur ses bords, Siddhārtha et Yaśodharā, abrités par un parasol dont le porteur est totalement indifférent à ce qu'il fait, sont en train de descendre la dernière marche. A gauche, quatre *baku* habillés de rouge et de blanc soufflent dans leur conque tandis qu'à l'opposé deux femmes d'un groupe de dix portent des coupes de fleurs. Au loin, la terrasse est parcourue par des personnages dont les silhouettes coupées à mi-jambe évoquent des Occidentaux.

Ce qui surprend dans cette composition ce sont les directions des regards données aux personnages de la petite assemblée : hormis, à droite, une femme dont le visage est le seul représenté de profil, et à gauche, un homme en uniforme, personne ne fixe le couple princier habillé à la khmère : tous semblent détachés de la cérémonie à laquelle ils participent.

Dans le Vat Thma Da (ill. 86), la peinture du *vihāra* montrant le Mariage princier est traitée sur un escalier placé visiblement – ce qui n'est pas fréquent – dans l'axe de la grande porte de la façade du palais avant un court palier. Des tentures ornent toutes les baies et un tapis, dépassant largement la dernière marche pour recouvrir le sol, a été disposé au long des marches.

Siddhārtha et Yaśodharā habillés à l'indienne portent le *mokot* à flèche très effilée et Yaśodharā tient un petit éventail comme sur la peinture du *vihāra* du Vat Vihear Thum (cf. ill. 81). Derrière eux le cortège est nettement séparé entre les hommes à gauche et les femmes à droite : ici il n'existe pas de rapprochement entre eux comme on le voit sur les panneaux précédents. Les hommes portent un turban et la moustache, les femmes des cheveux crantés en chignon ou laissés libres dans le dos. Des musiciens enturbannés et habillés de blanc égayent la scène : à droite, l'un souffle dans une trompette – qui n'est pas un instrument khmer – tandis que l'autre joue de la flûte comme un deuxième à gauche pendant que trois autres tapent sur des tambours de deux types.

Le peintre a marqué une différence entre les expressions des uns et des autres : si les femmes affichent toutes un léger sourire, les hommes expriment une prudente réserve comme les personnages de la terrasse assistant à la cérémonie. Seuls Siddhārtha et Yaśodharā arborent une sérénité intériorisée rendue par la profondeur de leur regard.

Le panneau du Mariage du sanctuaire du Vat Angkor Chey (ill. 87) peut être comparé au précédent quant à la présentation lisible de l'escalier placé à la suite d'un palier et devant la grande et unique baie de l'austère façade du palais.

L'assemblée des invités est regroupée sur la terrasse coupée en son centre et, contrairement à la réalisation précédente, les hommes et les femmes sont mélangés, les uns faisant le *sompeah*, les autres les bras ballants et même la main sur le cœur pour l'un d'entre eux. Tous ces personnages sont immobiles et sans expression, autant que le sont les porteurs de chasse-mouches et de parasol. Quant aux deux groupes de trois musiciens placés de chaque côté de l'escalier, ils ne sont pas plus animés de vie malgré

leurs attitudes symbolisant leur activité. Siddhārtha vêtu à la khmère et portant le *mokot*, Yaśodharā placée à sa droite et tenant un petit chasse-mouches – ce qui est inhabituel – descendent l'escalier sur un tapis jaune curieusement présenté sur la dernière contremarche : sa découpe a permis à l'imagier d'inscrire « Le Mariage ».

L'escalier est bizarrement conçu n'étant pas relié aux murs d'échiffre prolongés le long des marches par les rampes en forme de corps de *nāga* : l'espace entre les murs et les côtés des marches ne devrait pas exister. Sur les marches et sur le tapis le peintre s'est amusé à représenter les ombres portées qui ne sont pas celles des silhouettes des personnages mais seulement celles de leurs pieds chaussés, ou non, sans qu'aucune source de lumière n'existe.

Ce panneau présente une peinture quelque peu maladroite et d'expression populaire dont la silhouette épaisse de Yaśodharā est l'un des exemples. La touche d'humour est l'agencement des rideaux bonne femme – rideaux courts et légers retenus par de courtes embrasses – qui ornent les fenêtres du niveau supérieur de l'architecture évoquant le Palais royal réduit à une plate façade. Sans doute, le peintre avait-il connaissance de ce type de rideaux par des dessins ou des revues occidentales car il est peu probable que des Européens les aient posés sur les fenêtres de leurs demeures.

Dans le Vat Moung (ill. 88), les murs du *vihāra* ont été couverts de panneaux peints d'assez grande taille, souvent riches de détails importants. Le premier regard se porte sur les femmes nombreuses dans tous les récits.

Le Mariage se déroule devant la façade du palais dont la terrasse est scandée par quatre piliers à lourds chapiteaux. Depuis l'intérieur de l'édifice une procession importante se presse derrière le jeune couple ayant déjà descendu l'escalier et s'avançant sur le tapis, à ramages et forme arrondie, débordant largement le sol carrelé.

La lecture du tableau se fait à partir de Siddhārtha – marchant en canard – et Yaśodharā – coiffée du diadème à trois pointes comme en portent les danseuses – placés au premier plan. Derrière eux sont représentés, en taille décroissante, les porteurs de chasse-mouches et de parasols et un très petit nombre d'invités dont la femme portant une grande coupe située dans l'intervalle qui sépare les mariés. Cette présentation en perspective s'arrête à ces quelques personnages, dont l'importance a été ainsi soulignée, le reste du cortège n'existant plus que par une multitude de fronts et de chevelures de taille identique. La dimension des autres personnages – musiciens, officiers, invités, n'est en accord ni avec ce groupe privilégié ni avec l'architecture, encore moins avec le regard du spectateur. Mais le sujet est traité et peut être compris des fidèles.

Quelques détails soulignent la personnalité du peintre, bon dessinateur et quelque peu fantaisiste. L'encadrement des deux fenêtres de la façade – où apparaissent deux princesses et deux dames de la cour – est surmonté d'une lunette à décor de rayons qu'on retrouve sur les meubles de même époque et qui est d'influence vietnamienne mais sans doute venue d'abord de France ; les balustres du parapet de la terrasse rappellent ceux des fenêtres angkoriennes ; les musiciens en uniforme et portant une coiffe évoquent les grooms ; les officiers et leurs décorations placées sur le côté gauche de la poitrine – qui est la tradition – mais à droite quand le côté gauche est caché ; enfin,

la taille des deux arbustes décoratifs, de part et d'autre de l'escalier, inspirée de celle des parcs à la française créés par Le Nôtre.

Des peintures pleines de fantaisie

Les panneaux du *vihāra* du Vat Uttara Vattey (ill. 89) ont été repeints sur l'iconographie originelle des années 1960. Ce rafraîchissement n'est pas des plus subtils dans la pose des couleurs un peu fortes mais le sujet du Mariage offre des aspects originaux.

Yaśodharā et Siddhārtha achèvent de descendre un escalier, recouvert d'un long tapis, qui paraît n'être rattaché à aucune façade, ou paroi, bien qu'apparaisse en fond du tableau un soubassement mouluré sur lequel s'élèvent des pieds de colonnes et dont le centre est caché par le petit groupe accompagnant les mariés. Cette assemblée restreinte est indifférente à la cérémonie à laquelle elle participe, tous les regards se portant ailleurs que sur le couple princier : le porteur de parasol, distrait par les musiciens, semble même accrocher la flèche du *mokot* de Siddhārtha plutôt que le protéger ; la porteuse de chasse-mouches ne se soucie pas de son instrument touchant le parasol. A droite, parmi la petite assemblée de femmes intéressées à la fête, trois sont porteuses d'offrandes. A gauche, des musiciens habillés en costume-cravate animent ce moment ; celui du premier plan manie l'archet sur un violon européen et ressemble à un soliste en plein action, le corps contorsionné. Plusieurs de ces musiciens ne sont pas Cambodgiens, peut-être est-ce la raison qui intrigue et distrait le porteur de parasol et celui qui se trouve à ses côtés.

Ce panneau peint appartenant à un *vihāra* de l'agglomération de Phnom Penh, il est fort possible que le peintre se soit inspiré de photographies d'une fête à laquelle participaient des étrangers et des musiciens.

Dans le *vihāra* du Vat Kdei Doem (ill. 90), le décor mural est de deux époques différentes : autour de 1934 et dans les années 1960. Le Mariage date de la dernière période.

Devant une large *śālā* dans laquelle sont silhouettées à mi-corps de nombreuses femmes et quelques hommes, la cérémonie se déroule dans une cour sans cortège ni défilé mais en présence d'un groupe de femmes debout, précédé de quatre personnes à genoux à droite, et d'un autre groupe de musiciens et d'officiers debout, précédé de trois personnes à genoux à gauche. Entre ces deux divisions bien marquées, se trouvent Siddhārtha et Yaśodharā suivis de leurs trois porteurs de chasse-mouches et d'offrandes.

La représentation du couple est assez surprenante : auprès d'un Siddhārtha sage, vêtu d'un *sampot* à queue, portant une couronne de fleurs sur sa collerette et coiffé du *mokot*, apparaît Yaśodharā très souriante, animée et sensuelle. Elle attire immédiatement l'œil comme le fait une vedette de cinéma à l'affiche tant sa position est affectée : un corps ondulant sous un long *sampot hol* ondoyant, attitude peu courante pour la mariée, une énorme fleur sur l'épaule retenant son écharpe, une autre sur son diadème posé sur de longs cheveux séparés par une raie médiane, comme c'était la mode en France au début des années 1960. La différence entre la présentation des époux est très forte et fait

presque oublier le sujet même du rite du Mariage. A l'évidence, le peintre s'est inspiré d'un modèle, peut-être connu.

Des détails peuvent être soulignés : Siddhārtha et Yaśodharā portent la marque de *l'ūrnā* sur le front – symbole hindou [368] – et une bague à la main gauche ; cinq femmes arborent une montre – ronde ou carrée – au poignet gauche et une au poignet droit. Les chaussures, hormis celles de Siddhārtha, ont des formes particulières, notamment pour les deux hommes porteurs de chasse-mouches et d'offrandes qui, de plus, ont de courtes chaussettes rouges à la place de longs bas foncés – ou chaussettes hautes – qui devraient cacher leurs jambes jusqu'au *sampot*. Le peintre de ce tableau, sans être un grand dessinateur – manque de proportions des têtes par rapport aux bustes pour l'ensemble des femmes –, était un observateur de la société qu'il s'est plu à transcrire avec fantaisie et imagination.

Deux représentations traditionnelles

Deux peintures de deux provinces différentes – Prey Veng et Kampong Thom – donnent une idée, à travers le Mariage de Siddhārtha et Yaśodharā, de ce que pouvait être un mariage simple à la campagne et un mariage princier à la ville, au tout début des années 1960.

La réalisation du tableau du *vihāra* du Vat Prey Khla (ill. 91) a placé le Mariage au premier plan, dans un vaste espace orné de plates-bandes et vide d'animation, entre différents bâtiments d'un monastère.

Sur une haute estrade bleue décorée de bas-reliefs, supportant ce qui semble être une banquette à dossier, se tiennent debout Siddhārtha et Yaśodharā abrités par un large parasol et tournés de trois-quarts vers le spectateur. Auprès d'eux, de chaque côté de l'estrade, sont présents et debout un officier du palais et une princesse identifiable à son diadème. Cette dernière le regarde en souriant tandis que lui dirige ses yeux vers elle, ainsi aucun d'eux ne regarde les mariés.

Il est intéressant de remarquer que cet officier en *sampot* à queue et veste ceinturée blanche sur laquelle est drapée en biais une écharpe rouge correspondant à une décoration, est comparable à Sihanouk. En effet, à cette époque, nombre de personnages dans la peinture des *vihāra* jouant un rôle dans les diverses scènes de la vie du Buddha, sont assimilés au chef de l'Etat et prennent ses traits lorsqu'il n'est pas présent lui-même dans un sujet précis. La femme, ici, n'a pas l'aspect de Monique mais pourrait cependant l'avoir été dans l'esprit du peintre. Elle est assez curieusement habillée d'une tunique collante à manches longues et d'un *sampot* dont les plis sur le devant font une jupe souple tenue par une ceinture. Ces deux personnages jouent bien évidemment un rôle : l'officier pourrait symboliser l'idée du roi Śuddhodana et la princesse celle de la sœur de la reine Māyā, celle qui a élevé Siddhārtha et qui était la seconde épouse. Ou, plus

[368] BERNARD-THIERRY, S., « Notes sur les signes corporels de l'Inde ancienne », in *Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris*, 1954, p. 242.

simplement, ces personnages pourraient figurer les personnes importantes du village, ou de la famille, comme c'est encore la coutume dans la campagne de les mettre en valeur. Derrière eux le peintre a placé, sur la droite, un groupe de princesses et de dames de la cour et, sur la gauche, un groupe d'officiers : tous ces personnages agenouillés sont animés, se parlent, sourient et certains regardent vers autre chose que l'estrade.

Sur cette dernière, Siddhārtha et Yaśodharā occupent le centre de la composition suffisamment éloignés l'un de l'autre pour qu'un agencement floral apparaisse entre eux. Yaśodharā, portant le *mokot* à trois flèches, comme les *devatā* d'Angkor Vat, mais sans le diadème, est vêtue de la même manière que la princesse debout derrière elle – l'écharpe drapée sur la poitrine en plus –, mais les couleurs des vêtements ont été inversées. Siddhārtha, nimbé d'une auréole rouge cernée d'une mince ligne jaune et coiffé du *mokot* à une flèche, porte les habits khmers cérémoniels et traditionnels.

La représentation du couple, les bras le long du corps et les mains aux doigts repliés, est figée – comme celle des deux autres personnages debout – et donne l'impression d'une pose devant un objectif dont il fallait attendre le déclenchement, idée renforcée par les sourires quelque peu conventionnels. Le peintre a sans doute reproduit un mariage de sa campagne photographié ou dessiné.

L'œuvre du peintre du Vat Prasat Andaet est certainement l'expression la plus représentative d'un mariage princier à l'époque de Sihanouk : elle a fixé sur le mur la cérémonie telle qu'elle se déroulait au Palais royal et telle qu'elle va perdurer jusqu'à la guerre (ill. 92). A partir de la décennie 1990 les rites du mariage princier ne vont retrouver qu'une petite part de l'aspect grandiose qu'ils avaient connu trente ans auparavant.

La scène se déroule dans un vaste espace, devant une façade qui fait songer à celle de la salle du trône : un porche scandé par des colonnes sur lesquelles retombent des arcs décorés de grands rideaux retenus par des embrasses pour la circonstance. La déambulation du cortège passe auprès d'une foule importante de princes et de princesses, et devant la garde de Sihanouk en uniforme bleu, portant ici une casquette alors qu'elle a un calot dans les *vihāra* des Vat Dei Doh, Balang et Po Rith (cf. ill. 23, 25, 26) et un béret rouge à Kaoh Kampong Trom (cf. ill. 24).

Siddhārtha et Yaśodharā souriants sont présentés en train de quitter la dernière marche du long escalier recouvert d'un tapis bleu bordé de la couleur or. Ils portent les vêtements de cérémonie et le *mokot* ainsi qu'une longue couronne de fleurs autour du cou : ce détail est très peu souvent exprimé chez les peintres. Auprès de Siddhārtha se trouve le porteur de parasol en *sampot* et longue veste d'apparat qui est suivi par des officiers se présentant comme ceux de la foule. Auprès de Yaśodharā une princesse tient une gerbe de fleurs : les femmes qui la suivent sont vêtues de la même manière qu'elle mais ne portent pas de diadème, seulement quelques perles pour certaines. Les autres personnages féminins en *sampot* à queue, chemisier blanc et chaussures à talons aiguilles, mêlés aux officiers, sont vus sous plusieurs angles, ce qui a permis au peintre de les rendre très vivants. Ainsi en est-il de la femme du premier plan : représentée de dos et accomplissant le *sompeah* au passage du couple princier, elle s'attire un regard en

coin de celle qui lui fait face, sans doute parce qu'elle rompt l'avancée de la marche et se fait remarquer.

L'imagier inconnu de ce *vihāra* s'est attaché dans nombre de tableaux à peindre des personnages de dos avec une grande maîtrise. Cette technique lui a permis, ici, de faire pénétrer le spectateur dans le sujet après avoir mentalement écarté cette femme pour devenir, en quelque sorte, acteur de la scène. En effet, par cette attitude non conventionnelle un personnage de dos gêne la lecture immédiate d'une peinture dont le sujet est fait pour être vu de face. Quant au travail de la perspective, le peintre a utilisé plusieurs points de fuite qui viennent non pas rejoindre une ligne d'horizon qui n'existe pas, mais buter sur différents points de la façade Ainsi, l'alignement des hommes de la garde de Sihanouk donne une ligne de fuite, celui de la longue file des femmes en donne une autre, et celui du long escalier encore une autre… Le peintre n'a donc pas travaillé la perspective dite classique mais a utilisé plusieurs méthodes pour remplacer cette science née en Italie, qui restait à cette époque encore un travail très occidental, qu'il ne pouvait cependant pas ignorer puisqu'elle était enseignée dans les écoles de dessin de la capitale.

La tendresse exprimée

Parmi les panneaux peints relatant le Mariage nous avons relevé des attitudes de tendresse intéressantes à présenter parce qu'elles surprennent. Elles ne correspondent pas à la vision qu'un bouddhiste se fait du mariage du prince Siddhārtha pas plus qu'elles ne s'appliquent à l'ambiance sociétale du pays khmer, les Cambodgiens étant extrêmement réservés et ne manifestant par leurs sentiments en public. Bien que les temps changent, il est en effet très rare de voir dans les rues de jeunes Khmers se tenir par la main ou se prendre par la taille et, si cela existe, c'est souvent le fait de jeunes gens d'autre origine moins soumis à une éducation rigoriste pour qui le rapport au corps est bien différent.

Pour quelles raisons, et sous quelle influence, des peintres de province – religieux ou simples villageois – se sont intéressés à reproduire une harmonie affectueuse entre Siddhārtha et Yaśodharā ? La réponse n'est pas évidente. Dans un premier temps, la raison peut être l'influence du comportement des étrangers que les Khmers s'interdisaient à eux-mêmes d'exprimer dans la société. Plus tard, elle est certainement l'expression des soucis que vivait la population dans les difficultés quotidiennes, le sensible prenant alors le pas sur l'intelligible. Un imagier l'exprime assez clairement dans l'un de ses tableaux présenté plus *infra* (cf. ill. 99).

Un délicat regard

Deux panneaux datant des années 1950 et un autre des années 1960 présentent le prince Siddhārtha le regard tourné vers Yaśodharā, une attitude pour le moins originale.

Dans le *vihāra* du Vat Srei Toul, dans la province de Kampong Thom (ill. 93), le panneau montre un cortège important, vêtu à la mode indienne, qui a envahi l'escalier à

la sortie du palais. S'apprêtant à descendre la dernière marche sur un tapis chamarré, Siddhārtha, le visage tourné vers Yaśodharā, la regarde intensément tandis qu'elle baisse les yeux pudiquement et semble quelque peu inquiète. Devant eux est agenouillée, en position de respect, une femme qui semble plus diriger son regard vers la présence du général De Gaulle à gauche que vers l'attitude insolite des mariés.

Cette peinture exécutée en 1955 (cf. « Une ouverture sur le monde » chap. V) appartient à un *vat* de village situé loin de la ville. Le modèle a sans doute été un mariage campagnard dont les convives avaient conservé des attitudes spontanées.

Dans la province de Kampong Cham, le sanctuaire du Vat Preaek Rumdeng (ill. 94) offre un aspect du Mariage qui, à notre connaissance, n'a jamais été abordé de la sorte.

Dans un unique cadre, les deux scènes de l'Epreuve de l'arc et du Mariage sont superposées et séparées par une simple ligne de couleur. Le Mariage se compose d'un cortège restreint arrivant d'un parc avant d'emprunter un escalier coupant un muret et de le descendre aux côtés de Siddhārtha et Yaśodharā. Les hommes portent le *lungi* et le turban, les femmes le sari et une large écharpe drapant le buste ; Yaśodharā est coiffée du voile blanc posé à l'arrière de la tête symbolisant l'*orni* [369] . Seuls les deux musiciens sont vêtus à la khmère : tunique longue à col officier et poches plaquées sur *sampot* à queue.

La présentation du sujet et sa relation avec la scène supérieure retient l'attention. La hauteur très restreinte entre le muret et la ligne délimitant l'autre scène laisse entrevoir le parc et les bustes des personnages s'apprêtant à rejoindre l'escalier : cet espace très limité, réservé au sujet du Mariage, est surmonté par la scène de l'Epreuve de l'arc et, plus particulièrement, par l'estrade où Siddhārtha se prépare à tirer une flèche. Le regard porté à cette réalisation est gêné par cette superposition : en effet, les Cambodgiens préconisent de ne jamais marcher – ni même de poser quelque chose – au-dessus de la tête du Buddha. Or l'impression ressentie est celle du poids de l'estrade au bord de la ligne séparant les deux scènes : cette masse pèse sur le couple princier avant de le faire sur les invités placés derrière le muret dont deux ont déjà la tête escamotée et les deux chasse-mouches leur partie supérieure coupée.

Le couple princier, dont les jeux de bras et de mains sont assez maladroits, exprime ses sentiments par le regard intense que Siddhārtha projette sur Yaśodharā qui baisse les yeux pudiquement comme sur la représentation précédente. On ne sait à quel peintre attribuer cette création (ill. 94).

Le Mariage du *vihāra* du Vat Peanea (ill. 95), dans la province de Prey Veng, est un très long défilé sur un escalier – bien peu incliné – sortant d'un édifice qui devrait être le Palais royal : un ensemble, d'abord de visages puis de dessus de chevelures, s'éloigne de l'œil du spectateur jusqu'à la porte lointaine de la façade.

Hormis le porteur de parasol et les musiciens en uniforme, un seul personnage de chaque côté du couple princier est visible dans son intégralité : un homme, à gauche, habillé à l'occidentale qui est un reflet de Sihanouk comme on le trouve dans d'autres

[369] PALMIER-CHATELAIN, M-E., *L'Orient des femmes*, 2002, p. 42.

vihāra ; une femme élégante, à droite, porte une montre au poignet et un énorme sac de la main gauche qui semble être la marque de sa distinction et de sa classe sociale ; elle tourne les yeux non pas vers sa voisine mais vers l'homme en costume-cravate arborant des distinctions sur sa veste, à moins que ce ne soit vers le Bodhisattva, ce qui est cependant moins sûr.

Devant eux le couple porte les vêtements cérémoniels khmers, le *mokot* et le diadème en pointe : Yaśodharā tient le tombé de son écharpe dans le dos et Siddhārtha touche la couronne de fleurs autour de son cou. Le couple a déjà franchi le portique de l'enceinte et commence à dépasser le tapis rouge vif, étalé au long de l'escalier, Siddhārtha en avant d'un pas devant Yaśodharā. Tout en continuant à marcher, il tourne son visage vers son épouse et plonge son regard dans le sien : en retour elle esquisse un sourire et ne baisse pas les yeux (ill. 96). Cette scène est sensiblement différente des deux précédentes et marque une tendre connivence entre les époux, mais le protocole hiérarchique est respecté puisque Siddhārtha ne se tient pas à la même hauteur que Yaśodharā mais devant elle. Seuls quelques peintres ont marqué cette différence dans le mariage processionnel.

De la peinture du Vat Peanea, on peut rapprocher celle du Vat Chi Kraeng (cf. *supra* ill. 76), exécutées toutes les deux à peu près à la même date.

L'imagier du Vat Chi Kraeng a placé sur le même plan Siddhārtha et Yaśodharā, faisant se frôler les coudes de leurs bras gauche et droit pliés. Le Bodhisattva tourne légèrement le visage vers son épouse en la fixant avec tendresse et Yaśodharā à son tour l'assure d'un sourire (ill. 97). Ces deux images n'illustrent pas les conventions de la société et les peintres des Vat Srei Toul et Preaek Rumdeng ne s'étaient pas exprimés aussi librement (cf. ill. 93 et 94) : plusieurs années séparent ces représentations de celles de Peanea et de Chi Kraeng qui expliquent certainement le changement des mentalités.

Un geste affectueux

Dans trois *vihāra* datés de la décennie 1950, de 1962 et 1966 – très éloignés les uns des autres dans les provinces de Kampong Cham, Kandal et Prey Veng –, les peintres ont créé une présentation nouvelle du prince Siddhārtha, et par là–même du couple, lors d'un rassemblement cérémonial ou d'un cortège

La peinture du sanctuaire du Vat Mony Ratana (ill. 98) propose ainsi une lecture originale d'un sujet qui touche tous les Cambodgiens.

Se déroulant dans un vaste espace entre deux architectures de sensibilité khmère et indo-musulmane, sous un ciel où voltigent quatre déités, la cérémonie a réuni au pied d'une importante terrasse deux groupes d'invités vêtus à l'indienne – ou tout au moins d'une manière qui peut évoquer l'Inde – de longues jupes et d'écharpe drapée sur les tuniques ; les hommes, coiffés du turban à plumet et les femmes les cheveux libres dans le dos, sont tous debout. Entre eux, agenouillés au pied de l'escalier descendant de la terrasse, deux *baku* font le *sompeah* après avoir déposé leurs conques sur un petit tapis

les séparant, geste inattendu. Sur la très haute et très large terrasse bleue se tiennent deux groupes : celui des princesses debout à droite, portant le *sampot*, l'écharpe et le diadème ; celui des princes à gauche, assis à l'orientale, vêtus du *sampot* et de la veste blanche à épaulettes dorées. Entre ces groupes est posée une estrade à plusieurs marches abritée par un dais en forme de toit khmer d'où pendent de larges tentures. Au-delà de l'estrade s'élève un muret derrière lequel sont postés deux porteurs de parasol et de chasse-mouches protégeant un prince et une princesse portant le *mokot* et le diadème. Que représente ce couple ? Siddhārtha et Yaśodharā se préparant à apparaître devant chacun ? Le peintre n'a-t-il pas plutôt voulu évoquer la présence du roi Śuddhodana et de sa deuxième épouse ? Le bras levé de la femme signifierait alors un « au revoir » au jeune couple. Sans aucune source explicative et sans l'aide de *l'achar* qui ne comprend pas cette scène, il est difficile de justifier l'apparition de ces personnages.

Si la présentation des groupes assistant au Mariage respecte une certaine symétrie, renforcée par deux déités volantes de chaque côté de l'abri éphémère, elle n'est cependant pas très conventionnelle. Il est donc intéressant de remarquer comment le peintre a disposé ces groupes : les cinq ensembles de personnages – deux d'invités à la partie inférieure, un de quelques princesses, un autre plus important de princes, celui difficile à identifier de quatre personnes – sont placés aux quatre points les plus éloignés du couple, sans aucune relation entre eux, offrant un spectacle statique dans un espace étendu qui apparaît presque vide. Au centre, Siddhārtha et Yaśodharā sont mis en valeur par une taille hiérarchique et par leur solitude. En effet, devant l'estrade surmontée du dais qu'ils viennent de quitter, ils avancent seuls jusqu'à l'escalier sans qu'aucun groupe ne les entoure, ne les suive, ne les protège d'un parasol ou d'un chasse-mouches. Ce faisant, Siddhārtha place sa main gauche dans le dos de Yaśodharā. Ce geste, encore jamais rencontré dans la peinture, est celui d'une attention protectrice invitant l'épouse à descendre les marches devant lui avec, peut-être, le désir de la présenter aux invités. Cette attitude, qui n'est pas naturelle aux Khmers, pourquoi l'imagier l'a-t-il prêtée à Siddhārtha ? Imagination et création ? Ou a-t-il tout simplement voulu transposer le comportement d'un couple d'étrangers rencontré, ou aperçu, dans son entourage alors même que cette conduite ne lui était pas familière ?

En imposant ainsi une image pleinement humaine, le peintre a composé une représentation des mariés qui se démarque des précédentes.

La peinture du *vihāra* du Vat Champou Proeuk (ill. 99), datée de 1966, offre une histoire plus traditionnelle que la précédente dans sa mise en scène. Situé dans ce qui semble être une vaste cour, le sujet se déroule sous une architecture éphémère placée sur une estrade prolongée par un court escalier. Auprès de cet édifice se tiennent d'un côté, trois musiciens en uniforme blanc et de l'autre côté, des militaires en tenue de combat vert foncé et béret rouge portant une arme de la mauvaise main ; au loin, derrière cette assemblée, au pied d'architectures évoquant l'Inde moghole et devant un mur vert – peut-être une rangée de hauts arbres – d'autres militaires.

Le cortège accompagnant le couple princier – trois femmes et une dizaine d'hommes, dont deux porteurs de chasse–mouches – se tient serré derrière lui sur l'estrade. Le

peintre pour représenter ce petit groupe utilise la perspective inversée : cette figuration en vision ascendante facilite la lecture, au premier coup d'œil, faisant apparaître le haut des visages des uns et des autres jusqu'à la dernière rangée, ce qui est tout à fait anormal.

Mais l'élément original reste le traitement de Siddhārtha et Yaśodharā descendant les marches du court escalier. En penchant leur visage l'un vers l'autre, leurs regards se croisent et expriment une certaine complicité : ils ne sont plus alors qu'un couple très humain. Et c'est en cet instant que Siddhārtha accomplit un geste d'affection en posant sa main gauche sur l'épaule droite de son épouse (ill. 99[b]) : une attitude dont le langage n'est pas adapté à l'histoire du futur Buddha, pas plus qu'elle ne l'était dans la peinture du *vihāra* précédent, toutefois dans un registre à l'émotivité moindre. En effet, le peintre donne ici la place au sensible sur l'intelligible et, à son échelle, exprime certainement les inquiétudes que commençaient à vivre sérieusement le Cambodge. C'est pourquoi, hormis les invités groupés sur l'estrade, il n'y a que des personnages en uniforme assistant au Mariage comme pour former une escorte prête à protéger Siddhārtha et Yaśodharā.

Dans le sanctuaire du Vat Kdoeang Reay (ill. 100), il est difficile de préciser où se déroule le Mariage de Siddhārtha et Yaśodharā. Les murs du fond de la scène, reliés par une porte et ouverts par deux fenêtres, laissent supposer que l'assemblée se trouve dans une salle, d'autant plus que les trois parasols visibles montent vers un plafond. Cependant, l'escalier conduit à un sol semblable à celui du panneau de la Naissance, c'est-à-dire en terre, ce qui indique normalement un extérieur qui pourrait être confirmé par les deux importantes balustrades au pied des murs dont la présence semble incongrue à l'intérieur d'une salle d'un palais. Mais ici il est difficile d'expliquer ce que le peintre a conçu.

Dans cet espace indéfinissable et resserré, le long escalier sépare les musiciens des invités. Six joueurs en uniforme sont alignés derrière cinq autres en *sampot* et écharpe, coiffés d'un turban fantaisiste sur des cheveux longs, tous, excepté le tambour, soufflant dans divers instruments à vent. Les invités sont placés de l'autre côté, le long du limon de l'escalier : deux hommes – un prince et un étranger – campés à côté et devant plusieurs dames de la cour qui ont un air très européen, notamment celle aux cheveux retenus par un ruban rose dont la surprenante coiffure est bien peu khmère mais que l'on trouve aussi dans le Vat Ponnareay, lors de la présentation de l'étoffe sacrée (cf. Histoire de Māyā, ill. 92).

Sur l'escalier recouvert d'un tapis, le couple princier descend les marches l'air absent, légèrement tournés vers la droite. Siddhārtha, tête nue, les cheveux coiffés en arrière à la mode européenne, est habillé du costume cérémoniel khmer. Yaśodharā, les cheveux longs retenus par de nombreux rangs de perles, est vêtue de manière traditionnelle comme on peut le voir sur bien d'autres peintures : une tunique longue, une large écharpe retombant dans le dos et dépassant sur le côté, une grande collerette, un *sampot* droit bordé dans sa partie inférieure d'une bande de couleur différente. A l'identique des autres femmes présentes, elle est parée de nombreux colliers et de longs pendentifs.

Le peintre a donné à Siddhārtha et Yaśodharā, travaillés en perspective hiérarchique, l'aspect d'une image figée. Toutefois par l'accomplissement d'un simple geste humain, le Bodhisattva transforme la vision que le fidèle se fait du futur Buddha : Siddhārtha ici tient de sa main gauche le bras de Yaśodharā (ill. 101). Ce geste qui rapproche les conjoints, naturel et attentif en Occident, ne peut pas être spontané chez les Khmers : l'imagier l'a donc remarqué chez les étrangers qu'il devait côtoyer dans sa vie quotidienne. Découvrant avec nous cette image, nos accompagnateurs cambodgiens – notamment deux étudiants –, l'ont trouvée surprenante dans l'histoire du Buddha et inattendue dans un *vihāra*.

Des mains qui s'effleurent

Si cette expression est étonnante pour qualifier le Mariage, elle correspond cependant à une réalité que nous avons trouvée dans quelques sanctuaires. A chacune des découvertes, la surprise des Cambodgiens était très grande. Il est difficile d'écrire à quel moment est née sous le pinceau cette manière si peu princière puisque trop de peintures ont disparu avant d'être connues.

Bien qu'ils soient éloignés dans le temps mais situés dans deux provinces limitrophes, deux panneaux peints peuvent être rapprochés pour ce thème des mains qui s'effleurent.

Le *vihāra* du Vat Kampong Thma (ill. 102), conserve des peintures rafraîchies sur l'iconographie originelle dont celle du Mariage présentant une palette nuancée. Cette cérémonie offre un cliché nouveau.

La fête se déroule dans une pièce du palais tendue de larges draperies devant les baies. Centrée sur deux colonnes, la scène est conçue sur deux obliques auxquelles échappe le couple princier. En effet les invités sont concentrés de part et d'autres des rampes d'un escalier formant un « v » inversé. Les hommes, à gauche, sont essentiellement habillés à l'européenne – costume-cravate, chemise blanche – hormis un personnage en *sampot* rouge à queue, veste blanche et bandeau rouge en travers du buste qui a un petit air sihanoukien – représentation typique de l'époque. Les femmes, à droite – princesses, dames de la cour – en *sampot* long et droit, sont des invitées de marque portant des bijoux et arborant des montres dont le peintre a créé une image stéréotypée. Parmi elles se trouve un homme vêtu à l'européenne comme ceux du groupe de gauche : sa présence ne semble pas jouer un rôle particulier sinon signifier qu'il était possible de se mélanger lors d'une cérémonie, au moins dans une certaine classe de la société.

Au bas de l'escalier, vu pleinement de face, se tiennent au garde à vous et en uniforme français de l'époque, deux officiers – les barrettes des épaulettes le révélant. Leur présence atteste une ambiance de niveau social aisé, tout comme l'assemblée des hommes portant des vêtements européens témoigne du goût d'une certaine société côtoyant les étrangers. Cette mode vestimentaire, affectionnée tout particulièrement à la cour de Phnom Penh, va de pair avec le port des chaussures qui sont, ici, nombreuses. Le peintre est passé maître dans la manière de les représenter de profil et de face,

notamment celles du seul personnage habillé à la khmère : semelle en cuir, œillets, lacets et boucles.

Quant à Siddhārtha et Yaśodharā, arrêtés sur l'une des marches, ils donnent l'impression d'attendre l'instant de la photographie. Habillés à la khmère, coiffés du *mokot*, souriants et détendus, ils laissent leurs mains se toucher en s'entrecroisant devant une assemblée qui paraît, elle aussi, poser devant un objectif. Cette attitude, qu'on ne rencontre à aucun moment dans les rites du mariage encore aujourd'hui, était donc acceptée sur les murs du *vihāra* par le *chau athikar* et l'achar et *a fortiori* par les fidèles, peut-on en conclure.

La peinture du *vihāra* du Vat Kdei Baeng (ill. 103), datée du début des années 1970, se rapproche de la précédente dans la présentation de Siddhārtha et Yaśodharā immobilisés sur l'un des degrés d'une large terrasse aux marches peintes. Pour mettre le couple en valeur, le peintre a créé l'illusion d'un escalier par la simple utilisation de la largeur d'un tapis chamarré qu'il n'a pas délimitée par des rampes, comme l'avait fait l'imagier du *vihāra* précédent.

L'ambiance de la scène se déroule dehors, sans doute dans une cour recouverte de carrelage bleu et noir, cernée par un muret. Derrière ce dernier, près de deux arbres délimitant l'espace et devant de nombreux drapeaux, ont été postés deux groupes de musiciens en uniforme tenant tous un instrument à vent. Le long du muret, à l'intérieur de l'espace privilégié et sur la terrasse a été dressée une architecture aux lourdes colonnes décorée de tentures bleue, verte et rouge, gardée par deux princes en uniforme de cérémonie.

Les invités, descendus de la terrasse, se tiennent sur la dernière marche ou sur le carrelage : à gauche, quatre hommes en tenue khmère dont deux sont des princes, ou des officiers du palais, portant le *sampot* à queue et la veste blanche ceinturée sur laquelle est posée obliquement une écharpe rouge et bleu qui correspond à une décoration ; à droite, quatre dames de la cour habillées du *sampot* à queue et d'un corsage sans manches ; deux affichent des décorations sur la poitrine et portent un cordon en travers du buste. Les hommes souriants tournent leur regard malicieux non pas vers le couple princier mais vers celles qui sont peut-être leurs épouses. Deux femmes ne répondent pas à ces regards paraissant plutôt considérer le spectateur en présentant un joli sourire : en réalité elles fixent un objectif et sont très certainement des portraits repris de photographies. Comme sur la peinture du *vihāra* précédent, la société représentée est celle d'une classe élevée, en témoignent le port des chaussures – aucun personnage pied nu – et des *sampot* chatoyants, les coiffures élaborées, l'éventail et les deux petits sacs à main au poignet des deux femmes du premier plan sur lesquels nous reviendrons *infra*.

Entre ces groupes de notables, Siddhārtha et Yaśodharā, habillés à la khmère et portant le *mokot*, paraissent figés, le regard perdu dans le lointain. Leur extrême jeunesse est soulignée par leur visage poupin et leur timidité exprimée par leur rapprochement : bras collés l'un à l'autre et mains s'effleurant.

Dans la conception de cette scène du Mariage, l'imagier rapproche deux réalités de la vie : aux attitudes naturelles des invités répond celle compassée d'un jeune couple qui paraît mal à l'aise d'être le point de mire de la cérémonie, une réaction très humaine.

Main dans la main

En l'état actuel de nos connaissances, ce sujet de la « main dans la main » est antérieur à celui des évocations « des mains qui se touchent ou plus exactement qui s'effleurent ». Nous avons préféré présenter ce thème dans un ordre qui n'est pas chronologique puisqu'il semble avoir eu la préférence dans les décennies 1950 et 1960 comme en témoigne un nombre plus important de souvenirs.

La représentation du *vihāra* du Vat Roka Khnaor Kraom (ill. 104), datée de 1942, est donc la plus ancienne peinture de « la main dans la main » que nous ayons trouvée.

Dans un espace construit entre divers édifices imaginaires, un muret délimitant une terrasse coupée par un escalier débouchant sur un terre-plein est le centre de la composition. Suivant les conventions, à gauche se tient un groupe d'hommes debout et, à droite un petit rassemblement de femmes ; plusieurs d'entre eux portent un chasse-mouches ou un éventail, mais l'ensemble ne forme pas un cortège. Tous portent des costumes empruntés à l'Inde mais drapés de façon un peu extravagante, notamment pour Yaśodharā. Les hommes sont coiffés d'un turban ou d'un bonnet, les femmes ont les cheveux libres dans le dos – une mode en peinture née de l'imagination créatrice des Cambodgiens que de très nombreux imagiers ont adoptée.

Plus bas, de chaque côté de l'escalier pleinement de face, se présentent les musiciens : quatre à gauche, en uniforme portant une casquette et chaussés d'un genre de bottes à lacet dont on voit les attaches ; quatre autres à droite, en *sampot* de campagne, un foulard noué autour de la tête, pieds et torse nus. Si les instruments des uns et des autres diffèrent – cor, flûte, tambour, cymbales –, la présentation des musiciens l'est tout autant : raide et alignée pour les premiers, décontractée et en désordre pour les seconds. La raison de cette disparité est difficile à définir : les musiciens en uniforme pourraient être le symbole du palais, ceux en *sampot* représenteraient les amuseurs présents dans les festivités de mariage, comme ils le sont encore de nos jours dans les cérémonies campagnardes et des classes simples citadines.

Au premier plan, Siddhārtha et Yaśodharā, à qui le peintre a donné une taille hiérarchique, finissent de descendre l'escalier et se rapprochent du spectateur. Tous deux sont habillés et coiffés comme leurs invités, avec cette différence qu'un très petit bouquet de lotus en guise de flèche de *mokot* complète la coiffure de Siddhārtha, et que des pétales de lotus et un bouton épanoui remplacent le diadème de Yaśodharā pour retenir son long voile semblable à du tulle ; à ces fantaisies l'imagier a ajouté des rangs de perles dans leur chevelure, ce qui pour Siddhārtha est des plus curieux.

Toutefois, c'est leur attitude qui retient le regard puisqu'ils se tiennent par la main – ou plus exactement Yaśodharā tient la main de son époux –, ont le visage tourné l'un vers l'autre, lui considérant attentivement son épouse qui baisse les yeux pudiquement. Donner une attitude si humaine au futur Buddha a dû quelque peu étonner les fidèles

lors de la découverte du panneau mais néanmoins le sujet a été accepté puisque plus de soixante-cinq ans plus tard nous avons pu le trouver, rafraîchi par quelques pointes de pinceaux, alors que nombre d'autres tableaux de même époque sont quasiment effacés sur les murs du sanctuaire.

Dans le Vat Preaek Sangkae, le panneau du *vihāra* (ill. 105), datant de 1955, offre une ambiance bien différente de celle du Mariage précédent. Quelque peu retouché par des mains malhabiles – notamment les yeux et les bouches des personnages –, cette scène a le mérite d'être une autre vision originale du Mariage princier.

Le peintre a construit une scène de grande ouverture à l'intérieur d'une superficie délimitée par une enceinte dont deux côtés se rejoignent en oblique derrière un édicule éphémère. Ce petit espace perché sur une très haute estrade, cerné par quatre colonnes entre lesquelles ont été tendues de larges tentures, est occupé par une banquette Napoléon III de sensibilité khmère, que le couple princier vient de quitter pour descendre les nombreuses marches vers une cour aux carreaux bleus. Placés au centre de cet important espace sous les nuages, l'escalier et l'édicule paraissent arriver tout droit du ciel. Une foule compacte d'invités se tient de chaque côté : celle des hommes précédée d'un personnage moustachu – coiffé du *mokot*, portant caleçon, *sampot* à queue, trois pans tombant de la ceinture, tunique et ailerons –, désignant d'un geste assez impérieux le couple ; faisant pendant à ce groupe, un nombre de femmes précédées d'une dame coiffée elle aussi du *mokot*, vêtue du *sampot* droit et long, d'un drapé enserrant ses hanches, d'une large écharpe retombant dans le dos, tourne son regard souriant vers le personnage moustachu . Ces deux personnages habillés de manière royale, se détachant par leur apparence des autres invités, qui représentent-ils ? Nous avons plusieurs fois essayé de répondre à cette interrogation. En l'absence de toute explication écrite ou orale – le *chau athikar*, *l'achar* ou les gens de la pagode n'ont pu répondre à cette question – nous proposons, imaginée par le peintre, la présence des parents de Siddhārtha – Śuddhodana et sa seconde épouse. D'autres imagiers, avant lui, donnent le sentiment d'avoir déjà tenté de suggérer l'existence du couple royal (cf. ill. 98 et ill. 72).

Quatre *baku* assis à l'orientale attendent au bas de l'escalier les jeunes époux. Habillés de blanc et soufflant dans leur conque, ils sont placés comme une barrière devant la dernière marche – mais la première pour le spectateur qui ne peut la voir entièrement –, ce qui n'est nullement conventionnel. Quant à Siddhārtha et Yaśodharā, vêtus et chaussés à peu près de la même manière que les deux personnages énigmatiques – qui pourraient donc être les parents –, le regard baissé, un très léger sourire sur les lèvres, descendent les marches en se donnant la main. Sans lui donner une taille hiérarchique, le peintre a mis en valeur le couple en l'isolant sur le très long escalier : son attitude de tendresse était donc perçue immédiatement par les fidèles. Etait-ce la volonté du peintre de rendre ce mariage humain ou le désir des villageois ?

Situé à l'intérieur de l'enceinte du temple d'Angkor Vat, le sanctuaire du Vat Angkor Khang Cheung (ill. 106), décoré dans les années 1950, conserve un panneau du Mariage traité avec quelques originalités.

Dans une salle du Palais royal, sans doute ovale, passant entre deux militaires qui présentent les armes à la manière française de l'époque, un petit groupe d'invités descend en même temps que Siddhārtha et Yaśodharā l'escalier qui paraît remplir toute la largeur de la pièce. L'ensemble de ces personnages est habillé à la mode indienne mais quelque peu revu sous le pinceau de l'imagier : pantalon long et légèrement bouffant, écharpe sur tunique ceinturée, turban surmonté d'une plume pour Siddhārtha et l'accompagnateur à sa droite ; sari, écharpe et cheveux crantés pour les femmes, diadème au dessin angkorien retenant un léger voile pour Yaśodharā. Les cinq femmes, sans doute dames de la cour, souriantes et mouvantes ont la particularité d'être blondes et leur aspect les rattache plus au monde occidental qu'à l'oriental. Le peintre n'a cependant personnalisé aucun de leur visage, pas plus qu'il ne l'a fait pour ceux des hommes – il a répété le même modèle en ajoutant une moustache pour marquer l'âge de l'un d'entre eux –, et à tous il a donné une expression vague et un air rêveur.

Yaśodharā, brune de cheveux comme il se doit, tourne son visage vers Siddhārtha mais leurs regards ne se croisent pas. Néanmoins, tous deux se donnent la main, signe d'attachement qui se retrouve exprimé par un autre couple se tenant au fond de la salle : l'homme a passé son bras autour des épaules de son épouse (ill. 107). Ces deux attitudes ne sont jamais exprimées publiquement par les Cambodgiens comme nous l'avons déjà souligné.

Le peintre en exposant l'expression de la tendresse et en introduisant la blondeur féminine a laissé une œuvre qui diffère des conventions.

La peinture du *vihāra* du Vat Sam Samey (ill. 108), datée de 1967, présente le sujet en extérieur, sous un ciel très nuageux où deux déités, un genou sur le fluide céleste, répandent des pétales de fleurs sur Siddhārtha et Yaśodharā.

Dans une cour et sur le côté d'un édifice – sans doute un *vihāra* –, l'assemblée des invités, réunie autour d'un tapis à motifs, encadre le jeune couple. Les personnages masculins – certainement des officiers du palais arborant une écharpe rouge et bleu en travers de la poitrine mais du mauvais côté – portent un parasol et un chasse-mouches ; les femmes vêtues de long *sampot* sont toutes coiffées du diadème, signe de leur appartenance à l'aristocratie.

Entre ces deux groupes dont tous les personnages sont tournés de trois-quarts mais les jambes de profil, Siddhārtha et Yaśodharā avancent sur le tapis vers le spectateur, de manière malhabile : à la hauteur des genoux leurs corps se tournent vers la gauche comme s'ils allaient quitter leur chemin. Sans doute le peintre était dans l'incapacité de travailler les personnages entièrement de face, ce qui l'aurait contraint à aborder une certaine perspective et donner plus de volume aux personnages. Toutefois, il a su répondre au sujet et conserver à Siddhārtha et Yaśodharā le rang qui est le leur tout en les humanisant : en effet, tous deux se donnent la main, le regard tourné l'un vers l'autre.

Cette peinture est incontestablement de sensibilité campagnarde et le peintre se révèle plus coloriste que dessinateur. Sa palette à dominante rouge donne une ambiance chaleureuse à la scène et fait oublier les nombreuses maladresses de proportions, de gestes et d'attitudes.

Malgré une connaissance partielle des créations antérieures à 1975 due aux destructions voulues ou subies, le patrimoine peint subsistant apporte un témoignage très intéressant sur les représentations du Mariage et montre qu'elles ne sont pas seulement une somme de répétitions : les peintures consacrées à ce thème font preuve d'imagination dans les visions d'ensemble comme dans les détails. Les fidèles des villes, mais plus encore ceux des campagnes, pouvaient facilement appréhender ce sujet que leur présentaient sous un nouveau jour les décors peints des *vihāra*.

Quant à l'habillement à l'indienne comme en témignent de nombreuses peintures, il a connu un succès chez les peintres khmers mais il est difficile d'en préciser l'apparition. Les exemples de 1923 de Preaek Luong pour la Naissance (cf. ill. 86) et de 1931 de Ruessei Chrouy pour le Mariage (cf. ill. 6) restent isolés. Cette mode a été particulièrement privilégiée par les imagiers durant les décennies 1950 et 1960 à la suite d'un voyage de Sihanouk en Inde dans les années 1946-1948. Elle est principalement illustrée dans les scènes de la Naissance et du Mariage.

4.2 UN REALISME SURPRENANT

Dans la très grande majorité des scènes de l'histoire du Buddha la femme est présente. Elle peut être le sujet principal comme la reine Māyā, une accompagnatrice, une simple figuration parmi une foule ou encore un personnage plus banal. Son aspect semble se renouveler vers le milieu du XX^{e} siècle quand l'étranger fournit des modèles qui contribuent au pittoresque souvent teinté d'humour. Mais c'est surtout à partir de l'Indépendance que la femme est dépeinte avec ses qualités, ses faiblesses, ses pouvoirs et qu'une certaine sensualité émanant d'elle peut être exprimée même si sa nudité est antérieure à l'époque de Sihanouk : c'est ce qu'illustrent les femmes présentes dans le thème des Adieux.

4.2.1 LES ADIEUX DE SIDDHARTHA

L'histoire des Adieux est un thème largement répandu dans les monastères du Cambodge et fort peu de sanctuaires ont omis de le représenter. Les femmes y jouent d'abord un rôle assez pudique qui semble vouloir rappeler tout simplement qu'elles existaient dans le palais du roi et auprès du prince. Au cours des décennies, cette présence va se transformer au point de rivaliser avec celle de Siddhārtha et jouer un rôle primordial qui semble avoir tout particulièrement intéressé les peintres.

LES ECRITS

Cette histoire nous est connue par les écrits racontant la vie du Buddha. Il est donc intéressant d'évoquer ces derniers et leurs récits afin de pouvoir établir une comparaison avec les réalisations des imagiers khmers.

L'histoire enseigne que le père de Siddhārtha, le roi Śuddhodana, craignant la prédiction d'Asita – le choix de la quête spirituelle, la voie de l'ascétisme –, désire détourner de ce chemin son fils déjà marié et père du très jeune Rāhula.

Ces écrits sont rapportés par de nombreux chercheurs et font toujours l'objet d'études approfondies, cherchant à démêler au plus près la part historique et la part mythologique qui l'entoure. C'est ainsi que G. Fussman tempère l'engouement des lecteurs : « *croire aveuglément à ce que disent les premiers textes indiens traitant de la biographie du Bouddha serait faire preuve de beaucoup de naïveté* ». Notre sujet n'étant pas axé sur cette recherche, nous citons seulement les passages de deux spécialistes dont les exposés ont un intérêt pour la présentation des thèmes que les Cambodgiens ont illustré autour de la décision de Siddhārtha de quitter son milieu princier.

Dans ses pages Hermann Oldenberg conte ainsi les faits : « *Dans son palais, autour du fils du roi s'empressent nombre de suivantes, belles et parées : elles tâchent de distraire sa pensée par la musique et la danse, mais il ne les regarde ni ne les écoute et bientôt il s'endort. Dans la nuit, il se réveille : à la clarté des lampes, il aperçoit les chanteuses de tout à l'heure, maintenant assoupies : les unes parlent en dormant, d'autres bavent ; à d'autres encore leur vêtement a glissé et découvre les honteuses misères de leur corps. A cette vue, c'est comme s'il se trouvait sur un lieu de crémation couvert de hideux cadavres, comme si la maison était en flamme autour de lui : "Malheur ! s'écrie-t-il, le mal m'environne ; malheur ! l'affliction m'environne ! voici venu le temps de partir pour le grand départ". Mais, dans sa hâte de s'échapper, une pensée l'arrête : il songe à son fils nouveau-né : "je veux voir mon enfant," dit-il. Il va à la chambre de sa femme ; il la trouve reposant sur un lit jonché de fleurs, la main étendue sur la tête de l'enfant. Alors il songe : "si j'écarte sa main de la tête de mon enfant pour le connaître, elle s'éveillera ; quand je serai Bouddha, je reviendrai et je m'inquiéterai de mon fils ". Au dehors, l'attend son fidèle cheval, Kanthaka* et *ainsi s'enfuit le fils du roi*… [370]. »

Le texte de A. Foucher faisant référence au même passage est un peu plus descriptif et précis pour quelques détails : *« Les textes et les bas-reliefs reprennent leur marche parallèle et nous en profiterons pour pénétrer avec les sculpteurs dans la chambre à coucher du prince* [qui] *est couché et à ses pieds est assise Yaśodharā* ; *des femmes les entourent. Ce ne sont que des ballerines ou des musiciennes. Celles-ci jouent de la harpe, de la flûte ou du tambourin, celles-là déploient en mesure leurs grâces dansantes ; et toutes selon la recommandation expresse qu'après le roi leur a faite la reine Mahā-Pradjāpatī, rivalisent de zèle pour distraire le prince de ses mélancoliques pensées… En voyant le prince s'abandonner au sommeil, elles se sont empressées de faire relâche pour imiter son exemple, et elles gisent çà et là sur le parvis à la même place qu'elles occupaient tout à l'heure… Les unes, bavent ; d'autres bâillent, d'autres ronflent, d'autres halettent, profèrent des paroles incohérentes, certaines embrassent leur instrument de musique comme on fait d'un amant, etc. Le Boddhisattva qui vient de se réveiller est à présent assis sur la couche nuptiale. Comme le sommeil n'est pas sans ressemblance avec la mort, le prince finit par avoir l'impression qu'il se trouve sur une place de crémation jonchée de cadavres. Il ne songe plus qu'à fuir* […] ; *et sans plus attendre, il appelle son écuyer et lui ordonne de lui amener son cheval…* [Mais] *Le Bodhisattva pensa : il faut que je voie mon fils ; et, se levant de sa couche, il alla à la résidence de la mère de Râhoula et ouvrit la porte de la chambre... La mère de Râhoula, sur sa couche toute jonchée de fleurs odoriférantes, dormait, la main posée sur le front de son fils. Le Bodhisattva, un pied sur le seuil, s'arrêta et contempla : si j'écarte la main de la reine pour prendre mon fils, la reine se réveillera, et ainsi mon départ se trouvera empêché. Quand je serai devenu un Bouddha je reviendrai le voir. Et sur ces paroles il descendit de la terrasse du palais. Dans la cour du palais l'écuyer Tchandaka et le cheval Kanthaka attendent déjà leur maître* [371] *».*

Avec ces lignes, il est donc possible de faire un court résumé des moments vécus par Siddhārtha et Yaśodharā : le premier épisode se passe dans la chambre du prince avec les musiciennes et les danseuses endormies qui vont précipiter sa décision par la vision de leurs attitudes relâchées ; le second temps, communément appelé « les Adieux », se déroule à la porte de la chambre de son épouse où le prince ne mentionne pas Yaśodharā mais émet le seul désir de voir une dernière fois son fils.

[370] OLDENBERG, H., *Le Buddha, sa vie, sa doctrine, sa communauté*, traduct. A. Foucher, 1921, p.107.
[371] FOUCHER, A., *La vie du Buddha… op. cit.,* p. 103.

Sur ce sujet sensible, A. Foucher fait remarquer combien la littérature ancienne concernant les femmes dans la vie du Buddha n'est pas tendre ni des plus subtiles : « *On peut lire également les variations vigoureuses et colorées qu'Açvagosha* [372] *a brodées sur ce thème ; mais il faut renoncer à les traduire toutes… Aussi bien nous suffit-il ici de savoir à quoi tendent ces descriptions nauséabondes, ainsi que les trente-deux réflexions, aussi moralisatrices que désobligeantes pour le sexe féminin, que le Lalita–vistara croit devoir mettre à ce moment dans la bouche du Bodhisattva* ». R. Gombrich, d'autre part, en rapportant les paroles du Buddha écrit « *La vie de famille, ce lieu d'impureté, est étroite* » et ajoute : « *Le Bouddha disait que les gens devaient quitter la société, car celui qui se bat pour nourrir sa famille ne peut pas aisément se couper du désir et des affaires du monde* [373] ».

Après la lecture de ces passages il est intéressant d'étudier un certain nombre de peintures et déterminer si les imagiers ont illustré l'histoire telle qu'elle leur était contée.

LA DIVERSITE DE LA TRANSCRIPTION DES IMAGIERS

Dans le petit nombre des réalisations les plus anciennes, et encore visibles, la scène des Adieux du Bodhisattva est suivie de la préparation au départ – et non du Grand Départ franchi dans les cieux –, les imagiers montrent le déroulement de ces deux temps dans le même espace : le premier plaqué sur la façade d'un palais sans profondeur, le second se déroulant dans la cour attenante. Ce type de présentation de la fin du XIX^e^ siècle et du tout début du XX^e^ correspond maintenant à ce que nous pouvons qualifier de composition ancienne, classique ou traditionnelle – au même titre que la réalisation des autres sujets ornementaux de même époque : le peintre raconte un sujet devant être compris de tous les fidèles en s'éloignant quelque peu du style des bas-reliefs des temples anciens pour se rapprocher des visions contemporaines de la danse et du théâtre, ce qui est particulièrement sensible dans les gestes et les costumes.

Une présence féminine dès la fin du XIX^e^ siècle

Trois peintures des Adieux pouvant être datées de cette période et présentant des affinités entre elles ont été répertoriées dans les provinces de Kampong Cham, Kandal et Pursat. Ce thème, intimement lié à la préparation au départ, a fait une place plus restreinte au Grand Départ. En effet, ce dernier peut, par exemple, être évoqué seul dans le ciel, en taille plus réduite (cf. *infra* ill. 3) – par conséquent plus loin des yeux du spectateur –, ou être tout simplement absent : la Coupe des cheveux peut alors prendre cet espace.

---

[372] Açvagosha [Aśvaghoṣa] : poète et orateur né en Inde aux environs du I^er^ siècle ap. J.-C., dans une famille de brahmanes. Il se convertit au bouddhisme, étudia le Mahāyāna et composa plusieurs œuvres, notamment le *Buddhacarita*, poème sur la vie du Buddha.

[373] GOMBRICH, R. *Le Point Hors-série*, 2010, p. 26–27.

Le panneau de bois – panneau de décrochement du toit – du *vihāra* du Vat Moha Leaph, offre quelques scènes de la vie du Buddha : placées en ligne continue et travaillées avec de fausses perspectives, elles sont l'expression de la sensibilité orientale. C'est ainsi que Siddhārtha, soulevant le rideau protégeant le lit de Yaśodharā et regardant une dernière fois dans la direction de son fils en tournant la tête, semble marcher sur le sommet du mur d'enceinte, ce que sa taille hiérarchique accentue encore (ill. 1). A terre, sur le côté du lit sommeillent les femmes dont on voit seulement les têtes et que le prince paraît dédaigner. Dans la cour l'attend son écuyer, et un peu plus loin, sortant de l'enceinte par une porte sans lien avec elle, on retrouve Siddhārtha sur son cheval. L'imagier n'a donné aucune profondeur à la chambre de Yaśodharā mais a créé pour la scène une certaine illusion d'espace avec le carrelage de la cour. Le couple princier porte le *mokot* et les personnages masculins ont une coiffure d'influence siamoise. Cette œuvre est sans doute la plus ancienne du Cambodge relatant ce sujet.

Dans le *vihāra* du Vat Chrouy Ta Kaev, le peintre Mak a représenté le futur Buddha, debout sur le petit perron d'un palais, dans une attitude contorsionnée, le corps tourné vers le spectateur et la tête dirigée vers Yaśodharā et Rāhula endormis sous un dais sans profondeur plaqué sur la façade. A ses pieds, allongées côte à côte deux femmes assoupies, au buste dénudé selon la coutume provinciale, ne se rendent pas compte de l'instant (ill. 2). Il est intéressant de comparer cette scène – retouchée sur l'iconographie originelle malheureusement à la peinture acrylique dans les années 1990 –, avec une photographie prise par M. Giteau dans les années 1960. Si la restauration a conservé l'ensemble du sujet des origines, elle a cependant fait disparaître des personnages masculins endormis sur le sol de la cour ainsi que le paravent qui les isolait des acrobates. (ill. 2[b]).

Le même sujet est traité dans le *vihāra* du Vat Souriya, avec cependant quelques différences : si Yaśodharā et Rāhula sont représentés dans le même lieu du palais sans profondeur, en revanche les femmes sont nombreuses dans la cour, allongées et sagement alignées les unes près des autres, couvertes du *krama* en travers du buste et du *sampot* sur le corps. Siddhārtha, quant à lui, est représenté deux fois : une première fois quittant l'espace où dorment Yaśodharā et son fils, une seconde fois dans la partie de la cour réservée aux hommes où l'attendent son écuyer et son cheval (ill. 3).

La touche originale de cette création est la suspension à l'européenne distribuant sa lumière au-dessus de Yaśodharā et Rāhula, originalité anachronique sur laquelle nous reviendrons dans le chapitre V (ill. 4).

Les imagiers de ces trois représentations n'ont donc pas placé leur sujet à l'intérieur de la chambre de Yaśodharā, d'une salle du palais ou d'une dépendance mais l'ont peinte sur une ouverture de façade à laquelle ils n'ont donné aucune épaisseur bien qu'une certaine tentative d'animation, le plus souvent maladroite, soit abordée par le jeu des marches ou la profondeur de la cour.

La réalité de la chambre de Yaśodharā

Nous ne savons pas comment a évolué ce thème sous le regard et le pinceau des imagiers, les témoignages subsistants étant trop peu nombreux pour les débuts du XX^e^ siècle, mais à partir de la décennie 1930 ils décrivent la chambre de Yaśodharā.

Des présentations encore frontales montrent quelques changements comme par exemple l'image du *vihāra* du Vat Ampil Tuek appartenant certainement à la décennie 1930 (ill. 5) où le sujet conduit l'œil du spectateur jusqu'à l'habitation de Yaśodharā que l'on devine allongée avec son fils derrière les rideaux rouges d'un édifice. Siddhārtha les a déjà quittés se dirigeant vers l'extérieur pour rejoindre Chandaka. Dans la cour dorment plusieurs femmes dans un désordre plus apparent que sur l'image du Vat Souriya, et près d'elles, sans séparation, se tiennent des hommes assis dans des positions relâchées comme le sont aussi ceux mangeant et s'abreuvant derrière le petit mur d'enceinte, non loin de Chandaka et Kanthaka. Les personnages masculins existent aussi dans les tableaux des Vat Chrouy Ta Kaev et Souriya mais sont complétement séparés des femmes. Dans le ciel, comme à Souriya est représenté le Grand Départ.

L'imagier de cette création, sans traiter la réalité de la perspective – la chambre n'a pas de profondeur, les femmes couchées sont comme étagées –, donne une illusion de profondeur par la présence à gauche de l'escalier sur la façade et à droite d'un passage arqué ouvert. En revanche, il n'a pas réussi à donner un aspect normal au chemin où Chandaka s'occupe de Kanthaka.

Les œuvres des *vihāra* du Vat Po Andaet datant des années 1920-1930 et Saravan à Phnom Penh, de 1927, marquent un changement plus perceptible qu'à Ampil Tuek. Le regard découvre maintenant une petite chambre du palais où dorment Yaśodharā et Rāhula occupant l'espace, certes encore timidement. Ainsi, la scène des Adieux n'est plus plaquée sur la façade comme précédemment mais se passe à l'intérieur d'une pièce dont on n'aperçoit toutefois que la seule partie antérieure. Elle est visible dans le sanctuaire de Po Andaet (ill. 6) malgré la peinture très abîmée, et personnalisée par une suspension électrique et un mur recouvert d'une imitation de papier peint à l'européenne dans celui de Saravan (ill. 7).

Dans ces deux peintures, la préparation au départ est intimement liée au mouvement du prince vers l'écuyer Chandaka et le cheval Kanthaka : pour l'une, le cheval semble sortir de la pièce où repose Yaśodharā, pour l'autre, il est avancé au bas de l'escalier que descend le Bodhisattva, et dans les deux cas Chandaka tient le cheval par la bride. Quant aux quelques femmes présentes, elles sont allongées dehors le long du soubassement de l'édifice ou alignées bien sagement dans un petit espace attenant au palais et sont toutes vêtues.

De ces illustrations il est possible de rapprocher celle du *vihāra* du Vat Kaoh Pen de la province de Kampong Cham, un peu plus tardive puisqu'elle est datée entre 1936 et 1942 (ill. 8). Le décor de ce sanctuaire a conservé une manière se rapprochant du travail

du Vat Saravan, c'est-à-dire d'un passé qui n'est plus la marque des peintres contemporains de l'imagier des lieux. L'isolement, sur une île, de ce monastère peut être une explication, à moins qu'un peintre déjà âgé ait conservé le style de sa jeunesse. En effet, il a choisi de présenter, dans l'ouverture longitudinale de la chambre comme à Saravan, Yaśodharā et Rāhula endormis sous une suspension électrique et placé les femmes sur le côté dans un très petit espace attenant et de la même manière que précédemment. Mais à la différence de Saravan, l'écuyer et le cheval n'attendent pas le prince à la descente de l'escalier car l'imagier, ici, ne précise nullement la préparation au départ et la scène suivante est déjà celle du Grand Départ, les deux temps étant séparés par un gardien assis et endormi retenant son fusil du bras gauche (ill. 9).

Les mises en scène de ces trois derniers panneaux méritent quelques comparaisons entre elles car elles sont de traitement assez inégal. Ainsi, les peintres ont utilisé avec plus ou moins de réussite la « perspective urbanistique » : très maladroite à Saravan et à Kaoh Pen, elle est appréhendée à Po Andaet de manière plus convaincante dans le rendu des murs entourant le palais. De la même manière, si la perspective volumétrique des corps dans l'espace est généralement mal sentie, elle est aussi mieux traduite à Po Andaet.

Une absence complète de femmes

En étudiant les scènes ornementales des années 1940, on s'aperçoit que les imagiers khmers s'éloignent du style du début du XX^e^ siècle. Ils abandonnent peu à peu leur langage traditionnel, celui qui leur permettait de raconter une histoire sans jamais chercher une quelconque représentation du « beau idéal » à la manière européenne. Sans doute, à l'approche du milieu du siècle, beaucoup de peintres peuvent encore travailler de façon conventionnelle mais toutefois dans une ambiance qui change. En effet, dès cette décennie, un grand nombre d'imagiers cherchent à élaborer des représentations touchant à la réalité spatiale telle qu'elle existe en Occident. Ce fait est dû à plusieurs facteurs et notamment à l'enseignement de la peinture par des artistes français envoyés en Indochine, comme le relate G. Abbe : « *Certains des lauréats de ces bourses* [374] *sont mandatés pour créer les écoles d'art de l'Indochine. Ils doivent passer deux ans en Indochine, la première est consacrée à un voyage d'étude, et la seconde à l'enseignement à l'Ecole des Beaux-Arts de l'Indochine fondée en 1924 à Hanoi. Ils sont chargés d'y enseigner les techniques artistiques occidentales et de promouvoir la culture française* [375] ».

Des panneaux de sanctuaires de différentes provinces éloignées l'une de l'autre – Kampot, Battambang, Kandal et Banteay Meanchey –, illustrent ce changement de

[374] La Société des Peintres orientalistes et la Société coloniale des Artistes français fondée en 1906.
[375] ABBE, G., *La « rénovation… »*, *op. cit.,* p.125.

perception, et certainement d'éducation, qui est accompagné d'une disparition des musiciennes et danseuses destinées à retenir Siddhārtha.

Dans le *vihāra* du Vat Tani disparu en 2004, le décor n'était composé que d'un seul registre posé en 1941 au-dessus des baies (ill. 10). La scène des Adieux et la préparation au départ se déroulaient dans le parc du palais. A l'intérieur d'un petit édifice, placé sur la gauche, on apercevait par la porte ouverte les visages de Yaśodharā et de Rāhula couchés ; le prince venait de les quitter et après avoir descendu le court escalier, il s'approchait de son écuyer retenant son cheval (ill. 11). Si cette présentation pouvait rappeler celle des débuts du siècle, elle s'en était cependant éloignée par une composition plus ordonnée.

Les personnages du panneau, bien qu'essentiellement traités de face commençaient à avoir du poids et prendre possession de l'espace : ils ne semblaient plus être seulement plaqués sur un fond. Cette impression était renforcée par le dessin géométral – le groupe équilibré cheval–écuyer – et l'utilisation de la perspective inversée – les deux personnages aux fenêtres et les deux autres sur le côté : plus l'éloignement se faisait à partir du premier plan, plus les personnages grandissaient. Cette technique permettait une lecture d'ensemble de la scène.

On trouve les Adieux et la préparation au départ travaillés sur un tableau du *vihāra* du Vat Kor, daté des années 1947, mais la présentation est quelque peu différente de celle du Vat Tani.

Le peintre a imaginé quatre scènes sur un seul panneau séparé en deux tableaux horizontaux par une simple ligne peinte. Chacun des tableaux raconte deux séquences séparées par un arbre : à la partie supérieure, l'épreuve de l'arc et le Mariage ; à la partie inférieure, les Adieux et la Coupe des cheveux (ill. 12). La vision d'ensemble de ces quatre moments montre que l'imagier commence à appréhender de manière convaincante la perspective spatiale et place ses personnages en rapport avec elle, même s'il conserve une perspective hiérarchique dans les deux séquences supérieures.

Les Adieux se déroulent dans une pièce largement ouverte sur l'extérieur et pavée de carreaux translucides que l'on retrouve aussi au bas des marches : une mode certainement apportée par les coloniaux. Le traitement de ce carrelage donne une profondeur à la chambre où Yaśodharā allongée sur un lit, surmonté d'un dais, tient Rāhula présenté comme un nouveau-né tant il est petit. Siddhārtha l'ayant déjà quittée arrive au bas de l'escalier où l'attend Chandaka et le cheval : c'est l'évocation de la préparation au départ. La scène suivante montre le Bodhisattva coupant ses cheveux : on constate donc que l'imagier n'a nullement illustré le Grand Départ.

Dans le sanctuaire du Vat Treang de la province de Kandal, le peintre a déposé sur de petits panneaux de bois, jouant le rôle de panneaux de décrochement autour du plafond central, des scènes de la vie du Buddha (ill. 13).

Le thème des Adieux est traité en deux parties distinctes collées l'une à l'autre : par manque de hauteur du support le peintre ne pouvait pas travailler différemment (ill. 14). Sur le panneau de gauche, prenant toute la place et entouré de tentures, s'étend le lit où est endormie Yaśodharā soutenant son fils très petit bébé contre son sein. Sur celui de droite, séparé du précédent par un léger trait peint, se tient la préparation au départ ; Siddhārtha de face placé au centre des deux panneaux, vient de sortir de la chambre de son épouse : c'est ce que laisse supposer la position de sa tête et de son buste légèrement inclinés vers cette pièce qui ne présente aucune ouverture ; à droite se tient de dos l'écuyer face à son cheval. Pour ces deux panneaux, l'imagier a tenté de marquer la perspective, mais de manière quelque peu maladroite, par la profondeur de la largeur du lit pour la chambre des Adieux, par le jeu des lignes de fuite jusque derrière le cheval pour la préparation au départ. En revanche, il donne un assez bon rendu de la perspective volumétrique des personnages qui prennent leur place dans l'espace.

L'originalité de la création est la coupure en deux tableaux du sujet et l'attitude toute humaine du prince. Ce panneau situé sur le mur ouest, derrière et au-dessus de l'autel, est suivi sur le mur nord de celui relatant le Grand Départ dans les airs.

Le *vihāra* du Vat Bakong (ill. 15) offre un aspect beaucoup plus achevé que les exemples précédents. Le décor, datant de 1946 et entièrement restauré, a été réalisé dans des ocres rouges éteints et des bruns, augmentés de verts, de blanc et de touches jaunes imitant la couleur de l'or.

Les Adieux et la préparation au départ sont évoqués en deux séquences bien distinctes séparées par la suggestion – et non la réalisation – d'un large escalier dont le peintre ne montre que le giron de la première marche. Dans la première scène se déroulant dans une vaste chambre tendue de lourdes tentures et entièrement ouverte sur l'extérieur, Siddhārtha regarde une dernière fois son épouse et son fils endormis sur un canapé Napoléon III dont le cadre en bois a été quelque peu tourmenté par la sensibilité khmère. Dans la seconde scène, le prince est auprès de Chandaka et Kanthaka dans un parc bordé au loin d'édifices indo-musulmans. Le peintre, influencé par la présence des coloniaux – Bakong est situé non loin de la ville de Siemreap–, a travaillé une perspective classique, mêlant dans un décor paysager des arbres poussant dans des régions occidentale et orientale comme le révèlent leurs feuillages.

Le sanctuaire du Vat Char Leu est orné de deux registres au-dessus des baies. Chacun d'eux est divisé en panneaux, certains étant eux-mêmes constitués de plusieurs tableaux de dimensions inégales. Dans ce *vihāra* la difficulté pour faire des photographies est grande, l'espace étant décoré de très nombreux petits fanions et autres découpes de papier ou de tissu, reliés entre eux par des fils attachés aux piliers : il n'est donc pas possible d'avoir le recul nécessaire pour une photographie d'ensemble des Adieux suivi du Grand Départ

La scène des Adieux, datée de 1951–1953, un peu plus tardive que les trois précédentes (ill. 16) est travaillée sur un tableau de petite taille qui ne laisse apparaître aucune architecture : seuls un sol carrelé, une fenêtre entrebâillée entre des tentures et

une suspension électrique font penser qu'il s'agit de la chambre de Yaśodharā présentée dans un espace réduit.

La princesse endormie repose sur un canapé, Rāhula près d'elle la tétant avec une certaine gloutonnerie. Siddhārtha songeur se tient derrière le dossier, debout, la tête penchée, le regard dans le vague et non dirigé vers son épouse et son fils. En le représentant ainsi, l'imagier fait preuve de non conformisme : le prince dans la chambre de Yaśodharā n'est jamais vu dans cette attitude si peu conventionnelle mais très humaine. Le second temps du thème – la préparation au départ – est symbolisé par Siddhārtha qui a déjà franchi le très étroit escalier de la chambre de son épouse et se dirige d'un bon pas vers Chandaka et Kanthaka attendant au coin d'une cour. Cet épisode est un peu escamoté par le peintre qui l'a placé au bas du panneau ne représentant qu'à mis–corps le prince, son écuyer et son cheval en les isolant. A droite de toute cette mise en scène, séparé par une simple ligne, a été peint, sur toute la hauteur du registre, un large panneau racontant le Grand Départ (ill. 17).

Le peintre s'est plu ici à exposer deux fois Siddhārtha au moment des Adieux comme l'ont fait assez peu d'imagiers (cf ill. 15) qui préféraient ordinairement montrer le prince quittant la chambre de son épouse pour rejoindre son écuyer, en faisant de son unique présence le lien entre les deux temps. Cette œuvre de Char Leu a sans doute disparu au moment de l'écriture de ces lignes.

Une vision déterminante dans la chambre de Siddhārtha

Les textes enseignent comment Siddhārtha à son réveil a vécu difficilement la vision des femmes endormies dans sa chambre. Sur les murs des sanctuaires, les imagiers cambodgiens ont-ils illustré ce moment important de la vie du Buddha en suivant les récits ?

Entre les années 1940 et les décennies qui vont suivre, il semble, en l'état actuel de nos connaissances, que seul un tout petit nombre de peintres – religieux du *vat* ou imagiers extérieurs répondant aux commandes – s'est attaché à suivre l'histoire telle qu'elle est rapportée par les écrits : la vision du prince et ses Adieux.

L'essentiel d'entre eux raconte ces épisodes en deux tableaux distincts, un seul présente une composition plus originale. Le premier tableau montre la présence des femmes dans la chambre du prince, non pas en tant que musiciennes et danseuses aguichantes mais essentiellement en femmes sensuelles et lascives dans leur endormissement – moment appelé « sommeil des femmes » par les historiens de l'art ; le second tableau montre le départ silencieux du prince de la chambre de Yaśodharā.

Les peintures des Vat Po Vong, Roka Khnaor Kraom et Thomm Viney illustrent les deux temps de l'histoire dans des mises en scènes différentes qui ont pu exercer un rôle d'influence sur d'autres créations.

Ainsi, une peinture du sanctuaire du Vat Po Vong, datée de 1954, relate les épisodes en deux tableaux au-dessus d'une baie, séparés par une simple ligne de couleur mais

entourés d'un unique cadre ornemental. La lecture se fait conventionnellement de gauche à droite (ill. 18).

Sur le premier panneau, l'imagier fait entrer le visiteur dans la chambre de Siddhārtha ouverte sur quelques arbres symbolisant certainement le parc du palais. Assis sur un canapé, qui emprunte ses lignes au style Napoléon III, sur lequel sont jetés plusieurs polochons et coussins, le prince montre une attitude décidée exprimant dans son maintien sa répulsion pour les femmes couchées à terre et bien alignées, un simple voile transparent dissimulant à peine leur corps dénudé. Le second panneau présente une vaste chambre où reposent Yaśodharā et Rāhula, petit nouveau-né serré près d'elle. Dans l'ouverture de cette pièce, on aperçoit la tête de l'écuyer et la croupe du cheval attendant Siddhārtha qui va s'échapper sans bruit.

L'imagier a illustré les moments de la vie du Buddha dans un esprit très provincial : la richesse des intérieurs est moindre et les détails ornementaux absents. Les maladresses de perspectives sont évidentes : ainsi, voulant donner de la profondeur aux deux pièces, il a utilisé le pavement en échiquier d'un carrelage bleu et blanc mais les lignes de fuite donnent au spectateur l'impression que le sol remonte en s'éloignant de ses yeux.

Dans la peinture de 1942 du *vihāra* du Vat Roka Khnaor Kraom, de la province de Kampong Cham, l'imagier a mis en scène les deux mêmes temps que précédemment mais dans un agencement bien différent puisqu'ils sont regroupés en un seul tableau (ill. 19). Cette présentation, antérieure à la précédente, est une exception parmi les documents peints répertoriés, le choix des imagiers étant plus porté sur les illustrations en deux tableaux.

Ainsi, sur un long panneau placé au-dessus d'une baie, le peintre présente le sujet sur les trois côtés d'une sorte de patio à l'italienne dont quatre colonnes au centre soutiennent un déambulatoire à arcades et balustrade. Au sol, entre les colonnes, nœud de la composition, se tient Siddhārtha assis sur un petit canapé, tourné vers la cour du palais, les bras ballants dans une attitude de découragement face à la vision qui lui est présentée : à ses pieds, endormies et allongées à terre sur des tapis individuels, se trouvent quatre femmes dénudées dont le bas du corps a été recouvert d'un voile blanc à une date qui n'est pas celle de leur création, certainement par souci de pudeur. Cette partie de la composition évoque tant la chambre du prince qu'un salon.

Derrière lui, séparée par l'une des quatre colonnes, est présentée la scène des Adieux : sur un lit couvert d'une moustiquaire Yaśodharā est endormie, la poitrine découverte nourrissant son fils tandis que le Bodhisattva, debout et légèrement penché, soulève le voile pour le voir. Le peintre a couché la princesse sur le flanc gauche, par conséquent Siddhārtha est vu de trois-quarts depuis son côté droit lorsqu'il se penche vers elle, à l'inverse des autres créations et des conventions : il s'agit d'une pointe d'originalité du peintre.

La lecture de cette image est donc étonnante : si on la commence par la gauche – comme pour toute lecture traditionnelle – on trouve immédiatement les Adieux ; en la poursuivant vers le centre et la droite, on découvre le moment où Siddhārtha aperçoit les femmes et prend la décision de partir ; en terminant la lecture à l'extrême droite, par

l'espace ouvert sur une cour, on découvre l'écuyer et le cheval attendant dans la nuit. Pourquoi l'imagier a-t-il interverti les temps de l'histoire qui devrait donc se lire dans l'autre sens – de droite à gauche – si Chandaka et Kanthaka n'étaient pas présents ? A-t-il voulu privilégier le moment où le Bodhisattva peut prendre la décision de tout quitter devant la vacuité de la vie de palais ? S'il n'y a pas de réponse à donner à cette interrogation, l'originalité de cette création retient aussi l'attention par ses détails qui sont présentés au chapitre V.

Cette œuvre singulière et isolée est celle d'un peintre maîtrisant parfaitement les perspectives dont celle axonométrique qui lui a permis d'ouvrir l'espace intérieur dans laquelle sont disposés ses personnages et pour lesquels il a travaillé la perspective volumétrique des corps. Enfin, il a respecté la nuit, moment où se déroule l'histoire racontée dans les textes, contrairement à la composition précédente où elle se déroule en plein jour.

Dans le *vihāra* du Vat Thomm Viney deux peintres ont travaillé chacun un tableau, à quelques vingt ans d'écart, pour raconter les deux épisodes préludant au départ de Siddhārtha : le tableau le plus récent relate le premier temps de l'histoire – les femmes dans la chambre du prince –, le tableau le plus ancien explique le second temps –les Adieux.

Dans l'espace de sa propre chambre ouverte sur l'extérieur par une porte à deux battants, le prince assis sur son lit est songeur devant le spectacle que lui offrent des musiciennes et des danseuses « [qui] *tâchent de distraire sa pensée par la musique et la danse* » et qui va le faire sombrer dans le sommeil, ce que confirme la phrase inscrite sous le tableau : « Quand Siddhārtha contemple la musique et la danse » (ill. 20). La représentation de cet épisode est originale parmi le nombre important des illustrations des Adieux.

Le second tableau introduit dans la chambre de Yaśodharā où le prince en équilibre instable s'apprête à descendre les quelques marches qui vont le conduire auprès de son écuyer. Il ne jette aucun regard en direction de Rāhula et évite les femmes allongées et entassées à terre auprès du lit de son épouse (ill. 21). Dans cette illustration, l'imagier a placé les femmes endormies dans la chambre de Yaśodharā. Ces dernières ne pouvant pas être assimilées aux suivantes de la princesse – leurs attitudes n'étant pas en accord avec leur rôle –, elles ne peuvent être que les danseuses et les musiciennes plongées dans le sommeil. Cette présence des femmes en cet endroit relève de la fantaisie du peintre puisqu'elle n'est pas mentionnée dans les récits

Ces deux tableaux posent des problèmes de datation : on sait que des décors peints ont été réalisés dans le *vihāra* au cours des années 1920-1930 et d'autres dans les décennies 1940 et 1950. Très certainement le tableau des Adieux a été exécuté au cours des années 1920-1930 et a peut-être été retouché dans les années 1950 : l'espace, les positions des femmes et leur traitement, le cheval qui semble sortir tout droit de la pièce comme à Po Andaet (cf. ill. 6) témoignent en ce sens. Le sujet du tableau de la vision des musiciennes et des danseuses a sans doute été peint à la fin des années 1940 ou au début de la décennie 1950.

Les peintures suivantes illustrent les textes de manière plus adaptée en racontant l'histoire en deux temps sur deux tableaux.

Ainsi, dans le sanctuaire de Kampong Seima, de la province de Battambang, les épisodes de la décision de Siddhārtha (ill. 22) et de ses Adieux (ill. 23), – datés de la fin des années 1950, voire du début des années 1960, et quelque peu ravivés –, sont à rapprocher de la mise en page de celle Po Vong mais s'en détachent par une réalisation beaucoup plus élaborée.

Placés au-dessus des baies sur le mur sud, les panneaux sont distincts : le peintre a inséré dans un même encadrement, fait d'une large bande peinte en deux couleurs neutres, les Quatre Rencontres et la vision de Siddhārtha dans sa chambre ; puis dans un autre encadrement, il montre la présence du prince dans la chambre de Yaśodharā et son attitude vers l'embrasure de la porte ouverte ; le Grand Départ est placé dans l'angle du mur sud–ouest.

Le premier tableau introduit dans la chambre du prince qui est ouverte sur un long couloir délimité par une petite balustrade terminée par une colonne. Cet espace est scandé par de nombreuses baies – fenêtres et porte – closes par des volets ; une longue toile, encadrée d'un passe-partout ou d'une Marie-Louise montrant un paysage, orne le dessus de la porte. Au premier plan, Siddhārtha se tient assis au bord du lit, une main relevée sur la poitrine, l'autre reposant sur le giron. Son regard ne voit pas les sept femmes endormies devant lui sur un large tapis : il est intériorisé, comme absent de la scène offerte à ses yeux. Le second panneau conduit le regard dans une grande chambre carrelée au milieu de laquelle Yaśodharā endormie sur un vaste divan tient son enfant près d'elle ; Siddhārtha, arrêté sur le pas de la porte ouverte, part dans la nuit en se retournant pour jeter un dernier regard à son fils. La présence de l'écuyer et du cheval n'est pas ici signalée dans le cadre de l'espace ouvert.

Dans les deux scènes l'imagier a travaillé de lourdes tentures, présenté des lits en bois très façonnés, posé un tapis devant chacun des lits et une table couverte d'une nappe. Un détail surprenant existe dans la chambre de Yaśodharā : une sorte de guéridon étroit et haut, sur un socle rond à quatre pieds, décoré de deux sculptures féminines nues se tenant dos contre dos dans la position des atlantes, soutenant un plateau sur lequel repose un crachoir, un pot à bétel et un petit vase (ill. 23[b]). La nudité complète des sculptures, dont les bras élevés sont complètement disproportionnés et les mains posées à l'envers, n'est pas une création khmère mais sans doute le souvenir d'une image aperçue dans un livre ou sur le décor d'un guéridon d'une maison d'étrangers, tout comme le long tableau – encadré à l'européenne – accroché au mur.

Une autre peinture relatant les deux mêmes scènes est celle du troisième niveau du *vihāra* du Vat Ratanak Sophoan dans la ville de Pailin (ill. 24). Cette création de 1962 est à rapprocher de la précédente de Kampong Seima, certainement de quelques années antérieures. La présentation en deux tableaux superposés, et non côte à côte comme dans le sanctuaire précédent, est la seule grande différence tant la mise en scène est identique pour les deux réalisations.

En effet, dans la chambre de Siddhārtha on trouve la même disposition du sujet qu'à Kampong Seima : le prince à gauche assis sur le bord du lit, un bras sur la poitrine l'autre posé sur le giron ; cinq femmes – au lieu de sept – endormies devant lui, étendues d'une manière similaire aux précédentes et vêtues comme elles ; de grandes tentures vertes frangées de rouge ; une petite balustrade délimitant la chambre mais ouvrant, cette fois-ci, sur une architecture extérieure et non sur un couloir. Dans la chambre de Yaśodharā existe une même organisation de l'espace qu'à Kampong Seima : le lit au milieu de la pièce et la princesse tenant dans un même geste son enfant ; de lourdes tentures rouges au-dessus et derrière le lit ; une table à un seul pied soutenant une petite sculpture et une lampe à pétrole posée à terre ont pris place au même emplacement que l'étrange guéridon de Kampong Seima ; un carrelage vert – et non bleu – au dessin identique au précédent ; de larges piliers sur le côté droit avant une ouverture sur l'extérieur que le prince s'apprête à franchir dans la même attitude qu'il avait dans le sanctuaire précédent. Enfin, on remarque la même absence de Chandaka et Kanthaka dans l'espace entraperçu par l'ouverture de la pièce. Une différence existe quant au moment choisi pour ce sujet : dans la nuit à Kampong Seima, dans la lueur de l'aube à Ratanak Sophoan.

Tous ces rapprochements mis en parallèles, puis les comparaisons touchant à l'analyse de la touche, aux détails vestimentaires et aux couleurs, persuadent que l'imagier du Vat Kampong Seima, – qui aurait peint le décor du *vihāra* à la fin des années 1950 d'après les renseignements donnés par un ancien du *vat* –, a exécuté quelques années plus tard le décor du Vat Ratanak Sophoan, en sachant que le Vat Kampong Seima, au sud de Battambang, n'est guère éloigné de celui de Pailin.

Il faut rattacher à ces deux compositions, celle de la *śālā* du Vat Kdol situé au nord de la ville de Battambang. D'après les renseignements qui nous ont été donnés, le peintre aurait exécuté en 1969 les deux tableaux placés l'un après l'autre.

Il est indéniable que les trois œuvres se ressemblent dans leur mise en scène mais aussi dans leurs détails (ill. 24[b]). Ainsi, les chambres de Siddhārtha et Yaśodharā sont de même conception et de même disposition à Kampong Seima et Kdol. Les détails des lits se comparent entre Ratanak Sophoan et Kdol... Les sols sont semblables dans les trois peintures de la chambre de Yaśodharā ; le prince est traité de manière quasi identique à Ratanak Sophoan et Kdol… On remarque aussi que dans ces trois dernières scènes, il n'y a aucune présence, même dans le lointain, de Chandaka et Kanthaka.

L'analyse des panneaux de Kdol font imaginer qu'un seul peintre a travaillé, sur une dizaine d'années, dans les trois *vihāra* assez rapprochés par la géographie. A moins qu'un aide aussi habile que son maître se soit fondu dans sa personnalité, ce qui est peu probable.

Dans la province de Kandal, les moments illustrés dans les trois sanctuaires précédents ont été peints sur deux petits panneaux du *vihāra* du Vat Preaek Luong qui ont subi un repeint sur l'iconographie originelle, l'ensemble des détails ayant été respecté. Cependant, l'iconographie dite « originelle » soulève des questions. Ces deux peintures, comme quelques autres, posent un problème de datation aux gens du *vat*, ou plus exactement ne leur en pose pas : en effet, pour eux, tous les panneaux du *vihāra*

appartiennent aux années 1920 et plus précisément à 1923. Il est certain qu'un nombre d'entre eux a été exécuté à cette période – les drapeaux français, l'habillement et la coiffure des femmes l'attestent (Cf. chap. V) –, mais bien d'autres tableaux ont été peints – ou repeints – plus tardivement dans l'ambiance des œuvres de la décennie 1920 en conservant la même taille et le même chromatisme. Nous pensons donc que les deux tableaux que nous présentons sont à attribuer aux années 1950-1960 au regard de l'iconographie du premier et de la présence d'une nouvelle expression de la préparation au départ du second.

Le premier tableau montre une chambre richement meublée – lit à baldaquin avec moustiquaire, table basse et lampe de chevet allumée, fauteuil, tapis –, où le Bodhisattva éveillé est assis sur le bord du lit, exprimant une grande tristesse de trouver à ses pieds un nombre important de femmes dénudées (ill. 25). Aucun instrument ici ne fait allusion à leur état de musiciennes ou de danseuses : elles sont seulement profondément endormies et alanguies, laissant leur nudité s'extérioriser dans des poses évocatrices. Le peintre connaissant certainement le détail des écrits « *Dans la nuit, il se réveille : à la clarté des lampes, il aperçoit les chanteuses assoupies…* » a placé, sur un guéridon, une lampe électrique diffusant des rayons de lumière. Ce panneau est immédiatement suivi de celui des Adieux dans la chambre de Yaśodharā dormant auprès de son fils sans lui toucher le front (ill. 26). Le Bodhisattva, de face, est dans l'attitude de celui qui va partir sans bruit : son dernier regard pour les siens paraît plutôt se diriger vers la lampe allumée derrière le lit de son épouse, lumière qui n'est pas mentionnée dans les textes pour cette chambre.

Une analyse de la composition des deux tableaux se révèle intéressante car le peintre développe une mise en scène savante, maîtrise la perspective axonométrique, possède un don pour l'expression psychologique que l'on remarque dans le personnage de Siddhārtha et utilise les détails de la vie quotidienne pour faire vivre les deux scènes.

Ainsi, avec les deux panneaux encadrés et séparés par un simple trait gris, il est aisé de vivre le passage du prince de sa chambre à celle de Yaśodharā : assis sur son lit placé sur la partie gauche, on le retrouve à droite dans la chambre de son épouse, près de la porte ouverte qui laisse apercevoir son écuyer et son cheval. Dans les deux chambres l'espace est perçu en trois dimensions – profondeur, largeur, hauteur –, et les lignes de fuite normalement exprimées sans recours au carrelage.

La préparation au départ pour ce tableau et les précédents des ill. 18 et 19 est une présentation toute nouvelle du sujet comparée aux réalisations antérieures. Il semble que ce soit au cours des années 1940 que cette séquence commence à se transformer et se réduire à une petite scène déplacée sur la partie droite de la chambre de Yaśodharā ouverte sur l'extérieur naturellement ou par une porte pour évoquer un espace restreint à l'air libre, cour ou jardin. Dans cet espace, le sujet est subtilement rendu par une apparition coupée – voire éloignée – de Chandaka et Kanthaka attendant le Bodhisattva. Lorsqu'elle existe, cette scène de la préparation au départ est essentiellement décrite sous cet aspect.

L'imagier de Preaek Luong s'est aussi intéressé à l'état psychologique du personnage vivant des moments particuliers. Il montre ainsi Siddhārtha manifestant sa souffrance et

son dégoût par son regard s'élevant au-dessus de la nudité féminine exposée en désordre sur le long tapis de sa chambre, puis extériorisant son empressement à quitter la chambre de Yaśodharā par sa position d'équilibre en diagonale : appuyé sur la jambe gauche il s'apprête à se tourner avec la droite.

Enfin, les éléments du quotidien, font connaître une petite part de la vie à la cour et rêver le fidèle devant l'intérieur des deux pièces : béton armé pour les plafonds à grands caissons, la colonne cannelée et le pilier ; tapis et lourdes tentures drapées ; lits ouvragés, imposant pour celui de Siddhārtha, plus simple pour celui de Yaśodharā ; lampes électriques allumées sur des guéridons occidentalisés ; pointes d'exotisme indo-musulman avec la paroi du fond de la chambre du prince.

Cette composition en deux tableaux dont nous ne connaissons pas la date exacte, mais de plus grande qualité que les deux œuvres de Kampong Seima (cf. ill. 22–23) et Ratanak Sophoan (cf. ill. 24), a-t-elle pu leur être antérieure et influencer leur création ? En effet, les mises en scènes sont assez semblables bien que le décor et les détails soient quelque peu différents. Des « cartons » servant de modèle de base ont-ils pu circuler d'un *vat* à l'autre ? rien ne permet de l'envisager puisqu'aucun témoignage – même oral – n'accrédite l'utilisation de ces aides. Peut-on alors penser que le peintre de Preaek Luong ait pu se déplacer dans des provinces assez éloignées de la sienne ? S'il était religieux comme *l'achar* nous l'a dit, il n'en avait guère l'autorisation à moins d'être reconnu pour sa qualité de peintre. On peut alors songer aux aides de cet imagier circulant à travers le pays khmer et offrant leur savoir pour décorer d'autres murs de sanctuaires en transmettant les nouveautés auxquelles ils avaient pu participer. Enfin, il ne faut pas oublier le rôle des *achar* qui à l'occasion de fêtes familiales pouvaient parcourir différentes régions et évoquer le décor peint de leur *vihāra*.

Dans leur ensemble, les six panneaux – Po Vong, Roka Khnaor Kraom, Kampong Seima, Ratanak Sophoan, Kdol, Preaek Luong – illustrent les grandes lignes des textes présentés par H. Oldenberg et A. Foucher. Si les imagiers ont respecté la trame de l'histoire pour un enseignement respectueux auprès des fidèles, ils l'ont cependant traduite avec leur sensibilité et leur rêve par des détails anachroniques dans tous les décors, par une présentation originale pour celui de Roka Khnaor Kraom, par une qualité de dessin et de mise en scène pour celui de Preaek Luong.

Une solitude à trois

Datant des années 1950 et 1960, une autre manière de présenter les Adieux a existé mais ne semble pas avoir eu un grand succès. Nous n'en avons répertorié que huit témoignages répartis dans différentes provinces : deux dans Banteay Meanchey, deux dans Kandal, un dans Svay Rieng, un dans Siem Reap, un dans Kampong Cham, un dans Takeo, mais combien d'autres ont disparu…

En effet, un petit nombre de peintres n'a pas traité la vision particulière des femmes endormies sur le sol de la chambre de Siddhārtha, pas plus que dans la chambre de la princesse. Quelques *achar* expliquent que l'expression sensuelle de ce sujet en est la

cause. Il se peut toutefois que le sommeil des femmes n'ait pas représenté un instant religieux assez pertinent pour l'esprit. Ces peintres se sont donc intéressés essentiellement au moment des Adieux qu'ils n'ont pas toujours fait suivre du Grand Départ. Dans cette option précise, ils n'ont pas non plus travaillé l'attente de Chandaka et Kanthaka. Il est d'autre part possible que cette scène des Adieux se déroulant entre seulement Siddhārtha, Yaśodharā et Rāhula, ait représenté pour les fidèles les différents temps vécus par le Bodhisattva : le sommeil des femmes, la préparation au départ rappelant parfois le Grand Départ inexistant sur les murs. La représentation des Adieux est par conséquent une scène importante qui surpasse en nombre celle du Grand Départ et très peu de *vihāra* ne l'ont pas fixée sur leurs murs.

Si ces images répondent à certaines conventions – chambre ouverte sur l'extérieur, lit de face ou légèrement de biais, Yaśodharā couchée sur le flanc droit, Siddhārtha placé sur la droite… –, elles restent cependant toutes différentes dans leur expression et par leurs détails.

Ainsi, les deux peintures de la province de Banteay Meanchey se trouvant dans les sanctuaires de Tean Kam et Paoy Svay illustrent le thème dans une sensibilité naïve et provinciale.

A Tean Kam, l'imagier a divisé en petits panneaux deux registres exécutés au-dessus des baies pour raconter la vie du Bienheureux. Les Adieux se déroulent dans une pièce où tout a été suggéré (ill. 27). Traitée frontalement et par conséquent entièrement ouverte au spectateur, elle possède quatre ouvertures plaquées sur le fond fermant toute idée de perspective ; le carrelage à losanges bicolores n'évoque aucune profondeur – il paraît remonter sur le mur – pas plus que les marches convexes conçues dans l'ouverture du soubassement extérieur dont le travail de tores est souligné par de longs traits horizontaux. Siddhārtha, le visage tourné vers le lit –, simple planche posée sur quatre pieds –, où dorment Yaśodharā et Rāhula, s'apprête à descendre l'escalier. Le prince est mis en valeur au premier plan dans un curieux costume : coiffé d'un turban doublé d'une large auréole, vêtu d'une longue blouse ceinturée sur un pantalon à rayures rentré dans des bottines aux longs bouts pointus et recourbés, il porte en travers du buste une écharpe dont le tissage pourrait être khmer. Cette image, travaillée dans une palette restreinte de bleus, verts et touches d'ocre, raconte les Adieux dans une expression simple et spontanée de sensibilité villageoise.

A Paoy Svay, la scène des Adieux se déroule dans une pièce entièrement ouverte, comme la précédente, face au spectateur mais nettement divisée en deux parties (ill. 28) : le prince, situé à gauche, est arrêté dans un passage représentant l'entrée dans la chambre, orné de deux rideaux sur un fond uniformément gris ; placée à la suite, et séparée de lui par une cloison symbolisée par un trait vertical gris, se trouve la chambre où reposent Yaśodharā et son fils sur une planche et sous une couverture à rayures devant un fond vert en forme de lune symbolisant l'arrière du lit décoré de volutes dans les « écoinçons ».

Le moment travaillé est mal défini : est-ce celui où Siddhārtha arrive ou quitte la chambre de son épouse ? Comme dans le panneau de Tean Kam, l'imagier a coiffé le prince d'un turban mais l'a habillé d'une manière plutôt khmère : tunique ceinturée sur un *sarong*, écharpe drapée en travers du buste. Ce moment, le seul ayant été coloré, est inséré dans différentes architectures grises évoquant des contrées lointaines : l'Inde, l'Asie orientale, l'Europe… Comme pour le tableau précédent, l'imagier a travaillé une scène de manière instinctive, exprimant un certain art populaire.

On est tenté de voir la main d'un seul peintre resté anonyme pour ces deux représentations dont la signature est l'emploi des petits losanges blancs et noirs évoquant les sols.

Le *vihāra* du Vat Prasab qui date de 1926, n'a été orné d'un décor peint que dans les années 1950. En décembre 2005, lors de notre première visite, les grands panneaux racontant la vie du Buddha étaient tous très dégradés et certains étaient déjà illisibles. En février 2011, lors d'une seconde visite, nous avons pu constater que toutes les peintures des années 1950 avaient été remplacées par des panneaux flambant neufs, ordonnés de manière plus traditionnelle.

Nous avons choisi de présenter les Adieux, malgré quelques difficultés à les lire, pour garder le souvenir d'une époque et d'un peintre anonyme (ill. 28[b]).

Le tableau, d'assez grande taille, présentait une chambre meublée d'un lit dont la découpe ondulante en bois semblait très simple. La détérioration de la couche picturale avait fait disparaître les détails ornementaux et avait rendu la pièce très austère. Siddhārtha, hanché et légèrement penché, la main droite levée, se tenait conventionnellement sur la droite et nous pouvions imaginer que son regard était tourné vers son fils blotti près de Yaśodharā. Il était seul devant les siens.

La palette de ce tableau, comme celle des autres panneaux, était sans doute restreinte autant qu'on pouvait encore s'en rendre compte : de l'ocre jaune, des verts, du bleu, du blanc, le rouge s'étant certainement fané avec le temps.

Dans le Vat Chheu Teal, le *vihāra* conserve un panneau des Adieux placé entre ceux des Quatre rencontres et du Grand Départ qui est la présentation classique (ill. 29). Le peintre a imaginé le sujet se déroulant dans la chambre de Yaśodharā endormie auprès de son fils, tous deux emmitouflés, reposant sur un grand canapé au bois ouvragé au-dessus duquel pend une suspension électrique dont la lueur ne peut à elle seule expliquer la lumière éclairant la scène. Le lit surmonté d'un dais est garni de longues tentures rouges que d'amples et lourdes étoffes vertes isolent et protègent. Siddhārtha se tient entre deux de ces rideaux qu'il écarte, habillé des mêmes couleurs qu'eux : tunique rouge sur *sampot* à queue vert. L'imagier a très certainement choisi le moment où le prince arrive dans la chambre et que semble indiquer la position de ses pieds, plutôt que celle de jeter un dernier regard sur les siens en s'éloignant : il transgresse ici quelque peu la représentation traditionnelle.

La mise en page de cette peinture est réalisée à partir du carrelage du sol qui capte le regard sans parvenir à rendre la perspective de manière convaincante mais en réussissant cependant à donner une certaine profondeur à la scène.

La *śālā* du Vat Prin offre pour les Adieux la vue d'une pièce importante entrouverte sur l'extérieur (ill. 30). Au centre, disposé en biais, est placé le large canapé au dossier fait de courbes et contre–courbes sur lequel repose Yaśodharā et son fils. De grandes tentures cachent en partie un mur et d'autres sont drapées au-dessus du lit laissant apparaître de longs cordons terminés par des glands qui aident à les relever ou les baisser ; une descente de lit, un guéridon en bois (ill. 31) de type européen, une petite table recouverte d'une nappe (ill. 32) meublent l'espace ; des objets sont disposés sur le dessus de ces tables : vases, coupelles, tasse, paquet de cigarettes... Siddhārtha auréolé se tient de manière conventionnelle sur la droite près de l'ouverture sur le jardin.

Dans cette représentation, l'imagier a mêlé des touches occidentales à un environnement cambodgien qui relève de la connaissance – au moins par photographies ou journaux –, sinon des salles du palais de Phnom Penh du moins de certaines pièces de maisons de l'aristocratie cambodgienne de l'époque comme on peut en découvrir encore de nos jours dans la classe dirigeante.

On retrouve cette même veine dans le tableau du *vihāra* du Vat Moha Khnhoung de la province de Kampong Cham, peint entre deux colonnes engagées (ill. 33). L'imagier présente une salle moins profonde que la précédente mais où il a placé de la même manière un divan de type identique sur lequel sont allongés Yaśodharā et Rāhula. Derrière ce lit, masquant le mur du fond, sont drapées de grandes tentures, sur le côté se trouve un guéridon carré couvert d'une nappe verte sur laquelle sont disposés un vase et son bouquet, une petite coupe et un réveil indiquant l'heure du départ du prince. Au pied de cette petite table, un brûle-parfum laisse échapper une légère fumée montant en volutes, certainement de l'encens. Sur la droite du panneau se tient le Boddhisattva vêtu d'une manière similaire et dans la même attitude que précédemment : debout sur un tapis arrondi posé sur le carrelage, les pieds dans le sens du départ, il tourne le visage une dernière fois vers les siens.

La comparaison entre cette peinture et la précédente montre de nombreuses similitudes. En l'absence d'un nom de peintre, on pourrait imaginer que le même imagier s'est déplacé d'un *vat* à l'autre dans les deux provinces éloignées l'une de l'autre pour réaliser ce décor. Cependant, il est plus probable qu'un autre peintre se soit inspiré de l'image première afin d'en reproduire l'agencement en y mêlant des détails différents – mais quelle réalisation a précédé l'autre puisqu'aucune date précise ne peut être avancée ?

Le sanctuaire du Vat Champou Proeuk conserve dans un même encadrement la scène des Adieux et le Grand Départ. Ce dernier est traité en deux temps : l'un sur le sol où l'interposition de Māra est originale – « *C'est alors, qu'intervient pour la première fois, le roi des Māra, le mal personnifié, descendu de l'étage le plus élevé du Domaine des désirs pour l'inviter à*

renoncer à son projet… [376] », l'autre dans les airs où le dieu entre généralement en scène (ill. 34).

Sur ce panneau tout en hauteur, une petite baie close par deux volets en bois déborde sur la partie basse des Adieux et la partie haute du Grand Départ. Cette baie existait au moment de la pose du décor puisque l'inscription séparant les deux sujets n'a pas été tronquée : « *Preah Ang quitte discrètement la princesse Bimbā et Rāhula* ». Pour ce faire le peintre a utilisé des couleurs qui se fondent dans les deux scènes – ou à peu près –, pour recouvrir les deux vantaux.

Les Adieux se passent dans la chambre de Yaśodharā endormie sur un divan en tenant son fils. Ce lit est disposé sur un carrelage, en biais inversé par rapport aux deux arrangements précédents, et paraît rejeté dans un coin tendu de rideaux. Une descente de lit ronde – sans doute cette forme était-elle une mode de l'époque – et une petite table basse carrée vue à demi sur laquelle a été posé un vase de fleurs, meublent l'espace étroit. Portant un costume d'apparat khmer, coiffé du *mokot* à une pointe doublé d'une auréole, Siddhārtha se tient sur la droite de la composition près d'une porte ouverte laissant voir au loin un paysage ; son bras droit levé dans un geste d'adieu à l'européenne paraît s'adresser à Rāhula dont la tête semble relevée et les yeux ouverts, ce qui ne correspond pas au détail de l'histoire : « *La mère de Râhoula* […] *dormait, la main posée sur le front de son fils* » mais le peintre n'avait sans doute retenu que la volonté du Bodhisattva de revoir son fils.

En fonction de la taille du support qui lui était dévolu, le peintre a essayé d'intégrer à sa représentation la partie haute des volets créant une longue bande jaune clair – tapis de la chambre ou chemin le long du soubassement extérieur visible – de la largeur des deux vantaux : c'est elle que Siddhārtha va emprunter pour partir. Avec cette création, l'imagier propose une mise en scène qui nuit quelque peu à l'idée que le fidèle se fait d'une chambre de princesse : réduite à un coin dans un espace restreint, son aspect n'a rien de grandiose mais il ne lui était pas possible d'aménager ce lieu différemment.

Ce tableau, peut-être travaillé dans une palette trop diversifiée, est celui d'un imagier qui témoigne de la capacité des Khmers à traiter un sujet avec respect en le diversifiant par des ajouts personnels.

Dans le *vihāra* du Vat Troab Kor, la scène des Adieux est présentée entièrement de face au regard du spectateur (ill. 35) : ici, il n'y a plus de création en oblique donnée par la disposition en biais du divan comme dans les trois œuvres précédentes (cf. ill. 30, 33, 34). La chambre de Yaśodharā, au carrelage bleu et noir, est un espace plus simple que les salles de la *śālā* du Vat Prin et du *vihāra* du Vat Moha Khnhoung. Rejeté sur le côté gauche et légèrement caché par une tenture retenue par une embrasse, le large lit de Yaśodharā est entouré sur deux côtés d'un panneau de bois égayé de quelques motifs khmers (ill. 36). Une table basse ronde, recouverte de la même étoffe que celle drapant le lit, joue le rôle de table de nuit sur un grand tapis aux couleurs du baldaquin, lui-même inséré sous une sorte de dais.

[376] BOISSELIER, J., *La peinture… op. cit.* p. 202.

La particularité de cette création est la vision que l'imagier offre de Siddhārtha : vu de dos, il quitte les lieux, la tête tournée une dernière fois vers son épouse et son fils, écartant la tenture verte – identique à celle pouvant être tirée devant le dais –, afin de rejoindre Kanthaka et Chandaka entraperçus dans le parc derrière un parapet de pierre (ill. 37). Ici, la préparation au départ est suggérée et le Grand Départ occupe le panneau suivant.

La représentation du prince de dos a donné quelques difficultés à l'imagier pour représenter le nimbe lumineux autour de la tête, éclairant le visage de son reflet : l'impression donnée ici est celle du visage, vu de trois-quarts, collé au cercle lumineux l'éblouissant plus que ne le mettant en valeur. Mais la vision de Siddhārtha de dos est une originalité que l'on retrouve moins de cinq fois dans l'ensemble répertorié des Adieux – soit sur quelque cent trente représentations. Nous l'évoquerons à nouveau *infra*. Enfin, il est étonnant que, sur ce panneau, les Adieux se déroulent au jour naissant alors que les écrits spécifient qu'ils se déroulent de nuit. Mais bien peu de peintres ont respecté cette précision : la connaissaient-ils ?

Un rassemblement en un seul lieu

Le thème des Adieux, et lui seul, traité non plus en respectant les données écrites, comme nous l'avons vu précédemment, mais conçu d'une manière déviée semble avoir prévalu dans le temps sur le sol du Cambodge lorsque les peintres ont rassemblé dans la chambre de Yaśodharā toutes les femmes endormies que Siddhārtha découvre à ce moment.

Pour quelle raison la grande majorité des imagiers a-t-elle préféré cette illustration ne correspondant pas aux écrits ? Les peintres et avec eux leur entourage religieux ou laïc ont-ils imaginé la vision qu'aurait eu l'enfant Rāhula se réveillant devant un spectacle qui ne devait être réservé qu'à son père ? Ce spectacle – « *celui de corps morts, celui d'un cimetière* », de l'aveu même du prince – est la dernière vision que lui donnent les imagiers au moment où il quitte la chambre de son épouse et de son fils. Les textes ont pourtant bien précisé que ce spectacle affligeant, la suite du moment des distractions de danse et de musique, s'est déroulé dans le logement du prince et cause son départ précipité avant qu'il se ravise pour aller voir une dernière fois son fils dans la chambre de son épouse.

Le rôle des femmes dans cette séquence est important mais n'est pas de belle nature, et comme le souligne H. Oldenberg la figure de la femme est sévèrement jugée : « *Les femmes sont pour les Bouddhistes, de tous les pièges que le Tentateur à tendu à l'homme, le plus dangereux : dans les femmes s'incarnent toutes les puissances de séduction, qui rivent l'âme à ce monde.* » Et A. Foucher d'écrire à son tour : « *Pour nos monastiques auteurs l'occasion propice s'offrait d'assouvir la haine qu'inspire toujours et partout à tout moine le piège le plus redoutable dont dispose le démon, à savoir la femme.* »

A travers un thème transformé sans doute pour se libérer de la crainte des tentations ou des désirs mal refoulés, c'est l'imaginaire des Khmers qu'il faut lire. Le grand nombre

de panneaux qui a survécu aux longues années de difficultés semble attester combien ce sujet a été relativement protégé même si quelques œuvres ont été badigeonnées puis en partie ou en totalité récupérées.

Du point de vue sociologique ces réalisations ont un intérêt car leur présentation sensuelle, voire érotique pour certaines, paraît être en contradiction avec une société pleine de pudeur qui ne trahit jamais ses émotions, au moins devant autrui. La sculpture préangkorienne ou angkorienne est en ce sens un témoignage important puisqu'elle ne traite ni l'érotisme ni l'indécence : en ce sens, elle reste très éloignée des œuvres indiennes ou singhalaises même si deux *devatā* sur les murs d'Angkor Vat peuvent suggérer certaines intimités entre elles comme l'a écrit M. Giteau : « *L'attitude de deux d'entre elles peut paraître étonnante dans un relief de l'art khmer qui évite les scènes érotiques. L'une passant le bras derrière les épaules de sa compagne lui caresse un sein ; l'autre, manifestement bien consentante, écarte de ses doigts le bord du sampot de son amie et commence à dénouer le lacet qui maintient le vêtement à la taille* [377]*.* »

Une question se pose, qui ne peut pas être abordée de manière directe avec des Khmères par respect pour elles, un thème dont on ne parle pas, du moins avec les étrangères : que pensent-elles de ces réalisations sensuelles peintes sur les murs du plus sacré des édifices du *vat* ? Que disent-elles aux enfants et aux adolescents visionnant la nudité et les positions évocatrices ? Que pensent aussi les religieux de ces scènes au pied desquelles de jeunes bonzes peuvent placer leur lit comme nous l'avons vu plusieurs fois dans des *vihāra* ?

UN PRETEXTE A LA REPRESENTATION DE LA NUDITE

Devant le nombre important de tableaux peints que nous avons répertoriés, nous avons choisi de diviser en trois parties, certes d'inégale importance, l'épisode des Adieux dans la chambre de Yaśodharā selon la représentation des femmes : le délaissement des musiciennes, le renoncement aux danseuses, l'expression de l'impudeur. Ces trois parties sont à leur tour subdivisées.

Le délaissement des musiciennes

Une cinquantaine de tableaux de ce moment précis des Adieux, le plus évoqué, réalisés durant les décennies 1930 à 1960 montrent combien les œuvres sont représentatives de la sensibilité des peintres souvent de nature bien différente.

Si les passages des textes rappelés par A. Foucher ou H. Oldenberg racontent « *les honteuses misères de leur corps* », que propose le langage des pinceaux khmers ?

[377] GITEAU, M., « Note sur un costume de devatā propre à Angkor Vat », in *Udaya*, 2003, p. 8-10.

Abandon et relative décence

Quelques peintres ont choisi de travailler les musiciennes tranquillement abandonnées dans le sommeil.

La décennie 1940

Le tableau du *vihāra* du Vat Po Sotuos, partiellement abîmé – le support brique est visible en un endroit – introduit le fidèle dans une vaste pièce qui s'ouvre sur un jardin par une galerie à piliers possédant l'électricité (ill. 38). Yaśodharā et Rāhula reposent sur un vaste lit sous deux suspensions éteintes tandis que gisent sur un large tapis huit femmes ayant laissé leurs instruments de musique au pied du lit. Le corps en partie vêtu, certaines en soutien-gorge, d'autres torse nu, elles ont des attitudes relâchées naturelles dans leur sage alignement. Siddhārtha, en train de s'éloigner, les contemple comme le fait le personnage assis, sans doute son écuyer que son bonnet désigne ; à ses côtés, deux hommes assis profondément endormis dont la présence en ce lieu est assez curieuse, à moins qu'ils en soient les gardiens (ill. 39).

A ce type de représentation on peut rattacher d'autres créations où domine la calme disposition des femmes.

La peinture du *vihāra* du Vat Po Yaram présente les Adieux dans une chambre ouverte à l'extérieur sur toute sa longueur. Dans le ciel de nuit apparaît, au loin et sous la lune, le Grand Départ (ill. 40). Yaśodharā est couchée sur son côté gauche, comme l'est Māyā dans le songe, la tête relevée et appuyée sur son bras plié, retenant son enfant de la main droite – vision peu conventionnelle –, pendant qu'au pied de son lit quatre femmes sont abandonnées dans le sommeil, leurs instruments de musique posés auprès d'une petite table basse.

L'imagier a travaillé l'attitude de Siddhārtha quittant le lieu dans une savante contorsion tout en lui donnant une allure dynamique que soulignent les pans de son vêtement khmer volant au vent : jambes de profil tournées vers la droite, bassin de trois-quarts, torse de face, tête de profil tournée vers la gauche.

Le tableau du sanctuaire du Vat Preaek Anteah, dans la province de Prey Veng, présente les Adieux dans une chambre qui ressemble à une salle d'apparat (ill. 41). Des petits objets du quotidien ont été disposés sur un guéridon carré couvert d'une nappe et sur une table ressemblant à celles des cabinets de toilette français du début du XX^{e} siècle mais agrémentée de découpes ornementales à l'orientale. A terre se trouve un brûle–parfum (cf. ill. 33). Au pied du lit de Yaśodharā, trois femmes alignées côte à côte semblent profondément endormies, leurs instruments éparpillés près d'elles. Le prince représenté de face dans son désir de quitter la chambre, la tête tournée vers les siens, n'a pas le dynamisme de celui de Po Yaram.

Ces deux derniers tableaux ont en commun de montrer une architecture intérieure copiant celle élevée en béton dans toutes les provinces du Cambodge et qui permettait l'édification des plafonds en voûte reposant sur d'imposants piliers.

La décennie 1950

Durant cette époque, les témoignages encore visibles des Adieux dans la chambre de Yaśodharā occupée par des musiciennes endormies, mais relativement sages, sont peu nombreux. Ceux des six *vat* suivants sont des documents précieux.

Dans le sanctuaire de Dei Doh, le peintre a placé quatre femmes sur le large tapis au pied du lit de Yaśodharā, leurs instruments rejetés de part et d'autre (ill. 42). La tête reposant sur de petits coussins, le bas du corps enveloppé dans un *sampot* de couleur et portant des bustiers, elles ont une attitude de sérénité dans leur sommeil.

L'immense chambre de la princesse dans le *vihāra* de Kuk Nokor reprend la même présentation bien que les musiciennes ne soient que trois et leurs instruments regroupés (ill. 43). Le bas du corps drapé sans recherche, elles ont la poitrine découverte. Le peintre a répété pour la femme du premier plan la position de Yaśodharā. Au pied de la chambre, curieusement ouverte sur l'extérieur, Chandaka attend le prince s'apprêtant à descendre rejoindre son cheval. L'imagier a représenté ce moment en vue plongeante, ce qui se traduit par une taille très diminuée de l'écuyer et de Kanthaka.

Dans le sanctuaire de Kaoh Kampong Trom, l'imagier a travaillé de manière plus traditionnelle (ill. 44) : sur un tapis orangé étalé sur un carrelage bleu foncé, trois femmes sagement alignées sont profondément endormies. Elles ont conservé leurs bijoux – sautoir, boucles d'oreille, diadème –, et posé leurs instruments derrière leur tête.

Les trois scènes de ces sanctuaires se déroulent dans la nuit, conformément à l'enseignement des textes ; le peintre de Dei Doh a utilisé le reflet de la lune pour travailler les ombres portées. Comme les deux représentations précédentes (ill. 40-41), la préparation au départ est marquée par la présence de Chandaka et Kanthaka. Mais contrairement ces mêmes images, Siddhārtha n'a pas le visage tourné vers son épouse mais vers le spectateur, le regard perdu au loin.

Trois autres panneaux, datés de la même décennie 1950, offrent une vision un peu différente dans la mise en scène et l'exposition des musiciennes couchées à terre : moins nombreuses, elles sont aussi plus dévêtues tout en cachant ce qui doit l'être.

L'imagier du *vihāra* du Vat Po Rith introduit le visiteur dans une chambre au carrelage bicolore et aux nombreux rideaux de couleur qui en constitue le décor (ill. 45). Auprès du lit de Yaśodharā, côte à côte sont affalées deux femmes que Siddhārtha regarde en partant avec une expression de soulagement de les voir disparaître de sa vue.

Toutes deux sont encore en partie vêtues : l'une d'un soutien-gorge et d'un *sampot*, l'autre d'un curieux drapé retenu à la taille, la poitrine découverte.

La peinture du sanctuaire du Vat Chheu Khmau présente une chambre plus dépouillée que toutes les précédentes (ill. 46) : un carrelage uniformément bleu, des murs nus scandés par des colonnes engagées, un large lit décoré d'arabesques orientales ; aucune petite table ni objets du quotidien. A terre, à même le carrelage, un petit oreiller sous la tête, trois musiciennes dorment, ayant posé leurs instruments le long du mur. Comme dans l'image précédente elles sont légèrement habillées mais d'un maillot de bain deux pièces.

Dans cette réalisation, il faut souligner la présence de Siddhārtha vu de dos de manière différente de celle de Troab Kor (cf. ill. 35) : là-bas il s'en allait en tournant la tête pour un dernier regard, ici il arrive rapidement pour voir son fils une ultime fois ; le peintre l'a placé à l'extrême droite de la scène et ne le montre qu'en partie pour mieux signifier sa courte apparition.

Dans le *vihāra* du Vat S'ang, daté de 1958, quelques originalités personnalisent le tableau des Adieux (ill. 47). Le peintre, par manque de place sur le mur au-dessus d'une baie, a créé une chambre de peu de hauteur et profondeur où trois musiciennes recroquevillées reposent au pied du lit. Près d'elles, sur une table-guéridon ronde, couverte d'une nappe verte, ont été posés différents objets. A l'opposé du guéridon se tient Siddhārtha assis sur une partie du lit-table khmer, l'épée dans la main gauche.

Dans cette unique scène, l'imagier a certainement voulu marquer les deux temps de l'histoire et évoquer les rôles de Siddhārtha : le premier moment où, éveillé et assis sur son lit, en découvrant les femmes ensommeillées à terre, il décide de partir sur le champ ; le second moment où, dans la chambre de son épouse la main droite levée, il fait ses adieux en tenant l'épée qui coupera ses cheveux.

Cette œuvre originale est, en l'état de nos connaissances actuelles, la seule ayant traité deux thèmes imbriqués de la sorte.

La décennie 1960

La tradition des Adieux dans la chambre de Yaśodharā en présence des femmes endormies et relativement tranquilles perdure durant les années 1960. Les différences entre elles sont celles de l'esprit imaginatif des peintres.

Ainsi, dans le *vihāra* du Vat Moha Montrei (ill. 48), on retrouve la vision du prince de dos très différente de celle de Chheu Khmau mais qui peut être rapprochée de celle de Troab Kor (cf. ill. 35).

Il est intéressant de faire des comparaisons en commençant par celle des chambres : une pièce d'assez petite taille dont l'espace occupé est rejeté sur le côté gauche et l'ouverture sur l'extérieur côté droit ; toutes deux ont un sol de carreaux bicolores sur lequel est placé un lit sous un dais, possèdent un tapis et sont meublées d'un guéridon à trois pieds. Le tapis de Troab Kor est nu, celui de Moha Montrei est occupé par deux

musiciennes couchées se faisant face et sagement habillées, leurs instruments rejetés au premier plan. Cette présence féminine fait la grande différence entre les deux tableaux : l'un répond à la description des écrits, l'autre mélange deux temps de l'histoire

Plusieurs autres rapprochements peuvent encore être faits : Yaśodharā enveloppée d'un tissu orange et son fils de vert ; la cantonnière rouge du baldaquin drapée en forme d'encarpes ; la présence de Chandaka dans la cour tenant Kanthaka… ; une position de dos évoquant le pas décidé de Siddhārtha, le nimbe qui n'en est pas vraiment un mais plutôt un effet lumineux... Enfin, dans les deux peintures, le prince jette un dernier regard aux siens en écartant de la main gauche le lourd rideau–portière dans un geste spontané qui évoque, mieux que les mots, son départ (ill. 49). Et une simple phrase écrite à Moha Montrei sous le tableau « Le Bodhisattva regarde Rāhula » illustre la pensée de Siddhārtha rapportée par les textes. Aucune allusion à Yaśodharā.

Ces deux œuvres – l'une datant de 1964, l'autre de 1967-1969 –, ont en commun une technique picturale semblable, un trait rapide et assuré, un extraordinaire rendu du cheval, un emploi de la perspective spatiale et volumétrique des corps parfaite… On peut donc proposer que le peintre de Troab Kor est le même que celui de Moha Montrei qui a laissé son nom au bas du tableau – Maen Bun –, ce que peut expliquer la relative proximité des lieux : en effet, la province de Takeo n'est guère éloignée de Phnom Penh. Mais le nom de ce peintre ne semble pas apparaître sur d'autres tableaux.

Dans le sanctuaire du Vat Mohar, la présentation de la chambre montre la mère et l'enfant endormis sur un canapé au décor de bois travaillé à la manière khmère : découpes, courbes et contre-courbes, boutons de lotus, etc. (ill. 50). Devant le lit, à même le sol carrelé, trois musiciennes étendues en arc de cercle, dans des positions décontractées, dorment d'un sommeil profond. Enveloppées dans des tissus de couleur, laissant leurs bras et leurs jambes dépasser, elles ont abandonné leurs instruments – plus traditionnellement européens que khmers – auprès d'elles. Toutes trois portent au cou une chaîne avec médaillon, deux ont les cheveux mi–longs, la troisième étant coiffée à la Jean Seberg [378], ce qui permet une datation assurée dans les années 1960.

Le panneau du *vihāra* du Vat Kdei Baeng, présente les Adieux dans une vaste chambre ouverte sur un parc, alors que la précédente l'était sur le lointain d'une ville (ill. 51). Yaśodharā et Rāhula sont allongés sur un canapé offrant des affinités avec celui de la chambre précédente : travail du bois très fouillé, courbes et contre-courbes… Un long tapis à dessin de cercles est étendu devant le lit où sont tombées de sommeil quatre musiciennes : l'imagier leur a donné des poses d'abandon réalistes, notamment pour l'une qui semble être prête à s'étirer.

Pour ces deux créations, Siddhārtha a pratiquement la même position mais bien moins souple qu'à Preaek Luong (cf. ill. 26) : peint face au spectateur dans l'attitude du départ, il tourne la tête vers les siens en effectuant un geste de la main – droite à Mohar, gauche à Kdei Baeng – signifiant l'adieu. Une différence sépare néanmoins ces deux

[378] Actrice américaine (1938-1979) qui vécut et exerça son métier en France.

peintures : la scène de Mohar se déroule de nuit comme l'histoire le raconte, celle de Kdei Baeng se passe de jour.

Les Khmers ont assez souvent laissé des pointes d'humour dans leurs représentations. Deux panneaux des Adieux en laissent un témoignage sans qu'il soit possible d'établir un quelconque lien entre eux.

Dans la chambre de Yaśodharā du Vat Boeng Preah, Siddhārtha se tient de face au coin du lit protégé par une moustiquaire sous laquelle est endormie la mère et son fils auprès d'elle – un enfant chauve aux traits d'homme mûr (ill. 52). Perdu dans la contemplation des siens, ou plus exactement de son fils, le prince ne voit pas les cinq femmes qui gisent derrière lui, étalées tout au long de la salle profonde, et que Chandaka et Kanthaka contemplent dans l'embrasure de la porte comme s'ils se trouvaient à un balcon – impression donnée par le sol de la cour plus bas que celui de la chambre –, les yeux rivés sur l'étrange scène sans rien perdre du spectacle (ill. 53).

Les parties découvertes du corps des femmes ont souffert d'un enduit gris de couverture, certainement déposé au moment des difficultés de 1975 comme ce fut le cas dans bien d'autres *vat*.

Les Adieux du grand panneau du sanctuaire du Vat Angkor Chey, réalisé dans la même période que le précédent (ill. 54), introduit le spectateur dans une vaste chambre ouverte sur deux côtés laissant apparaître un ciel de nuit nuageux. D'emblée, l'œil est saisi par une profusion de couleurs – vert, orange, rouge, bleu, auxquels s'ajoutent les blancs et la couleur des chairs –, que le jeu du carrelage bicolore renforce. Le peintre de ce *vihāra* a particulièrement utilisé les carreaux de deux couleurs dans plusieurs autres scènes sans toutefois arriver à créer une perspective bien qu'il ait réussi à interpréter les profondeurs.

Sur un canapé aux larges courbes reposent Yaśodharā et Rāhula entourés d'un assez grand nombre de musiciennes ayant lâché leurs instruments dans un grand désordre. Le peintre, avec maladresse, évoque la sensualité de celles placées au premier plan et confine dans la raideur les autres exposées plus loin. Devant ce spectacle se tient Siddhārtha, le regard tourné vers son fils, tandis que Chandaka et Kanthaka apparaissent dans l'espace ouvert sur la droite de la chambre. L'attitude de l'écuyer est particulièrement expressive : il semble dire au cheval, le doigt pointé vers sa tête, de ne rien révéler de ce qu'il est en train de voir dans le spectacle désolant des femmes assoupies (ill. 55). L'imagier savait manier l'ironie comme celui du Vat Boeng Preah (cf. ill. 53).

La peinture du *caitya* du Vat Kaoh Pen (ill. 56), exécutée dans les années 1960, présente le sujet des Adieux dans une chambre traditionnelle possédant un large lit où reposent Yaśodharā et son fils, de grandes tentures, un guéridon, un tapis posé sur un carrelage et deux femmes endormies, leurs instruments rejetés à leurs pieds. Siddhārtha, présenté de face, déjà presque hors de la pièce, tourne la tête vers les

musiciennes sans regarder son fils, tout en faisant le geste de repousser cette vision. L'imagier de ce tableau a travaillé le lit en perspective inversée, le penchant vers le spectateur afin de bien voir Yaśodharā et Rāhula mais aussi le matelas côtelé. Les différents carrelages de la pièce ont des motifs copiés sur ceux de la période du Protectorat et encore visibles sur les sols des demeures de cette époque.

Cette peinture est de sensibilité provinciale et son expression reflète un certain art populaire mais le panneau se dégrade, ce qui en ternit la gamme chromatique.

Le décor peint du *vihāra* du Vat Svay Ta Haen raconte la scène des Adieux dans une chambre à l'architecture de béton armé où Siddhārtha présenté de face auprès de trois musiciennes endormies tourne le dos à son fils et à son épouse, se tenant près de l'escalier pour rejoindre son écuyer (ill. 57).

Quelques détails personnalisent cette peinture : une table où sont posés lampe à pétrole et grand bol à riz est placée derrière le dossier du canapé recouvert d'un tissu à rayures contrastant avec celui du dossier. Les trois femmes couchées à terre ont le bas du corps enveloppé d'étoffes de couleur, néanmoins la nudité d'une partie de la hanche et de la cuisse apparaît pour l'une d'elle. Le plus surprenant reste la forme des bonnets de soutien–gorge qui ont l'apparence de coques dures, modèles qui se retrouveront dans d'autres créations peintes mais qui peuvent ici avoir été ajoutés plus tardivement.

Dans le Vat Pongro, le sanctuaire conserve des peintures murales datées de 1967 qui ont été quelque peu repeintes tout en conservant leurs détails d'origine. La scène des Adieux en est un exemple (ill. 58).

Dans une pièce largement ouverte sur l'extérieur, Yaśodharā, son très petit enfant auprès d'elle, est étendue non pas sur un lit khmer mais sur un sommier de type européen, la tête reposant sur un coussin doublé d'un traversin. Auprès d'elle, sur un tapis à ramages, sont affalées en désordre quatre femmes ayant abandonné leur seul instrument de musique – une sorte de mandoline. Une est en culotte et soutien-gorge, une autre en soutien-gorge le bas du corps couvert d'une draperie : ces deux femmes ont reçu, à une date indéterminée, un voile à rayures – mal adapté – qui ne dissimule rien mais qui est certainement une réaction de pudeur. Les deux autres femmes n'ont pas été touchées : l'une couchée sur son côté droit laisse paraître sa poitrine et l'autre de dos montre le début de la rotondité des fesses. Toutes les quatre ont des poses détendues dans un sommeil qui semble profond. Siddhārtha placé à l'entrée de la chambre, tourné vers la couche de Yaśodharā et son fils, ne semble toutefois pas les regarder, pas plus qu'il n'aperçoit les femmes à ses pieds. Il est habillé d'une curieuse manière : un assemblage de vêtements qui ne ressemble à aucun costume porté par la cour cambodgienne bien que chaque pièce se rapporte au vêtement traditionnel d'apparat.

Une même source d'inspiration

Pour cette période d'abandon des musiciennes encore décente, nous avons réuni trois peintures qui, si elles n'ont pas été réalisées par la main d'un même peintre au début des années 1950 et en 1963, témoignent néanmoins de la même inspiration ; nous y

associons une quatrième, elle aussi datée de 1963, qui découle de la mise en scène des trois premières.

Dans le *vihāra* du Vat Banteay Dei, le peintre a travaillé la scène des Adieux dans la chambre de Yaśodharā en présence de Siddhārtha et des musiciennes, leurs instruments éparpillés autour d'elles (ill. 59). Mais là s'arrêtent la comparaison avec les représentations précédentes puisque les femmes à terre, devant le lit de la princesse, ne sont pas étendues plus ou moins en désordre. Ici, elles sont regroupées de manière serrée, moitié assises moitié allongées. La composition tourne autour de la femme assise et de face, tenant serré son instrument sous ses bras, la main gauche pendant le long de sa jambe. A sa droite, deux autres femmes assises côte à côte, l'une vue de dos, l'autre de face, le bras gauche reposant sur le genou du même côté. A sa gauche, deux femmes allongées, l'une sur son flanc droit ne montrant que son dos, l'autre à plat dos, la tête reposant sur un instrument. Le buste d'une cinquième, au premier plan, est appuyé sur la jambe démesurée de sa compagne de derrière. Ces femmes portent des *sampot* unis ou en tissu *hol* ; leurs bustes sont habillés de curieux soutiens-gorge de forme « entonnoir » dont les bouts sont proéminents et les bretelles croisées de manière compliquée dans le dos, sauf pour celle portant une brassière.

On trouve une composition identique dans le sanctuaire du Vat Sbov Rik avec, à nouveau, six femmes présentées exactement au même endroit, au pied du lit de Yaśodharā, dans les mêmes positions et vêtues de manière analogue, les couleurs faisant la différence ainsi que le chemisier fendu dans le dos de l'une d'entre elles (ill. 60).

Ces deux panneaux réalisés en 1951 pour le premier, entre 1952 et 1955 pour le second dans la province de Pursat, ont cependant une exécution quelque peu différente : habile, le trait sûr, le rendu des positions vraisemblable et celui des corps convaincant à Banteay Dei ; la ligne plus cassée, les attitudes aplaties et sèches, les chairs sans relief à Sbov Rik. Il est difficile de penser que le même peintre est l'auteur des deux tableaux : il est préférable d'avancer qu'un autre imagier – ou un aide –, a copié celui qui le premier a imaginé cette mise en scène nouvelle. Il reste une signature – « Sa ya ya », certainement un surnom – et des détails chez le second qui n'existent pas chez le premier : une horloge au centre du dossier du lit en bois, une ampoule allumée au-dessus ; une montre au poignet de l'une des femmes et un paquet de cigarettes « Ara » traînant à terre. Tous ces objets sont évoqués dans le chapitre suivant.

Quelques années plus tard, sans doute en 1963, un peintre exécute pour le *vihāra* du Vat Kampong Thma, de grands panneaux placés au-dessus des nombreuses baies. La scène des Adieux présente une chambre dont on ne voit qu'une petite partie meublée d'un lit à l'imposant dossier recouvert de tissu et entouré de bois travaillé en sinuosités (ill. 61). Yaśodharā, la tête et les pieds reposant sur de petits coussins, retient Rāhula dormant. Siddhārtha de face, auprès du lit, regarde son fils en paraissant ignorer totalement les dix musiciennes assises ou allongées au pied du canapé, formant un groupe resserré. Plus que dans les deux peintures précédentes, ces femmes offrent un

spectacle de chairs, notamment parce que leurs bustes sont nus, ou couverts d'une lingerie fine et transparente, ou encore habillés de soutien–gorge aux teintes discrètes. Leurs différentes positions assises – de face, de dos et de profil – sont vivantes : deux jambes, par exemple, passent par-dessus deux chevelures (ill. 62) ; deux corps allongés cachent en partie ceux de leurs compagnes : l'un de dos ne présente qu'une culotte, l'autre de face un soutien-gorge et un tissu devant le bas de sa nudité. Deux autres tiennent encore leur instrument, une autre joue de la flûte (ill. 63). Leurs visages sont tous semblables – même celui de Yaśodharā qui est cependant un peu plus important pour évoquer ainsi la hiérarchie : le peintre a un modèle qu'il répète en jouant avec une bouche souriante, une autre grave, des yeux clos, d'autres entrouverts. Nous retrouverons *infra* les nombreux éléments européens – horloge à poids, pendule, transistor, éphéméride, cadre mural – décorant cette chambre.

En l'absence de signature, seules les comparaisons peuvent approcher une explication. Il est indéniable que dans ce tableau de quelques années plus récent que les deux précédents, le peintre s'est inspiré – ou avait au moins connaissance – de leur réalisation. Sans doute plus maître de son art que les imagiers précédents, il a pu concevoir son sujet de manière plus réaliste, plus vivante dans sa perception de l'histoire et de l'illustration qu'il en donne : « [...] *elles se sont empressées de faire relâche…* ».

Peut-on penser que ce peintre est aussi le réalisateur du tableau de Banteay Dei sept ans auparavant (cf. ill. 59) ? A l'époque de cette création, – mise en scène nouvelle, souplesse des corps assis, Siddhārta dominant la vision des femmes tout en étant debout près d'elles – l'imagier rompait avec la répétition du sujet devenu conventionnel dans sa présentation : il pourrait donc être le peintre de Kampong Thma devenu plus performant avec les années. Un indice confirmerait cette supposition : la forme tourmentée et caractéristique du bois de lit dans sa partie centrale et l'horloge insérée qui a certainement inspiré l'imagier de Kampong Thma.

Le tableau du *vihāra* du Vat Noti Mongkol de la province de Pursat (ill. 64), réalisé aussi en 1963, tire sa source créatrice des tableaux précédents que l'imagier connaissait obligatoirement puisque ceux de Banteay Dei et Sbov Rik ont été exécutés dans cette même province tandis que celui de Kampong Thma l'était dans celle de Kampong Thom, de l'autre côté du Grand lac. Comme dans les panneaux précédents, le peintre traite le sujet des Adieux dans un espace relativement restreint où le lit de Yaśodharā prend une place importante, en escamotant toutefois comme dans les trois autres représentations l'espace gauche : soit par un rideau, soit par un guéridon ou tout simplement par la coupure du tableau.

Les musiciennes endormies, moins nombreuses – elles ne sont plus que cinq –, sont assises ou allongées sur un carrelage bleu et noir travaillé avec des lignes de fuite qui créent une image vue d'un point situé en hauteur. Quatre d'entre elles sont tournées vers le spectateur, la cinquième repliée sur elle-même est tournée vers la princesse. Elles sont toutes habillées d'une longue étoffe de couleur partant de la taille, deux portent une brassière transparente, deux autres un soutien–gorge sans bretelle dont les bonnets ressemblent à des entonnoirs comme à Banteay Dei (ill. 65). Leurs attitudes

naturelles dans leur assoupissement rappelant certaines de Banteay Dei – têtes lourdes rejetées en arrière, pesanteur des bras – sont la marque d'un peintre ayant du métier. Quant aux positions, elles ont été travaillées à la manière d'une photographie : pour trois d'entre elles, les lignes de la partie basse du corps ont été augmentées pour marquer les plans tels que l'objectif les voie. Cette impression est renforcée par la coupure du tableau à sa partie inférieure faisant disparaître le bas des jambes qu'il faut restituer mentalement. Enfin, le peintre a joué avec l'apparence des mains qui n'est pas sans rappeler le travail du théâtre, élégance qui se retrouve dans la position de Siddhārtha : ici, le prince n'est pas arrêté et présenté statique comme dans les trois tableaux précédents, il est vu dans un élan de grande aisance pour se diriger vers la couche de Yaśodharā ; son attitude est un jeu du corps vu de profil, de trois-quarts et de face, les bras projetés en arrière dans un mouvement de souplesse, le visage relevé.

Pour ces quatre peintures qui présentent des analogies, faut-il évoquer un atelier de peintres ayant travaillé sous la direction d'un maître ? Ce serait hasardeux de le faire nous semble-t-il, puisqu'aucun témoignage ne vient étayer cette suggestion et qu'aucun Khmers n'a jamais entendu raconter l'histoire d'un maître enseignant l'art de peindre dans un *vihāra*, surtout de province. Un jeune, un aide, doit regarder le travail de l'aîné, le répéter, le copier, et s'en inspirer s'il possède l'imagination qui lui permet de se différencier quelque peu, ou parfois même surpasser cet ancien : c'est certainement l'histoire du dernier tableau des Adieux, celui de Noti Mongkol dont l'imagier a dépassé en mise en scène et en réalisme ses prédécesseurs.

Désordre et licence

Les peintures que nous venons de présenter ci-dessus ne sont que l'un des aspects de l'évocation des musiciennes endormies dans la chambre de Yaśodharā. En effet, un nombre non négligeable d'imagiers a préféré une réalisation de ce moment plus désordonnée et confuse, rejoignant ainsi la description donnée par les textes du sommeil des femmes dans la chambre de Siddhārtha « […] *à d'autres encore leur vêtement a glissé et découvre les honteuses misères de leur corps* ».

Les témoignages des années 1930 et 1940 sont quasi inexistants ou en trop piteux état pour pouvoir être étudiés. Néanmoins, il reste celui du *vihāra* du Vat Tuek Thla appartenant au *krong* de Phnom Penh. (ill. 66). La peinture des Adieux, tout en longueur au-dessus d'une large porte, fait partie du petit nombre de tableaux datant de 1928, situés entre des panneaux de quelques années postérieures et restaurés assez maladroitement.

Le sujet est perçu en deux séquences bien délimitées : la visite de Siddhārtha auprès des siens bénéficie du plus large espace ; celle de l'attente de Chandaka et Kanthaka au dehors occupe l'extrémité droite dans un encadrement qui correspond à la porte de la chambre.

Dans la vaste pièce de la princesse, le prince écarte un rideau pour apercevoir son fils qu'il ne regarde cependant pas puisque ses yeux sont plongés dans le lointain afin de les

soustraire à la vision des trois musiciennes affalées à terre et à moitié dévêtues, les membres étalés dans diverses positions, leurs instruments auprès d'elles. Par la porte ouverte ornée de rideaux, on perçoit dans un éloignement flou, l'écuyer et le cheval venant chercher le Bodhisattva.

L'imagier a travaillé cette scène plus dessinée que peinte, ce qui rend les personnages collés sur leur fond malgré des essais d'ombre autour des corps hormis un essai maladroit de profondeur pour le lit. Le carrelage, malgré des différences de taille des carreaux, donne l'impression de remonter sur le tableau. Néanmoins, le peintre a su rendre le sujet compréhensible pour chaque fidèle.

Les années 1950

Les années 1950 ont laissé de ce moment de la vie du Bodhisattva tel que les Khmers continuaient à le représenter plus d'illustrations que les décennies précédentes. Nous en avons répertorié une dizaine dans différentes provinces qui donnent une idée de la liberté de création dont les peintres disposaient au moment de la proclamation de l'Indépendance du pays.

La peinture du sanctuaire du Vat Pteah Kandal de la province de Kampong Cham offre une vision particulière et assez originale du thème (ill. 67). Dans un cadre imitant le bois, un panneau de grande taille montre deux épisodes de l'histoire de Siddhārtha présentés de manière verticale : les Adieux à la partie inférieure, le Grand Départ au-dessus. Les deux thèmes ne sont pas nettement séparés en deux tableaux mais imbriqués l'un dans l'autre : les personnages du Départ paraissent émerger des toits du palais autour de Kanthaka.

Dans la chambre de Yaśodharā allongée près Rāhula dans le sens contraire des autres créations, la nudité n'est pas présente mais le désordre existe avec la présentation des instruments jetés à terre et les corps des femmes abandonnés dans un sens et dans un autre (ill. 68). Siddhārtha marche vers son destin d'un pas rapide tout en tournant son regard vers son fils déjà garçonnet ; il s'avance ainsi vers un sonneur de gong dont la présence est des plus curieuses : peut-être s'agit-il de celui qui devait lui annoncer l'heure de son départ, mais cela n'est notifié nulle part. Sans doute l'imagination du peintre rapporte ce sujet au rythme de la vie du *vat*. Quant à l'écuyer Chandaka, représenté comme un personnage officiel du palais, il se tient dans l'embrasure de la porte devant une allée de parc ordonné, tirant Kanthaka par la bride, avant de se retrouver au-dessus du toit du palais se tenant à la queue du cheval dans l'envol du Grand Départ.

Avec le tableau du *vihāra* du Vat Tbaeng des années 1950 mais repeint, l'imagier introduit le regard dans une ambiance différente des précédentes : il joue avec la nudité des trois musiciennes placées au premier plan dans l'austère chambre de Yaśodharā allongée sur un grand divan (ill. 69). Siddhārtha, venu voir une dernière fois son fils, semble plutôt avoir un regard sur les femmes dont l'une, dans son relâchement dû au sommeil, a un geste équivoque sur le corps de sa compagne (ill. 70). Malheureusement

les peintures de ce sanctuaire ont été un peu trop fortement restaurées sur l'iconographie à la suite de la dégradation des lieux sous les Polpotistes pour lesquels le *vihāra* a servi successivement de grenier à riz et d'hôpital. Les voiles sur les trois femmes ont certainement été ajoutés lors de la restauration.

Si la décennie 1950 surprend par l'exposition des positions de laisser-aller des femmes sur les murs des *vihāra*, elle étonne tout autant par la nudité féminine utilisée comme prétexte pour illustrer le moment du choix décisif du Bodhisattva, même si les textes ont fait une description malveillante de l'aspect endormi des musiciennes et des danseuses.

Mais, pour ce faire, quels modèles pouvaient avoir les imagiers, notamment s'ils étaient des religieux appartenant au monastère ? Il est vrai que parmi eux certains peintres n'étaient que des laïcs réalisant leur période religieuse – trois mois ou plus – au monastère. Ils pouvaient apporter avec eux la connaissance du dessin et de la peinture ainsi que des témoignages de vie quotidienne. Il en était de même avec les imagiers résidant à la ville ou au village.

Les femmes ne sont pas absentes des *vat* mais leur présence est réservée aux tâches ménagères, à l'entretien du sanctuaire, à la préparation des fêtes… ; les plus âgées y vivent pour s'être retirées en ce lieu après un veuvage, par exemple. Toutes connaissent des moments de repos dans les *śālā* mais s'il est permis de les trouver parfois endormies, il est impossible de les y rencontrer dévêtues : elles n'ont jamais pu être des modèles pour les peintres ainsi que nous l'a confié un *achar*, ce qu'on imagine aisément.

Avec le tableau du *vihāra* du Vat Enlibaur toutes les questions précédentes peuvent être posées (ill. 71). Dans l'immense palais où se trouve Yaśodharā l'emploi du béton armé a été mis en valeur par le peintre : grande largeur pour une profonde salle voûtée, multiplication des arcs sur piliers pour une autre.

La princesse et son fils étendus sur un imposant lit au décor très « rococo » placé en biais devant les deux salles ouvertes – aucun espace n'a été réservé à une chambre –, sont regardés une dernière fois par Siddhārtha en train de s'éloigner vers l'entrebâillement de la porte. Son attitude très mouvante, aux gestes féminins, a quelque chose de théâtral. Devant lui, et au pied du lit, sont étalées sept musiciennes ayant abandonné leurs instruments sur le tapis et le carrelage. Elles sont toutes largement dévêtues – la plus lointaine l'est entièrement – conservant seulement un léger soutien-gorge et un tissu sur les hanches. Présentées dans un certain alignement, elles sont à plat dos ou allongée sur le côté, abandonnées dans le sommeil, les membres détendus : jambe reposant sur le ventre d'une voisine, corps chevauchant une compagne, bras allongé…

Plus loin sous les arcades, un homme assis et en uniforme, certainement l'un des gardes du palais est profondément endormi ; derrière lui, le personnage auréolé se tenant au bord d'un lit surmonté d'un dais est Siddhārtha figuré dans ses propres appartements. Le peintre a donc évoqué en un seul tableau, et de manière très originale, le prince éveillé découvrant le sommeil des femmes au loin, puis ses Adieux à son fils

devant la longue salle voûtée éclairée par des suspensions électriques et décorée d'une horloge murale.

La peinture du sanctuaire du Vat Chak offre les mêmes caractéristiques que les réalisations précédentes (ill. 72) : cinq musiciennes gisant les unes près des autres devant la couche de Yaśodharā tandis que Siddhārtha, passant auprès d'elles, écarte un rideau – geste qui marque l'instant du départ pour rejoindre au loin son écuyer et son cheval travaillés en très petite taille pour donner l'illusion de l'éloignement. Mais, ici, le prince fait un geste de la main droite semblant indiquer qu'il repousse le spectacle présenté à ses yeux. Toutefois, l'exposition de la nudité est quelque peu plus audacieuse que sur le tableau précédent : sans aucune pudeur deux femmes montrent leurs fesses et deux autres sont entièrement dévêtues quand une autre à plat dos ne cache que ce qui ne doit pas être vu.

L'ensemble de la scène se déroule dans une longue pièce sans véritable apparat si ce n'est le traitement des lourdes tentures. Le peintre s'est intéressé à la perspective et aux positions réalistes des femmes, ce qui surprend le visiteur étranger.

Quelques autres peintures peuvent être rapprochées des précédentes pour les positions amollies et le jeu des jambes des femmes plongées dans le sommeil.

La *śālā* du Vat Neakvoan, à présent démolie, offrait un registre de petits panneaux racontant la vie du Buddha (ill. 73).

La scène des Adieux, datée de 1957, avait été traitée dans une salle relativement profonde dont un rideau suspendu entre deux colonnes dissimulait l'ouverture du fond tandis que le mur perpendiculaire était orné d'un tableau encadré à l'occidentale comme à Kampong Seima (cf. ill. 22). Le lit de Yaśodharā, au lourd et compliqué décor de bois sculpté, coupait l'espace. Devant lui, sur un large tapis vert, occupant tout l'espace, s'étaient effondrées deux musiciennes, bras et jambes étendus et forte poitrine découverte : Siddhārtha, le regard dirigé vers elles, intériorisé et triste, ne semblait cependant pas les voir.

Dans le Vat Tang Krasang Tboung, les Adieux du *vihāra* se déroulent dans une chambre de taille réduite où trois musiciennes ayant abandonné leurs instruments dorment à plat dos ou sur le côté (ill. 74) En partie dévêtues mais toujours correctement coiffées, elles ont les jambes nues allongées ou repliées, donnant à Siddhārtha une vision sensuelle de la femme qu'il semble jauger avec un mépris souriant. Le peintre de ce panneau, comme l'imagier précédent, a préféré illustrer ce moment plutôt que montrer le regard du prince venu voir une dernière fois Rāhula.

On retrouvait une mise en scène un peu semblable dans le sanctuaire du Vat Khsach Po, démoli en 2009 puis entièrement reconstruit (ill. 75). Siddhārtha, le regard tourné vers l'espace des femmes endormies à terre – et non vers Rāhula et Yaśodharā – avait déjà les pieds dans le sens du départ. Le peintre lui avait donné une attitude de

domination sur les trois musiciennes épuisées dont les corps largement dénudés offraient un enchevêtrement de jambes quelque peu compliqué.

Cette vision des jambes emmêlées est celle que l'imagier a voulue dans le *vihāra* du Vat Pich Mokott (ill. 76) en jouant aussi avec les positions des têtes couchées : l'une s'est abattue sur l'épaule de sa voisine et sa main sur son ventre. L'enchevêtrement des jambes est tel qu'il est difficile d'en départager certaines. Quant à Siddhārtha, il est présenté dans une attitude de danse assez efféminée mais dominant la scène qui s'offre à lui.

Dans le sanctuaire du Vat Chhneah, le tableau des Adieux est plus élaboré que les trois précédents puisque le peintre y réunit la présence de Chandaka et Kanthaka puis, au loin dans le ciel, le Grand Départ suggéré (ill. 77). Le prince, le visage tourné vers le lit où reposent son fils et son épouse, quitte les lieux sans un regard pour les deux musiciennes couchées au sol dont la nudité abandonnée est quelque peu généreuse. Le peintre n'a pas réussi à rendre la réalité des mains même en évoquant un jeu des doigts.

Le tableau du *vihāra* du Vat Tang Kouk offre un épisode des Adieux de facture supérieure aux précédents et à la mise en scène plus élaborée (ill. 78). L'imagier a placé son sujet dans un espace restreint où le lit de Yaśodharā, au décor précieux, occupe la largeur de la pièce ; au-devant, sur un tapis bleu, un petit guéridon bas supporte différents objets. Avant de sombrer dans le sommeil, les quatre musiciennes ont rangé sagement leurs instruments les uns près des autres ; allongées et tournées vers le spectateur – une présentation assez rare – elles ont les attitudes détendues que peut offrir le repos : jambes recroquevillées sur le côté, à plat dos, genou relevé et main derrière la tête, sur le côté, jambes fléchies et bras allongés au-delà de la tête. Toutes ont la poitrine et les jambes découvertes et paraissent sourire. Siddhārtha près d'elles affiche un grand calme en dirigeant son regard vers les siens tandis que Chandaka et Kanthaka attendent placidement dehors. Cette image reflète un certain calme tout en soulignant la sensualité des femmes autant par leurs positions que par leurs corps en partie dénudés.

Dans le sanctuaire du Vat Ampae Phnom où la peinture des Adieux présente une ambiance se rapprochant de celle de Tang Kouk, la quiétude y est cependant moins forte (ill. 79). Allongée sur un canapé au décor de bois ondulant, Yaśodharā porte le *mokot* et Rāhula est un garçonnet libéré de ses linges. Au pied du lit quatre musiciennes gisent sur le dos, le ventre, le côté, à même le sol de carreaux de ciment. Trois d'entre elles, la poitrine habillée d'un soutien-gorge et le bassin entouré d'un drapé de couleur, ont les jambes nues et entremêlées : un genou de l'une sur le mollet de l'autre ou encore dans l'entrecuisse d'une autre. Le peintre, en groupant trois femmes et en séparant la quatrième par un espace occupé par les instruments, met en valeur la sensualité des corps sinueux. Quant à Siddhārtha, il n'affiche pas ici, comme précédemment, son imperturbabilité : le corps travaillé sur une diagonale, prêt à se retourner – attitude

rencontrée à Preaek Luong (cf. ill. 26) –, il tient déjà l'épée qui lui permettra de couper ses cheveux, tandis que Chandaka, tournant le dos à la porte semble parler à Kanthaka qu'il tient par la bride.

Un élément intéressant est la présence au sol des carreaux de ciment colorés et ornementaux rappelant l'utilisation de ce matériau dans les *vat* de toutes les provinces du Cambodge – notamment pour les *vihāra* –, comme dans les maisons de toutes les villes. Il arrive que certains imagiers retranscrivent sur leurs tableaux les carreaux de sol de leur propre sanctuaire alors que d'autres, comme ici le peintre d'Ampae Phnom, imaginent un autre type de décor jamais rencontré à travers le Cambodge où la diversité des combinaisons des formes et des couleurs est pourtant infinie.

D'autres Adieux des années 1950 conservent des évocations plus suggestives que toutes les précédentes, tels les deux exemples présentés *infra*.

Dans le *vihāra* du Vat Ruessei Sanh (ill. 80), l'imagier a placé son sujet dans une salle sans prétention hormis sa profondeur. On y voit le Bodhisattva quittant Yaśodharā et Rāhula en faisant un geste de la main droite qui peut illustrer sa pensée rapportée par les écrits : « *Si j'écarte la main de la reine pour prendre mon fils, la reine se réveillera, et ainsi mon départ se trouvera empêché* ». Devant lui, étalées dans un certain désordre, quatre musiciennes exposent leur nudité : l'une à plat ventre montre son fessier tandis qu'un tissu passe autour de son dos, une autre se tient dans une attitude allusive.

Cet imagier inconnu mais dont la date du travail est assurée, a présenté une image pouvant surprendre sur le mur d'un lieu sacré. Cependant, en l'état actuel de nos connaissances, il est bien difficile de savoir s'il est l'un des peintres inaugurant l'une des positions provocatrices au cours des années 1950.

En effet, une autre représentation de cette décennie, sans plus de possibilité de précision, peut lui être comparée et rapprochée : il s'agit de l'épisode du sanctuaire du Vat Mong Ratana (ill. 81).

Dans une chambre plus décorée que la précédente – tapis, guéridon, vases, oreiller, sol carrelé –, six musiciennes endormies, au corps largement dénudé ou peu dissimilé sous un tissu, sont présentées dans différentes poses – à plat dos, sur le ventre, assise, couchées sur le côté droit ou gauche. La femme du premier plan, allongée et vue de dos, montre un fessier large et rebondi tandis que toutes les autres ont des positions suggestives. Délaissant cette vision particulière, le prince ne regarde qu'un instant du côté de son épouse et de son fils avant de rejoindre, dans la nuit et sous la lune, son écuyer tenant son cheval.

Les années 1960

Au cours de ces années, les représentations sensuelles apparues précédemment vont s'épanouir à côté d'un nombre plus restreint d'images plus sages, autant que nos connaissances actuelles nous l'enseignent. Quelques repères de datations assurées – témoignages écrits sur panneaux, connaissance et souvenirs des *achar*–, ne permettent

cependant pas d'en présenter une histoire évolutive et continue. L'élément original depuis les années 1930 restant la présence des femmes dans la chambre de Yaśodharā, nous avons choisi de présenter un petit nombre de peintures aux illustrations relativement mesurées, puis un nombre plus important d'images aux évocations moins calmes.

La scène des Adieux du *vihāra* du Vat Prey Khla se déroule dans une chambre dont le peintre n'a représenté qu'un coin et qui n'offre aucun décor particulier (ill. 82). Dans l'ouverture sur l'extérieur formant un cadre, on aperçoit Chandaka et Kanthaka sous la lune : il est extrêmement rare de voir de dos l'écuyer mis complètement en valeur. A l'intérieur, sous une moustiquaire laissant deviner le lit au cadre de bois travaillé, reposent Yaśodharā et Rāhula, gros bébé serrant ses petits poings, les deux bras relevés de chaque côté de sa tête : une position à laquelle les peintres ne se sont ordinairement pas attachés (ill. 83). Siddhārtha, près du lit, écarte doucement la tenture pour un dernier regard. Devant lui, quatre musiciennes vêtues de tuniques longues sont sagement alignées de manière presque trop raide, tandis que deux autres, à demi dénudées, se tiennent recroquevillées à la hauteur de leurs genoux : la position de torsion compliquée de l'une d'elles ne permet pas de suivre immédiatement les lignes de son corps reposant sous les jambes de sa compagne.

Le peintre a représenté assez timidement la sensualité des femmes abandonnées dans le sommeil.

Dans le sanctuaire du Vat Tuol Slaeng, la chambre de Yaśodharā est plus imposante que celle de Prey Khla : un carrelage bleu et blanc conduit l'œil, sous un plafond à caissons, jusqu'à une porte ouverte donnant toute la profondeur au tableau (ill. 84).

Comme précédemment, la princesse et son fils reposent sous une moustiquaire placée sur un vaste lit à montants métalliques que le prince écarte sur un côté pour voir les siens. Rāhula ressemble à un gros poupon dont il a la position : genoux pliés, bras relevés et petits poings fermés. Au pied du lit, sur un tapis rouge à large bordure bleue et jaune, quatre musiciennes sont endormies, leurs instruments rejetés auprès d'elles. Moins sagement alignées que celles de Prey Khla, elles présentent des positions mouvantes et agitées mais conservent d'impeccables coiffures de grosses boucles.

Avec des maladresses dans le rendu des torsions des corps et le jeu des pieds, l'imagier a néanmoins mieux exprimé que le peintre précédent la scène de désordre que le Bodhisattva est en train de fuir, les jambes déjà tournées vers la droite mais le corps de face.

Le panneau du moment des Adieux dans le *vihāra* du Vat Boeng Khang Cheung a été légèrement repeint sur l'iconographie originelle (ill. 85). L'histoire se déroule dans un espace restreint mais meublé de grandes tentures, d'un ample lit posé en biais, de deux guéridons et de tapis dont l'un servant de descente de lit. A terre sont couchées et alignées dans les poses naturelles du sommeil, quatre musiciennes ayant abandonné leurs instruments dans un seul coin. Siddhārtha face à elles les domine et les regarde

avec détachement et mépris et n'a pas l'attitude de celui qui s'en va rejoindre son écuyer, absent ici de la scène. Au cours de cet instant, la main de Yaśodharā retient Rāhula, petit bébé nu et agité, tourné vers elle.

Dans cette scène, le Bodhisattva ne paraît pas être revenu avant son départ définitif voir son fils comme les textes le racontent. Il est, ici, plutôt représenté comme celui qui se réveille et découvre les femmes endormies. L'imagier a peut-être mêlé deux temps de l'histoire sur un seul tableau, mais l'a-t-il fait volontairement, ce qui ne serait pas une première originalité, ou a-t-il ainsi exécuté cet épisode par manque de connaissance ?

Cette représentation est donc sensiblement différente de la majorité des créations mais n'est cependant pas isolée puisque nous l'avons déjà rencontrée et la retrouverons dans d'autres images plus avant.

La peinture du *vihāra* du Vat Vihear Thum est l'un des exemples travaillés dans une sensibilité naïve (ill. 86). Siddhārtha, face au spectateur et tenant écarté le rideau qui le sépare de l'extérieur, ne regarde pas Yaśodharā et Rāhula dormant derrière lui ; cependant l'imagier a laissé ces mots sur une inscription déposée sur le carrelage : « [Siddhārtha] a l'intention de faire un baiser d'adieu à son fils Rāhula », ce qui peut signifier que le prince vient d'arriver et va se retourner vers les siens. Pour le fidèle cependant Siddhārtha est face à lui, lançant un regard au-dessus des deux musiciennes sommeillant allongées sur le sol et qui évoquent bien timidement le désordre décrit dans les textes : tunique entrouverte sur les jambes pour l'une, genou relevé pour l'autre, collier et coiffure en place pour les deux.

L'imagier s'est, semble-t-il, plus intéressé au prince, anticipant son histoire puisqu'il le présente tenant déjà son épée qui l'aidera à couper sa chevelure après avoir réalisé son départ.

Parallèlement aux évocations des Adieux relativement mesurées, un courant plus suggestif s'est affirmé qui déroute le visiteur : la pudeur affichée des Cambodgiens paraît déroutante face à ces images que les religieux semblent accepter et conserver comme l'un des thèmes d'enseignement. Ainsi, les années 1960 sont une période où les imagiers vont pouvoir s'exprimer assez librement non seulement dans les villes mais aussi dans les campagnes les plus reculées.

Dans un premier temps nous présentons cinq œuvres exécutées sur les murs de sanctuaires des provinces de Kandal, Kratié, Kampong Thom et Kampong Cham ainsi que dans la ville de Phnom Penh, et pour lesquelles nous n'avons pas pu trouver de date exacte de réalisation bien qu'elles appartiennent aux années 1960.

Dans le *vihāra* du Vat Champa, deux musiciennes sont endormies côte à côte sur un large tapis, au pied du canapé de Yaśodharā, tournées dans une position qui doit offrir leur nudité à Siddhārtha – bien qu'une unique bande de tissu bleu recouvre leurs bassins (ill. 87). Cependant le prince ne les regarde pas, et, dans un geste théâtral en direction de Rāhula, semble exprimer la parole qui lui est prêtée « *Quand je serai devenu un*

Bouddha je reviendrai le voir. » L'imagier n'est peut-être pas le même qui a réalisé les deux femmes plongées dans le sommeil puis le prince et son épouse : l'aspect de ceux-ci est une réalité, l'apparence de celles-là est sèche, raide et disproportionnée comparée au couple princier. Auraient-elles été ajoutées lors d'une restauration ?

La scène du sanctuaire du Vat Krakor montre une réalisation différente de la précédente (ill. 88). Sur le carrelage, devant la couche de Yaśodharā, six musiciennes sont étalées en désordre, étreignant un polochon, reposant sur le corps d'une voisine sans pudeur... Ce groupe très resserré, en partie dénudé, offre une indécence qui n'atteint pas le Bodhisattva : tout en faisant un geste d'adieu en direction de son fils, il soulève la tenture qui le libère de la chambre pour rejoindre Chandaka en train d'exécuter le *sompeah*.

Il est possible de rapprocher l'ambiance du tableau du *vihāra* du Vat Banteay Stoung du précédent même si les femmes sont deux fois moins nombreuses (ill. 89). En effet, le peintre a placé sur le carrelage, côte à côte, trois musiciennes dont l'une serre le corps de sa voisine. Mais, ici, Siddhārtha ne regarde pas les siens : il montre une grande tristesse en voyant celles qui reposent sur le sol.

Le mauvais état de toutes les peintures de ce sanctuaire en 2007 laisse supposer qu'elles n'existent sans doute plus au moment où ces lignes sont écrites.

A Phnom Penh, le sanctuaire du Vat Phnom a reçu un décor datant de différentes époques. Les Adieux ont été créés dans les années 1960 et offrent une vision assez « baroque », principalement due à la présence du lit de Yaśodharā dont l'extravagance du décor en bois sculpté est particulière – dossier en volutes stylisées et tarabiscotées, pieds en forme de pattes de lion (ill. 90). L'imagier, comme celui du Vat Boeng Khang Cheung, montre Rāhula petit bébé tout nu tourné vers sa mère (cf. ill. 85). Au pied du lit posé en travers de la chambre, trois musiciennes sont affalées sur le sol, les corps contorsionnés laissant paraître la nudité des jambes et des poitrines : Siddhārtha domine la scène depuis le seuil, l'épée à la main, sans un regard pour les siens.

La peinture des Adieux réalisée dans le *vihāra* du Vat Roka Koy est d'aspect plus calme que la précédente (ill. 91). La chambre de Yaśodharā présente de nombreux témoignages architecturaux : piliers à chapiteaux évoquant quelque peu l'ordre dorique, plafond orné d'une frise lisse, portes à un seul battant à panneaux… Au pied du lit de forme trapézoïdale car l'imagier n'a pas su le rendre en perspective trois musiciennes paraissent sagement alignées mais le jeu de leurs jambes le démentent : polochon prisonnier, courbe du fessier apparent, genou relevé et pied reposant sur un instrument de musique… La représentation de Siddhārtha, le regard dépassant la vision de l'endormissement des femmes, est originale : habillé à la khmère, il est tête nue, les cheveux coupés très courts, ne portant ni le *mokot* ni l'auréole. Dans la scène du Grand Départ, le peintre lui conserve le même aspect qu'il donne aussi à son écuyer. Il est extrêmement rare de voir Siddhārtha présenté sans auréole.

Après cette évocation générale et rapide de quelques panneaux des années 1960, nous proposons la vision d'une série de peintures datées avec une certaine assurance. Offrent–elles une approche réaliste de la mentalité d'une société ? Sont–elles seulement la transcription un peu excessive de l'imagination des peintres à partir d'un enseignement par les textes ? Les Cambodgiens interrogés restent très prudents dans leurs réponses comme dans leurs remarques.

Le *vihāra* du Vat Prasat Andaet est orné de panneaux de belle qualité réalisés par un peintre de talent particulièrement doué pour la représentation des chairs ; nous le retrouverons *infra*. La scène des Adieux y est présentée avec beaucoup de réalisme tant pour les personnages que pour les détails d'un intérieur habité (ill. 92).

Dans une chambre largement ouverte sur l'extérieur par des arcades permettant de voir entre deux colonnes le Grand Départ dans le ciel, Yaśodharā, sourire aux lèvres, allongée sur un lit orné d'un décor en bois et possédant un cadre de tête – élément très peu représenté – retient Rāhula, petit bébé potelé. Auprès du lit, sur un guéridon nappé, sont posés une coupe de fruits, un verre à pied et une tasse sur sa soucoupe : détails empruntés à une certaine classe de la société cambodgienne ou étrangère. A terre, abandonnées dans leur sommeil, gisent deux musiciennes et une troisième est suggérée par la seule présence d'un bras sur le côté gauche du tableau : cet artifice est utilisé dans la peinture occidentale comme hors–champ pour exprimer une dimension spatiale, et ce, depuis l'époque grecque comme on peut le voir sur les vases notamment à figures rouges.

La position réaliste des deux femmes endormies – l'une à plat dos, genoux relevés, l'autre dans une torsion sur le côté –, la souplesse de leurs corps dénudés et la juste couleur des chairs attirent immédiatement le regard. Quant à Siddhārtha, vu de dos, le visage tourné vers son enfant, il a l'attitude de celui qui jette un dernier regard avant d'abandonner les lieux dans le silence.

L'ensemble de cette composition d'où émane une grande sensualité, traité dans une palette colorée éclairée par la clarté des chairs féminines et un rendu de la perspective tant spatiale que volumétrique des corps n'a pu être réalisé que par un maître dont on ne sait rien.

L'imagier du panneau du sanctuaire du Vat Kdoeang Reay s'est attaché à exécuter la scène des Adieux dans une ambiance de sensualité aussi évocatrice que celle de Prasat Andaet mais travaillée de manière moins habile (ill. 93).

Yaśodharā et Rāhula, petit bébé tout nu, sont allongés sur un lit évoquant une méridienne, placé en biais dans une chambre ornée de grandes tentures et encombrée d'une imposante table-bureau et d'un guéridon supportant différents objets. Siddhārtha, devant le lit, tourne le dos à l'ouverture de la pièce au travers de laquelle apparaissent son écuyer et son cheval, et regarde les siens d'un air absent. A ses pieds, sur un sol de carreaux de ciment, sont couchées dans un certain désordre trois musiciennes contorsionnées, dont deux enlacées, les jambes emmêlées et le fessier découvert, offrant leur lascivité au prince qui ne la remarque pas.

Avec le tableau du *vihāra* du Vat Pothi Vong l'imagier entraîne l'observateur dans la chambre de Yaśodharā où règne un certain excès de textiles : lourdes tentures, couvertures, tapis, nappe et pans virevoltants du vêtement du prince (ill. 94). Il a d'autre part introduit deux éléments rappelant l'Europe qui seront à nouveau évoqués *infra* : le globe de mariage et la montre.

Au pied du lit de Yaśodharā sont allongées et enveloppées de voiles légers, trois musiciennes ayant rejeté leurs instruments derrière elles. L'une dort à plat dos, les mains croisées sur la poitrine, près des deux autres dont les jambes sont enchevêtrées et les mains caressantes. Siddhārtha ne les voit pas ayant tourné le regard vers son fils (ill. 95). L'imagier a suggéré ici ce que pouvait être l'endormissement des femmes après leur fatigue et leur insuccès à divertir le prince.

Dans le Vat Chong Kaoh, le *vihāra* datant de 1909 a reçu un décor en 1964 qui a été repeint dans la décennie 1990 de couleurs un peu trop vives tout en respectant l'iconographie originelle. Les Adieux se déroulent dans une chambre ouverte sur l'extérieur de manière traditionnelle, laissant apercevoir l'image de Chandaka et Kanthaka (ill. 96). Siddhārtha, près de la porte, lance un dernier regard vers Rāhula, tandis que sur le carrelage bicolore reposent quatre musiciennes, en partie dénudées, installées dans un certain désordre, les jambes des unes couvrant le corps des autres. Le peintre a suggéré une ambiance de sensualité en s'attachant au rendu des positions et au contraste de la couleur entre les chairs et les écharpes des femmes.

L'imagier du sanctuaire du Vat Sam Samey présente une mise en scène des Adieux assez traditionnelle (ill. 97). Sur le carrelage de la chambre de Yaśodharā trois musiciennes sont abandonnées dans le sommeil. Portant des sous-vêtements féminins et une écharpe lâchement entortillée autour du corps, elles exposent le reste de leur nudité que Siddhārtha, placé devant l'ouverture de la salle, ne regarde pas ayant tourné la tête vers son fils endormi près de sa mère.

Un élément original dans ce tableau attire l'œil : les curieuses coiffures des femmes et de Yaśodharā faites de cheveux longs, entortillés dans des rangées de perles et de fleurs, avec des mèches en accroche-cœur sur le visage aux sourcils accentués et aux lèvres épaisses et colorées. Sans doute, l'imagier a voulu leur donner un aspect quelque peu japonisant, mais pour quelle raison ? Peut-être songeait-il aux geishas…

Dans le *vihāra* du Vat Ba Baong Kraom, le peintre a illustré les Adieux en tentant des originalités ou des audaces (ill. 98). En effet, près du lit de Yaśodharā, allongées sur un tapis, trois musiciennes se tiennent à une certaine distance l'une de l'autre en exposant leur corps peu caché par de grandes draperies, deux d'entre elles faisant un geste qui n'a rien d'équivoque. De son côté, Siddhārtha arrive d'un couloir dont le sol n'est fait que de cubes symbolisant de nombreuses marches descendant vers l'espace de la chambre ; à cette hauteur, il détourne le regard, semble-t-il, vers la couche de son épouse mais sans s'arrêter, indiquant à son écuyer son arrivée par un geste de la main gauche. Cette

attitude, qui n'est pas celle décrite dans les textes, est le parti pris de l'imagier qui a laissé une inscription sur le tableau pour expliquer comment il vit la scène des Adieux : « Le Bodhisattva a pris la fuite sans prévenir Bimbāra ».

Cette peinture d'expression provinciale, maladroite dans le rendu des proportions, des gestes et dans l'essai de perspective, est d'un réalisme étonnant sur les murs d'un édifice sacré de village à moins de considérer que le monde rural est plus porté à transcrire la réalité.

En racontant les Adieux dans le sanctuaire du Vat Khpob, l'imagier a exprimé un certain naturalisme (ill. 99). Il n'a pas enfermé son sujet dans l'espace d'une chambre mais l'a placé sur un coin de terrasse, simplement abrité, où Yaśodharā repose en tenant Rāhula dans un geste affectueux tandis que Siddhārtha s'éloigne en leur jetant un dernier regard. Devant le lit, sur un tapis, trois musiciennes dévêtues sont allongées à plat dos ou sur le côté, ce qui a donné la possibilité au peintre de montrer leur nudité généreuse sous différents angles, et notamment le fessier de l'une d'elle. Les deux femmes les plus proches de l'œil du spectateur, présentées dans des positions contorsionnées, ont reçu, à un moment difficile à dater, un voile léger sur leur bassin, la surface du panneau révélant l'épaisseur surajoutée des lignes. Sans doute ici les fidèles étaient quelque peu étonnés de l'impudeur étalée sous leurs yeux.

Comme le panneau de Ba Baong Kraom, cette réalisation est d'aspect provincial. Traitée avec difficulté pour les positions des musiciennes et pour les perspectives – sol aux carreaux non fuyants, montants du lit non accordés entre eux, tentures des portes sans fuite dans l'espace… L'imagier ne donne une réalité qu'au couple princier : proportions équilibrées pour Siddhārtha et posture naturelle pour Yaśodharā. Cette peinture rappelant le traitement de celle du Vat Champa (cf. ill. 87) on peut faire la même proposition en suggérant de voir deux mains différentes intervenues dans cette réalisation.

Le registre de la vie du Buddha dans le *vihāra* de 1978 du Vat Kamping Puoy, a été badigeonné de blanc dans la période des difficultés de 1975–1979. Certains thèmes sont restés en l'état détérioré, d'autres ont été quelque peu récupérés, d'autres enfin ont été restaurés. Le panneau des Adieux fait partie de ces derniers (ill. 100).

L'imagier a situé le sujet dans un espace restreint où le lit de Yaśodharā prend une place importante sous le drapé de larges tentures. Sur un tapis placé au-devant, ont été déposés les instruments des musiciennes endormies dans un pêle-mêle de jambes et de bras, de nudité étalée et de visages ingrats que Siddhārtha très féminisé ignore. Tourné vers le spectateur, les pieds vers la droite, il a le regard absent de celui qui a déjà quitté les siens.

Le peintre n'a pas su rendre le jeu des bras, des mains et des pieds : ainsi, le prince n'a pas de bras gauche et la confusion existe entre ceux de deux femmes ; les mains sont inversées et les pieds grossièrement représentés. Cette réalisation, comme les

précédentes, est de sensibilité provinciale : elle raconte le sujet sans aucune recherche d'élégance.

La dernière image sélectionnée où les musiciennes sont présentes dans la scène des Adieux, est celle du sanctuaire du Vat Kaoh Ta Suy (ill. 101).

Difficile à photographier en raison de son emplacement en hauteur, le panneau montre comme précédemment un espace restreint où apparaît Siddhārtha devant le lit de Yaśodharā. Il regarde d'un air dédaigneux les trois femmes couchées sur le carrelage bicolore, et délaisse son fils, très petit bébé, allongé près de sa mère la tête sur son sein. Les musiciennes ont subi quelques retouches : le visage de l'une tourné vers Yaśodharā a été barbouillé tandis que des soutiens-gorge d'un blanc éclatant ont été ajoutés sur le buste des deux autres. Ces repeints sont certainement une réaction de pudeur qui n'a, cependant, pas touché la position de celles-ci : l'une étant en partie affalée sur l'autre, les pieds mêlés.

Le renoncement aux danseuses

Si de toutes les images traitant les Adieux de Siddhārtha dans la chambre de Yaśodharā, le plus grand nombre de représentations est celui des évocations des musiciennes endormies, une autre vision du thème est celle des groupes de femmes abandonnées dans le sommeil sans aucun signe distinctif pouvant faire allusion à leur rôle. Nous avons donc attribué ces mises en scène dépouillées aux danseuses qui ne peuvent conserver auprès d'elle aucun attribut de leur art, par exemple des chaussons, puisque la danse est réalisé pieds nus : « *Ce ne sont que des ballerines… celles-là déploient en mesure leurs grâces dansantes* ».

Ce thème a peut-être été travaillé avant les années 1940. Cependant nos recherches ne nous ont par permis de répertorier des témoignages des premières décennies du XX^e^ siècle. La réalité est différente pour les années 1950 et 1960 : des panneaux peints ont été conservés jusqu'à nos jours, en petit nombre, donnant une bonne idée de ce que les imagiers pouvaient retranscrire de leur connaissance du thème.

Retenue et légèreté

Au milieu du siècle, les quelques témoignages encore existants montrent une diversité de réalisations.

Les années 1950

La plus ancienne création est, semble-t-il, celle du *vihāra* du Vat Kaoh Phdau. Les panneaux, séparés par des pilastres, formant un registre au-dessus des baies, excepté sur le mur oriental où ils sont doublés autour des portes, ont beaucoup souffert durant la dernière période des difficultés : badigeonnés de charbon de bois puis grattés, ils conservent de grandes griffures et rayures et sont parfois en partie effacés (ill. 102).

La scène des Adieux se déroule dans un espace restreint et dépouillé – qui n'a rien d'une chambre de palais –, où trois danseuses couchées au pied du lit de Yaśodharā, tenant serré Rāhula, manifestent une certaine légèreté de présentation : genou relevé, vêtements retroussés… Siddhārtha, le regard absent dirigé vers le lointain, ne les voit pas comme il ne remarque pas plus son fils : il descend un escalier aux rampes arrondies rappelant ceux des architectures du début du XX^e^ siècle, surmonté d'un grand cadre dont le sujet est resté noirci.

Cette peinture, comme les autres tableaux, est travaillée dans une palette très restreinte : des jaunes, des verts, de rares touches de rouge et de bleu. D'expression naïve, elle expose le sujet avec une grande simplicité dans un langage clair que chacun comprend immédiatement sans savoir que l'imagier n'illustre pas exactement les passages des écrits. Ici, comme dans les peintures précédentes, il n'y a pas de fleurs étalées sur la couche de Yaśodharā qui ne pose pas la main sur le front ou la tête de son enfant.

Afin de conserver la mémoire de ces images comme nous l'ont dit les religieux du *vat*, ils les ont un peu restaurées en repassant les contours des personnages au trait (ill. 103).

Contemporaine de la peinture précédente, celle du *vihāra* du Vat Khyao est de sensibilité bien différente (ill. 104). L'imagier a placé son sujet dans une chambre encombrée de tentures, d'un lit important, d'un guéridon bas et d'un grand tapis où sont étalées quatre femmes dans des attitudes d'abandon évocateur. Siddhārtha ne leur jette aucun regard, réservant un coup d'œil à son fils très petit bébé au moment de rejoindre Chandaka et Kanthaka dans la nuit.

L'imagier a travaillé le prince de manière frontale – à l'image de l'ensemble des créations du *vihāra* – et lui a mis dans la main droite une épée qu'il tient relevé, ce qui lui confère une attitude très raide. La palette variée de ce panneau – le vert et le rouge étant mis en valeur –, donne une impression de surcharge où l'œil a des difficultés à se poser. La perspective est maladroite, notamment dans le traitement du tapis, mais les personnages sont travaillés dans des rapports d'équilibre.

Avec ces deux peintures, il ressort une expression de sensibilité paysanne pour celle de Kaoh Phdau de la province de Kampot, et une recherche d'un certain raffinement pour celle de Khyao de la province de Kampong Cham : le langage des deux peintres est en partie représentatif des lieux où ils s'expriment.

Quatre autres peintures de la même décennie appartiennent à des *vat* de plusieurs provinces : ils offrent des similitudes et des différences.

Le sanctuaire du Vat Akreiy Ksatr, de la province de Kandal, montre les Adieux se déroulant dans une chambre au très haut plafond dont une partie des murs est plaquée de panneaux de bois. Au sol, un carrelage posé en biais – fantaisie perspective de l'imagier – sur lequel repose un lit à deux places qui a la particularité de ressembler à

ceux de l'Occident avec sa grande largeur et son importante profondeur mais reste oriental pour le traitement de la tête de lit en bois aux motifs khmers (ill. 105). Dans le Songe de Māyā, le peintre a aussi offert à la reine un lit semblable mais posé dans un entourage de bois (cf. ill. 48) : sans doute, en avait-il aperçu chez des coloniaux dont la taille l'avait frappé puisqu'elle ne correspond pas à une tradition cambodgienne. Ici, recouvert d'un dessus de lit vert éclatant et surmonté d'un dais de tissu bleu, il occupe l'essentiel de la surface de la pièce et accueille Yaśodharā et son fils dormant allongés dans le sens de la largeur : le peintre conserve ainsi la position conventionnelle de présentation pour la princesse et Rāhula, comme il l'a fait pour la reine Māyā. Au pied du lit, sur le carrelage sont assoupies deux femmes dont une partie de la nudité est recouverte par les plis d'un épais tissu vert. Et si l'attitude de l'une est suggestive, les positions, notamment des bras, restent néanmoins harmonieuses en évoquant des mouvements de danse. Quant à Siddhārtha, il est habillé d'une mode qui se veut indienne – turban et *lungi* – et s'apprête à partir pour la vie monastique après avoir regardé son épouse, son fils et les femmes endormies, comme l'a écrit le peintre au bas du tableau.

L'imagier d'Akreiy Ksatr impose un style très personnel dans tous ses tableaux : important volume des architectures, personnages longilignes et de peau très blanche, gestes ondoyants, jeu de courbes, palette colorée…

Dans la même province de Kandal, le *vihāra* du Vat Damrei Sa conserve les scènes des Adieux et du Grand Départ, superposées dans un même cadre peint et traitées de manière originale.

Dans la chambre sans décor des Adieux, le divan de Yaśodharā est travaillé sur une pente par rapport au sol : l'imagier, désireux de montrer l'ensemble de la couche, n'a pas réussi à résoudre le problème de perspective (ill. 106). Au sol, et le long de deux côtés du lit, dorment quatre femmes filiformes dans des attitudes relâchées. Une seule – la plus éloignée des yeux du spectateur – a conservé la poitrine dénudée, les autres ayant reçu des brassières très visibles dans un moment de pudeur difficile à déterminer dans le temps. Siddhārtha, placé à l'opposé de trois d'entre elles qu'il ne peut donc voir, part sur la pointe des pieds, le visage tourné vers les siens endormis. Le peintre l'a travaillé sur un arc de cercle donnant l'impression d'un mouvement acrobatique. Dans cette scène, le rendu des textiles – tentures et drapés – attire le regard, l'imagier les ayant exécutés en de nombreux plis souples ou entortillés : ainsi, le long tissu enveloppant la femme du premier plan évoque un coquillage spiralé.

Dans la scène du Grand Départ placée au-dessous des Adieux et séparée d'eux par un simple trait fin, le prince chevauche Kanthaka suivi de Chandaka accroché à sa queue, accompagné par les déités au milieu de groupes de nuages formés d'amas en forme de petits ballons blancs (ill. 107). Cette image ne ressemble à aucune autre, pas plus qu'à celle des Adieux qui la précède.

Bien qu'il n'y ait pas de définition générale pour la « maniera » qui s'est développée en Europe, le style « maniériste » offre une diversité importante de créations, de

fantaisie et d'imagination d'après Vasari. On peut appliquer ce qualificatif à ces deux scènes comme à de nombreuses autres de ce sanctuaire.

Les Adieux du *vihāra* du Vat Mongkol Chey, situé dans la province de Kampong Cham, sont bien différents de ceux de Damrei Sa : à l'inverse des lignes obliques, ils sont travaillés dans une dominante d'horizontalités (ill. 108). Le panneau de ce thème occupe toute la hauteur du mur, au-dessus d'une baie, quand les deux tableaux superposés du Grand Départ et de la Coupe des cheveux tiennent le même espace sur le panneau suivant. L'imagier, ou le commanditaire, a certainement jugé que le sujet des Adieux était plus important que les deux autres thèmes.

A l'intérieur d'une chambre tendue de deux grands rideaux bleu et rouge encadrant un léger voilage blanc – le peintre a-t-il songé aux couleurs du drapeau cambodgien ? –, le grand lit de Yaśodharā bordé sur trois côtés d'un élément de bois non sculpté occupe l'essentiel de la place. Au sol, sur un tapis, sont alignées trois femmes endormies, coiffées de perles et portant des bijoux ; leurs bustes sont habillés – un chemisier à manches ballon pour l'une –, et le reste de leur corps couvert d'un long drapé de couleur différente. Siddhārtha, vêtu à la khmère, ignorant les danseuses ne regarde pas non plus son fils : il fixe le lointain qui est peut-être un mur. Maladresse ?

Le peintre a conçu un tableau d'aspect très raide où les lignes horizontales dominantes – alignement des trois femmes, de la princesse, de son fils, des lignes du lit et du tapis – sont simplement coupées par les verticales de la porte et la hauteur du Bodhisattva. Un élément amusant dans cette illustration est la création des ombres portées dans une pièce fermée qui ne dispose pas de lumière : celle de Siddhārtha qui part de ses pieds pour aller mourir le long d'une des femmes allongées, celle des coussins posés à plat sur le tapis, celles enfin des drapés, les unes dirigées dans un sens et les autres à l'inverse.

Une certaine raideur d'exécution se retrouve aussi dans la peinture du *vihāra* du Vat Kampong Kdei, de la province de Siemreap, mais la mise en scène du thème est assez différente de la précédente (ill. 109).

Yaśodharā et Rāhula, qui est ici un grand garçon portant déjà la protubérance crânienne contrairement à la présentation des écrits « [le Bodhisattva] *songe à son fils nouveau-né* », sont endormis sur un méridienne Napoléon III de sensibilité khmère : leurs têtes sont orientées vers l'ouverture de la chambre près de laquelle le prince se tient comme à l'ordinaire. Au pied de la couche sont allongées de manière serrée, et dans le même sens que la princesse, trois femmes enveloppées dans de longs drapés ne laissant dépasser aucune partie de leur corps, pas même leurs pieds : c'est l'unique représentation à cette époque qui ne montre aucune partie dénudée du corps. Quant à Siddhārtha songeur, arrêté auprès de la tête du lit dans une attitude très humaine, il repousse la tenture de sa main droite en jetant un regard absent vers les danseuses endormies. Derrière lui, par la grande ouverture de la baie, le parc apparaît vide de l'écuyer et du cheval.

L'imagier de ce tableau, tout en travaillant les détails des tentures, des tissus, des voilages, des vêtements khmers du prince et de la princesse, des chevelures, n'a pas plus apporté de décor ornemental à la pièce que les peintres des trois *vihāra* précédents.

Les années 1960

Au cours de cette décennie, un certain nombre de représentations conservées et un peu plus nombreuses que durant les années précédentes, vont connaître le même type de développement dans l'approche d'une nudité restant encore très discrète. Quelques imagiers vont ainsi s'attacher à dépeindre des femmes couchées à terre, alignées les unes près des autres sans chevauchement, ce qui n'exclut pas le relâchement des corps et les bustes plus ou moins dénudés, les jambes découvertes.

Dans le Vat Trapeang Sla, le sanctuaire conserve un panneau des Adieux difficile à photographier (ill. 110). L'imagier a restreint l'espace où sommeille Yaśodharā qui préserve Rāhula représenté si petit bébé qu'il tient tout entier dans la main de sa mère. Auprès du lit a été placé un guéridon sur lequel a été posée une lampe à pétrole. Au sol, deux femmes reposent sur un tapis placé sur le carrelage rouge et blanc identique à celui des nefs latérales du *vihāra* : elles sont abandonnées dans des attitudes naturelles, le bas du corps couvert. A l'origine leur poitrine était nue mais elle a été couverte d'un soutien-gorge plus tardivement, notamment pour celle la plus proche des regards. Siddhārtha de manière conventionnelle se trouve sur la droite du tableau prêt à rejoindre l'extérieur en détournant une dernière fois le regard vers Rāhula.

La représentation du même sujet est plus ouverte dans le *vihāra* du Vat Peanea, de la province de Siemreap, où la superficie de la chambre est plus importante (ill. 111). Un vaste divan peint de pleine face délimite l'espace en profondeur et cache un élément du fond de la pièce très difficile à identifier. Sur le lit reposent Yaśodharā et son fils, tous deux couverts d'un large tissu que le peintre a exagérément gonflé autour de la princesse. Ce renflement se retrouve dans les drapés protégeant le bas du corps des trois femmes endormies sur un tapis et s'oppose à l'étroitesse de leur buste dénudé : comme à Mongkol Chey où deux danseuses ont une jambe pliée, l'imagier a créé ces boursouflures couvrant les genoux redressés mais de manière moins habile, plus fantaisiste (cf. ill. 108). Siddhārtha, dans une position plus souple que sur le tableau précédent, va quitter la pièce dans laquelle l'imagier n'a ménagé aucune ouverture.

Dans ces deux panneaux distants géographiquement, les deux imagiers, qui ne se sont très certainement jamais rencontrés, ont fait de la scène des Adieux un moment de calme où domine un sommeil très chaste. Et tous deux ont utilisé la perspective hiérarchique pour la princesse.

Dans le *vihāra* du Vat Chi Kraeng, dans la province de Siemreap, le peintre a créé une ambiance intimiste pour la chambre de petite taille de Yaśodharā (ill. 112). Touchant un petit guéridon, le lit de la princesse au dossier de méandres tortueux, occupe l'essentiel

de l'espace tandis que les trois femmes endormies se partagent la surface réduite du tapis. Siddhārtha, debout à leurs pieds, dirige son regard vers son fils en tenant la tenture qu'il semble avoir soulevée en arrivant. Dehors sous les étoiles, aperçus par une étroite ouverture, attendent Chandaka et le cheval.

L'imagier s'est attaché à montrer les femmes sous deux aspects différents : l'une en soutien-gorge et en grande partie dénudée, une jambe relevée, est présentée dans une attitude opposée aux deux autres couchées sur le dos, très raides dans les tissus qui les enveloppent et leur donnent un aspect de momie plus qu'à Kampong Kdei (cf. ill. 109). Une pointe de sensualité émane cependant du travail de cette peinture avec le traitement des chairs de la femme la plus proche du regard du visiteur.

Le panneau des Adieux du sanctuaire du Vat Moung, dans la province de Kampong Cham, était très endommagé en 2007 lors de notre visite (ill. 113). Nous ignorons son histoire depuis, peut-être est-il détruit. Il reste toutefois ce témoignage photographique d'un moment précis qui, permettant de lire l'essentiel du sujet, montre la dégradation de l'arrière-plan.

La présentation du sujet peut être rapprochée de l'image précédente avec quelques détails supplémentaires apportant une note personnalisée. Sur un lit au décor de méandres khmérisés, Yaśodharā a déposé auprès d'elle Rāhula protégé par un linge de couleur verte. Deux guéridons, au pied du lit, les séparent du tapis où sommeillent trois femmes, dont deux sont couvertes d'un léger tissu cachant la partie médiane de leur corps ; la plus proche des yeux du spectateur porte un *sampot* descendant jusqu'aux chevilles : sans doute expression de pudeur envers les fidèles voulue par l'imagier. Dans la peinture précédente les femmes étaient placées dans un ordre inverse laissant la plus découverte au premier plan.

Siddhārtha, vu pleinement de face, se trouve certainement auprès de l'embrasure de la porte – la dégradation ne permet pas de voir cette partie de la pièce –, regardant dans la direction des femmes endormies. Son attitude semble différente de toutes celles ordinairement travaillées et se rapproche d'une figure de danse : tandis qu'il campe sur ses deux pieds en position ouverte, les genoux légèrement fléchis, il lève le bras gauche, sans qu'il soit possible de voir s'il porte un objet, et pose sa main droite sur sa hanche en tenant son épée. L'imagier a quelque peu européanisé cette scène par les objets qu'il a introduits.

Parallèlement à ces images des années 1960 encore sages dans la présentation du sommeil des femmes bien que la nudité soit présente avec des jambes commençant à se libérer de toute entrave, se développent des illustrations plus sensuelles exprimées par les attitudes et les positions des corps relâchés. Quelques exemples de cette sensibilité ont été conservés.

Dans le sanctuaire du Vat Svay Chikray de la province de Prey Veng, la scène des Adieux est représentée dans une superficie difficile à cerner qui est peut-être un retrait de terrasse ; largement ouverte sur l'extérieur, elle est carrelée de jaune et rouge et

laisse apercevoir dans le lointain derrière Siddhārtha, Chandaka et Kanthaka (ill. 114). Le divan de Yaśodharā, posé moitié sur un tapis et moitié sur le carrelage, déborde sur l'espace ouvert. Au pied du lit, sont étendues et bien peu vêtues, trois femmes dans des positions lascives. Le prince, tourné vers elles, dirige au loin son regard empreint de tristesse. Ce tableau a conservé son iconographie originelle mais a subi quelques traits de pinceaux bien lisses pour la partie décorative du lit et de l'architecture élevée au loin.

Le même thème est traité avec une mise en scène différente dans le *vihāra* du Vat Thma Da (ill. 115). L'histoire, qui semble se dérouler dans le coin d'une terrasse, est divisée en deux parties distinctes : à droite, une zone ouverte et claire, carrelée de rouge et blanc, conduit à un escalier au pied duquel l'écuyer et le cheval attendent sous un ciel très sombre ; à gauche, dans un espace chargé, un tapis couvre le sol sur lequel est posé le lit de Yaśodharā tenant Rāhula, les femmes sommeillent devant le lit et Siddhārtha se tient debout à leurs pieds. Le prince, dans une position de légère torsion, a le regard dirigé vers son fils. Les quatre femmes avachies, vues de face, de dos et à plat dos, ont des jeux de jambes et de bras aux chairs rosées dont l'aspect contraste avec la froideur se dégageant du carrelage. La composition de cette œuvre est un travail élaboré, témoignant d'une maitrise de la ligne. La légère restauration au trait a cerné les parties nues des corps en leur donnant un semblant d'ombre, ce qui n'altère nullement le travail originel. L'emploi d'une palette assez restreinte mais bien distribuée donne l'impression de l'usage de nombreux coloris plus que le peintre n'en a utilisés. Enfin, l'imagier a travaillé la perspective classique tout en affirmant une légère perspective hiérarchique pour Yaśodharā et Siddhārtha.

Dans le Vat Kdei Doem où les registres sont d'époques différentes, le tableau des Adieux représente la sensibilité ou, plus exactement, la mode picturale en vogue dans la décennie 1960 (ill. 116).

Ainsi, la mise en scène du sujet s'apparente à celle des quatre panneaux précédents (cf. ill. 112–115) : un espace restreint, sur la gauche, réservé à Yaśodharā où le lit occupe une place importante, et un chemin libre, sur la droite, où se tient Siddhārtha, conduisant à l'ouverture sur l'extérieur. Contrairement aux épisodes des Adieux précédents, le peintre a meublé la partie limitée du ciel d'un début de Grand Départ qui se termine sur le panneau suivant où se trouve aussi la Coupe des cheveux, les panneaux étant séparés par une bordure large faite de ce qui ressemble à des enroulements de feuillage. Cette présentation est tout à fait originale.

Le prince, plongé dans ses pensées, soulève le voilage du lit mais ne voit ni son fils ni les six femmes épuisées et couchées sur le tapis : quatre sont allongées et tournées vers lui et deux, dont on n'aperçoit que les bustes, sont en position inverse. Quatre d'entre elles portent un soutien-gorge et sont couvertes d'un tissu formant jupette, deux autres sont enveloppées dans leur *sampot*. De l'ensemble des bras et des jambes, rejetés ou pliés offrant la souplesse de leur chair, émane une impression de sensualité qui contraste avec le calme et l'attitude hiératique du Bodhisattva.

Le *vihāra* du Vat Kien Chrey Khnong offre un panneau des Adieux difficile à photographier en raison de sa grande hauteur (ill. 117).

La scène se situe dans une chambre dépouillée de tout décor où sur le divan, placé légèrement en biais, dort Yaśodharā tenant un bien petit Rāhula. Devant le lit et sur un carrelage sans tapis, trois femmes sont profondément endormies dans des attitudes très ondulantes et sensuelles, révélant les rotondités de leur corps. Le peintre, tout en les alignant, a choisi de les alterner : ainsi, deux d'entre elles offrant à Siddhārtha la vision de leur dos, encadrent celle qui lui montre d'abord son visage et sa poitrine. Mais le prince ne les regarde pas : son visage est tourné vers son fils. L'imagier semble avoir peint le Bodhisattva à la manière d'une photographie prise de trop près et par dessous : la partie basse de son corps – notamment les pieds – a un volume important par rapport au buste et à la tête qui paraissent fuir vers la partie haute du tableau.

Avec ces quelques illustrations des Adieux des années 1950 et 1960 qui mettent en scène des femmes débarrassées de tout symbole de reconnaissances comme peuvent l'être des danseuses endormies, nous avons un aperçu d'une ambiance plus tempérante que celle développée avec les musiciennes dans la chambre de Yaśodharā.

Pour terminer cette partie du « délaissement des danseuses », nous présentons deux panneaux qui se distinguent des précédents par des éléments novateurs sans abandonner le traitement du sujet auquel ils doivent répondre.

Une réalité affirmée

Au premier regard, le tableau des Adieux du *vihāra* du Vat Sopor, dans la province de Prey Veng, est d'une expression moins chaleureuse que les représentations précédentes : la dominante des teintes bleues – mur, carrelage bicolore, pilier, nuages – et le jeu des obliques en sont, en partie, l'explication (ill. 118).

L'imagier a placé son sujet dans l'espace étréci d'un coin de palais ouvert sur une nuit bleutée. Le lit de Yaśodharā posé en biais le long de deux ouvertures, très faiblement suggérées derrière un grand rideau-moustiquaire de voile à carreaux – une originalité – renforce l'impression d'étroitesse (ill. 119). Devant lui, posé sur le carrelage, un tapis est occupé par trois femmes couchées sur le côté, à plat dos et sur le ventre, dont les jambes révèlent un délassement quelque peu désordonné. Siddhārtha placé auprès du tapis, pleinement de face, laisse son regard voguer au loin, sans voir les femmes et regarder son fils. L'imagier n'a pas travaillé la perspective pour les femmes allongées qui conservent toutes la même taille dans l'espace, et s'il a joué avec le carrelage bicolore pour évoquer une fuite, il ne l'a pas appliquée aux montants en bois – tête et pied –, du lit : alors qu'ils devraient être tous deux parallèles, celui de la tête est obliqué gauchement, certainement par désir de le montrer en entier.

Avec cette œuvre, il faut souligner un point reflétant une ambiance qui était largement vécue dans les années 1960 comme bon nombre *d'achar* anciens nous l'ont précisé et qui est ici incarnée par l'image du Bodhisattva. Ceint d'une très grande auréole, la main droite relevée et ouverte pouvant exprimer le geste d'absence de

crainte, le prince Siddhārtha évoque l'image de Sihanouk : expression du regard, cheveux courts sans couvre-chef, veste courte à col officier et poches plaquées, écharpe en travers du buste, *sampot* à queue, et long manteau de cérémonie broché. Les vêtements sont le reflet des pouvoirs militaire, royal et religieux (ill. 120).

Il y a donc une sorte d'osmose entre le Bodhisattva et Sihanouk : exprimer la prééminence du spirituel sur le temporel tout en affirmant la prédominance du temporel lors d'un choix décisif. Et Sihanouk, dans l'esprit des Cambodgiens des campagnes, symbolisait le religieux et le politique. Cette image témoigne, avec évidence, d'une réalité certaine : le chef de l'Etat était apprécié dans les provinces et les peintres n'hésitaient pas à insérer son reflet dans différentes scènes où chacun le reconnaissait. Plusieurs de ces représentations ont traversé les années de difficultés sans être effacées (cf. chap. V).

Cette œuvre, qui répond au sujet devant être exprimé pour être compris des fidèles, est aussi l'exemple de la possibilité donnée aux peintres de pouvoir s'éloigner des conventions en imposant leur personnalité.

Une composition originale

Dans le *vihāra* du Vat Ta Yaek, de 1972, le panneau des Adieux est une représentation des plus curieuses, non pas dans le traitement du sujet mais dans son exécution (ill. 121). Le thème occupe un panneau entier de l'unique registre sur la partie du mur sud. Entouré de la descente du ciel des Trente Trois dieux et du retour dans le palais de Kapilavastu, il n'est pas placé dans un ordre conventionnel dans ce *vihāra* où la Vie du Buddha est en lecture inversée.

L'imagier a peint son histoire sur une longue verticale, rejetant toute approche d'une quelconque perspective, en coupant son sujet en deux phases : les femmes à la partie basse, Yaśodharā et Rāhula à la partie haute. Il a travaillé à la manière des bas-reliefs orientaux – rappelant notamment ceux de la Mésopotamie et de l'Egypte – obligeant l'œil à lire la composition du bas vers le haut. Ici, les quatre femmes allongées jouent le rôle du premier registre en donnant l'impression d'être posées les unes sur les autres, et Yaśodharā au-dessus d'elles représente le registre supérieur.

La phase des dormeuses est une composition qui peut se rapprocher d'une miniature avec son tapis à fleurettes ourlé d'un feston doublé d'une bordure losangée, et ses femmes parées de bijoux autour du cou, sur les bras et les jambes. Le lit de Yaśodharā se compose d'un canapé à dossier dont la forme rappelle les couvercles de certains sarcophages égyptiens ; Siddhārtha, présenté comme une sculpture en deux dimensions, se tient sur un sol dont les carreaux traités en losanges paraissent remonter derrière une grande tenture qu'il tient écartée afin de voir son fils (ill. 122).

L'imagier de ce sujet, qui n'est certainement pas celui des autres panneaux du *vihāra*, a traduit les Adieux de manière originale, naïve et spontanée, dans une palette relativement sombre – tentures verte et bleue, tissu du canapé du même bleu, tapis prune… –, qui attire l'œil par contraste avec la clarté orangée des autres tableaux. Mais si on ne sait rien de ses sources d'inspiration, on peut imaginer qu'il les a trouvées dans quelque manuel d'histoire.

Une étonnante impudeur

L'image des Adieux est le thème qui a le plus permis aux peintres d'exploiter la nudité féminine, certains l'ont fait avec réserve et d'autres avec moins de discrétion, comme nous l'avons vu précédemment. Dans le même temps, des imagiers vont se lancer dans des représentations plus osées qui ont certainement choqué puisque certaines ont été quelque peu barbouillées. La quinzaine de tableaux que nous avons répertoriés, exécutés dans différentes provinces, ont tous été réalisés dans les décennies 1940 à 1960.

L'expression de la sensualité

Des peintures surprennent par leur impudeur qui en vient parfois à faire oublier le sujet pour ne plus voir les femmes que sous un aspect vulgaire tel que le rapporte la description de certains écrits. Mais les imagiers avaient-ils connaissance de ces passages spécifiques ? Leur formation étant essentiellement orale, chacun illustrait les thèmes selon son imagination et ses rêves à partir d'une base imposée et puisée dans l'histoire de la vie du Buddha comme dans sa mythologie.

La décennie 1940

Les trois réalisations suivantes ont exploité une certaine sensualité avec des images dont les expressivités sont de sensibilités différentes.

La réalisation du *vihāra* du Vat Bak Dav est une conception originale que certains imagiers reprendront dans les années suivantes. En effet, le peintre ne s'est pas contenté de la seule représentation des Adieux dans la chambre de Yaśodharā comme précédemment, il a créé une histoire en deux parties se déroulant sur une même terrasse, entièrement ouverte au spectateur, simplement rompue en son centre pour séparer les chambres des époux (ill. 123). Cette présentation n'est cependant pas une reprise de celle des années 1950 montrant Siddhārtha dans sa chambre devant les femmes puis dans celle de Yaśodharā pour un dernier regard.

En effet la première image montre le prince assis en *lalitāsana*, une main posée sur le genou, l'autre sur la poitrine, sur un canapé au style très lourd, face à un petit guéridon sous une suspension. Le Bodhisattva est songeur malgré l'absence complète de danseuses et de musiciennes autour de lui : il n'est donc pas représenté ici à son réveil, au milieu de la nuit, quand toutes les femmes sont assoupies autour de lui. Le peintre a précisé sa représentation en écrivant au-dessous « Le prince pensait partir le soir même ». Dans son imagination d'illustrateur à quel moment fait-il allusion ? A une période antérieure à la vision des femmes endormies qui va précipiter sa fuite ou après cette vision pour se réfugier dans une autre salle et songer à son devenir ?

Dans le second temps de l'histoire, on pénètre dans l'espace de Yaśodharā allongée sur son lit à baldaquin, la tête vers la gauche de manière traditionnelle tandis que les femmes couchées à terre sur un tapis ont une position inversée, la tête orientée vers

l'ouverture de la chambre. Siddhārtha, près du lit, semble ne pas pouvoir franchir l'encombrement formé par ces cinq femmes endormies dans des positions sensuellement contorsionnées : se touchant les unes les autres, elles se tiennent dans des positions équivoques de jeu de jambes et de bras dont les chairs dénudées attirent le regard (ill. 124). Le prince, l'épée dans la main gauche, lève la droite jusqu'à la hauteur de sa tête inclinée en signe de tristesse : dégoût de la scène qui s'offre à lui ? Chagrin de quitter son fils ? L'annotation que le peintre a laissée au-dessous « Le prince est entré pour emmener Rāhula » n'est pas bien claire : il n'est jamais dit dans les écrits qu'il voulait emmener son fils mais seulement le voir une dernière fois avant de revenir lorsqu'il serait devenu Buddha.

Les deux apparitions de Siddhārtha expriment la souffrance et la solitude autant par l'expression des regards que par les attitudes du corps.

Cette scène délicate est travaillée dans un accord de coloris – rouge, rouge brun, orangé, jaune pâle, grège –, dans une harmonie de lignes et un rendu ordonné de l'espace où se meuvent des personnages longilignes et de taille moyenne.

Nous avons pris le parti de nous étendre longuement sur l'histoire racontée par cette peinture pour sa création originale mais aussi parce qu'au moment où sont écrites ces lignes, elle a peut-être disparu : à la fin des années 2000, la destruction du *vihāra* était programmée pour faire place à l'élargissement de la route malgré l'opposition du *chau athikar*.

Dans le Vat Peam Mongkol, les Adieux du sanctuaire ornent un grand panneau et introduisent le spectateur dans une importante chambre décorée de lourdes tentures, d'un carrelage bordé d'une grecque, d'une colonne sur un très haut socle autour de laquelle est accroché le cordon retenant l'un des rideaux (ill. 125). Au fond de l'espace et devant les tentures, le lit khmérisé sur lequel dorment Yaśodharā et Rāhula occupe toute la largeur. Quelques pas devant le lit, Siddhārtha, le visage tourné vers son fils, se tient dans une position instable qui évoque son départ. Dehors, sous la lune et les nuages, l'attendent son écuyer et son cheval près d'une tour qui fait peut-être allusion à un minaret.

Sur le sol, dans des positions lascives, sont allongées dans le même sens que sur la peinture précédente trois femmes dénudées offrant leurs chairs généreuses à la vue des religieux, aux fidèles comme aux visiteurs. Il semble que ces corps aient subi un certain effacement en étant recouverts de blanc puis nettoyés et restaurés légèrement, ce qui ne permet plus de voir si l'imagier a eu des difficultés à rendre la jambe gauche de la femme du premier plan : est-elle pliée ou le raccourci n'a-t-il pas été réussi ? (ill. 126). Ce tableau offre une vision de la sensualité féminine plus parlante que sur l'image du Vat Bak Dav.

La peinture des Adieux du sanctuaire du Vat Ponnereay, difficile à photographier en raison de son emplacement, offre une scène intimiste mais aussi sensuelle que la précédente (ill. 127). Au calme de Yaśodharā tenant Rāhula sur un lit orné d'un décor de bois travaillé de volutes, répond un parterre de quatre femmes allongées, placées les

unes près des autres tête-bêche, dans des jeux désordonnés de bras et de jambes. Dépouillées de leurs vêtements, à l'exception du centre de leur corps vaguement caché, elles offrent une étude des positions couchées : de face sur un côté présentant la poitrine, de dos montrant un début du muscle fessier, à plat dos les jambes pliées et relevées ou étirées… (ill. 128). Siddhārtha, détendu et les bras ballants, passe auprès d'elles en détournant le regard et s'apprête à descendre quelques marches pour rejoindre Chandaka et Kanthaka, tous deux paraissant bien songeurs.

Les années 1950

Les témoignages de la décennie 1950 semblent avoir laissé plus de souvenirs que la précédente. Ils reflètent, à l'exemple de toutes les histoires illustrées, les sensibilités des différents imagiers : ceux qui osent exploiter la sensualité féminine avec encore un peu de retenue, et les autres.

La *śālā* du Vat Preaek Kong Reach, détruite en 2008, conservait l'épisode des Adieux traitée de manière nuancée (ill. 129). Dans une pièce de petite taille, l'imagier avait placé le grand divan de Yaśodharā tenant son fils très petit bébé que Siddhārtha regardait une dernière fois dans sa hâte à partir : la position de ses pieds, la torsion de son corps et le pan de son vêtement flottant en étaient révélateurs. Au pied du lit, deux femmes à demi dévêtues étaient plongées dans le sommeil : l'une sur le dos, la tête sur un petit traversin, semblait retenir son vêtement pour cacher une partie de sa nudité néanmoins visible de ses épaules à son fessier vu de profil ; l'autre, en partie en hors–champ, pliée sur ses genoux, la tête appuyée sur ses deux bras, ne montrait que son buste.

Le peintre de ce tableau avait abordé avec retenue la sensualité des femmes dont le devoir était de distraire le prince.

Dans le *vihāra* du Vat Kampong Pil, où la peinture des Adieux n'est pas d'une grande qualité, il est intéressant cependant de remarquer combien l'imagier a présenté le sujet avec une certaine économie du décor pour la chambre de Yaśodharā, l'ornementation du lit mis à part (ill. 130). Le traitement des deux femmes couchées sur le carrelage bicolore se veut évocateur de sensualité : les bas du corps sont enveloppés d'un tissu ondulant et les bustes aux poitrines lourdes restent découverts – le soutien-gorge de l'une est dégrafé sur le devant –, tout comme les ventres rebondis. Quant à Siddhārtha, il est représenté dans une attitude qui demande une torsion du corps assez extravagante : les pieds et les jambes décalés et tournés vers la droite, il a la tête totalement orientée vers la gauche tandis que le bassin est légèrement de trois-quarts et le buste pleinement de face.

Cette peinture, de sensibilité provinciale, intéressante par le contraste des couleurs claires et foncées – le fond de la chambre noir d'origine économise les détails ornementaux ou architecturaux – a été réalisée par un imagier dont l'expression est spontanée.

Dans le Vat Maha Ampor Voan, les Adieux forment un ensemble avec le Grand Départ (ill. 131) et la Coupe des cheveux : le peintre les a réunis dans un seul panneau entouré d'une simple ligne peinte servant de cadre, mais l'ensemble est difficile à photographier (cf. catalogue 80709-1).

Cette composition originale présente les Adieux dans un espace entièrement ouvert, une sorte de terrasse, semblant flotter au-dessous du Grand Départ et au-dessus du lieu où Siddhārtha coupe ses cheveux et Kanthaka quitte la vie. Le lit de Yaśodharā n'est qu'un simple divan–table de peu de hauteur devant lequel sont endormies trois femmes dans un grand désordre de bras, de jambes et de pieds. Le prince, dans un mouvement d'équilibre se retenant à l'une des tentures, regarde attristé les femmes sans les voir. L'imagier a exprimé la sensualité en jouant le contraste entre la nudité et les quelques draperies et le rendu des positions subjectives.

Datant de la même année et peinte dans la même province de Kandal que la scène précédente, celle du *vihāra* du Vat Phnum Thonmond offre un petit tableau très dépouillé (ill. 132). Dans un espace restreint qui n'est qu'un coin de salle, Yaśodharā est couchée dans le sens contraire des représentations traditionnelles sous un dais qui pourrait transformer sa couche en lit clos si les lourdes tentures étaient fermées. Aucun ornement ni objet ne décore cet espace.

Les trois femmes affalées sur le carrelage, orientées de la même manière que la princesse, sont dans des attitudes qui ne prêtent guère à confusion : torses et jambes nus, l'une passant sous le corps de l'autre qui joue de sa main sur sa poitrine. La femme la plus proche du spectateur conserve les yeux ouverts avec une expression de sévérité qui ne sied guère au sujet. Quant à Siddhārtha, portant le *mokot* et la tenue de cérémonie, il regarde Rāhula avant de partir pour la vie monastique comme l'a écrit le peintre au plafond de sa composition.

Dans cette peinture, l'imagier a exprimé une certaine sensualité – moins débridée que la précédente – qui frappe cependant le regard.

La chambre du *vihāra* du Vat Muni Salavoan présente un intérieur raffiné et un décor architectural très étudié : piliers à plinthe et à chapiteau, fenêtre et porte encadrées de moulures et surmontées d'un fronton en arabesque, décor de postes sous la fenêtre (ill. 133). Dans cet espace rangé et ordonné, quatre femmes sont couchées à terre, moitié sur un tapis, moitié sur le carrelage, dans une grande confusion : la nudité et la sensualité sont exploitées au travers de la position des corps que Siddhārtha ne voit pas, plus occupé à regarder son fils. Derrière lui, attendent son écuyer et son cheval, et au loin dans le ciel, l'imagier a simplement suggéré le Grand Départ.

Cette peinture témoigne, comme bien d'autres, combien le sujet des Adieux est important pour l'enseignement des fidèles, voire plus important que le sujet qui le suit. Sans doute parce qu'il traite un instant humain, celui de l'au revoir – « *Je reviendrai voir mon fils* » –, quand l'autre fait appel à l'imaginaire : partir sur un cheval porté par les dieux dans les airs.

L'imagier du Vat Vihear Chroh présente en deux tableaux les Quatre rencontres et les Adieux groupés verticalement dans un seul panneau, puis les fait suivre du Grand Départ et de la Coupe des cheveux en un panneau coupé en deux tableaux de même lecture verticale mais inversée : les premiers se lisent du bas vers le haut, les seconds du haut vers le bas, ce qui leur donne une suite logique (ill. 134). Les Quatre rencontres et les Adieux sont précédés d'un seul panneau de même taille évoquant le Mariage, lui-même précédé de l'Epreuve de l'arc. Le peintre a donc choisi des surfaces de taille différente pour les thèmes sans qu'il soit possible de nommer celui qui pourrait être privilégié.

Dans une chambre d'aspect assez semblable à celle de la peinture du Vat Muni Salavoan et de mise en scène très proche (cf. ill. précédente), hormis l'ouverture laissant apparaître un escalier extérieur sans la présence de l'écuyer et du cheval, deux femmes largement dévêtues sont endormies sur le sol. Siddhārtha sur le seuil, habillé du costume d'apparat khmer comparable à celui du prince de Muni Salavoan et se tenant de la même manière, dirige son regard non pas vers son fils mais vers les femmes dénudées donnant l'impression de regretter une telle scène d'abandon.

Cette peinture et la précédente ont été exécutées dans des *vat* qui ne sont guère éloignés l'un de l'autre dans la province de Kampong Cham, la première est datée avec certitude de 1954, la seconde ne l'est pas : nous proposons une datation de la fin des années 1950 en raison de la date de construction du *vihāra* sans pouvoir toutefois affirmer un même imagier pour les deux créations. Mais le premier peintre a pu réaliser la seule figure de Siddhārtha sur le second tableau exécuté par un autre peintre s'étant inspiré de la première création. En effet, le second imagier est moins habile dans la représentation des personnages féminins.

Les années 1960

L'expression de la sensualité va continuer d'intéresser les peintres dans la décennie 1960. Ils vont travailler dans l'ambiance des années précédentes dans une recherche souvent plus élaborée.

Dans le *vihāra* du Vat Sokharam, les Adieux sont liés aux Quatre rencontres dans un unique cadre occupant toute la hauteur du panneau mais la présentation est inversée comparée à celle du Vat Vihear Chroh, la lecture débutant par le tableau supérieur (ill. 135). L'histoire se déroule dans un petit espace très simple où Yaśodharā sommeille avec son fils sur un sommier posé entre de grandes tentures lourdement gonflées. Près d'un guéridon, supportant une lampe à pétrole, sont couchées sur le sol deux femmes dans des poses relâchées (ill. 136). Siddhārtha, attendu par son écuyer tenant Kanthaka dans l'embrasure de la porte, jette un dernier regard vers son fils, négligeant la présence des femmes.

L'expression spontanée de cette création, comme celle des Quatre rencontres, est d'une sensibilité provinciale où le sujet est raconté tel qu'enseigné dans ses grandes lignes sans recherche d'une mise en scène quelque peu élaborée et sans utilisation d'une perspective réelle : pour l'imagier tout devant être exprimé et montré, le grand lit est vu dans son ensemble, la sensualité des femmes évoquée par le jeu des bras, des épaules et

des jambes nues mais surtout par le corps étalé portant une culotte bleue. Le peintre a retranscrit tout ce qu'il avait appris et compris.

Le sanctuaire du Vat Kdei Doung a réservé à certains épisodes de la vie du Buddha de très grands espaces. Les Adieux sont ainsi traités dans la partie basse d'un haut panneau qui laisse malgré tout une place conséquente au Grand Départ sans séparer les deux sujets en deux tableaux (ill. 137).

Dans une chambre ornée de lourdes tentures, le lit de Yaśodharā est placé devant une large fenêtre laissant apercevoir le Grand Départ dans la nuit et sous la lune. La princesse, portant un sari autant qu'on puisse le distinguer et Rāhula, petit poupon, reposent sur un vaste lit entouré d'un simple cadre en bois tandis que quatre femmes occupent le tapis, les jambes d'une cinquième évoquée en hors-champ, dans des poses abandonnées : à plat dos, sur le côté, à moitié redressée et assise. Les attitudes un peu provocantes sont accompagnées de gestes évocateurs : pour l'une, la main sur la poitrine de sa voisine, le pouce sous le soutien-gorge ; pour une autre, la main remontant l'étoffe sur les cuisses ; pour la seule assise, un fort étirement des deux bras derrière la tête… Siddhārtha, tourné vers elles tout en s'éloignant, semble n'avoir que mépris. Le prince auréolé est vêtu à la khmère et porte le *mokot*.

Le dessin élégant, le trait sûr, une palette restreinte en bleu et rouge sont la marque d'un peintre de talent qui n'a peint aucune nudité complète mais a tout suggéré, ce qui exprime bien mieux la sensualité, voire l'érotisme.

La mise en scène des Adieux du *vihāra* du Vat Sdau est différente de la précédente qui offre une lecture verticale alors que celle-ci peut se lire de droite à gauche et réciproquement (ill. 138). En effet, la chambre de Yaśodharā se réduit à un long espace rejeté sur le côté gauche de la composition tandis qu'un tapis la borde sur la droite et que le Bodhisattva se tient sur la bordure extérieure. La princesse, allongée dans le sens inverse des conventions, comme nous l'avons déjà vu, sur un lit dont les moulures sont tarabiscotées, pose la main sur Rāhula – garçonnet en réduction plutôt que bébé. Au pied du lit, sur le tapis, sont éparpillées dans des poses lascives cinq femmes ensommeillées. Siddhārtha, dans un mouvement qui semble indiquer qu'il vient d'arriver dans l'instant pour voir son fils, ne peut franchir ce tapis qui l'oblige à passer entre des femmes qu'il ne veut pas voir « *le prince finit par avoir l'impression qu'il se trouve sur une place de crémation jonchée de cadavres* ».

Le peintre a développé son sujet dans un jeu de perspectives en donnant une taille hiérarchique à Siddhārtha et Yaśodharā. Au loin, dans le parc du palais, il suggère la présence de Chandaka et Kanthaka sous un ciel de nuages clairs et de soleil resplendissant, travestissant quelque peu le moment de l'éloignement du prince : « *Dans la nuit, il se réveille* ». A moins qu'il s'agisse d'une lune rayonnante qui pourrait être une fantaisie de l'imagier puisqu'une partie du ciel semble noire.

La mise en scène de ce tableau est à rapprocher de celle du panneau de Po Yaram (cf. ill. 40) exécuté de très nombreuses années auparavant et dont le peintre a pu s'inspirer ; mais il avait peut-être séjourné dans la capitale avant de travailler à Vat Sdau.

Un érotisme sans retenue

Durant les décennies 1950 et 1960, d'autres imagiers vont travailler des représentations tournées vers une expression plus érotique.

Si les narrateurs ont été violents contre les femmes dans leurs écrits comme l'ont rapporté A. Foucher et H. Oldenberg cités *supra*, comment les imagiers khmers en avaient-ils vraiment connaissance ? Comment leur était enseigné ce sujet ? Il n'est guère possible d'aborder ce sujet avec des Khmers, même amis de longue date, tant leur gêne est grande devant ces panneaux peints, peut-être acceptés au fond d'eux-mêmes mais plus sûrement rejetés. La sensibilité cambodgienne ne s'est jamais exprimée comme la sensibilité indienne.

Le sanctuaire du Vat Trapeang Tea protège encore trois registres assez bien conservés et peu restaurés. Si le sujet des Adieux est traité dans le respect de la tradition, il aborde cependant la représentation des femmes de manière très crue (ill. 139).

Jouxtant une galerie extérieure à piliers, la chambre de Yaśodharā est une vaste pièce où un décor architectural meuble l'espace du fond tandis que l'imposant lit est posé sur une oblique inversée de celle qui prévaut ordinairement. Siddhārtha, arrêté près de l'escalier où Chandaka et Kanthaka l'attendent en le regardant avec une expression d'affection et d'intérêt, jette un dernier regard à Rāhula sans voir les cinq femmes couchées sur le carrelage. Sous le pinceau de l'imagier, dans des positions libérées de toute entrave, étendues dans tous les sens ou assise, l'une exprimant l'indécence et une autre la vulgarité, les femmes ne font pas ignorer grand-chose de leur anatomie (ill. 140).

Quel modèle le peintre a-t-il pris pour cette scène, exécutée entre 1953 et 1955, qui a traversé les années de difficultés sans avoir été recouverte comme l'ont été d'autres œuvres moins provocatrices ? Deux visages, ceux des deux femmes du premier plan très masculinisés, posent une interrogation : l'imagier aurait-il féminisés des corps masculins ?

Que voulait exprimer le peintre avec cette réalisation érotique ? Assouvir une haine envers les femmes comme l'a écrit A. Foucher à propos des monastiques auteurs ? Il faut alors imaginer que le peintre, s'il était religieux, avait lu le *Lalitavistara* ou le converti Aśvaghosa, ou encore que son commanditaire s'en était imprégné.

La peinture des Adieux du *vihāra* du Vat Po Reangsei est représentative d'un d'esprit aux contrastes de sentiments (ill. 141). Dans une chambre traitée de manière conventionnelle où le lit de Yaśodharā occupe une grande partie de l'espace, Siddhārtha prêt à partir jette un regard sur son fils emmailloté dont seule la face poupine apparaît. Au pied du lit deux femmes sont étendues à terre dans un désordre de poses évocatrices, la poitrine découverte et les jambes en bataille, une partie du corps de l'une couvert d'une draperie lâchement jetée laissant voir la rotondité de la fesse, la main de l'autre conduisant le regard au centre du corps.

Cette composition évoquant un érotisme certain, a été recouverte d'une pâte bleue à une période qu'il n'a pas été possible de déterminer et ne peut donc pas être imputée aux seuls Polpotistes. Elle est sans doute le résultat du rejet d'une vision trop choquante dans un lieu sacré, que ce barbouillage ait été de la main d'un personnage instruit ou d'un ignorant, dans la mesure où elle ne recouvre que cette partie de la scène (ill. 142).

La dernière peinture sélectionnée pour le thème des Adieux est celle du *vihāra* du Vat Doun Chraeng, dans la province de Banteay Meanchey, qui offre un traitement du sujet tout à fait curieux (ill. 143).

Sur un panneau de grande taille tout en hauteur, datant des années 1960, le peintre a créé un vaste espace pour la chambre de Yaśodharā dans laquelle le lit est placé face au spectateur et sur lequel Rāhula et sa mère sont allongés en position inversée.

Siddhārtha arrêté sur le seuil de la chambre du côté gauche, ce qui est original, est tourné vers le curieux spectacle qui s'offre à lui : sur le carrelage sont étendus deux hommes et deux femmes (ill. 144). Des instruments de musique isolent l'homme du premier plan, en slip et vu de dos, des trois autres personnages formant un groupe très soudé : le second compagnon, lui aussi en slip, est en effet enserré entre deux femmes. Son attitude ne laisse aucun doute sur la grivoiserie que le peintre met devant les yeux du spectateur : l'homme enserre l'une de ses voisines, en la chevauchant quelque peu tout en lui serrant le bout du sein gauche.

Pourquoi une introduction de deux personnages masculins dans cette scène se déroulant dans la chambre de Yaśodharā ? Au-delà d'une volonté de rendre ce thème sensuel et érotique, le peintre a peut-être voulu exprimer le passage d'une histoire dont dont un épisode n'est pas répandu au Cambodge…

L'imagier a plus sûrement mélangé réalité et imagination. Au Cambodge, dans les villes comme dans les campagnes, les instruments de musique présents ici ont été longtemps l'apanage des hommes qui formaient les orchestres comme l'illustre Sappho Marchal par l'un de ses dessins dans un petit document non daté mais dédié par V. Thiounn au roi Monivong [379]. Jacques Brunet précise à son tour : « *Un orchestre de mariage* [380] *n'est jamais tenu par des femmes, ce qui est interdit par la tradition – à l'exception de chanteuses lorsqu'il est impossible de faire autrement…* [381] ». Au XXIe siècle cette remarque n'est plus tout à fait vraie et de nombreuses petites filles apprennent à jouer des instruments dans les *vat* comme nous avons pu le voir par exemple, à Vihear Suor dans Kandal, pour ensuite faire partie d'un orchestre. Quant aux femmes, leur rôle a toujours été, et l'est encore, de chanter et d'accompagner l'orchestre. Certes, des musiciens peuvent aussi être chanteurs mais dans des occasions bien définies. A ce type de raisonnement, on nous opposera que dans les écrits rapportés par A. Foucher ou H. Oldenberg, ce sont uniquement des femmes qui sont musiciennes ce que les imagiers ont réalisé dans les peintures des Adieux présentées ici, en transposant à une certaine époque le sujet de la chambre de Siddhārtha à celle de Yaśodharā.

[379] THIOUNN, V., *Danses cambodgiennes*, étude dédiée à S. M. Sisowathmonivong, 1930.

[380] La musique jouée lors des mariages est communément appelée « musique khmère » d'après J. Brunet.

[381] BRUNET, J., « L'orchestre de mariage cambodgien et ses instruments », in *BEFEO*, 1979, p. 231.

La scène de ce panneau est donc difficile à traduire d'autant plus qu'il était impossible d'interroger qui que ce soit dans le *vat* et encore moins en parler avec notre accompagnateur–interprète. L'imagier a-t-il voulu faire un mélange d'un enseignement oral rêvé – « *leur vêtement a glissé et découvre les honteuses misères de leur corps* » – et d'un quotidien connu et vécu ? Ou bien les deux hommes, dans l'imaginaire du peintre, ne sont-ils que des gardiens du palais pris de frénésie à la vue de la sensualité des femmes en grande partie dénudées ? Mais ceci est très peu probable.

Cette œuvre, sur un mur de *vihāra*, ne ressemble à aucune autre création parmi toutes celles recensées dans nos pérégrinations à travers le Cambodge.

Toutes ces peintures abordant le même thème ont une présentation répondant à un même schéma conventionnel. Cependant, tous les imagiers ont apporté maintes nuances à leurs créations qui font d'elles autant d'œuvres personnalisées qu'il y a de représentations sans jamais que deux soient identiques. Il reste seulement à découvrir le message de ces réalisations sensuelles, voire érotiques, sur une terre qui n'a cessé de cultiver un rapport d'équilibre entre ce qui est et se voit et ce qui existe et se cache. La sculpture des temps préangkorien et angkorien en est un témoignage.

4.2.2 UNE APPARITION SALVATRICE

Pour présenter le récit de la tentation des filles de Māra lors de la lutte contre le Bodhisattva, souvent illustré au Cambodge, il faut d'abord le replacer dans la chronologie générale de l'histoire que nous résumons brièvement.

LES TEXTES ET LA LEGENDE

Les textes nous apprennent qu'après s'être dirigé vers l'arbre de la *Bodhi* – un *pippal (pipal)* ou arbre de la pagode –, le Bodhisattva s'est assis sur une jonchée d'herbe, offerte par le paysan Sotthiya, afin de se préparer à l'obtention de l'Eveil : c'est le moment que choisit Māra pour l'assaillir. Convoquant son importante armée, le grand roi prit un aspect terrible et se dirigea vers Gautama qui, demeurant impassible, le repoussa du rayon lumineux sorti de son front. Désappointé dans sa tentative d'intimidation, « *Mâra songe à faire entrer en lice ses filles : leurs charmes pourront réussir où les armes ont échoué.* […] *elles s'approchent du Bodhisattva et déploient en sa faveur "la magie des femmes"* […]. *Ce ne sont que sourires ou soupirs…* [382] ».

La séduction des jeunes femmes n'ayant pas eu l'effet escompté sur Gautama, Māra ne s'avoue pas encore vaincu, et repart de nouveau à l'assaut. Au cours de ce nouvel affrontement, il est pris de désarroi devant l'apparition de la déesse Braḥ Dharaṇī – Neang Konghing au Cambodge –, que le futur Buddha prend à témoin – *bhūmiṣparśa* –, lui demandant d'attester ses droits au siège de l'Eveil – *vajrāsana* – ou trône de « diamant ». A la vue de cette apparition, l'armée de Māra composée d'êtres démoniaques et de monstres prend la fuite et Māra est vaincu.

A la suite de ce récit, s'est greffée, comme le raconte A. Foucher, une prolongation : « *La légende postérieure, telle qu'elle est restée vivante au Cambodge, a encore renchéri, non sans ingéniosité sur ce thème nouveau* [383]. » En effet, elle raconte que non seulement la Grande Terre est apparue mais que par la torsion de sa longue chevelure encore humide de l'eau versée par les innombrables donations et aumônes faites par le Bodhisattva, elle a noyé l'armée diabolique et que cette fois vaincu, Māra regagne son domaine. Cette représentation étonnante est l'une des plus travaillées par les peintres : nous en avons répertorié quelque cent vingt datées entre la fin du XIX[e] siècle et les années 1970. Elle l'est peut-être encore plus en Thaïlande d'après ce que rapporte S. Leksukhum : « *La victoire sur Māra, de loin l'épisode le plus prodigieux de la vie du Buddha, a été illustrée par toutes les écoles sans exception, que ce soit celles de la capitale ou celles des provinces. La représentation traditionnelle de cette histoire s'ordonne selon une composition d'une évidente simplicité* […], *l'axe central est constitué par les figures superposées du Bodhisattva et de la déesse Dharanī tordant sa chevelure pour en libérer les eaux. D'un côté l'armée démoniaque attaque le Bodhisatta, de l'autre Māra esquisse le geste de vénération, tandis que son armée vaincue est emportée par les flots* [384]. »

[382] FOUCHER, A., *La vie… op. cit.,* p. 160.

[383] FOUCHER, A., *ibid.,* p. 159.

[384] LEKSUKHUM, S., *Temples d'or*, *op. cit.,* p. 170.

Pour évoquer ce thème – l'attaque et l'apparition de la déesse Braḥ Dharaṇī, puis l'échec de l'armée de Māra –, nous présentons une dizaine de peintures dont la datation s'étale dans le temps et qui représente une évolution de sensibilité chez les peintres et de goût parmi les commanditaires. Toutefois, il faut souligner qu'un véritable changement de présentation du thème apparaît lorsque les imagiers délaissent le décor sur les panneaux de bois, placés très haut dans les sanctuaires, qui ne leur offraient qu'une superficie horizontale de peu de hauteur. Avec les tableaux peints sur les murs, les peintres vont ouvrir l'espace et par conséquent élargir leur sujet, notamment par le jeu des perspectives, dans des mises en scène qui paraissent se ressembler mais sont toutes différentes.

UNE DEFAITE ATTENDUE

Ainsi, dans les *vihāra* des Vat Lve et Moha Leaph de la province de Kampong Cham, et Varin dans la municipalité de Phnom Penh, le décor peint de la fin du XIX^e^ siècle a été exécuté sur de longs et étroits panneaux de décrochement en bois – 2 x 0, 50 m environ. Le Bodhisattva est présenté assis sur le trône de « diamant » installé sur un petit socle soutenu par deux colonnes pour les deux premiers, sur le siège posé à terre pour le troisième. Gautama tient la main droite dirigée vers le sol prenant à témoin la terre – la *bhūmisparsa mudrā* – pour les première et troisième images mais il est figuré en position de *samādhī* pour la deuxième, ce qui reste assez exceptionnel.

Sous le support du trône du Bodhisattva, dans les deux premiers sanctuaires, Neang Konghing est montrée un genou en terre, contorsionnée dans une attitude de déploiement de son corps tourné vers la droite, la tête vers la gauche, le bras gauche relevé pour attraper sa chevelure retenue dans la main droite afin d'en diriger la torsion humide vers les ennemis qui finissent par être encerclés par des vagues à Lve (ill. 1 et 2). Dans le sanctuaire du Vat Varin, la déesse est présentée différemment : émergeant à mi–buste du sol devant le trône du Bodhisattva – « *Et la Grande Terre fendant le sol à proximité du Bodhisattva, se montra à mi–corps, parée de tous ses atours…* » –, elle regarde vers la droite, le bras droit levé et la main gauche tordant sa chevelure d'où jaillit un flot blanc et puissant, allant en s'élargissant pour atteindre et mettre en déroute une partie de l'armée de Māra (ill. 3). Cette présentation est celle qui évoque le mieux l'idée de la déesse de la Terre sortant de ses propres entrailles, celle dont le Buddha a dit : « *la terre sur laquelle toutes choses se passent, et qui est témoin de tout ; la terre va porter témoignage qui, ce que j'ai dit de loi, est la vérité . Et il étendit sa main vers la terre, laquelle trembla aussitôt violemment. Le génie de la terre parut, se prosterna devant Siddharta, et dit : Oui, je porte témoignage, que tout ce que vous avez dit, est véritable* [385] ». Cette scène étonnante « *le motif même de la prise à témoin de la terre, amplifié par la présence de la Terre évoquée sous les traits d'une petite figure féminine, ancrent en quelque sorte la représentation du Buddha dans sa*

[385] WIEGER, L., Bouddhisme chinois, 1913, réédité en 2006, p. 94.

dimension cosmique » [386]. De ce miracle, les Khmers vont faire l'une des représentations les plus popularisées sur les murs des *vihāra*.

Les deux scènes de Moha Leaph et Varin sont immédiatement précédées de la séquence des filles de Māra peinte sur le même panneau de bois ; celle de Lve est séparée des épisodes précédents – la remise de la jonchée, le dialogue avec Māra, ses filles jeunes et âgées –, par une colonne soutenant la charpente.

Les peintures de ces trois *vihāra* se rapprochent par quelques éléments de celles du Siam – auréole flammée pour le Bodhisattva, coiffure de certains personnages – mais s'en éloignent par des mises en scène moins remuantes, moins travaillées sur des courbes et des contre–courbes mais aussi par une absence de rehauts d'or.

Au début du XX^e^ siècle, le *vihāra* du Vat Souriya, dans la province de Pursat, expose encore les différentes scènes de la vie du Buddha non délimitées par des cadres mais seulement mis en valeur par des chemins herbeux ou des cours d'eau. Neang Konghing est présentée dans un petit édicule sur lequel se tient le Bodhisattva. La déesse de la terre est maintenant debout, en équilibre sur la pointe des pieds comme dans une figure de danse, le corps tourné vers la gauche et la tête vers la droite, tenant de la main droite sa chevelure qu'elle tord de la main gauche dans le même mouvement qu'elle faisait à Varin. Mais ici, l'eau expulsée de ses longs cheveux s'écoule non plus en jet puissant mais en nombreux bouillonnements (ill. 4).

Dans la province de Kandal, le sanctuaire du Vat Po Andaet, montre les différents thèmes de la vie du Buddha, datant des années 1930, cernés d'un simple trait peint. Créant ainsi des cadres, le peintre a lié, dans l'un d'eux, les trois temps de la victoire sur Māra : le jeu des filles du Grand roi, l'attaque de l'armée démoniaque et l'apparition de Neang Konghing. La présentation de cette dernière est semblable à la précédente. Toutefois, de la torsion de ses longs cheveux ne sortent que quelques filets d'eau (ill. 5).

Dans le sanctuaire du Vat Khandsa de la province de Kampong Thom, seuls quelques tableaux content l'histoire du Buddha. La présentation est différente de la réalisation précédente puisque le peintre illustre seulement l'attaque de l'armée de Māra et l'apparition de Neang Konghing (ill. 6). Il crée ainsi une composition de symétrie dont l'axe central est la verticale dressée par la superposition de Dharaṇī et du Bodhisattva tel que le relate S. Leksukhum pour les peintures de la Thaïlande. Il a paré la tête de Neang Konghing d'un diadème, sa poitrine d'un lourd bijou et l'a coiffée d'une mèche relativement courte, comparée aux nombreuses autres, libérant une gerbe d'eau jaillissant sur les vaincus de l'armée de Māra.

[386] PARLIER-RENAULT, E., L'art indien, Inde, Sri Lanka, Népal, Asie du Sud-Est, 2010, p. 113.

Cette présentation claire va être maintenant adoptée par l'ensemble des peintres au cours des décennies qui suivent et les exceptions seront rares. L'originalité des imagiers va se traduire par des différences dans les divers rendus de l'affrontement et dans la manière dont Neang Konghing est appréhendée même si elle conserve une position essentiellement debout ; l'attitude un genou en terre existe mais est plus rarement traitée. Représentée sous l'aspect d'une jeune femme, plus ou moins contorsionnée, elle est tournée vers le spectateur, tenant sa chevelure toujours longue de la main droite et la tordant de la gauche pour délivrer un jet d'eau plus ou moins fort. Elle est essentiellement vêtue du *sampot* – souvent un *sampot hol* –, parfois habillée à l'indienne. La posture du Bodhisattva, assis sur un trône plus ou moins élevé, est principalement celle de prendre la terre à témoin.

Datant des années 1940, les panneaux peints du *vihāra* du Vat Chedei dans la province de Siemreap, très détériorés en 2007 et sans doute à présent détruits, racontaient quelques épisodes de la vie du Buddha dans un style assez naïf qui ne privilégiait aucune perspective (ill. 7). La scène de l'apparition de Neang Konghing était l'un des tableaux délimités par des traits bleu foncé formant cadre. La déesse, présentée à la manière des précédentes mais plus raide, se tenait sur un haut soubassement supportant un étroit édicule surmonté du trône de l'éveil sur lequel avait pris place le Bodhisattva protégé par l'arbre de la *Bodhi*. A l'attaque de l'armée démoniaque réduite au minimum répondaient les vaincus mordus par les crocodiles – l'énorme du premier plan est d'influence siamoise –, les requins et les *makara* dans un bouillonnement de flots : ces derniers, normalement engendrés par le ruissellement de l'eau de la longue chevelure, se formaient autour du piédestal de l'édicule sans qu'apparaisse le moindre écoulement.

Sur les murs du *vihāra* du Vat Trapeang Tea de la province de Kampong Cham, la vie du Buddha est relatée sur deux registres datés de 1953. La scène de l'apparition de Neang Konghing présente une composition devenue traditionnelle par sa création symétrique à partir d'un axe central (ill. 8).

Le Bodhisattva est ici non pas assis sur le siège de « diamant » mais sur une large base d'un lotus épanoui, cernée de deux rangées régulières de pétales de la fleur, l'ensemble posé en équilibre sur l'édicule où se tient la déesse. L'imagier, faisant preuve de beaucoup de fantaisie, a orné l'intérieur du petit édifice à l'ouverture polylobée de rideaux tenus par des embrasses : deux verts à fleurettes blanches, deux rouges comme la suspension accrochée au sommet du petit arc, l'ensemble étant censé naître de la terre. La position un genou en terre de Neang Konghing est bien moins harmonieuse que celle de Tang Kouk (cf. ill 10 *infra*) mais plus réaliste dans son rôle : elle a trouvé l'équilibre lui permettant de tordre sa chevelure pour en faire ruisseler le flot, tout en exprimant une certaine tristesse. L'imagier a glissé une pointe d'humour dans le rendu de l'un des personnages vaincus, peut-être un Occidental : vu de face, l'eau arrivant à la hauteur de ses aisselles, sa main gauche déjà entre les crocs d'un monstre mais un

sourire aux lèvres, il fait un geste de la main droite qui est une sorte d'au-revoir au spectateur qui le regarde.

Au début des années 1950, dans la province de Banteay Meanchey, sur le mur ouest du sanctuaire du Vat Char Leu a été peinte la scène de l'assaut de Māra dans une mise en scène répondant aux mêmes conventions que celles des panneaux précédents : un axe vertical donné par l'abri de la déesse de la Terre, surmonté du trône de « diamant » sur lequel est assis Gautama, et de chaque côté l'assaut et la défaite de Māra (ill. 9). Mais le travail de l'imagier est de sensibilité différente car il n'a pas cherché à mettre son sujet dans un espace perspectif en utilisant des lignes de fuite : il l'a créé en deux dimensions, ce qui donne à l'œil occidental une impression d'une histoire plaquée sur un fond dont la lecture doit se faire du bas vers le haut.

Quant à Neang Konghing, elle apparaît dans un édicule à colonnes et à chapiteaux lotiformes reposant sur un carrelage blanc et noir qui est aussi original que celui de Trapeang Tea. Elle porte une jupe droite et une longue écharpe couvrant son buste et ses épaules avant de retomber dans le dos à la hauteur des genoux. Toutefois la torsion de sa longue chevelure rejette beaucoup moins d'eau et son geste semble lui procurer une grande tristesse devant la mâchoire carnassière d'un crocodile qui avale un ennemi.

L'imagier, dans un style naïf, campagnard et spontané a créé une histoire que chaque fidèle pouvait comprendre et détailler.

Une illustration non conventionnelle de Neang Konghing est celle du *vihāra* du Vat Tang Kouk de la province de Kompong Thom. Datant de la fin des années 1950 ce tableau conserve néanmoins des parties de mise en scène du sujet assez classiques : le Bodhisattva assis sur le trône de « diamant », lui-même posé sur un imposant piédestal, la déesse de la Terre devant lui ; à gauche l'armée démoniaque, à droite les vaincus et Māra sur son éléphant faisant le geste d'allégeance (ill. 10).

L'originalité de la création réside dans la présentation de Neang Konghing qui n'est pas placée dans un édicule soutenant le siège du Bodhisattva mais sur une banquette au pied des estrades soutenant le trône. Travaillée un genou en terre, le corps reposant sur le talon du pied appuyé sur sa pointe, elle relève la main droite en tenant serrée la longue mèche de cheveux que la gauche tord ; vêtue d'un *sampot* vert et d'une grande écharpe rose cachant à demi la poitrine avant de s'étaler dans le dos, la déesse tourne la tête vers la droite, un sourire lumineux éclairant son visage (ill. 11). Cette image surprenante ne correspond pas à l'iconographie habituelle de la Terre témoignant en faveur du Bodhisattva. En effet, sa présence ne semble pas liée au sujet traité. Elle ne paraît être qu'une figure plaquée sur le devant de la scène contrairement aux diverses créations qui la montrent dans un certain lointain cernée par les assaillants et les vaincus qu'elle effraie par son apparition et qu'elle domine par la torsion de sa chevelure.

Neang Konghing ici relève d'un modèle emprunté à une photographie qui, aux dires du *chau athikar*, serait une personnalité du cinéma de l'époque mais sans quel'on puisse

lui restituer son nom. Nous pensons qu'il pourrait peut-être aussi s'agir de l'une des danseuses du ballet royal.

Cette œuvre est représentative de la personnalité d'un peintre non conformiste, accepté par la communauté religieuse comme par les commanditaires, qui a signé son travail sur la mèche de cheveux de Neang Konghing : Lor Phaon. Mais nous ne savons rien de lui. Le décalage de datation entre la peinture de Trapeang Tea – 1953 (cf. ill. 8) – et celle de Tang Kouk – des années 1960 – aurait-il permis au peintre Lor Phaon de connaître la première création et de s'en inspirer ? S'il est difficile de faire un lien entre les deux tableaux qui n'appartiennent pas à la même province, il est possible de mentionner que la position un genou en terre de Neang Konghing est beaucoup moins exploitée que son apparition debout.

A Phnom Penh, le sanctuaire du Vat Moha Montrei conserve de grands panneaux de la vie du Buddha datés des années 1967–1969. Celui de la victoire du Bodhisattva présente un agencement traditionnel, traité dans une vision de perspective classique (ill. 12). L'originalité de la mise en scène tient à la place qu'occupent de manière symétrique deux éléphants, l'un dirigé par Māra arrogant, l'autre par Māra faisant allégeance et deux chevaux, l'un monté par l'attaquant, l'autre par le vaincu. Derrière ces deux groupes d'animaux aux tailles imposantes sont groupés les assaillants et les perdants et, entre eux, apparaît Neang Konghing dans l'embrassure trilobée de son édifice reposant sur une terrasse et surmonté du trône de « diamant » couronné du lotus ; le Bodhisattva siège au sommet, protégé par l'imposant *ficus religiosa*. La déesse, ornée de bijoux et couronnée d'un diadème, portant un *sampot hol*, se tient debout en équilibre et, dans un mouvement gracieux, rejette et penche son buste sur le côté en tenant sa longue chevelure d'où sortent des jets d'eau qui se réunissent en flots. Au premier plan, l'énorme crocodile, gueule grande ouverte, semble plus féroce que celui de Chedei mais, comme lui, est d'influence siamoise.

Le Vat Khpob, situé dans la province de Kandal, conserve dans le *vihāra* un registre de grands panneaux, datés de 1969, racontant quelques épisodes de la vie du Buddha.

L'assaut du Grand roi se déroule sur fond de montagnes, dans un espace très ouvert, où la déesse de la Terre, sur une épaisse dalle, sort d'une architecture composite faite d'un édifice d'apparence khmère et d'une grande ouverture trilobée sur lequel se tient le Bodhisattva assis sur un lotus (ill. 13). Le peintre a donné à Neang Konghing l'apparence d'une femme lourde se tenant de manière raide, ce qui s'oppose à toutes les créations précédentes ; elle accomplit un geste auquel elle ne croit guère.

Mais c'est surtout la présentation de l'armée attaquante, puis vaincue, qui retient le regard. A gauche, Māra sur un éléphant, son acolyte sur un cheval, les guerriers marchant : tous portent les mêmes vêtements, coiffés d'un turban sans ressembler pour autant à des Indiens, ils s'avancent en ordre dans un certain calme. A droite, le Grand roi, sur son éléphant empressé de rejoindre le Bodhisattva, vient faire allégeance en portant six lotus ; émergeant encore des flots apparaît la tête du cheval de son acolyte qui lève un bras. Et ceux qui vont être noyés ressemblent aux Occidentaux…

L'imagier de ce panneau a fait de cette histoire une œuvre personnelle assez éloignée des créations contemporaines par son rendu moins théâtral.

L'œuvre des années 1960, réalisée dans le sanctuaire du Vat Krakor de la province de Kratié, est elle aussi une réalisation originale dont la mise en scène reste unique en l'état actuel de nos connaissances (ill. 14).

En effet, le peintre n'a pas créé cet épisode à partir d'un axe de symétrie, il a composé une image se lisant de la gauche vers la droite où le Bodhisattva a été placé sous un *pippal*, assis sur le trône de « diamant » et vu entièrement de profil mais son auréole tournée vers le spectateur. Se dirigeant vers lui arrive l'armée combattante venant de l'extrême gauche : les soldats à pied au premier plan, le Grand roi et ses deux acolytes sur des éléphants derrière eux. Puis une large étendue d'eau les sépare de Neang Konghing placée sur une languette de terre au pied du siège du Buddha, tournée vers le spectateur dans la position que les peintres des Vat Lve (cf. ill. 1) et Moha Leaph (cf. ill. 2) lui avaient donnée : tête dirigée vers la gauche, main gauche retenant sa chevelure sur la tête et main droite tordant sa grande tresse humide (ill. 15). Dans l'eau se débattent les soldats vaincus et parmi eux semble se trouver deux Occidentaux.

Le peintre inconnu de cette œuvre a rompu avec plusieurs décennies de compositions élaborées selon une symétrie qui mettait en valeur, dans l'espace central, le Bodhisattva et la déesse de la Terre.

Les quelques tableaux présentés ci–dessus donnent une petite vision d'ensemble de la concrétisation par l'image de l'instant d'une histoire suprasensible qui dépasse le raisonnement humain. Cette illustration sous le pinceau des imagiers a fini par se figer – sauf pour de très rares exceptions telle l'image *supra* – dans une tradition et n'en sortira guère : après avoir créé un axe Bodhisattva–Neang Konghing prétexte à la symétrie, elle présente des éléphants ou des chevaux, ou les deux ensemble, qui envahissent généralement le premier plan, et place l'armée féroce à gauche, la reddition et la noyade à droite.

Que ressentaient les peintres khmers chargés de conter sur les murs des sanctuaires sacrés ce moment précis et fabuleux de la vie du Buddha ? Et que comprenaient les fidèles ? A. Foucher explique que : « *Les artistes indiens, fort empêchés de représenter la crise psychologique du Prédestiné, la nuit, dans la solitude, ont pris le parti de la figurer par l'"Assaut de Māra" : et cette substitution de motifs a partout recueilli l'adhésion des donateurs bouddhistes* ». Mais les imagiers khmers étaient–ils instruits de l'histoire au point de songer que l'épisode de Neang Konghing exprimait ce qui n'était pas exprimable : la crise intérieure et psychique du Bodhisattva ? Et que pouvait éveiller ce thème dans l'esprit des fidèles le découvrant ?

J. Boisselier résume ainsi le succès de cette représentation « *Pour nombre de bouddhistes, et l'iconographie le prouve dès les premières images, l'épisode est considéré comme le sommet de la carrière du Bodhisattva. En effet, seul le triomphe des vertus sur tous les liens qui enchaînent les êtres peut permettre l'acquisition de l'Eveil. La nécessité d'illustrer cette idée par des*

symboles accessibles à tous explique le succès constant de l'iconographie représentant l'assaut et la défaite de Mâra [387]*.* » Henri Focillon en son temps avait déjà laissé ces lignes : « *L'art bouddhique est à la fois une mythographie très anecdotique, très concrète, et l'expression d'une haute pensée* […]. *Nous traiterons la vie du Bouddha, non comme une matière à exégèse, mais comme une Légende Dorée dont chaque élément doit être, au point de vue iconographique, considéré comme un fait inébranlable* [388] ». Il fallait par conséquent créer des images étonnantes mais accessibles que les religieux et les personnages plus instruits pouvaient expliquer aux fidèles plus simples.

Toutefois, aussi fantastique que soit ce moment légendaire de la vie du Bodhisattva, il est aussi intéressant d'évoquer l'instant où le conflit entre le Bodhisattva et Māra débouche sur l'apparition de ses filles. Ce sujet, un peu moins travaillé sur les murs des sanctuaires que la venue de la déesse Braḥ Dharaṇī, traduit une vision des femmes assez complémentaire de celle des Adieux.

[387] Dans sa note, J. Boisselier ajoute : « *La victoire remportée par le Bodhisattva sur Mâra et sur toutes les forces du mal qu'il régit en tant que maître des mondes soumis aux désirs, ne pouvait être évoquée plastiquement qu'en recourant à l'allégorie. Les textes eux-mêmes, pour mieux convaincre les fidèles des dangers qui les menacent, ont utilisé les mêmes procédés. Il est ainsi difficile de discerner si ce sont les images qui ont inspiré les textes ou ces derniers qui ont guidé les sculpteurs et les peintres dès les premières manifestations de l'art bouddhique. Pour évoquer tous les périls, il fallait les figures les plus effrayantes et les plus démoniaques. Sous toutes les latitudes, à toutes les époques, le même vocabulaire a été utilisé, mais les contrées bouddhiques y ont toujours excellé.* », in *La sagesse du Bouddha*, 1993, p.58.

[388] FOCILLON, H., *L'Art bouddhique*, 1921, p. 13.

4.2.3 L'ECHEC DES SEDUCTRICES

Le thème des filles de Māra a certainement été traité à toutes les époques. Pour notre étude s'étendant de la fin du XIXe siècle aux années de vicissitudes, nous avons pu découvrir quelque quatre–vingt–dix peintures qui en sont un témoignage.

Quelle en a été la source d'inspiration ? Comme pour les thèmes précédemment évoqués, la connaissance venait des écrits, et notamment du *Lalitavistara* et de la *Paṭhamasambodhi*. A. Foucher précise que le narrateur du *Lalitavistara* a emprunté à un manuel indien les qualificatifs désignant les trois jeunes femmes douées de « trente–deux sortes de manigances », qualificatifs que le narrateur s'emploie à développer à l'envi [389]. Elles sont dénommées Tṛṣṇā, Prīti et Rati ou Taṇha, Rāgi ou Arati et Rāga sur les panneaux peints, que la traduction en français rend par les termes évocateurs de Plaisance, Déplaisance, Concupiscence, ou Luxure, Passion, Délice, ou encore Désir, Jubilation, Volupté, qualificatifs tous plus suggestifs les uns que les autres.

L'auteur du *Lalitavistara* savait pertinemment que ces épithètes ne faisaient allusion qu'à des allégories désignant « le combat intérieur du Bodhisattva contre la foule des passions » que symbolisaient les armées de Māra. Mais son souhait n'était–il pas de marquer d'une manière négative par ces désignations colorées, l'esprit des religieux et des fidèles envers les femmes ? Au Cambodge, seuls les plus cultivés – religieux et intellectuels des villes – avaient accès à la connaissance, les autres, dont faisaient certainement partie les peintres des provinces – bonzes ou imagiers du village – recevaient un enseignement oral et se contentaient de ce qu'ils avaient compris et retenu, leur fantaisie faisant le reste. Cette remarque se vérifie avec les légendes accompagnant parfois un tableau peint qui sont le plus souvent une transcription maladroite des sons entendus.

L'esprit inventif et rêveur des Khmers s'est donc emparé du rôle joué par les trois filles du puissant dieu Māra. Sur les murs, cette scène va d'abord être intégrée au milieu des divers épisodes de la vie du Buddha, sans chronologie ni délimitation très précises, et se trouver généralement à la gauche des armées de Māra, voire au-dessous de cette évocation, ce que nous verrons avec les peintures les plus anciennes. Puis, à partir des années 1920, autant qu'il soit possible de l'écrire en l'absence de nombreux témoignages, cette scène peut se trouver associée à l'assaut de Māra sur un même panneau (cf. « Une défaite attendue », ill. 5), mais le plus souvent elle est travaillée dans un tableau indépendant précédant celui des armées démoniaques. Cependant il existe des exceptions.

Nos découvertes nous ont fait constater que sur les quelque quatre–vingt–dix représentations des filles de Māra, quinze symbolisent à elles seules l'histoire de la

[389] FOUCHER, A., *La vie… op. cit.,* : « … *il* [le narrateur] *a emprunté à quelque manuel d'érotique (l'Inde a des manuels pour tout) les trente-deux sortes de manigances de ces diablesses*… », p. 160.

tentation de Māra et que, par conséquent, Neang Konghing et les armées diaboliques du Grand dieu sont omises des images. Devant ce choix, nous n'avons pu faire que des suppositions avec les *chau athikar* ou les *achar*. Dans le sanctuaire du Vat Kor, par exemple, où seule la vie du Buddha est traitée mais où l'assaut de Māra n'existe pas, il se pourrait que les religieux, ou les commanditaires, aient refusé toute représentation d'agressivité : en effet, l'absence de cette scène et des représentations des *jātaka* évite d'exprimer des moments de violence comme, par exemple, la querelle concernant la femme de Jūjaka dans le *Vessantara jātaka* pour ne citer que cet épisode. Ce point particulier sera, peut–être, un jour éclairci.

Ainsi, s'il n'est pas possible de méconnaître l'histoire des trois jeunes femmes en visitant les *vihāra* cambodgiens, il est assez curieux de constater qu'elle n'est pas évoquée par M. Giteau dans sa recherche de 1975 et abordée très rapidement par une ligne dans sa publication de 2003 : « *Pour entraver cette méditation, Māra charge ses filles de séduire le jeune ascète, mais en vain.* » ; remarque accompagnée d'une illustration commentée du Vat Chrouy Ta Kaev [Sisowath Ratanaram] : « *Pour Māra, il faut entraver le moment décisif de l'Eveil, il fait intervenir ses trois filles. Les peintres ont pris un plaisir malin, et passablement misogyne, à représenter l'échec de la tentative de séduction des filles de Māra qui se présentent jeunes et aguichantes* [390] ».

La même observation s'applique à deux chercheurs ayant travaillé sur la peinture en Thaïlande : J. Boisselier dans sa publication n'y fait allusion qu'en très peu de mots et ne montre aucune peinture illustrant le sujet : « *Il* [Māra] *envoie ses filles pour l'enchaîner des liens de la concupiscence, mais le Bodhisattva demeurant parfaitement insensible à leurs séductions, Māra se décide à recourir à la guerre* [391] ». Quant à Santi Leksukhum, dans son étude de la peinture siamoise, il ne fait aucune référence à cette histoire [392].

Il semble, en effet, que cet événement, inséré dans le conflit entre Māra et le Bodhisattva, et qui n'est ignoré ni de la Thaïlande ni du Laos, a cependant moins retenu l'attention dans ces régions. Sans doute cet épisode ne représentant qu'un des aspects de la légende, était–il jugé minime par ceux qui enseignaient la vie du Buddha : les peintres par conséquent ne pouvaient exécuter ce thème sur les murs que selon le désir de leur supérieur ou de leurs commanditaires.

Au Cambodge les imagiers connaissant la légende de Māra ayant échoué dans sa tentative de déstabilisation du Bodhisattva – lui qui a tracé sur le sol « *le religieux Gautama va détruire mon empire* » et qui « *songe à présent à faire entrer en lice ses filles* » afin qu'elles répondent à sa mission –, se sont attachés à peindre les trois filles, essentiellement jeunes, sous l'aspect de danseuses dont l'une peut être une musicienne. La danse étant certainement considérée comme l'apanage de la séduction, les imagiers vont peindre les jeunes femmes avec des allures parfois extravagantes, des poses suggestives et provocantes, des gestes très féminisés, afin de séduire le futur Buddha.

---

[390] GITEAU, M., *Chefs-d'œuvre… op. cit.,* p. 30 et 31

[391] BOISSELIER, J., *La peinture… op. cit.,* p. 202.

[392] LEKSUKHUM, S., *Temples… op. cit.*

Un certain nombre d'entre eux va ajouter une suite à l'histoire en illustrant la métamorphose des jeunes femmes en vieilles dames, le plus souvent décaties, après leur important échec : en acceptant ainsi de faire jouer leur imagination et leur fantaisie, ils voulaient très certainement souligner le juste châtiment qu'elles devaient subir, mais sans doute signifier aussi le passage de la jeunesse à la vieillesse qui, s'il n'est pas une punition comme pour les filles de Māra, est un parcours inévitable pour chaque femme. Quelques peintres vont ainsi détacher d'un thème allégorique ce petit épisode touchant à la vie en décrivant des femmes vieillies mais pas abîmées par le châtiment.

Cependant cette métamorphose pose bien des questions. En effet, les textes cités ne semblent pas faire cas de la transformation des filles de Māra en vieilles femmes et chez bien des commentateurs modernes attachés à la représentation artistique, on ne trouve pas cet épisode évoqué même par quelques mots. A. Foucher, A. Bareau, J. Boisselier, M. Gatellier… ne l'abordent pas, pas plus que L. Frédéric, R. Gombrich, G. Béguin… Ph. Cornu n'y fait pas non plus référence dans son dictionnaire du bouddhisme. Seule M. Giteau l'effleure dans la suite de sa légende citée *supra* : « *Le Bodhisatta ne se laisse pas séduire et les fait repartir devenues de vieilles femmes courbées s'appuyant sur un bâton* ». L'auteur avait déjà évoqué cette transformation dans sa publication de 1966 lors de son étude sur les *sīmā* où elle avait pu assister au mime de la séduction du Bodhisattva par les filles de Māra : « *Nous n'avons pu étudier cette représentation de la défaite de Māra qu'à Vatt Brah Canda Rājā de Clūn* [Vat Chan Reachea de Chhloung]. *Les filles de Māra étaient figurées par trois petites filles choisies parmi les kūn devatā* […]. *Les trois fillettes mimèrent la conversation avec le Buddha* [puis l'ācārya les fit asseoir] *alors trois vieilles femmes, figurant celles en qui les filles de Māra avaient été changées par le Buddha, se levèrent et s'en furent toutes courbées* ». A la suite de ce passage, M. Giteau ajoute : « *Cette tentation des filles de Māra n'est indiquée dans aucun texte de la Commission des Mœurs et Coutumes*. *Elle a eu lieu exceptionnellement à Vatt Brah Canda Rājā* [où] *il est curieux de noter qu'on ne représente pas la mise en déroute de Māra par la Braḥ Dharaṇi, alors que les textes de la Commission des Mœurs et Coutumes en donnent la description. La scène si populaire du témoignage de la Terre en faveur du Bienheureux fut sacrifiée* »[393].

Toutefois nous avons découvert cette partie du mythe relatée chez le jésuite Léon Wieger dans sa publication ancienne sur le bouddhisme chinois : « *Las de leur impertinence, Siddharta leur dit : "Un petit peu de bien, fait dans vos existences précédentes, vous a valu de renaître comme devī dans le ciel de Māra. Vous auriez dû vous souvenir que ce bonheur ne durera pas, et vous appliquer à vous préparer un avenir meilleur. Au lieu de cela, vous êtes venues ici, pour me pervertir. Vous êtes encore plus mauvaises que belles…". Ce disant, Siddharta les montra au doigt. Aussitôt elles furent transformées en vieilles femmes, aux cheveux blancs, au teint fané. Aucun moyen ne put leur rendre leur forme de devī* [394] ». Dans sa thèse de doctorat, Sébastien Tayac évoque aussi ce passage : « *Sans même les regarder, il* [Gautama] *transforma les trois jeunes et belles filles de Mâra en de vieilles femmes.* ».

Mais pour S. Tayac l'histoire ne s'arrête pas à cette métamorphose et son récit poursuit : « *Elles retournèrent voir leur père en lui demandant de leur redonner leur beauté d'antan, mais il leur dit que seulement le Bouddha avait ce pouvoir. Elles retournèrent voir le*

[393] GITEAU, M., *Le bornage rituel des temples bouddhiques au Cambodge*, 1966, p. 36–38.
[394] WIEGER, L., *Bouddhisme… , op. cit.*, p. 92.

Bouddha qui leur pardonna leur conduite et leur redonna leur apparence [395] ». Malheureusement l'auteur ne cite aucune de ses sources, ne présente aucun témoignage peint et son renseignement s'oppose à la traduction de L. Wieger : « *Aucun moyen ne put leur rendre leur forme de devī* ».

Cette dernière addition transmise par S. Tayac est peut–être un ajout très tardif, voire une pure fantaisie locale thaïe. Si cette suite existait, elle serait certainement connue des Khmers qui l'auraient représentée puisqu'elle aurait fait partie de leur enseignement. De plus, leur côté imaginatif – pouvoir redonner la jeunesse à celles devenues âgées par punition – n'aurait pas manqué de fixer cette nouvelle métamorphose sur les murs, or nous n'en avons trouvé aucun exemple et jamais aucun Khmer ne nous a mentionné cette partie du mythe.

DE TRES RARES REPRESENTATIONS ANCIENNES

Les deux *vihāra* appartenant aux Vat Lve et Moha Leaph conservent encore des peintures sur bois décrivant l'assaut des filles de Māra.

Les deux scènes se situent dans la nature comme il se doit, évoquée par des arbres au tronc gracile pour Lve (ill. 1), par de petits bosquets et des arbres au feuillage fourni pour Moha Leaph (ill. 2). Le Bodhisattva est assis sur le trône de « diamant », lui–même protégé par un tapis, dans la position de la prise à témoin de la terre. A Lve, sa tête est ornée d'un nimbe flammé d'influence siamoise ; à Moha Leaph son auréole ronde est couleur safran comme sa robe. Les trois filles de Māra sont travaillées sur un même plan dans les deux représentations : à droite pour Lve, perçues comme des danseuses en mouvement, parées de bijoux, le corps face au spectateur et la tête tournée vers le Bodhisattva, les mains et les bras ondulants, la jupe virevoltante ; à gauche pour Moha Leaph, moins remuantes mais plus théâtrales que les précédentes, portant le *sampot hol* et le *mokot*, vues de trois–quarts, les bras souples, la première tenant une couronne ou un tambourin qui ferait peut-être d'elle la musicienne du groupe. A ces deux illustrations les peintres donnent une suite : ayant échoué, elles sont transformées immédiatement en vieilles femmes. A Lve, bossues, devenues chauves, elles se tiennent courbées ; à Moha Leaph, appuyées sur un bâton, le corps déformé, les seins flasques, le cheveu rare, vêtues d'un *sampot* remonté comme un short, deux des trois vieillardes portent la main au visage en signe de souffrance. Il est évident que la difformité de celles qui avaient auparavant toutes les marques de la beauté, représente pour le fidèle la colère, le dégoût et la répugnance comme l'exprimait le narrateur du *Lalitavistara*.

Pour chacune des deux peintures le sujet est exécuté sur une même ligne, c'est–à–dire sans expression de différents plans. Ainsi, les trois jeunes femmes n'entourent pas le Bodhisattva, elles restent placées sur l'un de ses côtés, et leurs

[395] TAYAC, S., *La commande des peintures bouddhiques dans les monastères de la province de Chang Mai*, Thèse de doctorat de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 2010, p. 164.

miroirs vieillis et déformés sont disposés de la même manière : elles cheminent à la queue leu leu mais elles ne sont que deux à Lve.

De manière parallèle au décor sur panneau de bois, se développe la peinture murale. Dans le *vihāra* de Chrouy Ta Kaev de la province de Kandal, daté aux alentours de 1900, la scène des trois filles de Māra a pris une place importante sur le mur mais derrière une colonne qui rend l'ensemble difficile à photographier (ill. 3). Elle n'est pas encore traitée en tableau délimité, elle est insérée dans un ensemble exposant différents moments de la vie du Bodhisattva qui ne sont séparés que par des bosquets, des arbres au tronc tourmentés, sans aucune présentation régulière.

Devant le Bodhisattva assis sur le siège de l'Eveil, les trois jeunes femmes dansent, s'exprimant par un jeu très souple des bras, mais comme aucune réaction ne se manifeste, elles s'en vont tête baissée, appuyées sur un bâton, à travers la végétation. Gautama les yeux à demi fermés, portant un nimbe ressemblant à celui de Lve d'influence siamoise, est en position de prise à témoin de la terre. Les jeunes femmes, coiffées du *mokot* à une pointe, portent des *sampot hol* ; âgées, elles conserve le même costume et la même coiffure : elles n'ont rien de la décrépitude de celles des Vat Lve et Moha Leaph. Le peintre a simplement et légèrement incliné leur buste faisant plus référence au passage à la vieillesse qu'au châtiment.

Le Vat Souriya conserve un *vihāra* dont le décor daté du début du XX^e^ siècle offre un travail pouvant être comparé à celui des sanctuaires des Vat Prah Keo Morokot et Kampong Tralach Leu, tout particulièrement pour l'histoire des filles de Māra qui, comme précédemment, n'est pas un tableau inséré dans un panneau : elle est seulement un instant dans la longue narration de la vie du Buddha, situé entre d'autres moments de l'histoire que séparent quelques arbres et de légères touffes herbeuses (ill. 4).

Le Bodhisattva nimbé est assis sur le lotus posé sur le trône de « diamant » qui est un très haut soubassement isolé sur un petit terre–plein mis en valeur par un large trait foncé. Ce soubassement d'un seul bloc sculpté est composé de quatre tores qui ne paraissent pas adhérer les uns aux les autres, chaque cavet étant peint d'une couleur différente, le dernier rouge comme la terre ; le centre de ce socle original est orné d'un tapis qui donne de ce fait l'impression d'être l'élément tenant l'ensemble. L'imagier n'a pas donné au trône du Buddha la richesse de l'or qu'on trouve sur les autres compositions.

Les trois jeunes femmes placées en ligne devant le Bodhisattva ont des attitudes empruntées aux représentations chorégraphiques : en équilibre sur un pied, le corps très légèrement basculé, le bras droit se relevant vers la tête et le bras gauche déplié à l'horizontale, elles présentent la souplesse et les mouvements de la danse, notamment par le jeu de leurs mains. Toutes trois sont habillées d'un *sampot hol* et d'une écharpe drapant leur buste avant de retomber dans le dos. L'imagier n'a pas créé les images vieillies de ces trois filles de Māra.

Dans le sanctuaire du Vat Kampong Tralach Leu de la province de Kampong Chhnang, dont le décor peint se dégrade malheureusement de jour en jour, on trouve une présentation des filles de Māra se rapprochant des deux réalisations précédentes (cf. ill. 3 et 4). En effet, le sujet est travaillé au milieu des autres thèmes sans séparation nette sinon celle des bosquets (ill. 5). Comme précédemment, la terre est rouge et forme un fond mettant en valeur les personnages comme les différents éléments de la nature.

Le Bodhisattva est assis sur le siège de l'Eveil, un trône aussi important en taille que ceux des deux représentations précédentes mais dont la forme est différente : il ressemble à certains soubassements architecturaux de *vat* et se rapproche ici de celui de la galerie du *vihāra* dans lequel il est peint. Devant lui se tiennent assis, et en ligne par quatre, des dieux et des déesses – et, peut-être, Indra au premier rang –, tandis que les trois filles de Māra, coiffées du *mokot*, arrivent de la droite en se suivant, dans des attitudes essentiellement personnalisées par les mouvements des bras qui font revivre au fidèle le développement lent des gestes de la danse. Plus loin, mais encore proche des jeunes femmes, apparaît leur double vieilli : représentées très groupées les trois vieilles filles ont des attitudes de lamentation et de tristesse qu'expriment la lourdeur de leur corps et pour l'une le geste de la main porté à son visage en signe d'accablement. Mais l'imagier n'a pas déformé leur corps comme on le voit dans les Vat Lve et Moha Leaph (ill. 6).

Les réalisations des peintures de ces trois derniers *vihāra* offrent des points communs intéressants : une vie du Buddha se déroulant de manière continue – scandée par des bosquets, des petits cours d'eau, des chemins herbeux –, sans aucune recherche d'organisation spatiale en registres et sans déroulement chronologique Tous les personnages sont traités en petite taille et sont représentés en deux dimensions ; si la notion de perspective est ressentie devant les paysages, elle ne reste qu'une impression puisqu'elle est une succession de plans sans aucune fuite dans l'espace. La palette, faite de pigments délayés dans de l'eau est utilisée dans les trois sanctuaires ; les teintes sont essentiellement le rouge et le vert pouvant avoir plusieurs nuances ; à Chrouy Ta Kaev et à Kampong Tralach Leu quelques touches d'or subsistent : elles ont été utilisées essentiellement pour rehausser les *mokot*, les colliers et les bracelets des divinités, aussi bien dans la vie du Buddha que dans les *jātaka.* Dans ces deux sanctuaires, le Bodhisattva porte un nimbe flammé pouvant se comparer, mais à Souriya l'auréole est ronde. Par contre les attitudes du futur Buddha ne sont pas identiques : à Chrouy Ta Kaev et à Kampong Tralach Leu, il a la main gauche reposant dans le giron et la main droite prenant la terre à témoin – *bhūmisparsa mudrā* ; à Souriya, sa main gauche est posée à la hauteur de son buste dans un geste difficile à interpréter – absence de crainte ? – et sa main droite prend la terre à témoin.

La touche des peintres n'est pas de comparaison aisée. L'iconographie originelle a été repeinte à Chrouy Ta Kaev, faisant disparaître certains personnages et gommant la finesse du trait et des détails ; néanmoins on peut lui comparer celle de Kampong Tralach Leu à laquelle on peut rapprocher celle de Souriya. Si le nom du peintre Mak est attaché au premier *vihāra* qui a été édifié par la famille royale, on ne sait rien des

imagiers ayant œuvré dans les deux autres sanctuaires. Un aide de Mak peut avoir travaillé dans l'un ou l'autre des *vihāra* et avoir inspiré un autre peintre, comme d'autres imagiers peuvent avoir puisé leur source créatrice dans la réalisation de Chrouy Ta Kaev, mais plus aucune personne de ces trois *vat* n'en a le moindre souvenir.

Ces trois décors peints, importants par leur réalisation continue comme par leurs dimensions, sont des témoignages d'une époque finissante : celles qui lui succèdent vont changer le langage de l'image avec toutefois quelques exceptions qui conserveront de rares éléments d'une vision ancienne.

TROIS DANSEUSES

Entre 1920 et 1970, le nombre assez important de peintures traitant de l'allégorie des trois filles de Māra nous oblige à présenter des classements qui restent, certes, toujours arbitraires mais qui ont l'avantage de permettre les comparaisons. Dans une première partie, nous présentons le sujet traité avec les trois jeunes femmes sous la seule apparence de danseuses

A partir de la décennie 1920 – autant qu'il soit possible de l'écrire avec le peu de témoignages restant –, le sujet est présenté de manière claire, bien délimité par un entourage peint, plus ou moins large, formant un cadre généralement de même taille que ceux relatant les autres épisodes de la vie du Buddha, ce qui tend à prouver l'importance que les imagiers khmers donnaient à cette histoire.

Des évolutions calmes

Pour conserver un témoignage du décor du *Vihāra* du Vat Cheddei datant des années 1940, situé dans un lieu difficile d'accès dans la province de Siemreap, et en très mauvais état en 2007, nous présentons les figures très sages des filles de Māra évoluant en file indienne sur la droite du Bodhisattva en partie effacé, puis réapparaissant sur sa gauche en se dirigeant à nouveau vers lui au lieu de s'éloigner, ce qui est original (ill. 7). Nous évoquerons ce dernier épisode plus loin dans le sous-chapitre intitulé « Des beautés fanées » où nous traiterons la métamorphose des tentatrices.

Cette peinture, de sensibilité très provinciale aux traits lourds et sans grâce, montre des jeunes femmes souriantes accomplissant pour séduire des gestes des bras et des mains empruntés à la danse. Cette réalisation naïve est certainement celle d'un imagier sans formation qui a fait travailler son imagination à partir de ce qu'il a entendu et retenu.

Un autre tableau datant des années 1955–1965 selon *l'achar*, appartenant au *vihāra* du Vat Sre Praing, présente les danseuses assez placides : deux se trouvent debout en position symétrique, de part et d'autre de Gautama assis sous un *pippal* en *samādhi* dans la position de *vīrāsana*, les mains en *dhyānamudā* ; la troisième, au premier plan, un genou en terre, est assise (ill. 8). Toutes les trois, à l'expression hiératique, ont des jeux

de mains encore comparables aujourd'hui à ceux de la danse. L'imagier a placé cette scène en pleine nature, dans une contrée verdoyante sans arbre, sur fond de montagnes telles qu'on les aperçoit dans la province de Kampot où a été réalisée cette peinture.

Dans le sanctuaire du Vat Sovann Seila, de la province de Siemreap, il n'y a que quatre panneaux peints, répartis sur trois murs, exécutés entre 1963 et 1970 par des imagiers différents.

Le thème des filles de Māra a été réalisé autour de 1970 dans un style personnel et très maniéré (ill. 9). De chaque côté du Bodhisattva, les trois femmes souriantes, qui ne sont pas vraiment des jeunes filles, se présentent dans une attitude contorsionnée se voulant aguichante, en tenant une fleur à la main qu'elles élèvent vers le Buddha. Celle de droite porte un *sampot* et une large écharpe en travers du buste, les deux autres arborent un *sampot* doublé d'un tissu brodé sur les hanches, l'ensemble étant retenu par une ceinture pesante ; toutes trois sont parées de nombreux bijoux aux chevilles, aux bras, aux doigts et sur la poitrine, et sont coiffées du *mokot* enveloppant sur de longs cheveux. Quant au Bodhisattva, en taille nettement hiérarchique, il se tient sur un large siège dans la position de l'absence de crainte – l'*abhaya mudrā* – les yeux mi–clos.

La mise en scène comporte un détail qui est une touche de baroque empruntée à la peinture occidentale : en effet, faire reposer le pied et la main de la tentatrice de gauche sur la ligne du cadre en débordant du tableau est perçu comme une extravagance face à la conception classique. La peinture khmère en possède extrêmement peu d'exemples.

Le style de cette création est assez maniéré et l'imagier donne l'impression d'avoir voulu représenter des femmes de type indien en les parant d'imposants bijoux qui ne sont pas khmers.

Antérieure à la création précédente, la peinture du *vihāra* du Vat S'ang, de la province de Kampong Cham, datée de 1958, a été choisie pour terminer le choix des évolutions calmes auprès de Gautama car sa présentation est une originalité.

Autour de Gautama assis sur le siège de « diamant" » dans une attitude qui n'est pas exactement celle de l'enseignement puisque seul l'index droit est relevé, ni celle de l'absence de crainte car le majeur, l'annulaire et l'auriculaire de la même main sont pliés. Les trois filles de Māra se tiennent en position assise ou à genoux, ce qui n'est pas conventionnel, pas plus que ne l'est la présentation des quatre têtes à la même hauteur et très rapprochées : ordinairement le Bodhisattva domine celles qui viennent le séduire (ill. 10). L'attitude des femmes n'étant pas de le charmer en dansant – elles n'utilisent pas leur corps et leurs mains expriment peu le langage de la danse–, elles provoquent le Bodhisattva par le regard et la parole.

L'imagier a créé une œuvre personnelle, ne ressemblant à aucune autre dans la connaissance actuelle que nous avons de ce thème.

Des manifestations remuantes

Quatre peintures datant des décennies 1930 à 1950 conservent des représentations qu'il est possible de comparer à celles des périodes de la fin du XIX^e^ siècle et du début XX^e^. Les imagiers de ces tableaux témoignent d'un certain retour nostalgique à des mises en scènes d'images en continu qui sont passées de mode avec l'apparition des sujets en cadre.

Le plus ancien témoignages est celui du *vihāra* du Vat Kdei Doem de la province de Kampong Thom, daté de 1934, qui expose le sujet dans une nature très polie, très unie, où Gautama est assis sur un curieux siège dont la base, faite de traits de pinceau rapides et courts, montre par transparence le sol de terre rouge et le tapis d'herbe verte (ill. 11). Il s'agit très vraisemblablement du moment de l'apparition miraculeuse du trône de « diamant » sur lequel le Bodhisattva va prendre place. Portant un nimbe flammé, Gautama est en position de méditation, les jambes repliées l'une sur l'autre, les mains posées dans le giron, tandis que dansent les trois jeunes filles devant lui : deux sont sur sa gauche, une sur sa droite. Le buste moulé dans un corsage à collerette, portant un *sampot* long de tradition villageoise, coiffées d'une tiare retenant des cheveux tombant, elles accomplissent des mouvements qui les rapprochent des trois filles de Māra de Kampong Tralach Leu (cf. ill. 5). Toutefois, le peintre leur a donné à chacune un espace indépendant que n'avaient pas les précédentes : elles ne se tiennent plus sur une seule ligne et peuvent ainsi mieux mouvoir leur corps et réaliser les gestes lents de leurs bras et de leurs mains.

Ce sujet, comme les autres du registre, est délimité par un cadre peint couleur ocre jaune, sans doute une évocation de la couleur or, qui semble avoir été fait après la réalisation de chaque épisode raconté : sous ces traits de peu de largeur transparaît en certains endroits la couleur rouge du sol, rappel des créations antérieures.

Dans le Vat Bak Dav situé dans la province de Kandal, le *vihāra* – s'il existe encore –, conserve une série d'images, datées des années 1940–1941, qui ne sont pas enfermées dans des cadres comme précédemment mais séparées par des éléments de la nature sans pour autant être travaillées à la manière des réalisations des Vat Chrouy Ta Kaev, Souriya ou Kampong Tralach Leu (cf. ill. 3-5). En effet, les différents épisodes de la vie du Buddha sont peints sur un seul registre et se succèdent dans un ordre chronologique.

Autour du Buddha, comme précédemment, se tiennent les filles de Māra, deux sur la droite et une sur la gauche. Gautama est assis sur une couronne de lotus reposant sur un siège traditionnel fait de deux tores séparés par deux doucines et une bande plate, l'ensemble étant peint dans des tons lumineux (ill. 12). Les jeunes femmes vêtues d'un long *sampot* et d'une grande écharpe recouvrant la poitrine avant de retomber dans le dos, portent une tiare et des bijoux comme les filles précédentes. Elles sont représentées remuantes et sautillantes, les bras exprimant des gestes de la danse. Le jeu de leurs mains et de leurs doigts, comparable à celui de Kdei Doem, perdure encore actuellement dans tous les ballets.

Datant à peu près de la même époque que la précédente – décennie 1930 ou début 1940 – les trois registres peints sur deux des murs du sanctuaire du Vat Ampil Tuek, de la province de Kampong Chhnang, n'ont pas la même présentation : celui de la partie inférieure est classiquement interrompu par les baies, celui de la partie médiane est en bande continue, celui de la partie supérieure est découpé en cadres. L'image des trois filles de Māra est peinte sur le registre supérieur.

L'histoire est conçue dans une nature peu accueillante où le Bodhisattva est assis devant un arbre dont les branches desséchées sont pendantes et semblent mortes. Son trône n'est ici qu'un rocher surmonté du lotus (ill. 13). Les jeunes femmes sont disposées auprès de lui de la même manière que dans les deux *vihāra* précédents mais elles sont vêtues de façon très différente : enveloppées d'un grand châle sur une tunique longue et flottante, leur habillement ne relève pas d'une coutume khmère ; la jeune femme de gauche paraît avoir été réalisée par un pinceau différent ou avoir été retravaillée maladroitement. Les gestes des bras et des mains des deux autres reflètent ceux de la danse et confirme que dans les villages difficilement accessibles comme celui d'Ampil Tuek, situé sur une île du Tonlé Sap, on pratiquait cet art sacré qui se transmettait par la famille et par l'école.

L'imagier de ce travail provincial laisse une image expressive et personnalisée d'un thème compris de tous les fidèles.

Dans le *vihāra* du Vat Char Leu, situé dans la province de Banteay Meanchey, les murs conservent une série de tableaux de taille inégale, exécutés dans les années 1951–1954. Le thème des filles de Māra, placé derrière l'autel, est présenté comme les précédents : deux jeunes femmes à droite et une à gauche encadrant le Bodhisattva (ill. 14). Leurs mouvements de danse rappellent les figures de Kampong Tralach Leu et de Kdei Doem mais dans un esprit plus provincial et dans une réalisation plus maladroite. L'élément original concerne la vision que l'imagier a voulu donner du Bodhisattva : ainsi, Gautama, montrant le dessin symbolique de la Roue de la Loi dans chacune de ses mains, est assis sur le siège de « diamant » qui repose non pas sur la terre mais sur des brassées d'herbe coupée rappelant les gerbes d'herbe *kuśa* que lui avait données Sotthiya et qui avaient disparu avec l'élévation du trône.

Cette image permettait aux fidèles de comprendre les diverses étapes vécues par le Bodhisattva : sa méditation devait commencer sur un « siège d'herbe » avant qu'un siège de « diamant » surgisse miraculeusement.

Les quatre peintures suivantes ont une présentation un peu différente des précédentes dans la mise en scène : deux des filles de Māra se sont déplacées sur la gauche, une seule est restée sur la droite, et toutes ont des attitudes qui ne sont plus stéréotypées.

Démoli en 2009, le *vihāra* du Vat Krachech avait été décoré de peintures murales aux alentours de 1950. L'histoire des filles de Māra se déroulait dans une nature généreuse,

au bord d'un lac entouré de montagnes au moment du coucher du soleil (ill. 15). Le Bodhisattva assis sur le trône de « diamant » au décor angkorien, le regard baissé et légèrement souriant, faisait le geste de l'absence de crainte tandis que les trois femmes, plus très jeunes, s'animaient autour de lui dans des costumes qui n'étaient ni khmers ni indiens mais un mélange de folklore imaginé.

Le peintre n'avait pas placé les femmes remuantes dans le même ordre que précédemment : deux d'entre elles se trouvaient à gauche de l'image, la troisième à droite ; deux étaient tournées vers le fidèle, la troisième à genoux et de dos regardait Gautama en lui tendant une fleur. Leurs mouvements n'étaient pas ceux de la danse mais un mélange d'attitude et de gestes empruntés à diverses sensibilités, et leurs silhouettes ne reflétaient pas celles des Khmères mais plutôt celles des Indiennes

Dans la province de Kandal, le sanctuaire du Vat Damrei Sa a été orné de peintures murales en 1955 qui ont été peu touchées et qui, pour certaines, sont en assez mauvais état.

Comme précédemment, le tableau des tentatrices met en scène des femmes qui ne sont plus des jeunes filles (ill. 16). Tournées de trois-quarts vers le spectateur, elles sont placées de part et d'autre du Bodhisattva : deux à sa droite, une à sa gauche. Habillées d'une jupe virevoltante et d'une grande écharpe jetée en travers du buste, les deux pans rabattus dans le dos, elles exposent leur poitrine dénudée en faisant d'amples mouvements du corps et des bras continués par un jeu improbable des doigts retournés. Gautama dans la position de *vīrasana* sur un lourd rocher traité très curieusement en grands traits épais pour marquer les anfractuosités, un très grand nimbe jusqu'au-dessous des épaules, présente un calme et une sérénité propres à son état.

Ces deux dernières œuvres, tout en conservant le schéma conceptuel, se détachent des réalisations précédentes par un aspect expressif moins spirituel et plus humain.

De sensibilité différente sont les deux peintures suivantes réalisées à la même époque dans deux provinces différentes mais dans deux *srok*, Sithor Kandal et Cheung Prey guère éloignés l'un de l'autre.

Le *vihāra* du Vat Svay Chikray, situé dans la province de Prey Veng, a reçu un décor peint en 1964 qui a été recouvert de blanc dans les années 1975–1978 et nettoyé en 1980. Le mythe des filles de Māra conserve la présentation des panneaux précédents de Krachech et Damrei Sa pour l'emplacement des trois tentatrices autour du Bodhisattva assis sur un trône au décor angkorien (ill. 17). Les femmes exercent leur pouvoir par les mouvements de la danse exécutés souplement, notamment pour celle dépliant son voile léger qui laisse apparaître ses longues jambes dénudées, tandis que les deux autres portent des jupes qui ne sont sans doute pas des *sampot* et des corsages à la mode européenne. Toutes les trois sont présentées animées et souriantes mais ne sont pas des jeunes filles.

Le tableau de 1965 du sanctuaire du Vat Trapeang Sla, dans Kampong Cham, a une mise en scène un peu différente des précédentes bien que l'imagier ait disposé deux femmes à droite et une à gauche qui se présentent sous trois poses variées auprès du Bodhisattva : l'une un genou en terre dans une figure de danse, une autre debout prête à tourner sur elle–même, la troisième assise à terre prenant appui sur une main (ill. 18). Une seule est habillée à la khmère, les deux autres portant une robe bustier, longue pour l'une, au–dessus du genou pour l'autre chaussée de ballerines, habillement à la mode en Europe à la même époque (cf. chapitre V).

Si ces deux dernières peintures évoquent une certaine sensualité avec une nudité partielle à Svay Chikray et un physique très occidental à Trapeang Sla [396], il reste néanmoins une différence entre les deux créations : les femmes ont un sourire sur les lèvres et lancent des œillades vers le Bodhisattva dans le tableau du *vihāra* de Svay Chikray ; elles ont une expression de tristesse ou de regret et ne jettent pas un regard vers Gautama à Trapeang Sla.

Des démonstrations animées

Parallèlement aux créations que nous avons réunies sous le terme « remuantes » se développent des représentations excentriques, déraisonnables, voire extravagantes.

Ainsi, dans le *vihāra* du Vat Saravan de la ville de Phnom Penh, le thème des filles de Māra, créé avant 1928, montre trois tentatrices très animées, voire exubérantes, dans leur danse auprès du Bodhisattva (ill. 19).

La jeune femme à la droite de Gautama porte, semble-t-il, une jupe du Rajasthan : souplesse des fronces resserrées à la taille qui en donne toute l'ampleur, grande bordure colorée de la partie basse, ouverture sur le devant ou bande rapportée ; la plus proche du regard du spectateur est certainement habillée d'une jupe de même style, plus difficile à voir en raison de sa présentation de profil et de dos, mais dont la couleur et le décor de fleurettes rappelle la même région de l'Inde ; la troisième femme est vêtue du même type de jupe mais faite d'un tissu khmer, dont les dessins rappellent le travail des *sampot hol*, qui n'a jamais l'ampleur présentée ici. Toutes les trois arborent des châles qu'elles font jouer sur leurs bras, sont coiffées du *mokot* et parées de bijoux, mais aucune ne sourit et deux seulement ont les yeux tournés vers Gautama.

Malgré la féminité des poitrines découvertes et la grâce des deux danseuses, la scène n'exprime pas vraiment la sensualité féminine. Sans doute la froideur de leur regard et l'image alourdie de celle du premier plan l'expliquent en partie : un écartement de jambes inélégant reflétant l'attitude d'un instant, doublé par la largeur d'une jupe déployée, n'est pas une figure de la danse mais une expression de mouvement donnant l'impression que la femme est en train de courir.

[396] L'Occidental va représenter à une époque donnée ce qui est négatif. Nous reviendrons sur cette notion avec d'autres images traitant de la tentation.

Le peintre n'a pas créé une image de véritable sensibilité khmère : il a lié les mouvements de la danse de sa terre à l'habillement indien, façonnant ce qu'il avait peut-être vu sur des photographies ou des cartes postales.

Créé dans le sanctuaire du Vat Kor de la ville de Battambang, un peu plus de deux décennies plus tard, en 1947 ou aux alentours, le tableau des trois filles de Māra peut être rapproché du précédent pour l'exubérance des tentatrices jouant de leurs attitudes autant que du déploiement de leurs vêtements (ill. 20).

Encerclant le Bodhisattva, l'une exhibe sa large jupe, une autre assise à terre la relève, la troisième remonte un pan de la draperie dans laquelle elle s'est enroulée. La scène est donc aussi animée que celle de Saravan par l'espace occupé, par les attitudes traitées sur des diagonales, par les mouvements de deux des femmes, mais l'imagier l'a fait dans un traitement plus souple, plus contorsionné et plus maniéré. Ainsi, la femme de droite présente des jambes entièrement de profil quand son buste est de trois-quarts, la torsion de son bassin étant cachée par le déploiement de la jupe.

La touche originale donnée par l'imagier à ce tableau est le port assez surprenant des socquettes par des femmes qui ont aussi des chaussures aux semelles toutes différentes : l'une a un tout petit talon, l'autre une semelle compensée, la dernière une semelle plate. Quant aux socquettes, elles étaient portées par des étrangères comme on peut le voir sur d'anciennes photographies, notamment sur celles qui avaient été un temps accrochées à la poste de Phnom Penh avant sa première réfection dans les années 1990. Il faut se rappeler que les socquettes restèrent en vogue en France après la guerre, mais aussi en Europe, leur coût étant moindre que le bas nylon des années 1940. L'imagier qui a ainsi chaussé les trois filles de Māra a pris ses modèles parmi la population de Battambang, une ville importante en ces années que de nombreux Occidentaux arpentaient et que le peintre devait côtoyer.

Dans les années 1950, quelques imagiers vont traiter l'allégorie des séductrices avec une certaine audace, créant des œuvres qui ne ressemblent à aucune autre.

Ainsi, dans le Vat Chheu Teal, au sud de Battambang, le peintre du *vihāra* a laissé une image des filles de Māra assez surprenante. Dans la nature, à l'intersection de deux allées plantées d'arbres, le Bodhisattva en position de prendre à témoin la terre est assis sur un énorme lotus reposant sur un socle qui semble être en pierre (ill. 21).

Devant lui se tiennent les trois tentatrices dont deux à genoux portent une jupe qui rappelle les précédentes de Saravan. La troisième femme, debout et face au spectateur, est peinte dans la même robe et dans la même position immortalisées par Marylin Monroe en 1954, quand sa robe blanche s'envole au–dessus d'une grille d'aération du Subway dans le film « The Seven Year Itch » de 1955, « 7 ans de réflexion » –, découvrant entièrement ses jambes, ce qui provoqua alors un scandale. Dans le tableau de Chheu Teal, la tentatrice n'est pas en robe blanche mais rouge, ce qui attire immédiatement le regard. On peut s'interroger sur la connaissance qu'avait l'imagier de cette scène qui ne figura pas dans le film : une autre fut tournée où les jambes de la vedette apparurent

moins dénudées. Sans doute avait–il vu des photographies largement diffusées dans les journaux, les revues de l'époque, ou sur des affiches (ill. 21b), et avait-il pensé que cette attitude correspondait au sujet qu'il traitait.

Le peintre, certainement sans le réaliser pleinement, oppose dans ce tableau l'Orient évoqué par les deux femmes qui expriment l'Inde, notamment par les vêtements et la coiffure de celle de droite, et l'Occident illustré par une femme impudique, toutes les trois réunies pour essayer de séduire Gautama.

Pour exécuter le tableau du sanctuaire du Vat Kong Much, dans la ville de Siemreap, le peintre a certainement eu accès aux mêmes sources que l'imagier de Chheu Teal : les journaux et les photographies des reportages.

La scène des trois tentatrices se déroulait dans une nature fleurie au bord de l'eau, typique des années 1950 (ill. 22). L'impression première en découvrant ce tableau était de se trouver devant un tableau d'actrices de cinéma très maquillées, n'était la présence du Buddha. En effet, leur habillement – soutien–gorge bustier, jupette sur short –, avait été adopté par Marylin Monroe au début des années 1950, sans qu'elle soit toutefois à l'origine de leur création, et les revues avaient largement diffusé ce style nouveau.

Ces trois jeunes femmes, qui n'étaient pas coiffées à la mode occidentale des années 1950, avaient en revanche des attitudes de danse empruntées à l'Occident, notamment la femme de gauche faisant les pointes, avec une nuance locale puisque ses pieds étaient ornés d'un bijou, pointes que répétait tout en étant assise sa sœur du premier plan ; cependant le jeu de leurs mains restait oriental.

Le Bodhisattva, qui portait au creux de ses mains une fleur à la place du symbole de la Roue de la Loi, était le centre de l'histoire mais aussi de la composition symétrique de cette peinture de facture provinciale.

Dans le Vat Saray Andaet, de la province de Sihanoukville, le petit *vihāra* conserve quelques peintures travaillées dans les années 1960. Celle des filles de Māra a été exécutée sur le plafond certainement après 1962, date d'apparition en Europe de la mini–jupe, qui n'a commencé à se répandre en France qu'en 1965 (ill. 23). Devant Gautama méditant, en taille hiérarchique, dansent les jeunes filles tournées vers le spectateur. Toutes les trois ne sont vêtues que d'un soutien–gorge et d'une jupe arrivant au milieu des cuisses. Ces mini–jupes étaient-elles portées au Cambodge par des étrangères sur les plages environnantes ? C'est assez peu probable bien que la route de campagne, sur laquelle se situe ce *vat*, fût empruntée par les Cambodgiens et les étrangers qui s'en allaient au bord de la mer. Il faut plutôt penser que l'imagier de ce tableau avait eu à sa portée des journaux, des revues ou des photographies de cette mode.

A la fin des années 1950, dans la province de Siemreap, l'imagier du sanctuaire du Vat Kampong Kdei présente une scène de séduction dans une ambiance de sensualité différente de la précédente (ill. 24). Le peintre a composé, à la partie inférieure du mur entre les baies, l'image de trois jeunes femmes entourant au plus près le Bodhisattva

assis sur un rocher, ou du moins ce qui l'évoque. Leur rôle étant de séduire, l'imagier a choisi de les animer en jouant entre le contraste des corps en partie dénudés et les étoffes cachant le reste. Mais aucune d'elles ne jette une œillade à Gautama : elles dirigent leur regard vers le spectateur ou vers un lointain indéterminé, donnant l'impression de ne pas tenir le rôle qui leur a été dévolu.

Si l'image de Kampong Kdei offre une certaine sensualité, les trois peintures suivantes expriment la séduction par une approche de la nudité.

Ainsi, le tableau du *vihāra* du Vat Trapeang Tea dans la province de Kampong Cham, réalisé en 1953, place la scène dans un vaste paysage où sur un espace assez restreint trois jeunes filles au torse dénudé s'égaient auprès de Gautama (ill. 25). La plus proche du Bodhisattva est à genoux, vêtue d'une simple jupette ; les deux autres, dans un mouvement sautillant, faisant virevolter leurs écharpes, ont laissé s'ouvrir leurs longues jupes qui dévoilent leurs jambes nues. Le peintre a placé de manière symétrique les deux danseuses en accordant leurs mouvements qui n'évoquent pas une grâce particulière. La palette restreinte – vert canard, ocre brun–rosé, rouge adouci –, met en valeur la couleur des chairs.

Le tableau du sanctuaire du Vat Preaek Luong de Kandal, offre de la séduction des tentatrices une image plus osée : le peintre a entièrement dénudé les corps longilignes des jeunes femmes qui cachent ce qui ne doit pas être vu par un jeu tourbillonnant d'écharpes (ill. 26). Animées de mouvements divers et présentées dans trois attitudes différentes – de face, un genou en terre, de trois-quarts –, les jeunes femmes qui se ressemblent ont un regard absent : si leur corps doit distraire et séduire, leurs visages, qui ne sont pas tournés vers le Bodhisattva, ne reflètent aucun désir d'ensorceler.

Nous ne connaissons pas le nom de l'imagier de ce tableau ni sa date de conception – les années 1960 ? – mais nous pouvons le rapprocher de celui des Adieux du même *vihāra* (cf. « Les femmes et les Adieux », ill. 25) pour la mise en scène très aérée utilisant naturellement les perspectives dans un paysage maîtrisé, pour la délicatesse de la touche, pour la psychologie animant les personnages : les femmes ont des expressions tristes et comprennent que, malgré la beauté de leur corps, elles ne séduiront pas Gautama dont la sérénité les domine.

Situé dans la province de Kandal comme le précédent, le *vihāra* du Vat Tuol Slaeng conserve un grand tableau des filles de Māra prêtes à entraver la méditation de Gautama (ill. 27). Cette peinture datée de 1963, qui a dû choquer à une date que nous n'avons pas pu déterminer, a été recouverte de traits bruns sur les corps des jeunes femmes nus mais habillés d'une culotte que le nettoyage a légèrement adoucis (cf. ill. 34-36 « Les dégradations », chap. II).

La mise en scène est fort différente de la précédente, plus resserrée dans un paysage tourmenté de rochers sur lesquels s'écoulent de petites cascades, où le ciel fait une pâle

apparition. Les trois tentatrices ne sont plus devant le siège du Bodhisattva : deux sont placées de chaque côté de Gautama, légèrement en arrière, et une sur le côté, aasise sur ses talons. Si le sourire flotte sur leurs lèvres et anime leur regard, elles sont d'aspect assez lourd, comme Gautama sur le siège de « diamant » : son cou trop court fait de lui un personnage ramassé sur lui–même dont n'émane aucune sérénité.

Cette peinture, de sensibilité provinciale, est celle d'un exécutant local s'exprimant spontanément à partir des modèles qui se trouvent auprès de lui.

Ces deux dernières représentations, réalisées à peu près à la même époque dans une même province, montrent que l'évolution des mentalités pouvait toucher les peintres qui la transcrivirent sur les murs de leur sanctuaire : ainsi une approche de la nudité pour les filles de Māra s'est probablement répandue par des descriptions orales comme des *achar* nous l'ont maintes fois spécifié.

Deux images particulières

Le *vihāra* du Vat Trapeang Pov, dans la province de Kampot, conserve des panneaux peints à la fin des années 1960 et au début des années 1970 qui ont été restaurés pour certains en 1988. La légende des filles de Māra est traitée de manière originale et aucun autre exemple ne peut en être rapproché, en l'état actuel de nos connaissances.

Dans ce sanctuaire, à la partie supérieure des quatre murs, le regard est surpris par une bande ondulante de peu de hauteur qui imite une cantonnière ornant le second registre (ill. 28). Ce décor en trompe–l'œil est copié sur le façonnage qui cachait les tringles des rideaux au-dessus des fenêtres aussi bien dans les maisons européennes que cambodgiennes. Le peintre connaissait certainement ce décor puisque les Khmers ont, semble-t-il, toujours affectionné cette ornementation que l'on trouve encore dans leurs demeures.

Le tableau des trois tentatrices, comme tous les autres du *vihāra* [397], est conçu comme une scène regardée depuis l'intérieur d'une pièce devant une fenêtre, et la cantonnière renforce cette sensation, particulièrement dans cet épisode (ill. 29).

L'histoire se passe sur un fond de montagnes dans une nature fleurie bordée d'eau. Gautama, assis sur un large lotus posé à terre, la main gauche dans le giron, la droite faisant le geste de l'argumentation – *vitarka mudrā*. Devant lui évoluent de manière symétrique les trois filles de Māra : deux sont vues à mi–corps entourant leur sœur apparaissant à mi–buste. Toutes les trois ont un air indien donné tant par l'habillement et la coiffure que par le signe hindou posé sur leur front, le *bindu* de forme différente pour chacune d'elles. Comme en Inde, elles sont parées de bijoux – collier, bracelet, boucles d'oreille –, mais ici, le peintre, ou le restaurateur, a ajouté du vernis rouge sur leurs ongles, ce qui amuse les Khmers.

[397] Cf. (ill. 30 « Le Songe », chap. IV) ; (ill. 69 « La Naissance du Bodhisattva, chap. IV) ; (ill. 34 « Le Mariage », chap. IV).

Le réalisateur de cette œuvre, étonnante d'imagination, avait certainement consulté une photographie, un almanach ou un journal pour peindre trois femmes dans des poses de danse évoquées par le seul jeu de leurs bras. Mais elles ne jouent pas leur rôle envers Gautama : elles semblent plus s'adresser au public d'une salle de spectacle.

Dans la ville de Phnom Penh, le sanctuaire du Vat Moha Montrei, orné de panneaux peints entre 1967 et 1969, offre aussi une certaine originalité dans une évocation surprenante. Au premier regard, il est possible de se méprendre sur l'histoire qui n'a rien de commun avec toutes celles présentées *supra*. Mais son emplacement suggère le mythe des filles de Māra puisqu'il est situé entre l'offrande de Sujātā et l'apparition de Neang Konghing.

Le peintre a placé dans un espace boisé deux groupes qui se font face, séparés par un étroit chemin de terre (ill. 30). Sur la gauche, est assis sur le siège de « diamant » le Bodhisattva entouré de dieux dont deux jouant d'un instrument. L'annotation au bas du panneau indique : « Preah Ang, assis en méditation sur un trône précieux, reçoit la vénération des dieux et parmi eux Indra à la conque ».

Sur la droite du tableau, se tiennent quatre femmes dont les deux du premier plan sont en train de danser tournées vers Gautama ; les deux autres, en partie cachées par les premières, sont difficiles à identifier, ne pouvant pas être distinguées par leurs bras et leurs mains qui ne sont pas représentés, mais la position de leurs pieds indique que les quatre femmes se suivent dans une même ritournelle : le peintre évoque très certainement ici le *ramvuong*, « la danse en rond », une danse que les Khmers exécutent encore dans les fêtes, notamment à la campagne.

Le sujet de cette peinture est difficile à interpréter et aucune personne du *vat* n'a su donner une quelconque explication. Par son emplacement sur le mur, il devrait évoquer les filles de Māra dont deux esquissent des gestes de la danse mais leur nombre de quatre ne le permet pas. Gautama est dans une attitude de réflexion, le regard baissé mais les yeux ouverts. Les dieux forment un groupe dont deux tiennent un instrument de musique : si parmi eux Indra est identifiable les autres ne le sont pas. Dans le ciel, au milieu des feuillages apparaissent quatre déités regardant la scène.

Dans une note sur le linteau du Prását Črap [Prasat Chrap] de Pursat déposé au musée national de Phnom Penh, M. Bénisti [398] explique une scène qui permet peut-être d'approcher celle de la peinture de Moha Montrei : « *De nombreux textes racontent que le Buddha, après avoir obtenu la Vérité, hésite à l'enseigner, et qu'il se décide à le faire après avoir été sollicité par Brahmâ accompagné éventuellement des autres dieux* » et d'ajouter ces lignes en citant A. Foucher : « *Les sculpteurs du Gandhâra ont représenté volontiers cet épisode. "A droite du Bienheureux se trouve Indra, la tête comme toujours couverte d'un turban ; à sa gauche coiffé de son chignon, se tient Brahmâ". Si Indra n'est pas toujours cité par les textes, il ne fait aucune difficulté de le trouver représenté, puisque des dieux accompagnent souvent Brahmâ* ». Sur le tableau peint, il n'est pas possible d'identifier les dieux par leur coiffure puisqu'ils portent tous le *mokot* à une flèche, seul peut l'être Indra par la couleur verte de sa peau qui se tient à la droite du Buddha.

[398] BENISTI, M., *Notes d'iconographie*, in *BEFEO* vol. 55, 1969, p. 153-162.

M. Bénisti continuant sa description du relief ajoute : « *[…] on pourrait penser que le sujet représente cet épisode fameux cité par les dieux. Des deux personnages qui l'encadrent, l'un est bien Brahmâ et l'autre serait Indra. Mais c'est la composition de l'ensemble qui ne paraît pas alors justifiée. On comprendrait la justification de l'arbre, voire d'esprits aériens apportant fleurs et guirlandes au Buddha. Il n'en demeure pas moins que ne s'explique pas la présence de ces grands personnages dansant dans l'intention d'évoquer aux yeux des fidèles un thème qu'il s'agit, pour nous, de retrouver* ». Le peintre du tableau a travaillé lui aussi des « esprits aériens » et des personnages dansant.

Cependant, après avoir fait référence à d'autres textes, notamment les Vinaya repris par A. Bareau, M. Bénisti conclut que la scène du relief de Phnom Penh « *pourrait se lire comme la Prédication au ciel des Trente-Trois. Le Bienheureux, assis sur le roc remarquable et sous l'arbre pârijâtaka, enseigne la loi à l'Assemblée divine représentée par Brahmâ et Indra, en posture d'auditeurs. Des Gandharva volant apportent fleurs et guirlandes et – trait hautement caractéristique – dansent les apsaras du ciel des Trayastrimša* ».

Le grand panneau de Moha Montrei n'offre pas une interprétation plus aisée que le relief du Prasat Chrap. Le peintre a certainement mêlé plusieurs épisodes qui peuvent offrir différentes explications :

• le Bodhisattva méditant est protégé par le *nāga* dont on aperçoit la tête et les capuchons derrière les dieux placés de face,

• les dieux viennent le solliciter au bout de ses sept jours de méditation afin qu'il fasse connaître la Vérité,

• les dieux viennent le vénérer lors de sa Prédication au ciel des Trente-Trois, les personnages féminins symbolisant l'assemblée,

• les gestes de danse des femmes peuvent être ceux des danseuses célestes, les *apsarā* mais peuvent être aussi l'évocation des filles de Māra.

L'annotation au bas du panneau ferait plutôt pencher pour une interprétation où le Buddha « *se trouvant sous un arbre, reçut la visite de Brahmâ, accompagné ou non d'autres dieux, qui le sollicita de prêcher la doctrine* ». Mais l'emplacement de ce panneau entre les épisodes de Sujātā et de Neang Konghing devrait faire considérer la scène comme étant celle des filles de Māra.

Remarquable dessinateur et coloriste, le peintre de Moha Montrei, qui a signé Maen Bun sur le panneau des Adieux (cf. ill. 48), a conçu des scènes qui ne ressemblent à aucune autre, puisant son inspiration dans une connaissance des textes certainement plus importante que celle des autres imagiers.

MUSICIENNE ET DANSEUSES

Sous ce titre nous avons voulu réunir le thème des filles de Māra traité un peu différemment des précédents. En effet, un certain nombre de peintres a transformé en musicienne l'une des trois tentatrices.

Avant le milieu du siècle : un manque de représentations

Selon l'état actuel de nos connaissances, il n'existe pas de sanctuaires illustrant cette description avant la fin des années 1920, à l'exception d'une danseuse tenant peut-être un tambourin à Moha Leaph. C'est ainsi que la plus ancienne création du thème est celle du *vihāra* du Vat Tuek Thla, proche de la ville de Phnom Penh, qui a sans doute été peinte en 1928.

Le tableau, assez dégradé, laisse néanmoins la possibilité de le lire. Ainsi, dans la nature, entre un cours d'eau et un chemin rouge de latérite, le Bodhisattva est assis sur le lotus reposant sur un haut rocher, tandis que les trois jeunes tentatrices dansent à ses pieds (ill. 31). Vêtues à la fois à la mode européenne – jupe rouge plissée, chemisier à petites manches plates–, et à la mode orientale – écharpe en travers du buste, grande collerette –, elles sont réparties de manière symétrique devant le siège du Bodhisattva qui n'est pas encore le trône de « diamant » qui n'est ici qu'un large rocher. Deux des jeunes filles sont représentées dans des attitudes typiquement européennes sinon françaises : celle de gauche est ainsi en train d'exécuter une révérence comme l'indique la position de ses pieds et la tenue de sa jupe éployée puisqu'elle va, dans un instant, fléchir le genou gauche dans une attitude respectueuse de salutation (ill. 32) ; celle de droite est en train de faire les pointes en tenant de la main gauche l'extrémité de son écharpe (ill. 33) ; celle du centre, la seule regardant du côté de Gautama, est assise à terre s'exerçant à un instrument.

La présentation des deux jeunes filles encadrant la troisième rappelle l'enseignement qui était prodigué à l'institution La Providence de Phnom Penh, école tenue par des religieuses françaises et dont des Cambodgiennes nous ont longuement entretenue, gardant un souvenir ému de leur passage en ce lieu et réclamant, à la fin des années 1990, que ce type d'institution renaisse dans la capitale [399].

Pour quelle raison un peintre a–t–il fixé cette représentation sur les murs d'un *vihāra*, situé, certes, non loin de la ville mais ne faisant pas partie de son centre ? Les religieux, interrogés dans le *vat* n'ont pas pu répondre ne connaissant pas l'histoire de ce sanctuaire.

Pour la période des années 1930 et 1940, nous n'avons trouvé aucun témoignage ayant conservé la présence d'une musicienne dans la scène des tentatrices.

[399] A Phnom Penh, l'Institution La Providence se trouvait non loin du fleuve, à l'entrée du pont de Chrouy Changva. En 2011, la chapelle de cette école, de style néo–gothique de la fin du XIX^e^ siècle, dans laquelle s'étaient installés des Cambodgiens pauvres, existait encore. Elle est le seul témoignage restant de l'ensemble de l'Institution.

La décennie 1950

En revanche, datant des décennies 1950 et 1960, un nombre d'œuvres montre de façon claire celle à qui est échu le rôle de musicienne. Quelques–unes des créations que nous présentons ne sont malheureusement pas de lecture facile en raison de leur mauvais état de conservation.

Il est à noter que dans la décennie 1950, les instruments représentés sont de quatre sortes et tous occidentaux – violon, mandoline, banjo et guitare.

En 2005, dans la province de Kampong Cham, le Vat Tuol Chum conservait un petit bâtiment près de la construction récente d'un *vihāra*, dont la destination d'origine – *śālā* ou *śālā* transformée en *vihāra* comme nous l'avons déjà rencontré – ne nous a pas été confirmée, les jeunes bonzes n'en ayant aucune idée. Nous ne savons pas si cette petite construction, ornée de tableaux peints, existe encore.

Le panneau des tentatrices, datant du début des années 1950, est situé au–dessus d'une baie qui le coupe à la partie inférieure. La scène se déroule au bord de l'eau dans une nature domptée où Gautama méditant sur le siège de l'Eveil qui est à nouveau un simple rocher (ill. 34). Les trois jeunes femmes s'agitant auprès de lui portent une jupe longue, sont torse nu et coiffées d'une masse abondante de cheveux entortillés dans des rangées de perles ou de rubans : deux effectuent des mouvements de danse, l'une plus élégamment que l'autre, la troisième joue du violon maniant un archet démesuré.

Dans une palette de rouge éteint, de vert, de bleu très pâle et d'oranger, le peintre a créé une scène dépouillée et donné de ce mythe une vision très simple où la sensualité est évoquée avec une certaine pudeur.

Dans la peinture suivante, on retrouve une approche de la nudité plus sensible chez les deux danseuses comme chez la musicienne.

Le peintre de la scène du *vihāra* du Vat Pisei Uddam dans la province de Kandal a laissé, en 1952, un tableau gracieux mais un peu mièvre où, dans un paysage au chromatisme assez soutenu, les trois filles de Māra entourent le Bodhisattva (ill. 35). Comme à Tuol Chum

, l'une se tient debout à droite, l'autre au pied du trône de « diamant » et la troisième, la musicienne, à gauche. La danseuse tournée vers le Bodhisattva, un genou en terre, est cependant plus féminine qu'à Tuol Chum et mieux représentée dans une attitude plus souple. Quant à la musicienne, tenant ici un banjo qui cache en partie son buste comme le violon mange un peu le bas de la figure précédente, elle est vêtue, à l'identique des danseuses : une robe de voile entièrement transparente, sous laquelle apparaît une culotte bleue, qui ne semble pas avoir été ajoutée plus tardivement.

Dans cette peinture assez provinciale, malgré une présence de la nudité qui devrait être attirante sous les tissus légers, le langage de la sensualité n'est pas vraiment exprimé.

Dans le *vihāra* du Vat Kampong Pil, situé en périphérie de la ville de Battambang, la mise en scène du tableau des filles du Grand roi, datant des années 1950 mais restauré, ne diffère guère des deux créations précédentes : seule, en effet, la position de la danseuse, au pied de Gautama, est changée puisqu'elle est maintenant assise à terre, tournée vers le spectateur, comme ses sœurs, dans un mouvement de danse des bras (ill. 36).

L'histoire se déroule dans une nature trop ordonnée relevant de l'imaginaire où les jeunes femmes expriment un véritable ennui opposé à la sérénité, presque souriante, du Bodhisattva méditant les yeux ouverts. La nudité des poitrines, parées de nombreux bijoux, n'a rien de khmer. La touche originale est celle de l'instrument, mi–mandoline mi–violon, dont la musicienne joue avec un archet de très grande longueur : s'il s'agit d'un violon, l'archet doit être réduit, s'il s'agit d'une mandoline, l'archet doit disparaître puisqu'on joue de cet instrument en grattant les cordes.

Cette réalisation relève d'un peintre ayant certainement du métier mais qui n'a pas su donner d'âme à son œuvre au langage resté très conventionnel.

Situé dans la partie nord de l'enceinte d'Angkor Vat, le *vihāra* du Vat Angkor Khang Cheung conserve des panneaux peints de la même période que le précédent.

Celui traitant des tentatrices présente sur le même tableau la remise par Sotthiya de la jonchée d'herbe au Bodhisattva évoquée dans le lointain (ill. 37). La scène se déroule, semble–t–il, au coucher du soleil. Gautama est assis non pas sur l'herbe *kuśa* mais sur une sorte de fin tapis couleur de son vêtement safran posé sur un rocher. Autour de lui se trouvent les trois femmes dont l'une est en mouvement de danse, l'autre assise à terre et la dernière jouant du violon, placée comme la précédente du tableau de Kampong Pil sur la gauche. Ces trois femmes, qui ne sont plus vraiment des jeunes filles, ont la particularité d'être blondes avec un physique très occidental, ce qui est pour le moins surprenant. Il est vrai que dans les années 1950 le peintre devait croiser nombre d'Européens dans le site d'Angkor, et les femmes étrangères devaient lui paraître de mœurs quelque peu émancipées et donc capables de séduction. Aussi dans son imaginaire pouvaient–elles jouer ce rôle auprès du Bodhisattva. C'est ainsi qu'il les présente offrant au regard du fidèle, ou du voyageur, une belle sensualité.

La peinture a subi des retouches à une date que nous n'avons pas réussi à déterminer, les religieux du *vat* ne connaissant pas son histoire. En effet, d'épais traits de peinture blanche ont été déposés sur les deux femmes symbolisant les danseuses qui à l'origine ne devaient porter qu'une culotte ; un doute cependant subsiste pour celle qui est assise et qui était peut–être entièrement nue à l'origine (cf. ill. 33 « Les dégradations, chap. II). Les restaurateurs ont donc imaginé un voile pour la tentatrice debout et une sorte de jupe pour celle tournée vers le Bodhisattva. La violoniste n'a pas eu à subir ces corrections puisqu'elle arbore, dès sa création, une jupe longue, une écharpe légère retenue sur ses bras et un instrument qui cache en partie son buste dénudé ; elle est parée d'un long collier et de deux bracelets de fleurs roses, qui ont peut–être donné l'idée d'orner de fleurs blanches les deux autres femmes. Toutes trois sont chaussées de façon différente mais certainement représentative de la mode contemporaine de

l'imagier : des sandales pour la musicienne, des chaussures à talons assez typiques des années 1950 pour celle assise et des ballerines pour la troisième.

Cette peinture a été réalisée – avant les ajouts blanchâtres –, par un peintre de qualité, nommé Sang, qui plonge le spectateur dans une mise en scène réaliste en utilisant la perspective à l'occidentale, en faisant vivre ses personnages avec naturel après leur avoir donné des formes sensuelles et des proportions de réalité … Ce *vat* n'est pas connu des visiteurs du temple qui n'imaginent pas le témoignage d'un patrimoine moderne si proche de celui des vieilles pierres.

Le tableau du sanctuaire du Vat Mongkol Chey, peint en 1959, présente le même sujet mais traité de manière plus crue.

Le thème des tentatrices est placé à la partie inférieure d'un grand cadre regroupant ce sujet et celui du Bodhisattva assis sur la berge, un lotus épanoui sous ses pieds, en train de lancer dans la rivière le plateau d'or ayant contenu l'offrande de Sujātā (ill. 38).

Le tableau des filles de Māra est assez endommagé ayant été badigeonné en 1975, comme les autres panneaux, d'une couche de terre avant d'être nettoyé en 1979 avec quelques dommages (ill. 39). Les deux danseuses debout et en plein mouvement devant le très haut socle du Bodhisattva assis sur un large lotus, sont représentées dans une nudité intégrale sous un voile brodé très léger et court (ill. 40). La guitariste qui les accompagne se tient sagement sur la gauche comme dans les trois tableaux précédents ; elle porte un *sampot* et un chemisier au décolleté évasé sur les épaules se finissant par de très courtes manches, typique des années 1960 européennes.

Cette représentation, dont le but évident était de montrer combien Gautama pouvait résister aux provocations les plus licencieuses, a pu malgré tout choquer des fidèles du *vat* : les légers voiles qui ne dissimulent pas grand-chose ont peut-être été rajoutés peu de temps après l'exécution du tableau, leur broderie de fleurettes pouvant être comparée à celle du voile tendu au Bodhisattva lors de la Naissance (ill. 89 chap. IV) ou habillant une suivante (ill. 100 chap. IV).

Les deux réalisations suivantes se démarquent des précédentes bien qu'elles leur soient contemporaines. En effet, les trois filles du Grand dieu offrent un physique assez différent.

Ainsi dans le Vat Champa Loeuk de la province de Takeo, le tableau des trois tentatrices du *vihāra*, exécuté en 1954, montre trois jeunes femmes habillées de longs vêtements moulant leur corps, ce qui donne aux deux danseuses un bassin un peu large, comparable à celui des Occidentales, alors que les Khmères ont une silhouette plus fine (ill. 41). Si les deux danseuses sont debout de chaque côté de Gautama portant une auréole flammée, assis sur une estrade recouverte d'un tapis, la musicienne au premier plan est assise sur ses talons présentant sa mandoline à l'envers sur laquelle elle ne joue pas.

Les personnages de cette scène sont donc répartis différemment de ceux des créations précédentes : ce n'est plus une danseuse qui est assise à terre mais la

musicienne qui n'est pas, pour autant, davantage mise en valeur. Le jeu des trois femmes est toutefois plus subtil qu'à Tuol Chum, Pisei Uddam, Kampong Pil, Angkor Khang Cheung, et Mongkol Chey, puisque chacune d'entre elles doit manigancer par des regards, des gestes, des positions et non plus exercer un pouvoir par la sensualité d'un corps dénudé.

La palette de ce tableau est restreinte et chaude – rouge, jaune orangé, vert, blanc –, et les silhouettes ne sont pas sans rappeler celles du sanctuaire du Vat Phnom Chisor dans la même province de Takeo, détruit en 1972 : les peintres s'étaient attachés au rendu des corps longilignes.

L'imposant *vihāra* du Vat Unalom élevé à Phnom Penh, a conservé au second étage un cycle de peintures de la vie du Buddha, datant de 1957, travaillé sur un registre [400].

La scène des tentatrices se déroule dans la nature, près d'un cours d'eau (ill. 42). Gautama, sur un léger tapis couleur de sa robe safran, déposé sur un large rocher, médite. Autour de lui, les trois filles de Māra sont disposées de la même manière qu'à Champa Loeuk : une danseuse sur chacun des côtés du siège, la musicienne, son banjo posé près d'elle, est assise à droite au premier plan mais tournée vers le Bodhisattva au contraire de celle du sanctuaire précédent qui regardait les fidèles.

Les trois tentatrices ne sont pas vêtues à la khmère mais portent un costume hétéroclite : une longue jupe un peu large, plissée sur le devant, portant un rabat sur les hanches ; un simple soutien–gorge et une écharpe sur le buste, une coiffure retenue par des perles et des rubans. Hormis la danseuse de droite les deux bras élevés regardant de manière provocante le Bodhisattva, les attitudes et les gestes des deux autres sont relativement mesurés.

La décennie 1960

Il n'existe pas de rupture entre les décennies 1950 et 1960 dans la présentation du sujet des tentatrices, jeunes – parfois moins jeunes – et aguichantes, ou essayant de l'être. Mais un changement intervient avec les instruments des musiciennes : la mandoline et le banjo sont plus fréquents tandis que le violon tend à disparaître.

A la fin des années 1950, voire au début des années 1960, une même ambiance de mise en scène perdure dans un paysage au bord de l'eau peuplé de montagnes dans le lointain. L'imagier du *vihāra* du Vat Kampong Seima, situé au sud de la ville de Battambang, en offre un exemple. Les trois filles de Māra, vêtues d'une manière rappelant l'agencement du sari indien sur un corsage moulant, sont placées autour du Bodhisattva comme sur les images précédentes (ill. 43). Toutes trois, debout sur la pointe des pieds, ont le regard dirigé vers Gautama ; deux sont les danseuses dont l'une évolue avec un jeu de bras plus gracieux qu'à Unalom, la troisième est la musicienne tenant sa mandoline à l'envers comme celle de Champa Loeuk (cf. ill. 41).

[400] Le Vat Unalom est le siège de l'ordre Mahanikay du royaume du Cambodge. Il est situé au nord du Palais royal, face aux Quatre Bras.

Avec les scènes des Adieux vues précédemment, nous avions pu rapprocher le travail du peintre de Kampong Seima (cf. « Adieux », ill. 23) de ceux des Vat Ratanak Sophoan (cf. « Adieux », ill. 24[a]) et Kdol (cf. « Adieux », ill. 24[b]). Il est possible de faire la même chose avec les scènes des tentatrices. Ainsi, les tableaux de Ratanak Sophoan (ill. 44) et de Kdol (ill. 45), exécutés en 1962 et 1969, présentent des mises en scène qui s'apparentent à celle de Kampong Seima : dans une nature moins sophistiquée, la danseuse de gauche réalise la même figure tout en portant des chaussures (44) ou en se tenant sur la pointe des deux pieds au lieu d'un seul (45) ; celle de droite accomplit le même geste du bras gauche dans les trois tableaux et la musicienne, dans une pose identique, tient également sa mandoline à l'envers mais avec beaucoup moins d'élégance à Kdol qu'à Ratanak Sophoan.

Pour la réalisation de ces peintures, se pose la même question qu'avec les créations des Adieux : le peintre du tableau de Kampong Seima est-il aussi celui de Ratanak Sophoan et Kdol ? Ou devons–nous supposer que la dernière œuvre se différencie légèrement des deux autres et n'est que le résultat de la copie d'un aide ? On serait tenté de le penser en raison de la touche moins fine, de l'élégance des jeunes femmes plus provinciale, de l'attitude moins intériorisée du Bodhisattva, ce qui était bien moins net dans l'exécution des Adieux.

Dans ces trois dernières illustrations le ou les peintres ont préféré le jeu des regards et des gestes mesurés à l'évocation de la sensualité des corps dénudés.

Les tableaux suivants, contemporains des précédents, présentent des œuvres qui mettent à nouveau en valeur le corps, sans négliger totalement les œillades pour entraver la méditation du Bodhisattva

L'histoire des trois filles de Māra du *vihāra* du Vat Anlong Sa, situé dans la province de Banteay Meanchey, a été peinte en 1963 comme les autres panneaux intérieurs et extérieurs.

La scène est assez surprenante par sa composition et la présentation du sujet. En effet, elle se déroule dans un paysage s'étendant à perte de vue, composé d'arbres plus raides les uns que les autres, soigneusement alignés sur la gauche et bordant un étroit et long cours d'eau, lui–même doublé par une large bande d'herbe coupée en son centre par un petit chemin de terre (ill. 46).

Au premier plan, le Bodhisattva est en méditation assis sur un rocher – ou tout au moins sur ce qui le figure et qui devrait symboliser le trône –, protégé par un *pippal* au tronc d'une hauteur impressionnante. Devant lui se tiennent en demi–cercle les trois tentatrices très raides et très blanches, entièrement nues même si l'écharpe rouge de la musicienne tente de cacher le centre de son corps. On remarque combien les gestes des jeunes femmes ne sont pas ceux de la danse : leurs bras tendus semblent repousser Gautama, et celui de la musicienne tenant sa mandoline à bout de bras est très désinvolte.

Cette création laisse une impression de froideur due à la palette à dominante verte et blanche et aux nombreuses lignes verticales sèches mais elle représente aussi une

expression d'art populaire et de travail spontané. L'imagier de ce tableau n'est indubitablement pas le créateur de l'ensemble des panneaux de ce *vihāra* mais il est certainement le même qui a signé au bas de la peinture de l'offrande de Sujātā « Décina teur, Meas–pholla ». Cette orthographe fantaisiste montre que l'imagier reproduisait les sons entendus et retenait des récits ce que son imagination pouvait projeter (ill. 47).

Dans la province de Kampong Thom, le sanctuaire du Vat Kdei Doem, peint sur trois registres, conserve une histoire des filles de Māra répétée deux fois : l'une exécutée en 1934 (cf. ill. 11), l'autre dans les années 1960 sur des panneaux de taille plus importante.

La scène est composée de deux temps sur un seul tableau. Le Bodhisattva apparaît d'abord en arrière–plan regardant l'apparition miraculeuse du trône de « diamant » sur lequel il va prendre place pour entrer en méditation ; puis au premier plan, il est présenté assis déjà en méditation (ill. 48). Autour de lui sont présentes les trois sœurs dans des attitudes très calmes. L'imagier a choisi la représentation de deux musiciennes, l'une tenant une guitare, l'autre une flûte, au côté de Gautama ; la troisième femme symbolise peut-être la danseuse mais aucun de ses gestes ne peut le confirmer : elle est allongée à terre, le corps tourné vers le spectateur et le regard dirigé vers le Bodhisattva. L'idée de la danse ne serait donc évoquée que par le jeu subtil des mains de la flûtiste.

Le peintre, qui a signé Mai Bunthan, n'a pas animé de mouvements ses personnages mais a travaillé la diversité de leurs costumes : une jupe souple pour l'une au torse nu, une culotte pour la deuxième à la poitrine découverte et un corset pour la dernière qui est un sous–vêtement européen des années 1950 que l'imagier avait dû voir dans une revue ou sur une publicité.

Pour les fidèles des lieux, la comparaison entre les deux représentations du même mythe, traité différemment sur le même mur à trois décennies d'écart, ne semble pas avoir provoqué de réaction puisque l'un n'a pas fait disparaître l'autre.

Les tentatrices du *vihāra* du Vat Angkor Chey appartenant à la province de Kampong Cham, contemporaines des précédentes, sont représentées de manière plus animée : placées devant l'imposant rocher sur lequel le Bodhisattva, les yeux ouverts prend la terre à témoin, les deux danseuses, jouant avec une grande écharpe, sont dans des poses contorsionnées tandis que la musicienne, grattant sa mandoline, est assise sur un petit morceau de rocher (ill. 49). Toutes trois, dont deux sont coiffées d'un diadème, portent des jupes longues – peut–être de mode indonésienne pour les danseuses qui ont le buste nu peut-être recouvert d'un voile léger plus tardivement. Le peintre les a dotées d'un sourire et d'une œillade de connivence que la danseuse, placée au centre, renvoie à Gautama.

Les noms des filles de Māra sont écrits ici de manière erronée – Rakagī, Rakagā et Tanhara pour Ragī (Arati), Ragā et Tahṇā – car le peintre les a transcrits tels qu'il a entendu les sons comme l'ont fait bien d'autres imagiers et personne du *vat* n'est venu

corriger les erreurs. Un exemple en a été donné avec la signature de l'imagier d'Along Sa (cf. ill. 47).

Le *vihāra* du Vat Svay Buttom Din, dans la province de Kandal, présente deux registres de panneaux dont la hauteur est environ le tiers de la longueur, ce qui a permis à l'imagier de donner de la place à ses sujets sur de longues surfaces rectangulaires.

Dans une forêt touffue, près d'un cours d'eau, les trois filles de Māra en train de danser sont accompagnées d'une musicienne jouant du banjo, le seul personnage à se tenir un genou en terre (ill. 50). A l'inverse de l'essentiel des représentations de ce sujet, les quatre femmes se tiennent par deux de chaque côté du Bodhisattva, le peintre ayant choisi de n'en fixer aucune devant son siège – ici un rocher aux nombreux éclats. Toutes les quatre portent le *sampot* et sont coiffées d'un diadème dont la pointe se termine par un léger plumet ; leur torse nu est embelli d'une collerette d'où pendent des bijoux ornant la poitrine, peut–être une manière de dissimuler la nudité ou de rappeler les bijoux tombant entre les seins des *apsarā* d'Angkor Vat.

Dans cette peinture, il y a un semblant de retour aux créations du début du XX^e^ siècle : les personnages sont de petite taille, leurs attitudes et leurs mouvements sont empruntés à la danse ou même aux bas-reliefs angkoriens. La nature généreuse forme un écran de verts foncés et de bruns sur lequel se détachent les personnages et les orangés des vêtements mettant ainsi en valeur l'attitude de méditation de Gautama.

Le peintre, qui a fait preuve d'innovation en introduisant une musicienne auprès des trois tentatrices, a entouré cette histoire d'un cadre réunissant aussi l'épisode de Maddī dans la forêt, placé à la partie supérieure, et a signé « Sum 1963 ».

Le dernier tableau des tentatrices danseuses et musiciennes est celui du *vihāra* du Vat Kdei Baeng, dans la province de Kandal, réalisé à la fin des années 1960 ou au début de la décennie suivante.

La scène se déroule dans la nature, comme il se doit, près d'un étang. Gautama méditant est assis sur le trône de « diamant », la tête légèrement de biais sur sa droite, tandis que les deux danseuses l'entourent et que la flûtiste un genou en terre se tient en équilibre devant le trône (ill. 51). Si la mise en scène est assez traditionnelle, ce qui l'est moins ce sont les caractéristiques des trois jeunes femmes tournées entièrement vers le spectateur. Deux sont en soutien–gorge fantaisie, la troisième en corsage sans manche et toutes trois portent un *sampot* ; leurs coiffures toutes différentes – cheveux tressés, courts, longs et libres – sont agrémentées d'une tiare, d'un diadème et d'un *mokot* à trois pointes, tous paraissant rehaussés de verroteries, souvenir laissé au Cambodge au XVI^e^ siècle par les Portugais.

Mais ce sont surtout les visages gracieux des trois femmes qui retiennent l'attention : elles ne sont pas un unique modèle que l'imagier aurait développé trois fois, elles sont de véritables portraits. Leur présentation est strictement frontale, sans aucun regard lancé vers le Bodhisattva. Elles ont très certainement été copiées sur des photographies, et l'une des trois était peut–être une danseuse comme le proposait *l'achar* (ill. 52–54).

DES BEAUTES FANEES

Sous ce titre, nous avons groupé un certain nombre de peintures évoquant le plus souvent en arrière–plan de la scène principale mais parfois aussi au sein de celle-ci, les trois filles de Māra transformées en trois vieilles femmes au corps souvent défraîchi sinon abîmé. Comme nous l'avons vu précédemment, un grand nombre de réalisations, parmi toutes celles que nous avons pu recenser, ne proposent nullement cet épisode qui marque le véritable échec des tentatrices puisqu'il ne concerne qu'elles et leur jeu de séductrices : l'insuccès – très passager – résultant de cet instant va conduire leur père à un nouvel assaut contre le Bodhisattva, le dernier qui le contraindra à se retirer et faire allégeance.

Comme pour l'étude de tous les sujets abordés dans cette recherche, nous avons choisi de suivre une chronologie des œuvres, autant que faire se pouvait, afin de montrer les tendances, les sensibilités et les originalités des différentes époques, et pouvoir proposer le plus grand nombre possible de panneaux peints pour en garder la mémoire avant qu'ils ne disparaissent.

Une histoire sur le même plan

Les témoignages relevant de la présentation sur un même plan des filles de Māra jeunes et jolies puis vieillies et fanées sont très peu nombreux – moins d'une dizaine – et datent essentiellement de la décennie 1940.

Ainsi, dans le sanctuaire du Vat Bakong, de la province de Siemreap, la scène de séduction qui remonte à 1946 (ill. 55) est très lisible grâce sa restauration. Dans une composition construite, on remarque, placées à gauche, les trois jeunes filles dansantes, leur regard dirigé vers le Bodhisattva, l'une jouant en même temps d'une sorte de banjo ; situées à droite lorsque leur diablerie a échoué, elles tournent le dos à Gautama : elles sont alors vieillies, appuyées sur un bâton, dépouillées de leur tiare et de leur *mokot* pour des cheveux courts et grisonnants, de leurs bijoux et de leur *sampot* à bande brodée pour un *sampot* à queue du quotidien et une écharpe en travers du buste, costume que peuvent encore revêtir les vieilles femmes s'étant retirées dans le *vat*. Elles s'en vont mais conservent une certaine dignité.

Datant de la même décennie, la scène du *vihāra* du Vat Treang, dans la province de Kandal, est présentée différemment de la précédente avec une intensité dramatique plus soutenue (ill. 56).

Le sujet est traité en deux épisodes sur un panneau tout en longueur de deux mètres sur quarante centimètres environ. Isolées sur la gauche, entre deux chemins de latérite, les tentatrices, dont l'une joue du banjo ou de la mandoline, dansent autour de Gautama. Elles ont les cheveux travaillés en grosses boucles, le buste dénudé, et portent une jupe longue. De l'autre côté du chemin mais sur le même plan, devenues âgées, les cheveux défaits, le visage émacié et les seins pendants, elles se hâtent de disparaître. Le

Bodhisattva est ici assis sur un rocher taillé, la tête légèrement tournée sur sa droite comme à Kdei Baeng (cf. ill. 53), faisant le même geste d'absence de crainte qu'à Kor (cf. ill. 20).

Toujours dans les années 1940, un panneau du *vihāra* du Vat Po Sotuos dans la province de Pursat se démarque des deux peintures précédentes par une mise en scène originale (ill. 57).

En effet, si le sujet se déroule dans une nature domptée entre deux chemins, il ne présente plus une séparation entre les filles de Māra jeunes puis âgées : elles sont ici mêlées et alternées au premier plan (ill. 58). Aux trois danseuses charmeuses mais tristes, vêtues de long, correspondent trois vieilles femmes voûtées et fortement diminuées, le cheveu gris, le buste décharné et le sein pendant, appuyées sur des bâtons eux aussi coudés. Quelle était l'idée du peintre pour mélanger ainsi les deux temps de l'histoire ? A–t–il voulu exprimer par la tristesse émanant des deux danseuses debout et placées symétriquement la transformation future qui les attendait ?

Il semblerait, d'après *l'achar* du *vat*, que les inscriptions au bas du tableau aient été ajoutées beaucoup plus tardivement, ce dont témoigne la forme de l'écriture.

A ces années 1940, il faut rappeler la peinture naïve du sanctuaire du Vat Chedei qui a très certainement disparu au moment où sont écrites ces lignes (cf. ill. 7). Malgré la grande dégradation du panneau, il était, en 2007, encore possible d'apprécier l'originalité dont le peintre avait fait preuve en exprimant avec une simplicité spontanée un sujet qui devait le dépasser. La place attribuée aux jeunes tentatrices, alignées l'une derrière l'autre à la droite du Bodhisattva, n'était guère conventionnelle mais elle l'était encore moins quand, défaites de ne pas avoir réussi leur mission, elles revenaient vers le Buddha, sur son côté gauche, métamorphosées, le dos courbé, les bras ballants, l'air triste.

Ce témoignage, comme les quelques autres panneaux que nous avions pu encore lire sur les murs détériorés de ce *vihāra*, montrait que le décor peint n'était pas toujours l'affaire d'imagiers formés mais plutôt celle de quelques personnages locaux exécutant un sujet, plus ou moins bien compris.

Datant de 1946, dans le Vat Ou Snguot de la province de Banteay Meanchey, le *vihāra* conserve un nombre de panneaux dont certains sont en mauvais état et d'autres lisibles comme celui des filles de Māra traité avec réalisme (ill. 59).

Dans un environnement où domine le rouge de la terre, du coucher du soleil, des vêtements, le Bodhisattva est franchement assiégé par les tentatrices dont deux l'approchent au plus près : l'une, placée derrière lui, pose sa main gauche sur son genou, l'autre est à ses pieds touchant le rocher où il est assis, la troisième dansant allonge son bras droit devant sa poitrine. La scène relate plus l'agressivité que la provocation. Auprès de ces jeunes filles se trouve leur miroir vieilli qui leur renvoie l'image de femmes âgées et courbées dont l'une est assise à terre. Toutes les trois ont les cheveux

défaits, le buste décharné, les côtes apparentes et les seins pendants, mais elles conservent néanmoins le même *sampot* (ill. 60).

La même année que le panneau précédent a été peint celui du *vihāra* du Vat Preaek Anteah, dans la province de Prey Veng.

La scène se déroule sur un petit terre–plein où le Bodhisattva placé au centre de la composition – il ne l'était pas dans celle de Ou Snguot –, est entre le groupe des jeunes filles et celui des femmes âgées (ill. 61). A gauche, les trois filles de Māra ont des attitudes assez curieuses hormis celle esquissant un pas de danse devant le trône de « diamant ». En effet, les deux autres se tiennent côte à côte sans faire aucun mouvement, l'une ayant posé sa main sur l'épaule de sa compagne, une attitude qui ne se rencontre jamais dans la vie quotidienne, toutes deux semblant en pleine conversation, loin de réaliser ce que leur père leur avait enjoint de faire (ill. 62). A droite, le regard perçoit leur transformation en personnages masculinisés et âgés, se tenant à nouveau côte à côte sans idée de déplacement, vêtus d'un simple tissu serré à la taille – tel un *sarong* –, le torse nu et la poitrine sèche faisant ressortir les côtes, légèrement voûtés ; leur visage est ravagé de tristesse et de souffrance, ce qu'exprime le geste de leur main gauche ramenée près de leurs yeux. L'ambiguïté ressentie devant cette métamorphose est levée par la phrase inscrite au–dessous : « Les filles de Mâra séduisent le Bodhisattva et sont ensuite transformées en hommes âgés (ill. 63) ». Quelle raison a conduit le peintre à faire le choix des natures contraires en passant de la jeunesse à la décrépitude ? Avait–t–il trouvé, ou entendu, une quelconque référence évoquant le changement des femmes en hommes ?

Cette scène où les deux groupes de jeunes filles et de vieillards se trouvent dans le même espace, rassemblés de part et d'autre de Gautama, est la dernière peinture de ce genre des années 1950 que nous ayons trouvée. Elle date de 1946.

On peut joindre à ce type de composition une peinture de 1967 qui semble être la seule de cette nouvelle décennie en l'état actuel de nos découvertes. Il s'agit d'une œuvre du sanctuaire du Vat Sang Samey se trouvant dans la province de Prey Veng comme la précédente de Preaek Anteah. La série des panneaux auxquels appartient ce tableau a été restaurée sur l'iconographie originelle : on peut seulement regretter ses rouges un peu vifs.

Dans un cadre relativement restreint et sur un fond de nature qui n'a rien à envier à l'esprit des primitifs modernes [401] – notamment pour le traitement du paysage, l'aspect plaqué du Bodhisattva, les personnages sans vie –, se déroule la scène de la victoire de Gautama sur les filles du Grand roi (ill. 64). Autour du Bodhisattva en méditation sont groupées verticalement les jeunes femmes à gauche, et le groupe métamorphosé placé à droite. Les tentatrices ne sont pas des danseuses mais des personnes attendant sagement l'évolution des événements (ill. 65). Ayant échoué dans leur désir de séduire, le peintre les représente en personnages vieillis, le corps dissimulé sous une tunique,

[401] Cf. notes 282 et 283.

une écharpe et un *sampot* court, et donne à leur visage, aux cheveux courts et gris, un aspect masculin. En effet, ce sont des hommes âgés qu'il a représentés. (ill. 66).

Deux interrogations peuvent se poser. Cette scène ayant été peinte quelque vingt ans après la réalisation de celle de Preaek Anteah (cf. ill. 61), l'imagier avait–il alors connaissance de la première œuvre ? On peut le penser puisque les deux *vat* sont très peu éloignés l'un de l'autre. D'autre part, pourrait–il être à la fois l'imagier de l'un et l'autre des *vihāra* ? A l'examen du dessin et de la touche, de l'emploi de la palette, de la mise en scène des sujets dans les deux tableaux, on est tenté de répondre par la négative. Mais cette démarche fait abstraction de l'évolution non seulement du travail d'un peintre mais aussi de son adaptation à un contexte nouveau. Nous en avons eu un très bon témoignage avec le peintre Eng Buthan responsable, en 1955, du décor du sanctuaire du Vat Srei Toul (cf. chap. I annexe 1.1.2.), et qui en 2011 travaillait au décor de la *śālā* de ce même *vat* dans un style totalement différent de ce qu'il avait réussi cinquante–six ans plus tôt. Cependant, il est impossible de prendre parti pour l'une ou l'autre supposition d'autant qu'un autre peintre peut s'être inspiré de la scène de Preaek Anteah pour peindre celle de Sam Samey parce que l'originalité de la métamorphose lui avait plu.

Un éloignement dans le lointain

Cette autre présentation du sujet fait une séparation plus distincte des deux moments de l'histoire : au premier plan le peintre garde la vision animée des trois jeunes filles, danseuses et aguicheuses, puis les montre dans le lointain quand, devenues vieilles femmes, elles ont perdu leur charme et leur beauté. Cette mise en scène semble avoir été privilégiée comparée à la précédente au regard des témoignages subsistant.

Les années 1930 et 1940

La plus ancienne peinture témoignant de cette autre manière d'aborder le même sujet date des années 1930 et se trouve dans le *vihāra* du Vat Po Andaet, dans la province de Kandal. La séquence est liée à celle de l'apparition de Neang Konghing dans un même cadre et n'est séparée d'elle que par un bosquet (ill. 67). Toutefois, un très léger filet vertical, lié à des nuances de couleur un peu plus pâles, fait penser que les épisodes des filles de Māra et de la déesse de la Terre ont été travaillés sur deux tableaux distincts, séparés par un simple trait, avant d'être réunis pour donner plus de place à l'armée du Grand roi.

Tournées vers le spectateur, deux des trois jeunes filles en train d'exécuter des mouvements de danse évoluent auprès du Bodhisattva (ill. 68). La troisième tentatrice soulève une interrogation car elle ne paraît pas intégrée à la scène comme ses sœurs mais simplement posée sur le sol en attitude instable (ill. 69). Dans sa raideur et sa blancheur attirant l'œil et nuisant au reste de la composition, elle donne l'impression d'être nue tout en portant une écharpe légère partant de la taille et voilant le bas du ventre avant de s'épanouir entre ses deux bras. Sa poitrine est inexistante, ses bras n'ont pas de souplesse et sa jambe droite est raide. Ce petit personnage féminin a peut-être

fait l'objet d'une mauvaise restauration ou remplacé la troisième danseuse disparue lors de la modification du tableau séparant par un bosquet la séquence des tentatrices de celle de Neang Konghing, ce qui expliquerait la maladresse de son rendu.

Quant au châtiment infligé aux trois jeunes filles, il est visible au loin, au–delà de l'arbre sous lequel Gautama se tient en faisant le geste de l'absence de crainte : les trois vieilles femmes ne portant plus qu'un *sampot* court quittent sans se retourner les lieux d'un pas lent, appuyées sur leur bâton : leur corps a été redessiné au trait en suivant les contours d'origine (ill. 70).

Entre les années 1935 et 1940, le *vihāra* du Vat Khandsa dans la province de Kampong Thom a été décoré d'un seul registre évoquant des événements de la vie du Buddha.

L'épisode des filles du Grand roi est travaillé de manière conventionnelle : les trois jeunes femmes sont réparties autour du Bodhisattva, chacune lui tendant un petit bouquet de fleurs, deux sont vues de face, la troisième, assise sur ses talons, présente à la fois un profil et un trois–quarts (ill. 71). Au loin, sur la droite et en rang, s'éloignent trois personnages, cheveux blancs et voûtés, dont il est difficile de préciser si ce sont des femmes ou des hommes puisque leurs visages ne le permettent pas (ill. 72).

Cette peinture est d'expression provinciale comme le montrent les personnages féminins à qui l'imagier n'a pas su donner des proportions sinon réalistes du moins assez naturelles, le buste étant trop important pour la partie inférieure du corps ; quant aux mouvements ils sont rétrécis par des articulations mal rendues. Mais, l'imagier a traduit le sujet qui lui était imposé ou qu'il avait proposé.

Dans Chrouy Changva, le *vihāra* du Vat Po Yaram conserve un tableau des tentatrices à la mise en scène conventionnelle : placées autour de Gautama – une de chaque côté et la troisième au pied du siège –, elles sont deux à évoluer en dansant, la troisième étant en position semi–allongée (ill. 73). Leurs doubles vieillis avancent au loin sur le chemin, courbés sur leur bâton, le torse nu et les seins pendants, la coiffure défaite mais portant encore le *sampot* long.

Cette peinture, de meilleure facture que la précédente, a subi une restauration très légère qui a repassé au trait le contour de tous les personnages.

Les années 1950

Moins représentées durant les années 1950 qu'elles ne le seront à la décennie suivante, les illustrations de cette période conservent des présentations comparables aux précédentes en réservant le premier plan au jeu de la séduction des filles de Māra et l'arrière–plan à leur métamorphose. Elles offrent néanmoins des originalités tant dans la disposition auprès de Gautama que dans les attitudes des séductrices et sont beaucoup moins orientées vers la nudité. Quant aux transformations des jeunes filles en vieilles femmes elles sont souvent mieux précisées que dans les années antérieures.

Le panneau du *vihāra* du Vat Sbov Rik, dans la province de Pursat, élaboré entre 1952 et 1955, propose une mise en scène inhabituelle du sujet : le groupe des femmes et le Bodhisattva sont rejetés sur le côté gauche de la composition laissant sur la droite un large espace à un paysage ouvert et un ciel nuageux dans lequel se sont élancées les trois filles du Grand roi. (ill. 74).

Le peintre a volontairement placé dans un coin du cadre la scène importante ne montrant pas la totalité des trois jeunes femmes : celle de gauche tout en exécutant un mouvement de danse – son bras gauche en témoigne – est en train de sortir de la scène et les deux autres s'introduisent dans la ligne inférieure du trait peint par la position de leurs pieds. Ici, comme sur d'autres exemples précédents, le hors–champ est rattaché au champ et ne peut exister qu'en fonction de lui puisqu'il va permettre à l'imaginaire du fidèle de continuer l'histoire, à l'inverse de la création qui déborde les cadres et n'offre pas de rêve.

Le peintre de ce tableau a donc proposé une mise en scène recherchée du sujet. Sur une diagonale tracée depuis l'angle inférieur gauche au coin supérieur droit, on trouve l'envolée des trois tentatrices l'une derrière l'autre qui est une réalisation tout à fait originale. Dans leur élan, les trois femmes ont conservé leurs vêtements et leurs cheveux ne sont que peu décoiffés ; la seconde se retourne comme pour regarder une dernière fois le vainqueur ou sa sœur derrière elle (ill. 75).

Mam Tem a signé ce panneau auprès du pied d'Arati. Sans doute est-il lié à Mam Nam, un autre peintre responsable de plusieurs tableaux dans ce *vihāra* qui a ajouté à côté de son nom « Battambang », lieu d'où il était certainement originaire mais sans préciser s'il s'agissait de la province ou de la ville. La province de Battambang est limitrophe de celle de Pursat et le Vat Sbov Rik se situe non loin de la ville de Pursat, à environ quinze kilomètres au sud.

Au nord de la province de Prey Veng, datant de la même période que le précédent, le *vihāra* du Vat Ruessei Sanh conserve un grand panneau entouré d'un cadre à la bordure peinte assez large, subdivisé en quatre tableaux de dimensions inégales et séparés par de légères lignes. Les sujets – le plateau jeté dans l'eau, l'offrande de l'herbe *kuśa*, les filles de Māra, l'assaut du Grand roi – n'offrent pas une lecture immédiatement aisée (ill. 76).

La présence des tentatrices autour du Bodhisattva méditant offre une certaine opposition entre sensualité et impassibilité : une seule danseuse porte une culotte et joue avec la souplesse de la grande draperie qui devrait l'habiller, tandis que ses deux sœurs, l'une maniant un violon au manche démesuré, l'autre tenant un chasse-mouches, semblent dénuées de vie et même d'effronterie. Toutes trois sont tournées vers le spectateur cependant que s'éloigne leur miroir vieilli et vêtu pendant que des petits singes animent le chemin derrière elles. (ill. 77).

Cette peinture, de moins bonne qualité que la précédente et sans grande fantaisie, offre une composition chargée où s'enchevêtrent les branches et les lianes d'un arbre fleuri qui n'est pas un *pippal* dans une palette essentiellement rouge, rose et orangée relevée les touches de vert.

Daté de 1958, le tableau du *vihāra* du Vat Ampae Phnom donne une présentation conventionnelle et sans anecdote particulière du thème des trois séductrices : une jeune femme de chaque côté de Gautama placée de manière symétrique, toutes deux étant séparées par la troisième allongée à terre (ill. 78). Toutes trois coiffées d'un diadème, portant des bracelets et des chevillières, sont habillées du *sampot* droit et d'une écharpe enveloppant leur buste. Leurs mouvements de danse sont mesurés et leurs bras levés en direction du Bodhisattva assis sur un trône de hauteur importante semblent le désigner au regard des fidèles. Sur la gauche, dans le lointain et sur un chemin au bord de l'eau, s'en vont les vieilles femmes dépouillées de leur coiffure et courbées sur leur bâton tenu de la main droite.

La peinture du sanctuaire du Vat Kampong Thma, datée de 1958 comme la précédente, décrit une scène plus remuante et pleine de gaieté afin de mieux séduire Gautama. L'imagier a réduit l'espace comparé à celui donné par le peintre d'Ampae Phnom mais, comme lui, il a placé les deux danseuses du premier plan au bord de la ligne d'encadrement où disparaît la pointe de leur pied (ill. 79).

Les trois jeunes femmes habillées d'un *sampot* tombant telle une jupe à la manière malaise comme V. Thiounn la décrivait pour le ballet khmer [402], ont le buste drapé d'une écharpe, ne portent aucun bijou dans les cheveux sinon quelques perles et fleurs. La joie éclatante des deux tentatrices sur le devant de la scène et leurs mouvements de danse très ondulants font un contraste avec l'image de leur sœur, en partie cachée derrière le siège de Gautama : tenant un petit bouquet de fleurs, elle a un air de timidité, ne sourit pas et ne fait aucun geste. Derrière elles, au milieu de petits arbustes et près d'un cours d'eau, se tiennent leurs images punies : les cheveux gris au vent, le torse nu, les très vieilles femmes, dont l'une pliée en deux est soutenue par les deux autres, paraissent arrêtées pour jeter un regard vers celui responsable de leur métamorphose.

Le peintre de ce tableau a mis en valeur le charme et la féminité des filles de Māra, certainement inspirées de photographies, ce qui répond parfaitement au sujet.

Deux autres réalisations exécutées aussi en 1958, l'une se trouvant dans la province de Kampong Cham et l'autre à l'ouest de Phnom Penh présentent quelques différences.

La première est celle du *vihāra* du Vat Preah Rumdeng qui introduit le spectateur dans un vaste paysage sur fond de montagnes et de lac. Au premier plan, le Bodhisattva en taille hiérarchique, assis sur un lotus placé sur un haut socle mouluré, le trône de « diamant » rendu brillant par une fraîche teinte jaune, domine les trois tentatrices : l'une se tient un genou en terre, les deux autres effectuent un pas de danse (ill. 80). L'imagier a conçu pour deux d'entre elles un habillement compliqué fait d'une jupe, d'un tablier, d'une écharpe sur un corsage mêlant couleurs chaudes et couleurs froides – rouge et ocre rosé, bleu et vert. La troisième ne porte qu'un corsage très court et une écharpe drapant son buste tandis que la partie basse de son corps est enveloppée d'une large et légère draperie qu'elle agite des deux mains. Toutes trois portent un diadème

[402] THIOUNN, V., *Danses cambodgiennes… op. cit.,* p. 66.

légèrement orné qui ceint leur longue chevelure noire tel un ruban. Derrière elles et sur le côté droit, on les retrouve en vieilles femmes marchant l'une derrière l'autre, toujours appuyées sur leur bâton, deux ayant conservé leurs vêtements, la troisième habillée d'un sari. Leurs cheveux devenus blancs sont toujours retenus par leur diadème (ill. 81).

L'imagier a travaillé une mise en scène conventionnelle sans vraiment donner vie à ses personnages. Peut-être voulait-il simplement exprimer une entreprise vouée à l'échec dès sa conception.

La seconde œuvre est celle du sanctuaire du Vat Tang Krasang Tboung. L'imagier a déplacé en partie le thème sur la gauche du tableau en y groupant auprès du Bodhisattva deux des tentatrices, la troisième étant assise un peu à l'écart à l'extrême droite, ce qui est aussi la présentation du précédent tableau (ill. 82). Avec cette mise en scène, un large espace a été laissé à découvert pour mieux mettre en évidence le miroir vieilli des trois femmes penchées sur leur bâton, portant le *sampot* de la vie quotidienne et un léger voile qui laisse entrevoir la nudité de leur poitrine.

Dans cette réalisation l'expression du jeu de mines et de regards des trois sœurs a remplacé la séduction par la danse, et répond assez bien à la remarque du poète « *La coquetterie des femmes ordinaires qui* se *dépensent en œillades, en minauderies et en sourires…* [403] », bien que les filles du Grand roi ne soient pas des femmes ordinaires.

L'imagier a réalisé une peinture d'où émanent un calme et une douceur pouvant rappeler l'ambiance de certaines réalisations à la sérénité mélancolique de Maurice Denis comme l'expression qui se dégage de la femme assise à droite.

Datant de la décennie 1950 existent d'autres décors relatant la scène de séduction mais dont nous ne pouvons pas donner de datation précise. Ils sont parfois de réalisation médiocre mais permettent une vision élargie du travail pictural qui ne peut pas se résumer aux meilleures exécutions.

Nous en présentons quelques–uns, notamment pour garder la mémoire de deux d'entre eux : l'un appartenait à un *vihāra* qui a été entièrement détruit ; l'autre a été recouvert d'une peinture de type acrylique comme tous les autres tableaux du sanctuaire, il y a quelques années.

Ainsi, dans la province de Kandal, la peinture du *vihāra* du Vat Khsach Po, découverte au début des années 2000, a disparu lorsque le sanctuaire a été démoli en 2007. Le peintre avait réalisé une scène des plus conventionnelles dans un paysage de forêt. Autour du Bodhisattva assis sur le lotus, reposant sur un rocher de peu d'élévation, s'agitaient les trois filles du Grand roi avec des mouvements de peu de grâce (ill. 83). Leurs corps pesants habillés d'une culotte, aux jambes lourdes, avaient reçu des seins plaqués et débordant sur les côtés, ornés de rangs de pétales de fleurs rappelant des colliers, mais qui n'ajoutaient aucune féminité à leur silhouette. L'imagier s'était très certainement inspiré d'un corps masculin répété trois fois, sur lequel il avait plaqué des poitrines et essayé de féminiser les visages. Sans doute considérait–il que la nudité était

[403] MUSSET (de), A., *Croisilles*, in *Revue des Deux* Mondes, février 1839, p. 20.

une approche de charme auprès de Gautama. Quant aux vieilles femmes, cheveux grisonnants et profils masculins, elles s'en allaient courbées sur leur bâton.

Ce panneau, de peu de qualité esthétique, représentait cependant le travail d'un peintre campagnard des années 1950 qui n'avait pas appris le métier mais avait dans son imaginaire développé le thème enseigné avant de l'exécuter sur un mur.

Datant aussi de la décennie 1950, le tableau du *vihāra* du Vat Pich Mokott présente une scène voulant créer une ambiance indienne. L'imagier a placé l'épisode des tentatrices devant un paysage d'eau et de forêt. Deux des femmes exécutant des figures de danse autour de Gautama sont habillées de pantalons bouffants sur lesquels est attaché un pan de tissu volant ; la troisième porte le même pan sur une jupe ; toutes les trois arborent un soutien–gorge soutenant une volumineuse poitrine (ill. 84). Leurs coiffures regroupent une chevelure en une très longue natte, ornée d'un petit diadème pour l'une d'entre elles ; la touche de vernis rouge sur les ongles est d'origine d'après *l'achar*. Quant à la métamorphose en vieilles femmes décaties, elle est exprimée sur la droite du tableau : les chevelures longues et les vêtements amples ont fait place aux cheveux gris coupés et aux jupes droites et corsages courts.

Cette peinture, qui n'est pas de plus grande qualité que la précédente, est le témoin des fantaisies rêvées que les imagiers pouvaient développer dans les campagnes : celui de ce *vihāra* avait sans doute vu des photographies de femmes indiennes et en avait retenu le costume coloré et la chevelure abondante.

Parallèlement à ces œuvres de qualité moindre se développent des compositions originales.

Dans Kampong Cham, le grand panneau du sanctuaire du Vat Pteah Kandal est une présentation qui se démarque des œuvres recensées. En effet, la lecture du sujet se fait de la partie basse du tableau vers le haut et montre ainsi, au premier plan, le Bodhisattva se baissant sous un grand arbre, celui qui va devenir « l'arbre de la pagode », pour disposer la brassée d'herbes remise par Sotthiya afin de s'asseoir et commencer à méditer – l'épisode du don se trouve sur le panneau précédent – (ill. 85). Puis, poursuivant le chemin, le regard remonte jusqu'à la scène des filles de Māra dansant de manière assez extravagante – corps mouvants, bras et jambes lancés dans l'espace, mains ondulantes –, auprès de Gautama assis sur le miraculeux trône de « diamant », les yeux ouverts regardant fixement devant lui (ill. 86). L'imagier a fait de cet épisode une histoire vivante, habillant les tentatrices souriantes et joyeuses de vêtements colorés, parant leurs coiffures de fleurs et de pendeloques ou d'un *mokot*, et lorsqu'elles sont devenues vieilles et laides, ils les éloignent habillées du *sampot* en culotte et d'un *krama* jeté sur l'épaule.

Cette réalisation, à la mise en scène savante, est celle d'un peintre qui a développé, sur un fond de végétation aux variations légères, une touche rapide, un dessin sûr, une palette colorée et un jeu de perspectives liant deux événements se déroulant dans le même temps.

Le panneau du *vihāra* du Vat Prasab, dans la province de Kandal, n'existe plus. Visible encore en 2005 malgré son piteux état, il a été recouvert avant 2010, comme tous les autres panneaux, de tableaux réalisés à la peinture acrylique.

En 2005 on distinguait encore la composition de la scène de séduction comme presque toutes les autres (ill. 87). Les trois filles de Māra étaient disposées autour du Bodhisattva : la violoniste à gauche (ill. 88), la deuxième un genou en terre devant le siège de « diamant » (ill. 89) et la troisième à droite en train de danser (ill. 90). Toutes les trois avaient le torse nu, l'une était en culotte, les deux autres en jupe. Leur métamorphose en vieilles femmes se remarquait à droite derrière Gautama et semblait plus silhouettée que peinte mais l'état du tableau ne permettait pas d'en avoir une bonne idée. Comme pour la peinture de Bakong réalisée quelques années plus tôt (cf. ill. 55), le peintre avait à la fois réuni une musicienne et exprimé la vieillesse des jeunes filles.

En effet, les deux réalisations de Bakong et Prasab des décennies 1940 et 1950 sont les seuls témoignages sur lesquels nous avons relevé ces deux visions associées : ordinairement, lorsque la métamorphose existe la musicienne est absente… autant que nous puissions l'écrire devant le peu d'illustrations découvertes, obligatoirement restreintes en raison des destructions.

Les années 1960

Pour les années 1960, on peut avancer que sur un certain nombre de compositions les deux moments semblent à nouveau se côtoyer, ce que nous retrouvons *infra* dans un nombre limité de peintures.

La nouvelle décennie présente selon les provinces des tableaux de scènes plus ou moins élaborées, de plus ou moins bonne qualité esthétique. Cependant une constante semble s'être fixée : les sourires sont sur presque toutes les lèvres et même parfois sur celles du Bodhisattva.

Des datations précisées

Dans un premier temps, nous avons sélectionné les panneaux pour lesquels nous avons une date donnée par les *achar* ou révélée par une inscription.

Dans la province de Kampong Thom, le *vihāra* du Vat Kampong Thum dont les murs ont été ornés en 1960 et 1961, offre un grand panneau de la séquence de séduction qui, malheureusement comme tous les autres tableaux, a été repeint en 2005. Si les jeunes restaurateurs ont respecté l'iconographie originelle, ils ont cependant gommé maints détails – plis des vêtements, fluidité des voilages, coiffures, travail des bijoux, décors du trône… et ravivé des couleurs qui témoignaient du temps passé.

Le peintre, dans l'espace important qui lui a été dévolu, a placé deux temps de l'histoire de Gautama : la séduction des filles de Māra et leur éloignement, l'offrande des marchands Tapussa et Bhallūka – un détail de leur chariot apparaît au loin (ill. 91).

Les trois jeunes femmes campées au premier plan ne sont pas tant des danseuses en train d'évoluer que des figures arrêtées à un moment précis : une sorte d'instantané comme le proposent les photographies que le peintre a très certainement utilisées ici. Habillées de voile ou de draperie, ou moitié dévêtues, elles devraient offrir au Bodhisattva leur sensualité suave mais c'est au regard du spectateur qu'elles la dédient : légèrement placées en avant du trône de « diamant », elles sont tournées vers lui, le sourire aux lèvres. En arrière–plan sur la gauche, et de manière très claire, sont peintes sur un chemin blanc les trois filles du Grand roi : deux regardent tristement le lieu qu'elles viennent de quitter. A l'opposé sur la droite, au début d'un chemin rouge de latérite, le Buddha reçoit l'offrande des caravaniers.

Le travail subtil de l'imagier – Tep Thoeun, signé au bas de sa composition –, sa mise en scène savante et limpide, la finesse de sa touche, la délicatesse du détail donnaient à ce panneau sa valeur et son charme. Malheureusement le ravivage des couleurs lui a enlevé beaucoup de qualité en lui donnant un air de chromo et en faisant disparaître la signature du peintre de 1962 (ill. 92).

Le sanctuaire du Vat Prasat Andaet, dans la province de Kampong Thom comme le précédent, conserve un tableau de peu de hauteur exécuté en 1961 racontant le rôle de l'attaque séductrice auprès de Gautama. A partir de l'axe médian formé par le Bodhisattva assis sur un rocher, l'imagier a créé de manière très claire les deux instants de l'histoire sans perdre dans le lointain la vision des trois femmes vieillies qui, ici, ne le sont guère (ill. 93).

Dans un paysage quelque peu idyllique, les filles de Māra se tiennent sur la droite de la composition. Elles portent de petits diadèmes retenant leurs cheveux longs, des jupes ouvertes ou relevées, des écharpes ornant le buste ou même un soutien–gorge. Le peintre a groupé non pas un trio de danseuses mais une musicienne qui tient de la main droite un violon au manche étonnamment long et courbé tandis qu'une de ses sœurs est assise sur un petit rocher regardant fixement le Bodhisattva et que la dernière fait un geste timide des bras qui doit évoquer la danse. Les trois sœurs offrent à Gautama leurs poses sensuelles dans un grand calme qui s'oppose à la colère physique de leur miroir entièrement dénudé.

Le portrait du donateur peint dans un cadre sur le rocher où se tient le Bodhisattva est une présentation particulière : ordinairement les portraits sont placés dans les coins inférieurs du tableau comme à Kampong Thum, par exemple (cf. chap. II).

En 1964, le décor peint du *vihāra* du Vat Kdei Doung a été déposé sur les murs de manière non traditionnelle en nombreux panneaux. Ainsi, la séquence des filles de Māra se trouve au–dessus d'un épisode du *Sāma jātaka* et jouxte la leçon des trois cordes.

Dans un paysage plus vaste que celui de Prasat Andaet, la surface du panneau en hauteur étant importante, le peintre a pu grouper trois moments de la vie de Gautama : l'offrande de Sujātā, le geste d'abandon du plateau dans l'eau – ici un bol –, la présence des filles de Māra (ill. 94). Ces dernières, plutôt des femmes que des jeunes filles, sont placées bien en avant du Bodhisattva, au milieu de parterres fleuris, le regard tourné

vers le spectateur : l'une évoque la danse par sa seule position, une autre est assise sur un rocher, une autre enfin se tient sagement debout. Toutes trois sont habillées d'un *sampot* et d'une écharpe en travers du buste, portent des bijoux et des cheveux longs ou relevés en chignon mais une seule est chaussée à la mode européenne des années 1960 : chaussures à bouts pointus et talons fins. La scène ne ressemble en rien à un instant provocateur et sensuel, dansant et mouvementé, elle n'est qu'une réunion de femmes souriantes après une cérémonie.

Quant à leur métamorphose, elle n'est guère évoquée ici : toutes trois quittent les lieux sans précipitation, deux sont arrêtées et bavardent, la troisième un peu courbée sur son bâton s'en va rejoindre ses sœurs ; elles portent encore leur *sampot* long et droit et l'une a conservé son écharpe sur le buste.

Ces trois dernières peintures de la province de Kampong Thom, exécutées dans un même laps de temps, n'ont pas de scénographie générale commune mais ont des points de ressemblance dans la présentation des tentatrices : elles ne sont pas des jeunes filles ; elles ne sont pas en train d'exercer leurs charmes par la danse bien que les gestes de celle de Prasat Andaet puissent en être le symbole ; deux se tiennent tranquillement debout à Kampong Thum et Kdei Doung ; une est assise et non à demi–étendue comme généralement dans chacun des trois *vihāra* ; toutes sont des séductrices tournées vers le spectateur, le sourire aux lèvres, ne semblant pas faire cas de Gautama, aucune ne jetant les yeux vers lui ; leur sensualité est peu marquée à Kdei Doung, un peu plus évoquée à Prasat Andaet et pleinement suggérée à Kampong Thum.

Il est difficile d'évoquer un travail d'atelier pour ces trois panneaux sans autre témoignage permettant d'autres comparaisons : en effet, si des traits communs sont partagés, le dessin ne semble pas être de la même main et la touche offre des qualités différentes pour chacun : fine et déliée à Kampong Thum, plus appuyée à Prasat Andaet, difficile à reconnaître à Kdei Doung en raison de la restauration lissée intervenue. Mais l'originalité de chaque œuvre, outre sa présentation générale, réside dans la vision donnée aux séductrices s'éloignant de Gautama : aucune ne se présente sous l'aspect d'une femme décrépite et usée comme dans les autres représentations.

On ne peut donc pas réunir sous une signature ces trois réalisations : en effet, le peintre qui a laissé son nom à Kampong Thum ne l'a pas inscrit à Prasat Andaet ni à Kdei Doung.

Dans les autres provinces et dans le même temps, les peintres ont continué d'interpréter par l'image ce thème prétexte à des représentations diverses.

Ainsi, dans le *vihāra* du Vat Prey Khla situé dans la province de Prey Veng, l'imagier a donné, en 1962, une version de sensibilité différente de la séduction des filles du Grand roi. A l'intersection de deux chemins de terre rouge, les trois jeunes filles joyeuses, un genou en terre, exécutent un mouvement de danse devant le très haut trône de « diamant » sur lequel est assis le Bodhisattva (ill. 95). Celle qui paraît être maitresse de la situation est placée à droite regardant ses deux sœurs évoluer à gauche. Si toutes les

trois portent une longue jupe de même nature, elles se différencient par la coiffure – un diadème pour la première et des cheveux courts pour les deux autres –, et par l'écharpe en travers du buste pour la meneuse du jeu et des chemisiers à la mode européenne pour ses sœurs. Lorsque subitement devenues âgées et défraîchies elles s'en vont par l'un des chemins, on les trouve en culotte, le buste nu et amaigri et la poitrine fatiguée, le visage ingrat presque simiesque. L'imagier les a traitées avec plus de réalisme que dans les peintures précédentes (ill. 96).

L'ensemble du tableau relève d'un travail vivant et naïf d'expression campagnarde.

Le peintre du sanctuaire du Vat Chi Kraeng, dans la province de Siemreap, a exécuté en 1964 le panneau de l'entrée en lice des filles de Māra dans une palette d'ocres et de teintes de bleu, vert et rouge.

La scène se déroule dans un paysage de rochers et de sécheresse que seuls quelques rares fleurs et brins d'herbe égayent (ill. 97). L'œuvre est statique et hiératique : deux tentatrices sont solidement campées de part et d'autre de Gautama, la troisième, au premier plan, étendue de tout son long en tournant la tête vers le siège ne suffit pas à animer le sujet. Le peintre ayant compris que les trois jeunes femmes doivent user de leurs charmes pour faire succomber le Bodhisattva n'hésite pas à en présenter une de face et dénudée ayant relevé sa jupe à la hauteur de ce qui doit être caché, et comme sa sœur portant un corsage à la mode européenne, elle a un aspect très lourd et passablement masculin. Quant à leur image défaite, elle montre trois femmes bossues, les seins vides et pendants, les cheveux ramassés en chignon et habillées de long.

De cette image, il n'émane pas de sensualité, pas plus que de respect des conventions puisque les deux femmes près de Gautama dépassent la hauteur de sa tête et de son auréole. Mais le fidèle comprend le message enseigné.

A l'inverse du tableau précédent, celui du *vihāra* du Vat Champou Proeuk de la province de Kandal, créé en 1966, donne au premier regard une impression de vie (ill. 98). Mais ce n'est en fait qu'une illusion procurée par les deux danseuses parfaitement habillées et parées, s'agitant au son de la guitare – ou ce qui peut y ressembler –, maniée par leur sœur, car les trois femmes ne font pas corps avec le paysage : elles sont plaquées sur lui. C'est ainsi que l'imagier les a placées au tout premier plan, exerçant leur séduction sur une partie de sol vide de la moindre brindille. Et lorsqu'elles sont chassées et anéanties, elles sont traitées de la même manière que sur l'image précédente, s'en allant arc-boutées sur leur bâton.

La dernière peinture datée de 1968 avec une certaine assurance, est celle du Vat Vihear Thum de la province de Kratié. Le panneau des filles de Māra a été recouvert de blanc, comme quelques autres tableaux, puis a subi un nettoyage qui lui laisse cependant un aspect un peu difficile à lire.

La séquence se déroule dans une nature assez vaste où une des jeunes femmes se tient debout de chaque côté de Gautama tandis que la troisième est assise à terre et que toutes trois sont tournées vers le spectateur (ill. 99). La tentatrice de droite vêtue d'une

jupe, d'un corsage et d'une écharpe en travers du buste se distingue de ses deux sœurs habillées du même corsage sans écharpe et portant une culotte (ill. 100). Il semblerait que toutes deux arboraient aussi un châle en voile léger, ce que laisse supposer les franges étalées (ill. 101). Quant à leur aspect fané, il est intéressant par son rendu silhouetté et malhabile au long du chemin : l'imagier se souvenant peut–être que les personnages rapetissent au fur et à mesure qu'ils s'éloignent dans le lointain, et par conséquent de son œil, leur a donné trois tailles différentes dont celle d'un grand échassier pour la dernière.

Ces quatre derniers tableaux situés dans différentes provinces reflètent les sensibilités expressives de peintres de villages n'ayant sans doute jamais reçu de formation ni même connu le travail des imagiers des villes. Leur langage, parfois maladroit, est un mélange d'enseignement oral plus ou moins bien perçu et d'imagination personnelle, peut-être influencé par le souvenir des fêtes campagnardes et ce qu'elles pouvaient offrir de rêve à travers la danse et le mime.

Des datations sans précision

Pour terminer l'histoire des filles de Māra et de leur miroir fané nous présentons quelques œuvres réalisées au cours des années 1960 sans pouvoir proposer de datation plus précise. Ces peintures, exécutées comme les précédentes dans différentes provinces, hormis la dernière qui se trouve dans la ville de Phnom Penh, représentent une leçon entendue par l'imagier puis, dans le respect des conventions, retranscrite selon son imagination et augmentée par sa fantaisie.

Dans la province de Kampong Thom, le sanctuaire du Vat Tang Kouk a conservé le panneau de la séduction des filles de Māra au deuxième étage entre deux scènes d'offrande et de sermon. Il présente trois jeunes femmes accomplissant différentes poses de danse autour du Bodhisattva : deux sont placées sur la droite, une sur la gauche (ill. 102). Souriantes, un brin exubérantes – notamment celle de gauche – elles portent le *sampot* droit et les *mokot* empruntés aux danseuses du ballet royal. Le peintre s'est appliqué à montrer différentes positions des mains et tout particulièrement des doigts telles qu'elles sont enseignées aux enfants dès leur plus jeune âge dans les écoles de danse aussi bien des villes que des campagnes.

Après avoir échoué dans leur tentative pleine de vivacité joyeuse, elles s'en vont l'une derrière l'autre sur un chemin de terre, appuyées sur leur bâton de la main gauche, le buste penché et le profil vieilli, le peintre ayant toutefois conservé leurs vêtements et leur coiffure (ill. 103). Cette peinture de belle qualité, aux lignes harmonieuses, affiche cependant quelques gaucheries notamment dans le travail des mains et d'un pied.

Dans ce *vihāra*, les deux niveaux peints ont conservé de nombreux tableaux sur lesquels apparaissent des personnages dont quelques-uns sont certainement retranscrits de photographies, mais qu'ils aient été connus ou anonymes, ils affichent tous un sourire comme ici les trois séductrices.

La même mise en scène se répète avec l'imagier du sanctuaire du Vat Sokharam, dans la province de Kampong Speu, mais son habileté est moins grande. (ill. 104) Les femmes marquent une certaine raideur dans leurs évolutions en conservant, par exemple, la tête de profil sur un corps de face. Les gestes sont lourds tel celui du poing serré sur la tige d'une fleur devant être offerte à Gautama ; la ligne des épaules est escamotée par une méconnaissance de la traduction de la perspective des corps dans l'espace chez les deux séductrices un genou en terre, le bras gauche de l'une semblant même absent. Les mêmes difficultés se retrouvent dans l'épisode des femmes âgées s'éloignant mais ne donnant pas l'impression d'être en marche : leurs bras partent d'un buste qui n'a pas d'épaules (ill. 105).

Ce tableau d'expression provinciale privilégie le sujet au détriment d'un travail élaboré. Ce sont les détails qui parlent au fidèle : vêtements portés dans le *vat* le jour d'une fête, coiffures rappelant celles des danseuses du ballet aperçues sur une image ou vues lors d'un mariage…

Dans la province de Kampong Cham, le panneau des tentatrices du sanctuaire du Vat Thma Da présentait, à notre dernier passage dans ce lieu, un aspect assez endommagé comme un certain nombre d'autres peintures.

Pour raconter l'histoire, le peintre a conçu un petit tableau qui a peut–être disparu à présent. Placé entre deux portes au–dessous du long registre de la vie du Buddha, il replace la scène dans une nature qui n'est pas isolée comme habituellement puisque deux petits bâtiments apparaissent à l'horizon (ill. 106). Gautama, méditant sur un lotus reposant sur un rocher taillé, est entouré, sur la droite, de deux des séductrices lui offrant chacune une fleur de grande taille, comme le fait aussi la troisième assise face au spectateur, sur la gauche. Dans le lointain les trois filles de Māra devenues laides s'éloignent tranquillement.

De nombreuses incohérences existent dans cette peinture provinciale, notamment dans les positions données aux femmes, dans le manque d'équilibre des proportions… mais le sujet est raconté avec spontanéité, ce qui répond à l'attente religieuse.

Le *vihāra* du Vat Banteay Stoung, dans la province de Kampong Thom, conserve deux registres de panneaux en mauvais état qui ont peut–être déjà fait place à d'autres réalisations au moment où ces lignes sont écrites.

L'épisode des filles de Māra garde la même présentation que les trois peintures précédentes mais dans un paysage un peu différent, l'eau étant présente et les montagnes bleutées fort dentelées (ill. 107). Au premier plan de la scène, à droite, se trouvent deux des femmes : l'une, assise sur un siège qui se confond avec son vêtement, tient sa mandoline tandis que sa sœur exécute un pas de danse en faisant virevolter son écharpe de voile transparent et que la troisième, à gauche, lui fait pendant, créant ainsi une symétrie. L'imagier qui a habillé très décemment les séductrices et les a coiffées d'un diadème, a sans doute voulu exprimer leur sensualité par leur poitrine très généreuse sous leur corsage moulant, ce qui ne correspond nullement au physique des Khmères le plus répandu. Quant à leur miroir puni, il montre trois vieilles femmes

courbées, avançant l'une derrière l'autre, le bras tendu comme lors d'une marche au pas cadencé. Si le peintre leur a conservé leurs vêtements et leur diadème, il leur a donné un profil masculin qu'on rencontre essentiellement en Occident, notamment dans les campagnes : long nez, absence de dents et menton en galoche.

L'imagier de cette mise en scène a laissé son nom « peintre Meng » qui n'est pas inscrit sur les autres tableaux du sanctuaire.

Le panneau du *vihāra* du Vat Doun Chraeng situé dans la province de Banteay Meanchey, offre une disposition claire donnée par la symétrie des deux protagonistes encadrant le Bodhisattva, dont l'une est une danseuse comme le révèle le jeu de ses doigts et de ses pieds et l'autre une musicienne tenant un violon aux dimensions démesurées ; la troisième esquisse un pas de danse devant le siège de Gautama (ill. 108).

L'imagier de ce tableau, au langage personnel, présente deux éléments captant le regard. Ainsi, le Bodhisattva, dont le trône de « diamant » est posé sur des souches, médite à son sommet sans paraître remarquer les deux jeunes femmes à la stature longiligne à ses côtés. Leur habillement est une recherche quelque peu originale : une longue jupe transparente et flottante laissant paraître une culotte de couleur à rayures, un genre de courte veste cintrée sans manche et transparente laissant pointer une poitrine généreuse et donnant l'impression d'avoir été gansée, à moins que ce soit tout simplement de longues pendeloques, mais l'ensemble est peu lisible. Et lorsqu'elles sont devenues de vieilles femmes très courbées, elles ne présentent plus qu'un torse nu et amaigri, des cheveux courts et blancs et sont habillées d'un *sampot* du quotidien.

Le peintre de cette œuvre avait très certainement été formé au métier mais n'a laissé aucun nom, l'*achar* et les anciens du *vat* n'ayant pu fournir de renseignements à ce sujet : un peintre des lieux ou un peintre venu de la ville de Battambang ?

Dans la *śālā* du Vat Roka Khnaor Kraom, dans la province de Kampong Cham mais à la limite de celle de Kratié, le tableau des séductrices est une peinture aussi élaborée que la précédente.

Dans un vaste et profond paysage où s'élève une forêt éclaircie à gauche et un large fleuve à droite, le Buddha s'est arrêté sous un *pippal* pour sa méditation quand les séductrices viennent le tenter par la musique et la danse. La mise en scène est dans le même esprit que la précédente : la musicienne tenant un instrument indéterminé à gauche, la danseuse à droite et la troisième en position assise, légèrement décalée devant le rocher de Gautama (ill. 109). Les deux jeunes femmes debout, dont la féminité est mise en valeur par leurs vêtements, ne paraissent cependant pas être des plus aguicheuses sauf à considérer la danseuse relevant un pan de sa jupe jusqu'au–dessus du genou mais dont le regard détaché contredit le geste théâtral ; leur sœur assise, et tournée vers Gautama, lui présente son torse nu. Quant à leur miroir fané, il s'évanouit dans le lointain, sur la gauche, en des silhouettes suggérées, travaillées sur d'élégantes courbes.

Comme celui de Doun Chraeng, l'imagier de ce tableau avait une formation mais sa sensibilité, plus nuancée dans le choix de la palette, s'est beaucoup plus exprimée dans la touche qui, parfois, donne l'impression d'être celle d'une aquarelle.

Dans ces six dernières peintures des années 1960 apparaît une constante dans la mise en scène : deux des séductrices sont placées sur la droite et la troisième sur la gauche. Les deux panneaux suivants inversent cet ordre en figurant deux femmes sur la gauche et une sur la droite : cette présentation est généralement moins travaillée.

Ainsi, sur le tableau du *vihāra* du Vat Moha Khnhoung de la province de Kampong Cham, on peut voir le Bodhisattva cerné, à gauche, par deux séductrices musicienne et danseuse et à droite par la seconde danseuse (ill. 110).

Le traitement des trois tentatrices est assez curieux : la musicienne, maniant une sorte de mandoline, porte une jupe évasée, aux plis ronds à la mode européenne du début des années 1960, les deux autres arborant des jupes larges et souples. Toutes les trois sont affublées d'un soutien-gorge aussi curieux qu'original : il n'entoure que le sein qu'il soutient et laisse à nu l'aréole marquée par un point, ce qui rend le buste encore plus inélégant que celui de Khsach Po dont les mamelons étaient entourés de fleurs (cf. ill 83). Les contorsions et les œillades des deux danseuses coiffées d'un chignon important et crêpé des années 1960, sont empreintes d'une certaine sensualité. Mais, dans le lointain, ces femmes punies s'en vont en rang comme des collégiennes habillées de leur jupe d'uniforme, appuyées sur leur bâton le dos à peine voûté.

L'imagier de ce tableau a lié une certaine mode de son époque à son imagination créatrice pour un thème devenu conventionnel.

La dernière peinture de l'épisode de la tentation que nous présentons est celle du sanctuaire du monastère Uttara Vattey situé au « Kilomètre six » – Kiloumaetr Lekh Prammuoy –, sur la route menant de Phnom Penh à Oudong [404]. Le tableau a subi un repeint sur l'iconographie originelle, ce qui ne permet plus de connaître la gamme exacte de la palette d'origine qui était sans doute un peu plus nuancée.

L'histoire décrit les trois séductrices sous l'aspect uniquement de danseuses, la musicienne ayant disparu (ill. 111). La composition est nettement déportée sur la gauche, laissant visible un long chemin sur la droite où cheminent les trois femmes vieillies et courbées mais habillées et coiffées du *mokot* à une pointe. Quant aux tentatrices, dont deux sont à genoux, l'une de face l'autre de dos et la troisième en partie cachée, elles tendent des fleurs à Gautama. Il n'est pas certain que la restauration ait vraiment respecté le vêtement de la femme debout qui est compliqué à comprendre, mais d'après *l'achar*, cette intervention a conservé la légende déposée au bas du tableau sur laquelle ne figure pas le nom de Taṇha.

[404] Malgré sa dénomination curieuse, cette désignation ancienne est devenue le nom d'un *khum* situé au nord de la ville de Phnom Penh.

Dans les Adieux de Siddhārtha comme dans l'échec des séductrices, les peintres réservent aux femmes une grande place.

Dans le premier thème, elles sont représentées endormies, allongées à terre et dans des poses suggestives qui sont celles de l'abandon dans le sommeil sur lesquelles la volonté n'a plus aucun pouvoir. Les représentations de ce moment peuvent être des évocations sages (cf. ill. 22), troublantes (cf. ill. 25), sensuelles (cf. ill. 61), érotiques (cf. ill. 72), vulgaires (ill. 139, 143).

Dans le second thème, les femmes sont montrées essentiellement debout, l'une d'entre elles étant parfois à demi allongée ou même assise. Animées par la volonté de séduire, leur esprit commande à leur corps des mouvements de danse et des poses allusives dans des tenues pouvant être traditionnelles (cf. ill. 61) comme relevant du folklore (cf. ill. 31) ou de la mode publicitaire (cf. ill. 22). Mais elles sont le plus souvent présentées en partie dénudées (cf. ill. 27) ou totalement nues (cf. ill. 26).

La présentation des Adieux a permis aux peintres de montrer des scènes plus évocatrices que celles du thème de la tentation, bien que les unes se déroulent dans le calme et le silence et les autres dans l'animation au son des instruments.

LE BODHISATTVA FACE AUX SEDUCTRICES

Gautama étant le personnage autour duquel l'histoire converge, il est intéressant de relever son image dans les soixante et onze peintures traitées dans le thème de l'échec des séductrices au moment où « *le Tentateur sait que crainte ni plaisir ne peuvent plus rien sur le Bouddha* [405] »

Dans toutes les représentations, assis tantôt sur un siège–lotus posé sur un rocher plus ou moins haut, tantôt sur un siège ouvragé rappelant les soubassements au décor angkorien sur lequel repose un petit tapis, le Bodhisattva, toujours de face, est dans la position de *virāsana* – jambes repliées l'une sur l'autre. Travaillé essentiellement en frontalité absolue– les deux épaules sur la même ligne –, il a le regard tourné vers le spectateur. Cependant quelques exceptions existent, assez peu nombreuses il est vrai, qui méritent d'être relevées : ainsi, à Moha Montrei (cf. ill. 30) le peintre l'a placé en diagonale le montrant dans une position de trois–quarts orienté sur sa gauche ; à Kdei Doung (cf. ill. 94) il est vu légèrement de trois–quarts mais tourné sur sa droite ; à Champa Loeuk (cf. ill. 41) il est un peu penché sur sa gauche. Dans cinq autres *vihāra* – Damrei Sa, Kdei Baeng, Treang, Ou Snguot, Sbov Rik – les imagiers ont légèrement incliné la tête vers la gauche sur un corps restant en frontalité (cf. ill. 16, 51, 56, 59, 74) tandis qu'à Tang Krasang le peintre l'a orientée vers la droite (cf. ill. 82).

Le Bodhisattva est généralement évoqué jeune ou dans la force de l'âge – une seule fois plus âgé avec des cheveux gris (cf. ill. 12 et 13) ; son buste est le plus souvent élancé, rarement massif (cf. ill. 27) ; son visage est arrondi, parfois oblong, les oreilles longues,

[405] OLDENBERG, H., *Le Bouddha… op. cit.,* p. 118.

symbole de son appartenance à une classe dominante ; ses cheveux noirs sont essentiellement lisses, plus rarement à boucles gandhariennes (cf. ill. 27), portant la protubérance crânienne – *uṣṇīṣa* – représentée quelques fois curieusement (cf. ill. 29, 84) ; ses yeux peuvent être mi–clos mais le plus souvent entièrement ouverts (cf. ill. 11, 14, 25…) ; il peut avoir un sourire subtil aux lèvres (cf. ill. 15, 82…) ou un air absent (cf. ill. 36, 59).

Un nimbe rond, de taille assez importante, met la tête de Gautama en valeur. Il peut être un cercle lumineux jaune entouré de blanc (cf. Ill. 16, 18, 61…) ou être remplacé par une émanation éblouissante jouant le même rôle (cf. ill.9) ; il peut se présenter sous la forme d'une composition de disques colorés avec ou sans rayons (cf. ill. 12, 15, 43, 77, 94…) ou être une auréole d'où partent des faisceaux (cf. ill. 22) ; il peut encore être un nimbe flammé à la découpe traditionnelle influencé par l'art siamois (cf. ill. 41) ou doublé d'un dessin dentelé et compliqué (cf. ill.11).

Sous le pinceau des peintres, les gestes symboliques – les *mudrā* – du Bodhisattva sont relativement diversifiés.

• l'attitude de méditation – *samādhi* –, les mains posées dans le giron l'une sur l'autre – *dhyāna mudrā* – est la plus travaillée : trente–deux représentations l'illustrent,

• la posture de l'absence de crainte – *abhaya mudrā* – est le deuxième choix : vingt–deux représentations dont trois images ayant inversé la main – la gauche à la place de la droite – sont très lisibles (cf. ill. 25, 5, 102),

• la position de la prise à témoin de la terre – *bhūmisparśa mudrā* – la main droite tendue vers le sol, paume tournée vers l'intérieur, est représentée quinze fois,

• l'illustration de l'argumentation – *vitarka mudrā* – main ouverte vers l'extérieur à la hauteur de l'épaule, le pouce et l'index joints, n'est présente que deux fois,

• cinq gestes des mains sont difficiles à préciser, dont ceux du Bodhisattva de la peinture du *vihāra* du Vat Tuol Slaeng que les jeunes religieux eux–mêmes n'ont pas su expliquer (cf. ill. 13, 16, 27, 74, 80) ;

Le Bodhisattva porte deux vêtements couleur safran, plus ou moins jaune–orangé, couvrant l'épaule gauche en laissant découverte la droite, excepté dans la peinture du *vihāra* du Vat Unalom à Phnom Penh où il se présente enveloppé de *l'uttarāsanga* ou vêtement du dessus correspondant à la robe monastique (cf. ill.42), *l'antaravāsaka* étant la pièce de tissu du dessous drapée autour de la taille. Les plis de ces vêtements sont représentés de différentes manières : lignes lourdes appuyées, traits fins multiples ou discrets pour évoquer la souplesse et le plissé.

Sur le plan pictural, la figure de Gautama est souvent plus travaillée que celle des personnages qui l'entourent notamment pour les réalisations provinciales. Sans doute, les imagiers honoraient ainsi d'un grand respect celui dont ils racontaient des épisodes de vie.

CHAPITRE V

UN PERPETUEL RENOUVEAU

5.1 UNE SOCIETE DU REEL ET DE L'IMAGINAIRE

La peinture de genre, assez mineure, ne tient pas un rôle essentiel dans les thèmes traditionnels des *vihāra* mais elle contribue à les rendre plus personnels, à les actualiser et à les humaniser. Les habitants des villages venant écouter la parole du *chau athikar* dans le *vihāra* revivent leur quotidien sur les murs : une mère portant son enfant retrouve son double, une réunion d'hommes discutant âprement se reconnaît en miroir, les boutiquiers commentent les échoppes d'autrefois tandis que des visiteurs peuvent découvrir avec ravissement les temps passés… Ainsi, les murs ornés des sanctuaires des Vat Kampong Tralach Leu et Reach Bo – à peu près les seuls visités et regardés par les étrangers dans les provinces – parlent au regard de chacun comme peuvent aussi le faire les panneaux peints de bien d'autres *vihāra*.

A l'intérieur des thèmes religieux, certains peintres ont inséré des histoires particulières à leur terre en des périodes précises, illustrant ainsi leur quotidien et leur mode de vie familier – si plaisant pour le véritable curieux. En figurant le roi et la famille royale, des personnages politiques ou historiques, les modes étrangères, les modes du passé, réelles ou imaginées, les peintres ont en quelque sorte « apprivoisés » les sujets religieux pour créer des scènes de sensibilité khmère.

5.1.1 LA FAMILLE ROYALE

Dans l'ensemble des peintures pariétales des *vihāra*, réalisées entre 1954 et 1975, nous n'avons trouvé que deux représentations de la famille royale – le roi Suramarit, la reine Kossamak, le prince Sihanouk. En revanche, nous avons découvert un nombre non négligeable d'images de l'artisan de l'Indépendance – roi puis chef de l'Etat – Norodom Sihanouk, accompagné, ou non, de son épouse la princesse Monique devenue en 1993 la reine Monineath.

Toutefois, malgré ces découvertes la proportion des portraits des années d'avant les dernières vicissitudes est très difficile à évaluer dans la mesure où la destruction et les dommages subis par de nombreux *vat* ne le permettent pas : les figures des souverains conservées faisaient-elles partie de représentations rarissimes ou étaient-elles la règle pour beaucoup de *vihāra* ?

DES REALISATIONS SPONTANEES

Il est indéniable que toutes les réalisations sont d'expression spontanée, qu'elles soient de la main d'un maître ou d'un simple exécutant. En effet, il semble qu'aucune commande officielle du Palais royal, ou de l'Etat, n'a jamais été faite directement auprès des *chau athikar*, ce qu'atteste l'ignorance de la famille royale qui découvre ses portraits à travers le pays lorsqu'un visiteur au Palais royal vient à en parler [406]. Ces peintures sont donc une expression populaire, sans doute désintéressée au sens profond du terme, qui a pour objet de mettre en valeur l'artisan de l'Indépendance du pays pour la communauté – le *vat* et le village. La situation est différente en Thaïlande : maintes fois il a été rapporté par des Thaïs que la famille royale n'était pas indifférente au fait de se trouver représentée dans les scènes dont elle suggérait l'illustration.

Les portraits, bien qu'ils ne soient jamais annotés par les peintres à l'exception de celui de Norodom Sihanouk dans la distribution des Reliques du Vat Prasat Andaet où l'artiste a écrit d'une main ferme « N. SIHANOUK » au pied du chef de l'Etat, sont toujours reconnus par la population des lieux, même lorsque l'imagier local se contente d'une réalisation gauche, voire d'une simple allusion. Ainsi, par exemple, le personnage féminin du Vat Kaoh Ta Suy dans l'Epreuve du tir à l'arc, coiffé comme l'était la princesse Monique dans les années 1960, l'identifie assurément (ill. 1).

La réalisation de toutes ces images pose la question de leur exécution matérielle. La majorité des peintres de province, mais probablement aussi des villes, n'avait certainement jamais approché la famille royale et les déplacements du roi – ou du prince – Sihanouk à travers le pays ne pouvaient donner qu'une vision éphémère de sa silhouette et de son visage. La télévision n'existait pas, les journaux n'étaient sûrement pas distribués dans les villages et les informations en images données dans les salles de cinéma étaient l'apanage des villes.

Il existait cependant une possibilité de « voir » la famille royale avec les photographies du Palais royal dont les heureux bénéficiaires pouvaient assurer une certaine distribution dans les villes ou dans les provinces grâce à leur famille et à leur cousinage. C'est ainsi que les représentations peintes des Vat Balang et Puthea, réunissant le roi Suramarit, la reine Kossamak et le jeune prince Sihanouk, sont à l'évidence la transcription de photographies officielles. Les peintres des villes – Phnom Penh, Battambang, Siemreap – auraient pu aussi copier le portrait de Sihanouk d'après les images autorisées et insérées dans les rares revues qui pouvaient paraître à l'occasion de ses déplacements hors du pays, mais également lors des réceptions données pour des personnalités étrangères en visite au Cambodge dont témoignent les grands panneaux peints figurant des hommes politiques de l'époque que nous présentons dans ce chapitre.

[406] En 2008, nous avons eu l'occasion de nous entretenir de ce sujet avec le roi Norodom Sihamoni. Il nous a confirmé que le Palais royal n'a jamais fait auprès d'un *vat* une commande de peinture représentant sa famille.

Les deux représentations encore visibles de la famille royale réunie datent de 1957 et 1959. Elles n'ont été réalisées qu'après 1955, date à laquelle le roi Sihanouk abdique en faveur de son père, le prince Suramarit, et reprend le titre de prince puis se fait nommer chef de l'Etat.

La première peinture situe la scène dans l'une des pièces du Palais royal où les trois personnages sont assis sur des sièges d'apparat en costume de cérémonie, et paraissent poser devant un objectif (ill. 2). Le peintre a recopié cette photographie officielle dans ses moindres détails : décorations pendantes ou en plaques, bijoux dont la montre et le diadème de la reine Kossamak, coiffure du roi Suramarit portant le *mokot*, les motifs du tapis et quelques objets ornementaux… Cette scène est peinte sur le mur oriental du *vihāra* entre les images superposées du *Parinirvāṇa* et d'un temple imaginaire se situant entre ceux d'Angkor Vat et du Bayon.

L'autre scène peinte (ill. 3) montre les mêmes personnages assistant le Buddha lors de son décès. Ils sont présentés à mi-corps et dans le même ordre que précédemment : la reine au centre, à sa droite le roi et à sa gauche le prince. Norodom Suramarit et Sisowath Kossamak ont revêtu les vêtements de leur charge tandis que le prince Sihanouk porte un costume occidental noir et strict, une chemise blanche au col démesuré et une cravate noire, l'un des symboles du deuil en Occident adopté par les Khmers. Cette peinture de la famille royale fait donc coexister deux sensibilités que l'imagier a pu observer lors d'un décès cambodgien ou européen. La présentation des trois personnages relève d'une photographie, les visages étant des portraits bien que le peintre – ou le restaurateur – en ait passablement lissé les chairs. Les détails sont rendus avec précision : cheveux extrêmement courts de Kossamak et port des boucles d'oreille dont elle ne se départait jamais, forte calvitie et épais sourcils de Suramarit, joues pleines de Sihanouk...

Ces deux tableaux ont subi une restauration légère pour le premier, plus lourde pour le second dont les modelés sont gommés.

LE ROI, LE PRINCE ET LA PRINCESSE

Nous avons choisi de classer les portraits de Norodom Sihanouk comme ceux de la princesse Monique, tous exécutés dans les décennies 1950 et 1960 et encore visibles dans les *vihāra* en 2011, non pas selon les sujets dans lesquels ils apparaissent mais en fonction des costumes qu'ils portent. En effet, leur habillement n'est pas un stéréotype imposé au peintre : l'imagier reste toujours libre de son choix dans le rendu de la vie quotidienne qui côtoie le divin dont les codifications sont respectées. Ainsi, pour un même thème les tenues peuvent être fort différentes comme on peut le voir, par exemple, avec deux panneaux traitant de la distribution des Reliques : dans le *vihāra* du Vat Kampong Thma (ill. 4), Sihanouk est en costume de cérémonie composé d'un *sampot* à queue – sorte de culotte bouffante en soie unie – et d'une veste longue en soie tissée, brochée de fils dorés, tandis que dans celui du Vat Chak (ill. 5) il porte l'habit militaire à l'européenne de couleur vert foncé et un calot de général français. Monique est à ses

côtés dans les deux cérémonies : pour l'une, elle est vêtue à l'européenne d'un chemisier sans manche et d'une jupe portefeuille pouvant rappeler le *sampot*, pour l'autre, elle est habillée à la khmère et porte des bijoux de chevilles et de bras.

Les deux peintres de ces *vihāra* ont donc eu toute liberté de vêtir le personnage officiel qu'ils ont voulu placer dans leurs thèmes : ils l'ont réalisé selon leur préférence en faisant jouer leur imagination à partir des témoignages que pouvaient leur apporter la diffusion de différentes images ou même de descriptions orales dispensées par ceux qui avaient eu la chance de voir des représentations.

Dans les thèmes étudiés, la majorité des images de Sihanouk le montre en habit de cérémonie. Ce costume, comme nous l'avons vu précédemment, peut être une veste longue à dessins khmers portée sur un *sampot* à queue en soie, mais il peut aussi être composé d'une veste blanche courte à épaulettes et col officier sur le même type de *sampot*. Habillé de la sorte, Sihanouk est toujours l'un des participants aux cérémonies, certes le plus important, celui que l'on remarque immédiatement mais qui ne joue pas de rôle particulier. Nous ne l'avons trouvé qu'une seule fois – dans le *vihāra* du Vat Tuol Slaeng (ill. 6) –, représenté comme acteur principal lorsqu'il prend la place du prince Siddhārtha dans l'Epreuve de l'arc : dans cette scène le peintre l'a vêtu d'une sorte de justaucorps à manches longues sur un large *sampot* avec une chute en ancre, rappel imaginaire de la sculpture angkorienne.

Une tenue de cérémonie brochée

Avec le port de la veste longue, aux motifs cambodgiens de tradition khmère, Sihanouk est essentiellement représenté en pied – plus rarement assis –, dans les scènes d'Incinération du Buddha et la distribution de ses Reliques. Mais on le trouve aussi exceptionnellement dans d'autres scènes.

Ainsi, dans la peinture du *vihāra* du Vat Chak qui regroupe deux temps – Yaśodharā et son fils Rāhula demandant son héritage depuis une fenêtre de l'un des édifices d'une part et Ānanda à droite du Buddha appelé à entrer dans la communauté religieuse d'autre part – Sihanouk est placé derrière un religieux agenouillé devant le Buddha, faisant une offrande. Il assiste à la scène mais ne semble pas y adhérer : le peintre a certainement pris comme modèle une reproduction officielle qu'il n'a pas su transformer pour lui donner une place et une expression convenant au sujet (ill. 7).

Dans les *vihāra* des Vat Puthea (ill. 8) et Chi Kraeng (ill. 9) il est présent à l'Incinération du Buddha qui se déroule dans un vaste espace où la foule est massée de chaque côté d'un long tapis conduisant à l'édifice éphémère abritant le cercueil auquel le feu a déjà été mis. Dans la première représentation, debout au premier plan, Monique près de lui, il porte une offrande et semble très pensif. La scène est conçue avec raideur, toute en lignes verticales, aussi bien pour l'ensemble des invités que pour le groupe des musiciens et des religieux ; la multiplication de leurs crânes, rigoureusement alignés, indique une foule importante. Dans le deuxième sanctuaire, Sihanouk assis sur un large

siège ouvragé, Monique souriante à son côté tenant une fleur, paraît absent alors que la foule mouvante défile et que l'orchestre a entamé un hymne.

Ces deux scènes évoquant le même sujet sont traitées avec une sensibilité fort différente : le couple princier assis au premier plan – ce qui marque le respect que leur porte le peintre –, attire le regard faisant oublier le sujet pour l'une tandis qu'il se fond dans l'assistance pour l'autre.

Mêlé à de nombreux étrangers dans la distribution des reliques du *vihāra* du Vat Banteay Dei (ill. 10), Sihanouk vu de trois-quarts porte une urne de grande taille sur une étoffe brodée, ce qui l'identifie immédiatement parmi la foule.

Dans le sanctuaire du Vat Kdei Doem (ill. 11), tournée vers le spectateur la foule se tient serrée autour du couple princier : Sihanouk porte une petite urne orangée de la main droite, qui se confond avec son manteau broché, et Monique tient la sienne bleu-gris de la main gauche. L'imagier a introduit une symétrie avec l'urne du personnage à la droite de Sihanouk : celle orangée est donc entre deux urnes bleu-gris.

Dans le *vihāra* du Vat Banteay Stoung (ill. 12), Sihanouk, tourné vers le spectateur, paraît solitaire et même absent au milieu d'une foule bigarrée : de sa main gauche il tient, appuyée sur sa poitrine, une petite urne orange de même couleur que sa veste longue, son *sampot* et ses chaussures, ce qui le différencie de tous les autres personnages.

Le même sujet, traité de manière très différente, est encore visible dans la province de Kratié dans deux sanctuaires éloignés d'une quinzaine de kilomètres : l'un réalisé par un peintre ayant certainement beaucoup de métier, l'autre par un imagier ayant beaucoup de fantaisie.

Le peintre du *vihāra* du Vat Krakor (ill. 13) a placé sa scène, sur fond d'évocation d'Angkor Vat, dans le parc organisé d'un ensemble palatin où une petite foule, essentiellement étrangère, est réunie pour recevoir les Reliques. Au premier plan se tient Sihanouk, accompagné de Monique habillée à l'occidentale, recevant des mains d'un officier du palais l'urne qu'il était venu chercher. Comme sur de précédentes peintures, Sihanouk semble absent du rite auquel il assiste. Malgré des difficultés à rendre la projection des corps vus de trois-quarts, l'imagier a travaillé les ombres portées mais sans que l'on puisse deviner d'où vient la lumière.

La peinture du *vihāra* du Vat Vihear Thum (ill. 14) montre une scène traitée en deux dimensions de manière naïve et gauche mais spontanée, comme en témoigne l'affrontement entre les deux personnages de droite – assis et couché à terre – pour la réception des Reliques. Quant à Sihanouk, lourd et disproportionné – la perspective volumétrique des corps n'est pas la recherche de l'imagier –, il tient une petite urne et semble remercier l'ordonnateur de la cérémonie – ou le saluer – par une poignée de main qui n'est pas la tradition khmère et sans le regarder qui n'est pas celle de l'Occident. Derrière lui se tient une femme qui est sans doute l'évocation de Monique, mais ici bien peu reconnaissable.

Une tenue de cérémonie blanche

Lors de différentes cérémonies, Sihanouk apparaît portant sur un *sampot* à queue la veste blanche et courte sur laquelle sont accrochées des décorations.

On le trouve ainsi, au moins une fois, dans une scène fréquemment représentée au Cambodge – beaucoup moins en Thaïlande, semble-t-il : le serment d'allégeance de Yaśodharā au Buddha son époux. Dans la composition du *vihāra* du Vat Kdoeang Reay (ill. 15), Sihanouk, assis derrière Yaśodharā, porte son regard vers le Buddha. Cette scène, traitée avec une certaine maladresse dans le rendu des perspectives, montre que le peintre a su néanmoins respecter une convention : Sihanouk, encore roi lors de la réalisation de cette peinture, est assis sur un siège peu ouvragé, beaucoup moins haut que celui du Buddha couvert d'un tapis ; mais le peintre a fait une erreur : tous les participants à l'événement sont debout alors qu'ils devraient être agenouillés.

Au mur oriental du *vihāra* du Vat Mun Thyean (ill. 16), Sihanouk et Monique assistent à l'arrivée dans le monde terrestre du Bienheureux descendu du Tāvatimsa : assis à terre, les mains jointes, placé au premier rang face aux religieux, Sihanouk paraît très concentré tandis que Monique, décontractée, souriante et maquillée, une main reposant sur son genou, l'autre touchant les fleurs de sa coiffure, regarde du côté opposé au Buddha (ill. 17). Cette mise en scène donne l'impression que le peintre possédait deux images distinctes de chacun des époux, et qu'il les a réunies sur ce panneau : celle de Sihanouk provenant peut-être d'une cérémonie au Palais royal ; celle de Monique peut-être tirée d'une réception mondaine ou d'une revue : parée de bijoux et d'un petit diadème, elle porte une courte et fine tunique transparente sur un *sampot* de soie à queue.

Le sanctuaire du Vat Soupheas (ill. 18) a privilégié le thème du *Parinirvāṇa* en plaçant auprès des religieux, assis à terre et devant le Buddha, le couple princier. La veste blanche de Sihanouk, portée sur un *sampot*, n'est pas à col officier comme le voudrait la coutume : elle est revêtue sur une chemise blanche fermée par une cravate noire et le bas de ses manches est orné d'une large broderie cambodgienne. Cet assemblage de vêtements est un mélange khméro-européen assez original.

Dans le *vihāra* du Vat Prasat Andaet (ill. 19), le panneau de la scène de l'Incinération montre Sihanouk, placé au premier plan à gauche – et non à droite comme il l'est pour ce même thème sur d'autres panneaux (cf. ill. 8 et 9) –, entouré d'étrangers tenant en main des pétales de fleurs. Plus que ses voisins dont les regards s'éparpillent, il regarde fixement devant lui, très certainement un objectif : le peintre a sans doute connu cette photographie.

La peinture, disparue en 2004, du sanctuaire du Vat Kaoh Reangsei (ill. 20), évoquait la présence de Sihanouk à l'Incinération non pas du Buddha mais de Bimbā, l'épouse du Bienheureux plus fréquemment appelée Yaśodharā. Cette étrangeté était confirmée par l'écriture placée au-dessous. Le couple royal y était présenté s'en retournant de la

cérémonie : Sihanouk portait la veste blanche à col officier et l'écharpe ceignant son buste, le bras droit replié et la main à hauteur du cœur tandis que Monique était en *sampot hol*.

Sur le grand panneau de l'Incinération que conserve le sanctuaire du grand monastère Kampong Thum parmi les nombreux tableaux peints en 1962 (ill. 21), Sihanouk apparaît auprès de plusieurs chefs d'Etat – Nu U., J. Kennedy, N. Khrouchtchev, A. Sukarno, J. Nehru et Mao Z. Mis en évidence au premier rang, il semble ne pas participer à la cérémonie mais poser pour un objectif. Pour réaliser ce thème précis, l'artiste responsable du sujet peint ne pouvait que détenir un modèle photographique qu'il a transcrit et remodelé sur le mur à côté de bon nombre de chefs d'Etat que nous évoquons *infra* (ill. 22).

A nouveau dans le sanctuaire du Vat Kampong Thum (ill. 23), nous retrouvons Sihanouk et Monique dans un nouvel épisode, celui du partage des Reliques : grave et quelque peu grossi, le chef de l'Etat est au premier plan et placé au centre de la composition, son épouse, derrière lui, esquisse un sourire, et tous deux tiennent une urne bien différenciée : en forme de *stupa* pour lui, classique pour elle. Cette peinture, comme la précédente, a malheureusement été restaurée sans connaissance du métier, faisant disparaître des détails qui étaient pleins de charme comme en témoignent les étoffes des vêtements ou les couvre-chefs qui ont subsisté (ill. 24).

Comme nous l'avons remarqué, la présentation de Sihanouk, accompagné ou non de son épouse, se fait toujours de face ou tourné de trois-quarts vers le spectateur : c'est le langage que l'imagier adopte – mais a-t-il d'autre choix ? – pour mettre en valeur le couple princier ; il rejoint ainsi ce qu'impose le protocole du Palais royal en constituant des images d'archives. Quant à l'expression grave ou souriante des regards du couple, elle traduit la préférence des photographies distribuées : dans les scènes peintes Sihanouk et Monique ne communiquent pas avec leur entourage et n'ont pas toujours l'expression requise au moment précis de l'événement auquel ils assistent, ils ne sont que des symboles royaux, ou princiers, et perçus comme tels par la population des lieux.

Une veste à la couleur insolite

Une évocation du couple royal lors du partage des Reliques dans le *vihāra* du Vat Ruessei Sanh (ill. 25) est un peu surprenante. Habillé d'une veste rouge – qui s'apparente dans sa forme à la veste blanche de la tenue militaire –, et d'un *sampot* à queue noir, Sihanouk est chaussé de rouge avec des chaussettes bleues. De face, quittant les lieux animés par la distribution des Reliques, encadré par deux gardes impassibles, il tient une urne posée sur un petit napperon. Son portrait est traité par une main habile qui a su modeler le visage à l'aide des ombres : le peintre, à l'évidence, avait pour modèle une photographie. Il n'en possédait certainement pas pour Monique, située à la droite de son époux, dont le visage est moins travaillé et plus proche de ceux des anonymes qui l'entourent bien qu'elle soit la seule à afficher un léger sourire. Ce qui la différencie de

l'assemblée, outre le port du *sampot* foncé, ce sont les pendentifs d'oreille, le collier, la montre et le petit sac à main comme en portaient les étrangères occidentales, l'aristocratie et la bourgeoisie phnompenhoise.

Nous n'avons pas trouvé d'explication particulière au port de la veste rouge et du *sampot* noir que le peintre a voulu pour Sihanouk, sinon qu'il y a une couleur correspondant aux jours de la semaine pour les vêtements : le rouge est réservé au dimanche et le noir au samedi. Mais Sihanouk aurait-il porté une veste rouge lors de la cérémonie de la remise des Reliques ? Il s'agit certainement d'un choix imaginatif du peintre.

Une tenue occidentale

Les représentations de Sihanouk en costume à l'occidentale sont, en l'état actuel de nos connaissances, moins nombreuses que les précédentes. Si dans les scènes religieuses apparaissent d'autres personnages vêtus de la même manière, il est cependant indéniable que le chef de l'Etat ainsi habillé se détache nettement du reste des foules.

Dans le *vihāra* du Vat Chak (ill. 26), un groupe est rassemblé pour assister à l'Epreuve de l'arc que doit subir le prince Siddhārtha. Parmi elle nous reconnaissons le roi Sihanouk en costume sombre, cravate de couleur, pochette blanche et chaussures rouges. Debout, les mains croisées comme tous ceux qui l'entourent, il ne semble pas très attentif au spectacle : cette placidité apparente convient parfaitement à la circonstance mais révèle peut-être aussi que le roi est placé là parce que l'artiste en avait une image qu'il voulait utiliser – ou que son entourage lui avait demandé d'utiliser.

Dans ce même sanctuaire, on retrouve à nouveau le roi Sihanouk dans le thème du *Parinirvāṇa* (ill. 27) où, grâce à un costume croisé européen à la veste trop courte – certainement fantaisie du peintre –, il est possible de proposer une datation autour des années 1950 – le panneau a été réalisé en 1953. La couleur sombre de son vêtement attire immédiatement le regard puisqu'elle se détache sur l'ensemble des orangés.

Le même sujet est peint sur le mur du *vihāra* de Puthea (cf. ill. 3) où l'imagier a représenté la famille royale réunie comme nous l'avons vu *supra*. Le prince en costume de ville derrière le Buddha décédé est le seul personnage vêtu de sombre à l'occidentale : sa présence forme une tâche parmi la petite foule réunie et attire, encore une fois, le regard du visiteur surpris par cet anachronisme.

Sihanouk est encore présent debout, en costume de ville européen, dans le sanctuaire du Vat Moung (ill. 28) mais, cette fois, dans un petit panneau auprès d'un religieux – certainement le *chau athikar* –, tous deux se tenant face au spectateur comme pour une photographie–souvenir. Ce tableau se trouve au-dessous d'un autre représentant le *Parinirvāṇa* où Sihanouk en habit de cérémonie broché se trouve derrière le Buddha, à la tête d'une délégation et près d'un religieux qui semble lui adresser la parole.

Dans les trois *vihāra* suivants Sihanouk est mis à l'honneur dans la scène du partage des Reliques. En costume occidental foncé, chemise blanche et cravate noire, le chef de l'Etat est présenté de deux manières assez différentes.

Dans le sanctuaire du Vat Kandach (ill. 29), Sihanouk en costume foncé et chaussettes blanches, marchant entre deux femmes et précédant deux Occidentaux, quitte la cérémonie portant une urne un peu plus grande que celles des autres participants. L'ensemble de cette scène exprime une ambiance de mondanité plus que de solennité, renforcée par la présence de la jeune indienne du premier rang au costume chatoyant.

Dans le *vihāra* du Vat Moha Khnhoung (ill. 30), toujours en costume sombre mais chaussé de chaussures de couleur orangée comme les personnages qui le jouxtent, Sihanouk, présenté pleinement de face en train de quitter les lieux, tient serré l'urne sur sa poitrine. Pour le peintre, il était assurément aisé de trouver une telle représentation classique du chef de l'Etat, accompagné de sa garde de sécurité, et de l'attacher à un sujet religieux comme il l'a fait ici.

Dans le sanctuaire du Vat Sopor (ill. 31), la scène est bien différente et surprenante : à la tête d'un déplacement officiel, accompagné certainement d'un conseiller et de deux aides de camp, Sihanouk passe d'un air souverain au pied de l'édifice où deux brahmanes sont en train de remettre les urnes aux participants à la cérémonie. Mais dans cette représentation, une question se pose : vers où se dirige-t-il ? Son petit groupe, nettement séparé de celui des fidèles, n'ayant aucun regard pour le déroulement de la scène et ne portant aucune urne, s'achemine, le dos tourné aux brahmanes, vers d'hypothétiques spectateurs en ignorant totalement le cérémonial. Pour cette interprétation des plus originales, le peintre a très certainement eu connaissance d'une photographie montrant le chef de l'Etat lors d'une manifestation officielle – assuré, solennel, les bras ballants, le pas décidé –, et a voulu placer ce moment dans le thème religieux de la remise des Reliques sans arriver à rendre le sujet convaincant : il a simplement recopié et collé une image.

Deux autres scènes où Sihanouk est vêtu à l'occidentale présentent quelques particularités qui méritent d'être mentionnées.

Dans le *vihāra* du Vat Ruessei Chuk Cheung (ill. 32), le chef de l'Etat, en costume gris, est accueilli par la communauté monastique que résume la présence du religieux. Un collier de fleurs lui a été remis autour du cou, sur une pelouse parsemée de grosses pierres, devant un temple imaginaire qui évoque certainement Angkor Vat. Il est certain que le peintre a utilisé le support d'une photographie pour représenter la personne de Sihanouk – assez maladroitement pour la position de la jambe droite – et qu'il a complètement imaginé l'espace qui l'environne – notamment les blocs de pierre parsemant l'herbe. Le peintre s'est exprimé dans les lignes laissées sur la pierre de gauche où il a écrit : « Vive Samdech Norodom Sihanouk », traduisant ainsi un sentiment commun à beaucoup de Cambodgiens dans les années 1960.

Le panneau du sanctuaire du Vat Kandach (ill. 33) surprend au premier coup d'œil tant on a l'impression de se trouver devant une photographie où le roi Sihanouk est en train de remettre une décoration à un homme, peut-être originaire des lieux, personne n'ayant su nous éclairer à ce sujet. Vus de profil, les deux personnages ont chacun l'attitude requise pour cette cérémonie : Sihanouk souriant tourné vers le photographe qui immortalise la scène et l'impétrant concentré sur l'honneur qui lui est rendu. Le peintre a copié au plus près cette scène d'après un modèle photographique car ni le roi ni le récipiendaire ne pouvaient poser pour lui. Ainsi, posté devant le mur, le visiteur a le sentiment d'assister à un moment vivant où deux hommes habillés de gris-bleuté et de noir sont mis à l'honneur dans une salle de réception où circulent des invités.

Une tenue militaire

Les images de Sihanouk en tenue militaire sont peu nombreuses en l'état actuel de nos connaissances : il n'en existe pas avant la fin des années 1940.

La plus ancienne peinture que nous ayons découverte est celle du *vihāra* du Vat Peam Mongkol (ill. 34), datée de 1949, où Sihanouk est présent au décès du Buddha. Se tenant légèrement isolé des autres fidèles derrière les pieds du Bienheureux, le roi en uniforme à l'européenne, une grande écharpe en travers de la veste, portant un ceinturon et coiffé d'un calot comme les Français de l'époque, semble méditatif. Plusieurs décorations – non identifiables – sont accrochées sur sa veste comme sur le calot ; le ton gris–bleu ne correspond pas à un uniforme particulier puisque le peintre l'utilise, associé à la couleur orange, pour tous les vêtements des personnages de la scène comme pour la draperie du lit où repose le Buddha.

La représentation sur le mur oriental du *vihāra* du Vat Chak, datée de 1953 (ill. 35), année de l'Indépendance, montre un monarque jeune – il a alors trente et un ans – qui assiste à la distribution des Reliques, l'air grave, sanglé dans un uniforme à l'européenne et coiffé d'un calot. Près de lui se tient un aide de camp portant l'urne qui lui a été dédié : le peintre connaissait sans doute la tradition qui voulait qu'un officier en uniforme ne soit chargé d'aucun paquet ou objet. Derrière lui, l'*achar* et le *chau athikar* du *vat* reconnaissent Monique, moins ressemblante qu'en d'autres lieux, même si sa place tout près de Sihanouk et sa montre au poignet gauche permettent de se rallier à cette identification. Autour d'eux une foule cosmopolite s'agite, se parle, tend ou tient une urne tandis que le couple royal reste impassible face à toutes ces manifestations.

Avec le sanctuaire du Vat Boeng Laeng (ill. 36), nous découvrons un partage des Reliques des plus originaux et de belle qualité. En effet, un très long panneau peint, dans des tons de pastel, occupe une très grande partie du mur sud de l'édifice. La cérémonie se déroule dans une rue encombrée de voitures, de motocyclettes – dont une Vespa – sous le passage de deux avions et face à des boutiques aux enseignes rédigées en chinois et en khmer. Au pied d'un édifice d'où les brahmanes tendent les urnes, une trentaine de personnes assemblées forme deux groupes séparés par cinq militaires casqués (ill. 37). Le groupe de gauche cosmopolite, autant que celui de droite, se presse derrière

Sihanouk amaigri, l'air absent, vêtu d'une tenue militaire blanche, tenant dans la main gauche une urne.

Le peintre a réuni dans cette composition ce qu'avait toujours désiré Sihanouk : n'être point affiché avec les seuls Occidentaux – n'était-il pas l'un des fondateurs des « non-alignés » ? – et offrir une ouverture bouddhique au plus grand nombre. Mais l'imagier s'est-il vraiment rendu compte du message politique qu'il affichait sur les murs du *vihāra* à partir d'un modèle de Sihanouk en uniforme – donné par une photographie ou peut-être aperçu sur le mur d'un autre sanctuaire ? En créant autour de lui une assemblée bigarrée d'étrangers de toutes les parties du monde, en y mêlant les mondanités liées à la présence des Européens se pressant auprès de « l'homme important » – et que suggèrent notamment deux femmes, l'une en robe de soirée bleue, l'autre portant une étole de fourrure blanche (ill. 38) –, l'imagination débordante du peintre a illustré l'une des grandes espérances du chef de l'Etat : le thème de la distribution des Reliques lui en offrait la possibilité.

Nous retrouvons la même qualité de travail que précédemment dans la scène du partage des Reliques du *vihāra* du Vat Prasat Andaet (ill. 39). Sihanouk, souriant et triomphant, apparaît en tenue militaire blanche avec ceinturon, décorations et casquette, tenant de la main droite levée son urne tel un trophée. Cette scène, bien connue des Khmers au Cambodge, et de quelques visiteurs curieux, est célèbre parce qu'auprès du chef de l'Etat, au milieu d'une foule dense et disparate, figure un *deva* – certains y voient une *apsarā*. Présenté torse nu et coiffé du *mokot* à trois pointes ouvragées, assez masculine pour ce qui est de la partie inférieure de son corps, cette déité surprend par la place qu'elle occupe. Il serait intéressant d'étudier ce panneau à l'aide des éclairages modernes pour savoir s'il s'agit d'un repentir. La figure de Sihanouk est travaillée avec une grande habileté par un peintre de métier qui a réussi à rendre sa marche rapide et tout le dynamisme qui l'anime à cet instant, s'inspirant certainement d'une photographie officielle. Cet imagier n'a pas laissé son nom mais seulement une inscription en lettres latines sous le personnage vu entièrement de face : N. SIHANOUK (ill. 40).

Le sanctuaire du Vat Mohar (ill. 41) a privilégié l'Epreuve de l'arc pour présenter Sihanouk en uniforme blanc avec ceinturon, portant la casquette et arborant plusieurs décorations. Placé sur une petite estrade devant le prince Siddhārtha et les invités d'un côté, la garde royale de l'autre, son image semble détachée de la scène, et ne fait pas vraiment corps avec elle. Toutefois, sa qualité plastique est supérieure à la réalisation des autres personnages, notamment le modelé de son visage très souriant. Deux peintres différents ont-ils œuvré à cette réussite, l'un exécutant les personnages du récit, l'autre façonnant Sihanouk d'après le modèle d'une photographie ? C'est la possibilité la plus probable d'autant plus qu'on peut rapprocher cette image de la précédente et suggérer qu'un même peintre a travaillé à la réalisation des deux représentations du chef de l'Etat, même si nous ne savons pas par ailleurs laquelle a précédé l'autre.

LES PORTRAITS EN BUSTE

Norodom Sihanouk et Sisowath Kossamak

Dans les sanctuaires des Vat Kien Chrey Khnong (ill. 42) et Troab Kor (ill. 43), il est possible de voir encore deux portraits en buste de Sihanouk : le premier, dans un médaillon au-dessous du thème de la distribution des Reliques ; le second, avec sa mère la reine Kossamak, sur un fond bleu où sont inscrits les noms des donateurs, placé au-dessous de deux panneaux représentant l'assaut de Māra et la descente du ciel des Trente Trois dieux. Sihanouk est en costume occidental noir pour les deux représentations tandis que Kossamak vêtue à la khmère porte un diadème : l'absence du roi Suramarit, décédé en 1960, permet à elle seule d'avancer un contexte de datation puisque la reine – qui ne peut pas régner – devient la Gardienne Suprême du trône dès ce moment ; enfin, la date de 1964, inscrite entre elle et le prince, vient confirmer la période.

Ascendance et moments de vie de Norodom Sihanouk

Le *vihāra* du monastère Piphoat Reangsei conserve deux tableaux peints de portraits en buste : l'un montre Sihanouk et ses ascendants (ill. 44), l'autre Sihanouk à tous les âges de la vie (ill. 45).

La peinture réunissant les rois, dont Sihanouk est l'héritier, les présente habillés de la veste de cérémonie blanche et du chemisier haut boutonné pour Kossamak aux cheveux très courts placée au premier plan avec son époux Suramarit ; Sihanouk derrière son père et près de Monivong se trouve au deuxième rang : tous les quatre sont dominés par la large face d'Ang Duong ayant à ses côtés Norodom et Sisowath.

L'autre tableau offre sept moments de la vie de Sihanouk depuis l'enfance jusqu'à son abdication en 1955. Les portraits en buste le montrent portant l'habit civil, la tenue militaire et le froc safran qu'il a revêtu à une certaine période.

Ces deux compositions n'ont pu être réalisées qu'avec l'aide de photographies réunies : elles pouvaient être prêtées ou données par quelques privilégiés du Palais royal, ou récupérées dans les almanachs des périodes concernées qui faisaient référence au souverain.

Norodom Sihanouk en bonze

La seule représentation de Sihanouk en bonze que nous ayons découverte est celle exécutée sur l'un des murs du *vihāra* du Vat Ratanak Saophoan (ill. 46), dans la ville de Pailin, à la frontière avec la Thaïlande. Cette image peinte en 1962 est la reprise d'une photographie du roi Sihanouk qui avait décidé de faire sa période de bonze au Vat Preah Keo Morokot de Phnom Penh : « *C'est à cette période, pendant l'été 1947 que Sihanouk choisit de devenir bonze. C'était la tradition dans la société cambodgienne, et dans la famille royale en*

particulier, que tout garçon passe une période de sa vie dans une pagode comme bonze. Sihanouk entra à la Pagode d'argent fin juin 1947 et en sortit début septembre. » Sihanouk avait à ce moment-là vingt-cinq ans et était roi depuis six ans. Jean-Marie Cambacérès ajoute un peu plus loin : « *Les journaux étrangers publièrent photos et commentaires sur ce roi bonze, et les bouddhistes d'Asie du Sud-Est se réjouirent* [407]*.* »

La peinture n'est certainement pas l'exacte réplique de la photographie de l'époque puisque nous savons que Sihanouk s'était fait raser le crâne et les sourcils pour vivre cette période religieuse. Il est ici représenté souriant, portant l'habit monastique – l'*uttarāsanga* – couvrant le bras gauche et découvrant l'épaule droite.

Ce *vihāra*, élevé par la communauté birmane, a mis à l'honneur le jeune roi en affirmant sa pratique du bouddhisme. Et pour l'Histoire récente, cet édifice a traversé les troubles des guerres sans dommage pour son architecture et son décor peint.

Conservées dans les *vihāra* qui ont vécu toutes les vicissitudes, les représentations peintes des années 1950 et 1960 de la famille royale, et de Sihanouk en particulier, témoignent qu'il y avait une acceptation du roi, puis du chef de l'Etat, dans les provinces comme dans les villes puisqu'elles ne provenaient pas de commandes du Palais royal mais du désir, comme de l'approbation, d'une communauté.

Avec la présence physique de Sihanouk dans le décor peint, il ne faut pas oublier les commentaires écrits, courts ou longs, dont nous présentons un exemple encore très lisible. Cette annotation est inscrite au-dessous de la peinture du mariage du roi Śuddhodana et de Māyā dans le *vihāra* du Vat Sam Samey (cf. ill. 3) : « *Ici, Śuddhodana épouse Māyā. Il succède à son roi-père, sa majesté Sihanouk varman, au royaume de Kapilavastu* ». En laissant ces lignes, le peintre se souvient que le roi Sihanouk avait abdiqué au profit de son père et détenait tous les pouvoirs. En le faisant père de Śuddhodana, il le place dans la lignée la plus éminente puisqu'il devient le grand-père du Bienheureux (ill. 47).

En conclusion, dans une même région, les mêmes thèmes sont repris sans pourtant être de serviles copies. Parfois une œuvre plus originale se dégage sous le pinceau d'un peintre… Mais, il est bien difficile d'affirmer l'existence d'ateliers : en Asie l'inspiration est souvent puisée à partir de la création d'un voisin ; elle peut être aussi le fait de la commande d'une localité à un peintre, ou à l'un de ses aides, ayant travaillé pour un autre village – attitude qui relève de l'émulation et qui peut porter à égaler, surpasser ou affadir l'œuvre première…

[407] CAMBACERES, J-M., *Sihanouk, le roi insubmersible*, 2013, 459 p.

5.1.2 UNE PRESENCE ETRANGERE

DU COLON A L'EUROPEEN

Sous l'influence de la France dès la fin du XIX^e^ siècle puis de l'Occident, la tradition va subir de fortes modifications dans l'expression des sujets peints à l'intérieur des *vihāra* et des *śālā*, voire de certaines *kuṭī*, en introduisant des séquences de vie quotidienne mêlées d'étrangers, non pas embellies mais traitées souvent avec verve dans la plus pure réalité humaine. Cette manière originale de traduire le religieux côtoyant le réel, va créer de nouvelles contraintes pour les peintres dans l'harmonisation des sujets entre eux.

Toutefois l'alliance du spirituel et du temporel n'était pas vraiment chose neuve puisque les bas-reliefs angkoriens abondent en scènes de la vie de tous les jours, en représentations d'affrontements, en figures d'étrangers comme le montre très explicitement le décor des murs d'Angkor Vat – première moitié du XII^e^ siècle – ou du Bayon – fin du XII^e^–début du XIII^e^ siècle. Ces sujets illustrent autant les aspects religieux qu'ils renseignent sur les coutumes ordinaires : ils permettent ainsi des comparaisons avec l'écrit du Chinois Zou Daguan [Tcheou Ta Kouan] qui a vécu sur la terre khmère à la fin du XIII^e^ siècle.

A l'époque du Protectorat, la nouveauté ne réside donc pas tant dans la présence de sujets profanes sur les murs des sanctuaires que dans l'apparition d'étrangers nouveaux, au physique étonnant, aux manières insolites et à l'habillement exotique, qui pouvaient prendre part aux rites religieux, mythologiques ou festifs d'une contrée qui n'était pas la leur. Ainsi, dès la fin du XIX^e^ siècle sous le règne du roi Norodom, les peintres khmers non dépourvus d'imagination et d'humour, intéressés par les images nouvelles que véhicule leur société, vont donc moderniser leur langage séculaire tout en respectant celui de leurs traditions. Cette évolution vers une esthétique nouvelle s'exprimera tant à Phnom Penh qu'à Siemreap, lieux de résidence privilégiés des étrangers, mais aussi dans la cité de Battambang et sa région, avant de se répandre dans les provinces avec des fortunes diverses.

Les tenues civiles

Les coloniaux à travers les panneaux peints sont reconnaissables à leur habillement et à leur coiffure plus qu'à leur faciès : en effet, les visages des Occidentaux, comme ceux devant exprimer les Khmers – à la peau toujours blanche –, ne sont pas vraiment différenciés sous le pinceau de l'ensemble des peintres, hormis par les meilleurs d'entre eux qui vont jusqu'à exécuter de véritables portraits – certainement d'après des photographies – dont on trouve les réalisations essentiellement dans les villes.

Cependant l'habillement peut se révéler trompeur puisque des Asiatiques, et des Khmers en particulier, pouvaient revêtir des costumes à l'occidentale quand des Français pouvaient adopter des vêtements khmers, tout au moins en partie et selon leur

culture et leur classe sociale… Il faut aussi ajouter qu'il est parfois bien difficile de séparer le colonial–civil de France d'un autre Européen lorsqu'il ne porte pas un attribut qui le différencie tel le casque, la veste à poches plaquées, les chapeaux à la mode en France, la moustache et la coiffure à la Proust… Et se souvenir que pour les Cambodgiens d'aujourd'hui tous les Européens peints avant 1970 sont des Français qui ont conservé leur aspect occidental et leurs coutumes vestimentaires en vivant sur leur terre. Ce raisonnement n'est pas entièrement faux mais il demande à être nuancé : on peut considérer que les Européens des panneaux peints jusqu'au début de la décennie 1950 sont des Français et qu'ensuite ce sont des Occidentaux, et nous utiliserons pour eux le terme commun d'Européens.

Si les coloniaux ont eu un certain succès auprès des imagiers, ils ne sont cependant pas présents dans toutes les scènes de la vie du Bouddha : on les voit essentiellement dans le tir à l'arc, le Mariage de Siddhārtha, l'Incinération du Bienheureux et le partage des Reliques. Quelques rares exceptions toutefois viennent s'ajouter à ces scènes principales telles l'assaut de Māra, la descente du ciel des Trente Trois dieux ou encore dans quelques scènes de *jātaka* rarement évoquées.

Un habillement mixte

Les peintres étonnés et intéressés par l'habillement à l'occidentale que les Français conservent malgré le climat, ont cependant conscience que certains de ces étrangers dérogent à cette règle en adoptant, certainement assez rapidement, quelques traditions de la terre khmère, comme par exemple le *sampot*.

L'habillement mixte est donc l'alliance d'une veste à la française – empruntée au militaire et réinterprétée par la fantaisie cambodgienne – portée sur un *sampot* à queue qui est une manière de draper le tissu passé entre les jambes avant d'être remonté à la taille et lui donner ainsi une forme bouffante. Cet ensemble semble être porté à la campagne par ceux qui se sont intégrés à la vie locale et par d'autres lors de cérémonies spécifiques.

Dans un panneau de 1934 à Vat Kdei Doem, un homme arborant une fine moustache et portant sur un *sampot* une veste à col tailleur – qui lui permet le port de la cravate – et à poches plaquées avec un revers, est assis nonchalamment sur la terrasse d'une demeure cambodgienne – peut–être la sienne –, auprès d'une femme d'expression asiatique, sans doute son épouse (ill. 1). Cette peinture est celle d'un Français ayant adopté en partie la coutume cambodgienne dans une scène banale de la vie quotidienne comme devaient en voir les imagiers des villages.

Dans le Vat Ponnareay, au cours des années 1940, un peintre a introduit, dans la scène du retour du Bodhisattva à Kapilavastu, l'image d'un personnage portant une veste à la française de couleur brune, une chemise verte et une cravate à rayures sur un *sampot* de la teinte des robes monastiques. Cet homme se trouve près du roi Śuddhodana sous le balcon où Yaśodharā exhorte son fils à aller réclamer son héritage à

son père. Il est difficile de savoir si l'imagier a montré dans cette représentation un Français ou un Khmer (ill. 2). On retrouve, toujours à Ponnareay, ce personnage au mariage de Siddhārtha, habillé de la même manière et tenant un chasse–mouches derrière le prince. Si l'imagier a fait jouer ce rôle à un Français, c'était pour le mettre en valeur comme le font encore de nos jours les Cambodgiens, notamment lors d'un mariage quand ils l'habillent de leur tenue traditionnelle (ill. 3).

Deux décennies plus tard, dans les années 1960, d'autres œuvres paraissent mettre en évidence des Européens habillés d'une veste sur un *sampot*.

Ainsi, la peinture du Vat Thma Da a introduit dans le panneau du tir à l'arc la présence d'un Européen au milieu d'une foule bigarrée. Sur une chemise blanche et une cravate noire, il a revêtu une veste vert moutarde un peu longue et à poches plaquées sur un *sampot* vert foncé. Sa veste, sa chemise et sa cravate évoquent l'uniforme des fonctionnaires français mais l'ensemble rappelle celui des fonctionnaires du Palais royal avec cependant une petite différence : la veste des Khmers avait presque toujours un col officier évitant ainsi le port de la cravate (ill. 3[b]).

Cette distinction se voit parfaitement sur l'image du Vat Mohar, où dans une autre scène du tir à l'arc, le peintre a fixé deux Européens placés au premier rang, assistant à l'épreuve : l'un, les bras croisés sur la poitrine, porte sur une chemise blanche et cravate noire une veste noire et un *sampot* bleu. Cette veste sombre est certainement l'évocation d'un rang professionnel, ou social, quelque peu élevé (ill. 4).

Le même type de représentation est visible dans le panneau du Vat Krakor à l'Incinération du Buddha : un personnage européen, jouant certainement un rôle de quelque importance, se trouve en avant d'une foule cosmopolite. Vêtu de la même manière que l'homme du tableau précédent – la couleur grise de son *sampot* a remplacé le *sampot* bleu et une pochette orne la poche de sa veste – il tient lui aussi les bras pliés sur son buste (ill. 5). S'il n'est pas possible d'évoquer un même peintre pour les deux panneaux, il est concevable d'imaginer une source d'inspiration partagée puisque les deux *vat* ne sont guère éloignés l'un de l'autre, bien que dans deux provinces différentes.

Dans l'un des très nombreux sermons du Buddha évoqués dans le *vihāra* du Vat Tang Kouk, on trouve trois étrangers européens – identifiés comme Français par *l'achar* âgé rencontré en 2005. Ces hommes assis et souriants sont en attitude de respect et leur sourire est à l'image de celui des innombrables personnages, religieux ou laïcs, de toutes les scènes de ce sanctuaire. L'un porte le *sampot* avec un veston au col relevé ; il est possible d'imaginer la même tenue pour celui assis juste derrière lui ; la chemise à rayures rouges et blanches du troisième paraît peu à sa place en comparaison des tenues plus habillées. La caractéristique de tous les visages de cette scène est leur similitude : l'imagier avait créé un archétype qu'il répétait faute de modèles qui ne pouvaient poser pour lui (ill. 6).

Le costume traditionnel européen

Le complet, ou costume–cravate, s'imposant vers 1910 en Europe, a été adopté par les Khmers à la manière des Français résidant sur leur sol mais à une date difficile à préciser. S'habiller entièrement à l'européenne a certainement été d'abord un choix de quelques personnages importants de l'administration du Palais royal et de la cour : on le remarque sur des photographies ayant fixé des manifestations officielles. En effet, le complet est un symbole vestimentaire de l'Occident, comme l'est aussi la seule cravate qui s'est imposé au monde. Cet ensemble est souvent porté par les non Européens comme gage de sérieux et de crédibilité sur leur terre mais aussi hors de leurs frontières.

La représentation la plus ancienne, selon nos connaissances actuelles, d'un Français portant une veste, chemise et cravate sur un pantalon, est celle de l'épisode du retour à Kapilavastu du Buddha qui, devant faire connaître la Loi à son père, s'est élevé dans les airs pour qu'il n'ait pas à s'incliner devant lui. Cette peinture, assez ruinée, se trouve dans le *vihāra* ancien du Vat Roka Khnaor Kraom et la date de 1942 est inscrite sur l'un des panneaux du mur ouest derrière l'autel.

Cette scène, largement ouverte dans l'espace, présente sur la gauche un couple de Français assistant au prodige que l'homme désigne du bras à son épouse très curieusement habillée, nous reviendrons sur ce point en traitant plus loin la mode féminine. L'homme ne porte pas ici un costume, au sens de complet–veston – bien qu'il ait une cravate –, puisque sa veste, sans doute rouge foncée et arrondie dans sa partie inférieure – à la mode dans la décennie précédente – est assortie d'un pantalon blanc qui tombe sur des chaussures de couleur marron : il est vêtu comme un colon pouvait l'être à cette époque (ill. 7).

Les peintres ont donc introduit des Français vêtus de manière traditionnelle – costume ou tenue décontractée – dans différentes scènes de la vie du Buddha. Ils ont aussi peint des Khmers ayant adopté le costume foncé devenu traditionnel, avec toutefois des exceptions dans le choix des couleurs. Quelques tableaux des années 1950 et 1960, présentés dans ces pages, illustrent ces remarques par la reproduction de personnages en pied.

Ainsi dans la cérémonie de préparation à l'Incinération du Buddha du Vat Trapeang Tea, exécutée en 1953, on voit un Français au premier plan détournant la tête et semblant mal à l'aise bien que son épouse l'entoure de ses deux bras. Sur une chemise bleue et une cravate à rayures, il a revêtu un costume vert foncé dont la veste est boutonnée à l'envers. Il est vrai que les Khmers attachent encore assez peu d'importance à la convention occidentale de différencier le boutonnage du vêtement : pour les hommes rabattu vers la droite et pour les femmes vers la gauche (ill. 7[b]).

Dans la *śālā* du Vat Preaek Kong Reach – dont il ne reste que le souvenir des photographies –, la scène du tir à l'arc montrait un Européen au premier plan aligné sur

une longue file d'étrangers. Le regard tourné vers Siddhārtha, il se tenait bien droit dans son costume bleu foncé ; la main gauche dans la poche exprimait néanmoins une certaine décontraction. Comme lui, un autre personnage au deuxième rang portait une cravate : ils étaient les seuls de l'assemblée à arborer ce symbole vestimentaire de l'Occident (ill. 8).

Dans la même *śālā*, le thème du *Parinirvāṇa* montrait deux couples d'Européens se tenant derrière un personnage officiel en train de se recueillir. Les deux hommes étaient en costume, l'un en bleu clair, l'autre en bleu foncé. Ce dernier portait un costume croisé – peut–être pour diminuer une certaine corpulence –, dont le pantalon trop court – « un feu de plancher » – était assez représentatif de ce qu'évoquaient généralement les peintres. Ce qui frappait le regard était à nouveau l'attitude décontractée de cet Européen se tenant au premier plan, une main dans une poche, au moment du grand deuil pour les bouddhistes (ill. 9).

Dans ces deux tableaux, le peintre semblait avoir reproduit le même personnage.

Dans le panneau de la distribution des Reliques du Vat Po Reangsei présentée un peu différemment de la mise en scène traditionnelle – l'ensemble des participants est tourné vers le spectateur sans aucun recul dans l'espace –, un couple d'Européens se tient au premier plan ne portant aucune urne dans les mains. L'homme est vêtu d'un costume bleu foncé croisé orné d'une large cravate rouge ; il se tient lui aussi d'une manière assez décontractée, le bras droit dans le dos et le gauche faisant un geste qui pourrait évoquer la présentation de son épouse comme il le ferait dans une réception ou une rencontre, ou signifier qu'il l'entraîne à partir. Mais pour quelle raison le peintre ne le fait–il pas participer activement à cette cérémonie en lui mettant une urne entre les mains ? N'est–ce que la copie exacte d'une photographie ou l'incapacité de l'imagier à adapter l'attitude de l'homme au sujet ? (ill. 10).

Dans la mise en scène de l'Epreuve du tir à l'arc du Vat Trapeang Tea, l'un des participants regardant l'exploit est un Européen semblant plus âgé que tous les précédents. Il est habillé d'un costume gris foncé à la veste assez longue, d'une chemise blanche et d'une cravate rouge. L'originalité de son vêtement est donnée par les parements au bas de ses manches, de couleur brune comme sa pochette sortant légèrement de la poche plaquée. Un embellissement imaginatif du peintre ? Une indication de son rang social ? (ill. 11).

Une autre originalité vestimentaire, traitée dans le même sujet de l'Epreuve du tir à l'arc, est celle du Vat Mohar où un Européen habillé d'un costume gris très foncé avec deux poches plaquées, une chemise blanche et une cravate noire a ceinturé sa veste comme l'a fait Sihanouk au premier plan de cette même scène mais sur une tenue militaire (cf. « Une tenue militaire », ill. 41) que ne porte pas cet homme. Il est vrai que l'imagier a aussi mis dans la main de cet étranger le pommeau d'une épée ! Ce personnage est une création imaginée – ou même rêvée – par une sensibilité khmère (ill. 12).

Dans le partage des Reliques du Vat Krakor on peut voir un couple, un peu isolé sur le côté, venant de recevoir une urne de taille aussi importante que celle que tient Sihanouk placé au premier plan de la composition, ce qui est contraire au respect de la hiérarchie. L'homme porte un costume de couleur grise – peut–être blanc à l'origine – et une cravate noire, et paraît un tantinet empreint par la gravité de l'instant (ill. 13).

Le même sujet que le précédent est traité dans le Vat Kampong Kdei où un Européen, auprès de son épouse, tient une petite urne. Présenté au premier plan à l'extrême droite de la scène – traitée sensiblement comme celle de Po Reangsei (cf. ill. 11) –, l'homme, habillé d'une veste gris–clair sur un pantalon noir très « feu de plancher » laissant voir des chaussettes rouges, est représenté de trois–quarts (ill. 14).

Lors de la cérémonie d'Incinération du Buddha dans le panneau du Vat Kdei Doem, un couple d'étrangers est placé au premier plan tourné vers le spectateur comme s'il regardait un objectif tandis que la file qui le précède marche vers le cercueil auquel le feu a déjà été mis. L'homme porte un complet–veston dont le pantalon fait partie du type « feu de plancher » (ill. 15).

Dans la *śālā* en très mauvais état du Vat Tep Nimith, sur la scène de la distribution des Reliques – dégradée et difficile à photographier –, apparaissent au premier plan trois Européens. Les deux hommes, vus pleinement de face, sont vêtus différemment : pour l'un, un costume noir ou bleu très foncé – qui peut être apparenté à un smoking –, avec un nœud papillon ; pour l'autre un costume beige avec une cravate, et sans doute le port de décorations sur le côté gauche de la veste (ill. 16). La femme à côté d'eux est traitée *infra* (cf. ill. 95).

Un certain nombre d'autres réalisations des mêmes années 1950 et 1960 présentent non plus les étrangers en pied placés au premier rang mais mêlés au sein de groupes dans lesquels leurs costumes et leur couleur les différencient immédiatement.

Dans le Vat Muni Salavoan, un Européen, debout derrière des dignitaires assistant au *Parinirvāṇa* du Buddha, est simplement vêtu d'une chemise jaune et cravate noire sur un pantalon gris au milieu de personnages tous habillés de manière cérémonieuse. Il n'a pas l'air de faire vraiment partie du groupe qui l'entoure et son attitude décontractée, une main dans une poche, paraît quelque peu incongrue dans ce moment précis. Cette étrangeté semble être perçue par l'un des officiels placés près du Bienheureux qui lui lance un regard (ill. 17). Quelle était l'intention de l'imagier réalisant ce panneau ? Faire percevoir que l'étranger n'est pas respectueux des coutumes du sol sur lequel il vit ? En effet, les Khmers des villes, comme des campagnes, portent leurs plus beaux vêtements pour la moindre cérémonie, à plus forte raison pour celle qui revêt un caractère des plus sacrés, ce que l'homme n'a pas respecté.

Dans le thème de la conversion relativement forcée d'Ananda, le peintre du Vat Mongkol Chey a placé de nombreux personnages au long du parcours emprunté par le Buddha et son cousin. On aperçoit ainsi un couple assistant à l'épisode dans le déambulatoire à colonnes d'une grande maison : l'homme est vêtu à l'européenne comme semble l'être aussi la femme à ses côtés. En examinant le groupe autour d'eux, on peut départager les uns et les autres : les femmes qui portent l'écharpe en travers du buste représentent les Khmères, les autres en corsage sont des Européennes, et l'homme à demi visible derrière une colonne est un autre Occidental portant certainement un complet–veston (ill. 18).

Dans quatre séquences de sermon du Vat Tang Kouk où la foule est rassemblée autour du Buddha on trouve trois groupes assis mêlant hommes et femmes, et un groupe uniquement masculin, dans lesquels chaque fois un personnage habillé à l'occidentale attire immédiatement le regard. Dans la première image (ill. 19) on a l'illustration de ceux que pouvait éventuellement rencontrer l'imagier – ou qu'il pouvait plus vraisemblablement voir dans des revues, ou même entrapercevoir aux informations du cinéma très développé dans les années 1960 : un Européen portant une veste au col un peu large sur une chemise à poignets mousquetaire à larges boutons de manchette. Dans la deuxième image, l'homme au veston–cravate se différencie nettement de ceux qui l'entourent et portent la veste des fonctionnaires cambodgiens (ill. 20) ; la même remarque s'applique au personnage assis au milieu du groupe d'hommes de la troisième image : son costume foncé est comme une tache qui attire l'œil (ill. 21). Dans la quatrième représentation, un couple debout derrière une assemblée assise écoute le Buddha : l'homme porte un costume foncé sur une chemise blanche cravatée (ill. 22).

Dans l'exécution de ces différents tableaux, il est à remarquer combien les visages sont semblables par groupes : le peintre et ses aides avaient donc exécuté un modèle de base qu'ils répétaient.

Dans de nombreux autres sanctuaires, les imagiers ont laissé des témoignages de cette mode vestimentaire masculine occidentale adoptée par les Khmers dans la réalité comme dans l'imaginaire. Nous présentons quelques exemples peints dans différents sujets et répartis dans divers *vihāra* afin d'en conserver le souvenir avant leur disparition inéluctable.

Le panneau du mariage du Vat Kampong Thma met en valeur de nombreux hommes s'affichant en complet–veston au milieu d'autres invités arborant un costume traditionnel. L'esprit élégant de ce mariage est très certainement le reflet de la société citadine fixé sur un mur du sanctuaire à partir de la reproduction de photographies, peut–être détenues par un membre de la famille du peintre ou empruntées à une revue (ill. 23).

Avant sa restauration maladroite, le panneau du mariage du Vat Kampong Thum reflétait lui aussi l'esprit d'une certaine classe sociale où des étrangers ayant gardé leurs vêtements occidentaux étaient mêlés à des Khmers ayant adopté ces mêmes costumes.

Dans leur désir de coller au plus près à l'image des Européens, les Khmers avaient aussi choisi les coiffures de cheveux rejetés en arrière et plaqués comme le montrent le porteur de chasse–mouche et celui qui le suit, coiffures à la mode en France avant la seconde guerre mondiale jusqu'aux années 1950 (ill. 24). Les visages sont ici des portraits que personne dans le *vat* n'a su identifier.

Les étrangers n'ont guère retenu l'attention des imagiers dans les représentations du thème de la descente du ciel des Trente–Trois dieux. Toutefois, le panneau du sanctuaire du Vat Mohar en offre un exemple. Au pied de l'escalier à triple volée différenciée par les couleurs – une volée centrale verte entourée d'une volée jaune et d'une bleue –, se tiennent à droite les religieux, et un petit groupe de notables à gauche : parmi eux, un homme de profil, portant la moustache, capte le regard du visiteur par la couleur bleu–sombre de sa veste qui laisse voir sa chemise et sa cravate. A côté de lui se tient un autre personnage portant le même genre de veste mais de couleur rouge foncé (ill. 25).

Ce sujet est aussi traité dans le Vat Mun Thyean avec une mise en scène identique, une palette semblable et une touche qui peut se comparer : le même peintre a peut–être œuvré pour les deux panneaux ou l'un s'est inspiré de l'autre. Comme précédemment les religieux sont assis, à droite, au pied de l'escalier que descend le Buddha, et la société laïque est à gauche. Parmi elle se trouvent deux hommes habillés à l'occidentale. La seule différence de présentation qui existe entre cette création et la précédente tient aux emplacements réservés aux deux groupes attendant le Buddha au pied de l'escalier : à Mohar, ils sont « cachés » derrière les murs d'échiffre, à Mun Thyean ils se tiennent devant ces murs (ill. 26).

Toujours à Mohar, dans une scène particulière – le Buddha enseigne à Kisagotami, qui vient de perdre son enfant, que la mort est inéluctable – un homme habillé à l'européenne se tient debout sur le côté de la salle, les bras croisés regardant la scène qui se déroule sous ses yeux (ill. 27).

A Mohar encore, lors de l'épisode de la Loi dispensée par le Bodhisattva à un homme riche – Anātha Bandit Sethey –, se trouve parmi le petit groupe rassemblé auprès de lui, un personnage fixant le spectateur qui porte un veston et un nœud papillon sur une chemise blanche (ill. 27[b]). Cet exemple est évocateur du travail de l'imagier : il s'est servi d'une photographie pour fixer ce portrait de belle qualité, dont le regard est particulièrement vivant, mais n'a pas cherché à diriger son attention vers le prédicateur.

Dans le Vat Prey Khla, l'imagier de la cérémonie d'Incinération, se déroulant dans un grand parc, a placé des musiciens à gauche de cercueil reposant sur une haute estrade et à droite un groupe de participants étrangers dont un Européen vêtu d'un costume gris. Cet étranger tenant une fleur à la main, tourné vers le spectateur, paraît très enjoué et ne semble pas faire grand cas de la scène qui se déroule derrière lui (ill. 28).

La représentation du *Parinirvāṇa* du Vat Banteay Stoung est très abîmée mais laisse encore la possibilité de voir auprès du Buddha quatre Européens. Deux sont attentifs à l'événement, deux autres regardent dans une autre direction derrière une femme ayant au poignet une montre – peut–être une étrangère – souriant pour on ne sait quel motif. Les hommes portent des vestes de couleur – jaune et rouge – pour deux d'entre eux, foncées pour les deux autres. Ils sont trois à arborer des cravates rouges et un seul une cravate noire. Sans doute, l'imagier ne connaissant pas les codes vestimentaires du deuil européen a imaginé cette palette chamarrée tandis que le blanc de rigueur sur le sol du Cambodge, comme en bien d'autres contrées, n'est cependant pas utilisé ici pour les vêtements des femmes (ill. 29).

Le peintre du retour à Kapilavastu traité dans le Vat Mohar a introduit, au milieu du petit groupe accueillant le Buddha, un Européen. Respectueux du moment et du passage du Bienheureux, il se remarque et se distingue par son habillement : un complet–veston sombre dont le bas du pantalon est en partie visible. Les autres personnages portent des vêtements de cérémonie khmers : *sampot* à queue et veste de fonctionnaire pour les hommes, *sampot* droit pour la femme du premier plan (ill. 30).

L'image la plus surprenante est certainement celle de la *śālā* disparue de Preaek Kong Reach qui narrait l'épisode des deux caravaniers, Tapussa et Bhallūka, faisant une offrande au Buddha. Dans une nature dépouillée, les deux hommes avaient arrêté leur chariot pour venir s'incliner au pied du Bienheureux assis sur un rocher. Tous deux étaient vêtus de manière différente et inattendue : l'un portait une veste à col officier – un peu large et haut – sur un *sampot* noir ; l'autre était en chemise blanche et cravate noire sur un pantalon de la même couleur safran que la veste de son compagnon et que la robe monastique du Buddha, et tous deux avec des chaussures (30[b]).

Il existe encore quelques panneaux peints de scènes non conventionnelles montrant des personnages, assurément des Asiatiques, habillés à l'occidentale.

Dans le Vat Tang Kouk, plusieurs fois évoqué, il existe au plafond du premier étage un panneau – difficile à photographier – offert par des donateurs en 1969 (ill. 31). Le sujet personnalisé a fixé, assis par deux de chaque côté du Buddha, quatre personnages en complet–veston regardant le spectateur lorsqu'il lève la tête. Auprès de chacun de ces hommes un nom est inscrit et le cartel au bas du tableau révèle que ce sont les identifications des peintres qui ont exécuté ce panneau : Dhim et Yon à gauche, Chhork et But à droite. Tous les quatre sont représentés faisant le geste du *sompeah*. Deux portent un costume gris ou noir, deux autres ont panaché une veste grise sur un pantalon noir : l'ensemble porté avec un nœud papillon et une chemise à poignets mousquetaire pour l'un, avec une cravate et une pochette dépassant légèrement pour les trois autres (ill. 32). L'un de ces quatre peintres a été recouvert d'une pâte grisâtre – mais son nom a été conservé –, comme les nombreux personnages d'un autre tableau

dont plusieurs étaient habillés à l'occidentale : protection ? Personne n'a pu l'expliquer (ill. 33).

Le sanctuaire du Vat Ruessei Kaev a conservé une présentation assez originale des listes de donateurs. Deux grands tableaux aux angles coupés – comme ceux de certaines publicités d'avant-guerre en France –, ont été peints en 1937 sur des panneaux muraux entre les portes du *vihāra*. Chacun des tableaux est présenté par deux personnages semblant les retenir : pour l'un, les deux hommes jeunes et très souriants portent des costumes d'été à l'occidentale – l'un droit et bleu ciel, l'autre croisé et gris clair –, sur des chemises blanches et des cravates à rayures (ill. 34) ; sur le second tableau, les personnages sont habillés différemment : le jeune adulte est en chemisette jaune et cravate sur un pantalon bleu pâle et l'adolescent porte une écharpe nouée autour du cou et un tricot à manches sur un short arrivant au–dessus des genoux ; il est chaussé de souliers marron à lacets sur des chaussettes de laine retournées juste sous les genoux : il a « l'uniforme du colonial » qu'Hergé a immortalisé (ill. 35) [408].

Ces quatre personnages ne peuvent être que des Khmers mettant en valeur l'énumération des donateurs de leur village et de ceux qui ont contribué à l'embellissement du *vihāra* lors de leurs passages. Et le choix du peintre s'est porté sur l'habillement des Européens pour représenter ces personnages.

Les couvre–chefs et les casques coloniaux

Les chapeaux, ou couvre–chefs, portés par les hommes ont laissé assez peu de traces dans la peinture des sanctuaires, néanmoins quelques–uns méritent d'être évoqués puisqu'ils sont déjà présents dès le tout début du XX^e^ siècle.

Dans le *vihāra* de Chrouy Ta Kaev, Tep Nimit Mak, le peintre du Palais royal de Phnom Penh, s'est plu à représenter des scènes de la vie quotidienne mêlées à la vie religieuse en laissant de nombreux témoignages de rues pris sur le vif. On trouve ainsi un homme – coiffure et moustache à la Marcel Proust –, soulevant son chapeau au fond arrondi pour saluer un autre qui répond en portant seulement les doigts sur le rebord du sien tandis qu'un troisième, coiffé d'un chapeau de paille courbé à l'avant et relevé à l'arrière, trop affairé n'a pas le temps d'esquisser le moindre geste. Il y a dans cette rencontre et les attitudes des hommes toute une étude de hiérarchie entre Français : le personnage, dont l'allure vestimentaire est correcte – *sampot*, veste, chaussettes et chaussures – impose sa supériorité à celui à l'accoutrement assez négligé – *sarong* défait – pendant que le troisième homme à côté de lui, une bouteille à la main, fourrage dans son *sampot* en oubliant de saluer ; ces deux derniers sont pieds nus (ill. 36). Sur le même mur, un personnage en *sampot* et veste à petit col officier se rendant dans une maison khmère est coiffé d'une sorte de chapeau haut de forme (ill. 37). Deux autres hommes, passant devant le haut mur d'un palais, sont habillés de la même manière mais leur couvre-chef est légèrement moins haut que le précédent (ill. 38).

[408] Voir Tintin au Congo.

Dans l'histoire de Mohajambu – le roi des singes du royaume Hemapean – racontée en scènes peintes entre 1939 et 1947 sur les murs du sanctuaire du Vat Sommanors apparaît un couple de Français. L'homme en tenue blanche – chemise rentrée dans un pantalon assez ample, port de la cravate et de chaussures – est coiffé d'un chapeau souple un peu large vaguement apparenté au chapeau mou. Représenté dans une attitude décontractée – la main gauche dans la poche –, il écoute sa femme chargée d'un panier de victuailles (ill. 39).

Dans le Vat Thomm Viney, un panneau des années 1940 montre une scène se déroulant dans une large rue bordée de murs ; sur l'un d'entre eux est accroché un grand drapeau français. Au centre de l'histoire se tient un homme accroupi, un serpent près de lui sortant d'un grand pot : il s'agit du mythe d'Alambayana forçant le *nāga* Bhuridata à faire un exploit devant le groupe réuni autour de lui. Un Français semble donner une explication à quelques personnes lui faisant face en pointant son index. L'homme moustachu est coiffé d'une sorte de chapeau mou rouge à bord plat et porte un costume rouge éteint sur une chemise jaune. Non loin de lui se tiennent deux autres Français moustachus dont l'un, fumant la pipe, est habillé en tenue mixte et chaussé, tandis que l'autre, pieds nus, porte un *sampot* et une écharpe sur son torse nu (ill. 40).

Dans la scène du partage des Reliques du Vat Kampong Kdei, peinte à la fin des années 1940, le chapeau mou de couleur grise, mieux reproduit que dans l'image précédente, coiffe un Français en costume–cravate. L'homme porte la moustache mais, malheureusement, un collier de barbe lui a été rajouté très maladroitement (ill. 41).

Dans le même sujet que précédemment, traité au cours des années 1960, un couple d'Européens a été peint au milieu de quelques étrangers dans le Vat Kdoeang Reay. L'homme en veste foncée et pantalon clair est coiffé d'un chapeau mou plus souple et mieux observé que le précédent. Il porte des lunettes légères comme il en existait à cette époque où était apparu le fil enveloppant les verres (ill. 42).

Dans le Vat Phnum Thonmond apparaît un personnage qui joue un rôle dans le *Hamsa Jātaka*, peint en 1954, que quelques lignes sur la peinture expliquent. Il s'agit du chasseur qui a réussi à attraper l'oie d'or – le Bodhisattva né sous cette forme – à la demande du roi de Benares pour satisfaire le désir de sa femme. Après sa reconnaissance le Bodhisattva prêche le dharma à la reine (ill. 43). Présenté en maillot de corps et pantalon, coiffé d'un chapeau s'apparentant au melon, le chasseur retient l'attention par son attitude vivante au milieu des nombreuses oies (ill. 43[b]).

Sur un autre panneau, un homme en short, maillot de corps et coiffé du même type de chapeau s'apparentant au melon, s'apprête à passer un cours d'eau, un long bâton sur l'épaule au bout duquel est attaché un paon. Au loin, deux paons semblent se faire la cour. Cette image difficile à interpréter – fait–elle partie d'un *jātaka* ? – est elle aussi expliquée par quelques lignes inscrites sur la peinture : « Le maître et son épouse Bimbā sont nés sous forme d'un couple de paons. Un jour, un chasseur capture et emprisonne

pendant un an le paon mâle et quand il réussit à s'échapper la femelle le rejette. Plein de tristesse, il part vivre seul dans la forêt de Hemapean » (ill. 44).

Les deux chasseurs de ces épisodes se remarquent par leur maillot et leur chapeau empruntés à la création française – le chapeau khmer des paysans en feuilles de palmier est à rebord large et fond haut. Il est fort peu probable que l'imagier ait pu rencontrer des hommes accoutrés de la sorte, notamment dans un champ. Sans doute avait–il connaissance du chapeau melon – qu'il a donc un tantinet corrigé – par les informations projetées en ce temps–là au cinéma ou par des illustrations de revues (ill. 44[b]).

Un autre type de couvre–chef apparaît dans le Vat Kaoh Pen sur un registre du *vihāra* mais dans un style proche des années antérieures. L'imagier dépeint avec humour, au milieu des scènes religieuses, un certain quotidien du temps des Français. C'est ainsi que les deux gardiens de la maison où le Bodhisattva reçoit Yaśodharā, se tenant de profil de chaque côté de la porte, sont présentés coiffés d'une casquette rêvée par le peintre : à visière et lisse pour celui de gauche, à visière, à pans et relevée en arrière pour celui de droite. Tous deux tiennent une arme et pour créer une symétrie, l'imagier a fait un droitier – la pipe à la bouche – et un gaucher – la main dans la poche (ill. 45).

Deux décennies plus tard, dans les années 1960, sur un panneau du sanctuaire du Vat Doun Chraeng, l'imagier a traité un sujet que peu de regards comprennent, notamment les jeunes religieux du *vat* : l'histoire d'Uttara devenu amoureux de la *Nāgī* Vika qui, ici, apparaît très sensuelle, sortant de l'eau devant un groupe d'hommes jeunes dont l'un porte une casquette rouge de coupe moderne (ill. 46).

Le casque dit colonial n'était pas réservé aux seuls militaires, il était aussi porté par les civils dans la vie courante et dans de nombreuses circonstances officielles.

Quelques peintres ont fixé le souvenir de ce couvre-chef comme on le voit à Chrouy Ta Kaev sur l'une des images les plus anciennes ayant fixé ce sujet. Un homme moustachu portant des chaussures et de hautes chaussettes, une veste à col officier et poches plaquées sur un *sampot* à queue, – la parfaite représentation de la tenue mixte remarquée *supra* –, tient une canne et s'est couvert d'un casque léger fait de fibres végétales et de liège revêtu d'un fin tissu (ill. 47). Ce casque très léger protégeait parfaitement du soleil sans accumuler de chaleur sur le crâne souvent dégarni des hommes.

On retrouve ce casque, vu de profil, sur la tête d'un autre Français moustachu conversant avec un compatriote plus jeune coiffé d'un chapeau droit dans le Vat Kaoh Kol. Ces deux personnages n'étant représentés qu'à mi–buste, il est difficile d'évoquer leurs costumes mais on peut penser que ce sont des civils qui ont été figurés sur cette planche déposée à terre comme l'ensemble du décor des autres planches et des colonnes datant de la fin du XIX[e] siècle ou du début du XX[e]. En 2008, le *chau athikar* de ce *vat* attendait l'aide matérielle d'un donateur qui, après avoir promis une contribution pour un nouveau *vihāra*, n'avait plus donné de nouvelles (ill. 48).

Le panneau de Thomm Viney, déjà évoqué *supra* (cf. ill. 40), montre un Français moustachu habillé de rouge et portant un casque un peu moins bombé que le précédent. Auprès de lui se trouvent des Vietnamiennes et des Chinoises et derrière elles apparaît la physionomie d'un autre Français avec un chapeau sans beaucoup de forme (ill. 49).

La scène du partage des Reliques a permis à beaucoup de peintres de présenter un grand nombre d'étrangers, réels ou imaginaires, assistant à l'événement : ils sont censés être les représentants de maints pays, notamment ceux qui entourent l'Inde, et recevoir la précieuse relique, ; ils sont aussi regardés comme formant l'union des peuples autour du nom du Buddha – un espoir que caressait Sihanouk. Ce thème est parmi les plus appréciés chez les Cambodgiens : l'imaginaire des peintres les entraîne vers d'autres contrées, vers d'autres époques et leur inventivité vers le rêve comme on le voit avec les costumes et les coiffures.

Ainsi, on remarque la présence d'Européens au milieu d'une foule cosmopolite et bigarrée et parmi eux souvent des Français coiffés du casque colonial, et ce, bien des années après l'Indépendance de 1953. Nous en présentons trois exemples des décennies 1950 et 1960.

La première représentation est celle du Vat Preaek Rumdeng datée de 1958. De la cohue et du désordre de la multitude émerge la tête d'un Français coiffé du casque blanc : son expression reflète la fatigue provoquée par l'impossibilité pour lui de sortir de cette bousculade (ill. 50).

La deuxième image, celle de Tang Kouk des années 1960, présente au milieu d'une foule moins compacte que la précédente deux Français en costume – veste bleue, pantalon noir, chemise, cravate –, et pochette pour celui du premier plan à qui la fantaisie du peintre a ajouté des boutons rouges à sa veste. Tous deux portent le casque (ill. 51).

La troisième peinture est celle de Po Reangsei exécutée en 1965. L'imagier a mis en évidence le visage d'un Français coiffé du casque et certainement vêtu d'un costume (ill. 52). On remarque que le peintre a dessiné une seule forme de bouche qu'il fixe sur chacun des visages.

Une histoire de tricot sans manches

Dans certaines scènes mais plus particulièrement dans l'épisode du repas chez Cunda – le dernier pris par le Buddha avant son décès –, on voit des personnages porter un maillot de corps. Ce vêtement particulier n'a pu être apporté que par les seuls Français puisqu'il est une création française.

En effet, l'histoire du tricot sans manches, et en laine, est née au milieu du XIX^e^ siècle aux Halles de Paris, bâties sur ordre de Napoléon III, pour protéger les manutentionnaires du froid. A la fin du XIX^e^ siècle, la bonneterie Marcel, située à Roanne dans la Loire, a l'idée de transformer ce vêtement en coton blanc et devient la première entreprise à le fabriquer en série en lui donnant son nom… resté familier en France. En

1936, les premiers vacanciers français bénéficiant des congés payés arborent ce maillot qui se porte à même la peau. Est-il arrivé autour de cette date au Cambodge ?

Quant à la première création en laine de ce vêtement – qui n'a pas pris le nom de « Marcel » –, elle va perdurer jusqu'à nos jours en mailles fines pour être porté sous une veste, ou en laine plus épaisse pour ceux dont le travail est à l'extérieur. Un exemple de ce tricot est donné par un personnage de la scène chez Cunda du *vihāra* du Vat Kdoeang Reay peinte dans les années 1960 (ill. 53).

En l'état actuel de nos connaissances, la plus ancienne représentation d'un personnage en « Marcel » semble appartenir aux années 1940, et le *vihāra* de Ponnareay en garde le souvenir : chez le forgeron Cunda des serveurs bien musclés apportent les plats aux femmes assises à terre. Torse nu, en short doublé d'un tablier blanc, ils ont enfilé un maillot blanc à échancrure importante et carrée (ill. 54).

A Dei Doh, le panneau daté de 1952 présente le même sujet avec la présence de deux serveurs – l'un se trouve éloigné du premier plan –, qui sont en short et maillot blancs portant chacun un plateau ovale (ill. 55). On retrouve la même composition à Peam Mongkol et les mêmes serveurs en maillot sans manches (ill. 56). Cette peinture a certainement été exécutée par le même imagier tant les agencements sont identiques. Il est vrai que les deux *vat* sont peu éloignés l'un de l'autre dans la province de Kampong Cham.

Les deux chasseurs de Phnum Thonmond cités *supra* (cf. ill. 42 et 43) ont été peints en 1954. Ils portent chacun un « Marcel » comme le faisaient les paysans et les ouvriers en France puis en Europe où le vêtement commençait à se répandre, notamment dans les pays latins.

Datant encore de la décennie 1950, les panneaux du repas chez Cunda conservent des exemples de serveurs affairés autour des plats à disposer ou à porter.

Ainsi, dans le Vat Kuk Nokor, la peinture réalisée en 1955 – témoignage du directeur de l'école primaire né en ce lieu et revenu chez lui au début des années 1980 –, montre deux serveurs en maillot de corps, ressemblant à des sportifs, s'apprêtant à porter un lourd chaudron (ill. 57). Dans le sanctuaire du Vat Mony Ratana, le serveur donne un plat sur lequel se trouve une tête de « porc tendre » à la femme qui lui tend les bras. Il est vêtu d'un maillot sur un short et d'un tablier court, l'ensemble étant blanc (ill. 58).

Le tableau du repas de la *śālā* de Preaek Kong Reach présentait une séquence beaucoup plus dépouillée que les précédentes. Le serveur tenait un plateau rectangulaire, peut–être en bois, sur lequel étaient disposés quatre bols qu'une des femmes regardait avec interrogation, sinon avec un regard sévère. Le serveur était ici

habillé différemment de ceux des scènes précédentes : son maillot était noir, son short rouge – plutôt bermuda – et son long tablier blanc (ill. 59).

Travaillée dans la décennie 1950, sans précision autre de datation, la mise en scène du panneau du Vat Angkor Khang Cheung se démarque des présentations précédentes et de celles qui vont suivre. En effet, le peintre ne place pas son épisode dans la grande salle intérieure de la maison de Cunda mais dans une sorte de portique ouvert sur l'extérieur. L'assemblée du dernier repas est composée uniquement des religieux en robe safran, tous alignés les uns près des autres, tandis que le Buddha, mis à l'honneur sur une estrade, est servi par deux hommes et qu'un troisième est en train de gravir rapidement quelques marches pour apporter un plateau. Ce personnage vu de dos est habillé d'un maillot de corps et d'un short, plus près du bermuda comme le précédent, à rayures vertes et blanches. Et le peintre a indiqué les ombres portées de ses jambes sur les marches (ill. 60). A notre connaissance, c'est la seule représentation marquant une absence de femmes tant parmi les convives qu'aux cuisines.

Dans la décennie 1960, le « Marcel » était toujours porté par le serveur travaillant pour la famille de Cunda, que nous étudierons plus loin.

Ainsi, le panneau du Vat Sokharam montre le dernier repas se déroulant dans une salle longue et imposante au fond de l'habitation d'où débouche le serveur portant un lourd chaudron. Ici, comme sur le tableau précédent, il porte une tenue différente de celle qui prévaut dans la majorité des représentations puisqu'il est vêtu d'un maillot blanc et d'un pantalon gris–bleu resserré aux chevilles et maintenu à la taille par une large ceinture et, originalité : une casquette couvre sa tête (ill. 61).

Dans le Vat Preaek Luong, le tableau du repas chez Cunda, exécuté dans les années 1920, présente un couple de serveurs que l'on ne retrouve pas dans d'autres peintures encore connues. Le peintre a laissé le témoignage d'un homme habillé de blanc – blouse à manches longues et pantalon, linge blanc posé sur son bras droit –, et d'une femme, elle aussi habillée de blanc – jupe droite jusqu'aux chevilles et longue tunique à encolure en V –, l'un portant un grand bol et l'autre un plateau (ill. 62).

La jeune serveuse est ici habillée à la mode française des années 1920, ce qui conduit à suivre le style que les imagiers ont donné à certaines femmes sous leur pinceau dans différents thèmes.

La mode féminine

La mode concernant la gent féminine française – puis européenne, terme plus approprié pour les décennies 1950 et 1960 – est davantage diversifiée et plus fantaisiste que la mode masculine. Elle est caractérisée par les vêtements – robes, jupes, corsages, blouses –, par les coiffures – chapeaux et chevelures –, par les chaussures et les accessoires – sacs…

Dans les premiers temps de la présence française, les peintres ont certainement exploité timidement ces nouveautés qui leur paraissaient, comme aux fidèles des *vat*,

très exotiques. Les années passant et la présence française étant plus importante, ils se sont peu à peu habitués à ces coutumes vestimentaires qu'il leur était difficile d'ignorer. Sur les murs des sanctuaires, ce sont d'abord les peintres des villes qui les ont traduites d'autant plus vite qu'une partie de la société féminine de la cour en avait adopté des aspects. En effet, les imagiers de Phnom Penh, Battambang, Siemreap, Kratié, Kampong Som… avaient accès à une réalité qu'ils voyaient quotidiennement ou qu'ils découvraient par les livres scolaires, les photographies, les almanachs, le cinéma [409]… Dans les campagnes ce phénomène s'est imposé plus lentement d'autant plus que bien peu d'étrangers les parcouraient aux dires de nombreuses personnes revenues en Europe au début des années 1970. Et les populations des villages disséminés loin d'une ville, n'ayant pas la possibilité de découvrir les nouveautés, protégeaient et conservaient leurs traditions.

En conséquence, les témoignages peints de la mode féminine française, datant de la première moitié du XX^e^ siècle, ont certainement été peu nombreux et les destructions des *vihāra* de cette même période nous privent de la possibilité de maintes autres connaissances. Toutefois, les quelques exemples suivants qui ont survécu donnent une idée de ce que les imagiers pouvaient rencontrer et percevoir.

Jupe et robe

Une scène de vie quotidienne sur le mur sud du sanctuaire du Vat Souriya montre un couple de Français tel qu'il se présentait au début du XX^e^ siècle : lui, portant une veste assez longue sur un vêtement qui n'est plus discernable – pantalon ? *sarong* ? –, elle, en jupe droite tombant sur le dessus des pieds et chemisier à manches plates (ill. 63). La note originale est exprimée par l'homme tenant la femme par le bras, ce qui devait surprendre les Khmers, aucune manifestation de ce type ne pouvant se faire devant autrui et particulièrement dehors.

Le panneau de la cérémonie d'Incinération du Buddha du Vat Preaek Luong, exécuté dans les années 1920, montre sept Françaises et un Français que dirige un Khmer afin de rejoindre l'espace cerné où sont déjà regroupés des officiels et d'autres Françaises pour assister au rite de crémation. Toutes les femmes sont parées de blanc, comme la coutume le veut, et leurs robes ou leurs tuniques, comme leur coiffure, ont l'allure que la mode des années 1920 – les années folles – a lancée en France (ill. 64).

Dans le *vihāra* ancien du Vat Roka Khnaor Krom, le panneau illustrant l'enseignement de la Loi donné à Śuddhodana par le Buddha – déjà évoqué (cf. ill. 7) –, laisse le témoignage de deux Françaises, assistant à cette manifestation, habillées dans un certain

[409] « En 1961, le Cambodge dispose de 52 salles de projection de films : 19 à Phnom Penh et 33 dans les villes de province. Le cinéma prend une importance sans cesse croissante dans les distractions de toutes les classes sociales. Les films projetés au Cambodge – par ordre d'importance – sont indiens, chinois, français, américains, italiens, anglais, japonais… ». Source du ministère de l'Information du gouvernement royal du Cambodge–Phnom Penh 1962, p. 279.

style des années 1940. L'une porte une jupette et un chemisier à col tailleur (ill. 65), l'autre une robe à col châle arrivant au–dessus du genou (ill. 66). Si la jupe de l'épouse semble un peu courte, la longueur de la robe frôlant les genoux correspond à certaines créations personnalisées, notamment celles qui permettaient de circuler à bicyclette. En effet, il faut se souvenir que les années 1940 en France connaissaient de très grands problèmes d'approvisionnement et qu'il était recommandé et nécessaire d'économiser les tissus et les matières. Par exemple, les ceintures que les deux femmes portent rappellent que la confection de ces accessoires était réglementée : ainsi, si elles étaient en cuir, elles ne devaient pas dépasser quatre centimètres de largeur. Il fallait donc pour l'habillement journalier, l'un des premiers soucis des Français, faire preuve d'imagination en faisant du neuf avec du vieux tout en conservant une belle dignité, ce qu'exprime Jacques Brunel : « *En France, la mode des années 1940 est entièrement dictée par la pénurie, et par son corollaire, la débrouille. […] Chaque femme devient sa propre styliste, libérée des diktats des couturiers.* [410] »

Il se peut donc que des Françaises vivant loin de leur pays et ne souffrant certainement pas de la même pénurie vestimentaire sur la terre khmère aient profité de cette époque pour « inaugurer » une mode de « vêtements raccourcis » qui n'existait pas au Cambodge mais qui pouvait leur avoir été inspirée par des revues qui circulaient – apportées par exemple par ceux qui entraient au Cambodge. En effet, à Paris la haute couture essayait de toujours exister ne serait–ce par le dessin de ses stylistes, la réalisation de certaines de ses créations, la diffusion dans des revues spécialisées de ses modèles. Dominique Veillon, directrice de recherche au CNRS, écrit à ce sujet : « *Pour continuer à promouvoir le génie créateur français, une campagne de publicité est lancée en faveur des industries de luxe françaises en 1941. Elle consiste, en contournant la censure allemande, à diffuser la haute couture française dans les pages des magazines et quotidiens comme Votre Beauté, Les Nouveaux Temps, La Femme Chic ou Images de France. Il s'agit de montrer aux yeux de tous que malgré la pénurie et les contraintes imposées par les Allemands, la haute couture parisienne occupe toujours la première place dans le monde* [411] ».

Mais cette mode nouvelle que présentent les femmes de Roka Khnaor Krom ne semble pas avoir intéressé d'autres imagiers qui vont préférer fixer sur les murs des styles plus conventionnels.

Ainsi, le port de la jupe longue et droite – qui n'est pas un *sampot* –, avec un chemisier à manches ballons déjà à la mode avant la seconde guerre mondiale, se trouve à nouveau dans un panneau du Vat Kor où trois femmes avancent vers un groupe d'autres femmes ceintes de l'écharpe, assises face au Buddha auprès duquel se penche un homme. L'histoire est celle du roi Bimbisāra de Magadha offrant le parc Venuvana – le bois des bambous – en tant que lieu du premier monastère pour la communauté bouddhiste.

Cette peinture a été réalisée tardivement, autour de l'année 1947, comparée à celle du Vat Souriya (cf. ill. 62). Le peintre en représentant les trois femmes debout faisant le

[410] BRUNEL, J., « Toutes résistantes ! », in *L'Express Styles*, septembre 2013, p. 149.
[411] VEILLON, D., *Mode sous l'occupation*, 1990.

sompeah – geste de respect que les étrangers observaient – voulait sans doute opposer ces dernières – certainement des étrangères, peut–être des Françaises – à des Khmères qui observaient les traditions et le rite en portant l'écharpe en travers du buste (ill. 67).

Les communications se développant et les découvertes faisant leur chemin, les peintres des décennies 1950 et 1960 vont s'exprimer plus librement : leur fantaisie et leur imagination aidant, ils vont créer des scènes surprenantes dans divers sujets mais tout particulièrement dans l'épisode du partage des Reliques.

Ainsi, dans le panneau du Vat Chak, daté de 1953, traitant la prédiction des brahmanes – très nombreux ici –, on trouve auprès du roi Śuddhodana assis sur un large siège, travaillé dans la sensibilité du baroque asiatique, quatre femmes habillées à la khmère et trois à l'européenne. Ce sont ces dernières qui retiennent le regard puisqu'elles portent des robes gris–bleu arrivant aux genoux, des chaussettes et des sandalettes. Les robes ont les formes de celles du temps de la seconde guerre et les chaussettes évoquent les difficultés de cette époque à trouver – mais surtout à acheter – des bas. Ce sont donc des Françaises – il est difficile d'imaginer des Khmères portant de hautes chaussettes – qui sont mises en valeur et pour lesquelles l'inspiration de l'imagier a été puisée dans des photographies (ill. 68).

Dans Chak encore, le peintre du tableau de la Naissance de Siddhārtha a placé une Française auprès des suivantes de Māyā. Habillée de chaussettes blanches et d'une robe grise à décolleté bateau, elle est debout – les autres femmes sont à genoux – tournée vers le spectateur. Elle semble absente de la scène à laquelle elle devrait prendre part, le regard perdu dans le lointain ne regardant pas la reine. L'imagier a copié son modèle sur une photographie, peut–être celle d'un almanach ou d'une revue de mode comme il en circulait au Cambodge, apportée par un visiteur (ill. 69).

Toujours dans les années 1950, un peintre a imaginé dans le Vat Angkor Khang Cheung, la scène de prédiction – connue par le *Lalitavistara* – de l'ermite Asita descendu de l'Himālaya. Sa fantaisie offre l'instant où le petit Siddhārtha est déjà debout sur la tête du *rishi* – moment préféré des imagiers – et non le moment où il s'évade des bras de son père. L'enfant blond auréolé, encore poupon, est habillé à l'européenne : une culotte courte, un tricot à petites manches et des chaussettes blanches telles qu'elles étaient encore tricotées à cette époque dans les familles occidentales (ill. 70).

Dans la salle du palais où se déroule cet épisode, cinq personnes sont présentes pour assister à la prédiction : le roi Śuddhodana et derrière lui quatre personnages féminins dont deux sont certainement des servantes à son service : elles sont sans bijoux et portent un vêtement différent des deux autres – un tablier sur sa jupe toute simple pour l'une, des manches longues pour l'autre. Les deux autres, dont une femme blonde, sont habillées d'un corsage à manches courtes ou sans manches, d'une longue jupe à ceinture pour l'une et d'une robe serrée à la taille pour l'autre. Ces vêtements sont représentatifs de la haute couture de l'après–guerre inaugurée et dominée par Christian Dior : le peintre a donc invité des Françaises à célébrer ce sujet important pour les Khmers (ill.

71). Il est vrai que ce *vihāra*, dont les murs racontent la vie du Buddha, a été érigé dans l'enceinte du temple Angkor Vat, à quelques pas au nord, ce qui permettait au peintre de voir nombre d'étrangers circuler en ce lieu, comme il pouvait aussi les voir séjourner à l'Auberge des Temples – détruite sous les Khmers Rouges – face à l'entrée ouest.

Des années 1950 il reste encore une photographie d'une peinture du Vat Tuol Preah Ponlea qui a disparu en 2006 lorsque le sanctuaire a été entièrement repeint [412]. Il s'agissait d'une scène de genre montrant un couple d'Européens, sans doute des Français. La femme jouait avec sa longue robe verte, ceinturée et à manches ballons ouvertes, qui n'était pas sans rappeler celles d'Angkor Khang Cheung (ill. 72). L'homme arborait une tenue décontractée : pantalon et chemisette à carreaux qui représentaient les nouveautés de la décennie. En effet, c'est à cette époque qu'il a été possible de ne plus porter la veste, la chemise à manches courtes ayant fait son apparition dans un tissu d'abord à motifs, puis à carreaux : c'est ce qu'arborait le personnage de Tuol Preah Ponlea. La mise en scène de ce couple fait songer à la reprise de la part de l'imagier d'une image proposant des articles de mode dans un catalogue.

Le tableau du Vat Trapeang Sla exposant la cérémonie de la remise de l'épée à Siddhārtha met le spectateur en présence du monde indien du côté du prince – tel que l'imagier pense le représenter – et européen du côté de Yaśodharā. Les cinq femmes présentes sont Européennes, et plus précisément Françaises comme en témoignent leurs vêtements et particulièrement leurs jupes. En effet dès les années 1950 les jupes droites concurrencent la mode des robes larges et longues : leur longueur s'est raccourcie mais tombe néanmoins sous le genou (ill. 73).

Le peintre de cette scène, exécutée en 1965, a copié des modèles déjà « vieillis » en France à cette date où la mode commençait à mettre les ourlets des jupes au–dessus du genou. Quant aux encolures des blouses, elles réunissent ici les formes de plusieurs décennies de mode.

Dans le Vat Moung, le thème du retour à Kapilavastu du Buddha, peint en 1969, montre des femmes distinguées qu'elles soient khmères ou européennes. Deux d'entre elles, dans des poses élégantes, arborent des robes un peu passées de mode dans les années 1968–1970 : légèrement droites, au décolleté évasé ou droit, descendant juste au–dessus du genou. Ces robes sont la réplique de celles que portaient les Françaises de Phnom Penh, comme nous l'avait montré M. Giteau sur des photographies et sur une page d'un journal de l'époque (ill. 74).

Une autre peinture, exécutée dans les années 1960 dans le sanctuaire du Vat Kdoeang Reay, présente dans la scène des Reliques une Européenne accompagnée de son mari qui la tient par le bras : elle semble avoir entre ses deux mains réunies un objet qu'il n'est pas possible d'identifier, peut–être une petite boîte à reliques ?

[412] Cette photographie a été prise par San Phalla en 2005.

Cette femme, habillée très curieusement, est vêtue seulement d'une veste de tissu léger s'arrêtant au milieu des cuisses laissant ainsi ses jambes dénudées, mais elle portait certainement un short au–dessous. Cette mode étrange, qui a existé et n'a duré que peu de temps dans l'immédiat après 1968, s'est évanouie dès 1969. Sans doute s'agit–il d'une manifestation de provocation comme en faisaient certaines Françaises mais qui a encore étonné nos accompagnateurs khmers lors de notre visite (ill. 75). Cependant, cet accoutrement particulier n'est pas à rapprocher de l'habillement de la femme de Roka Khnaor Krom dont la jupe ne couvre pas plus les jambes (cf. ill.65).

Chemisier et corsage

Ces « hauts » féminins à la mode européenne, se portant avec une jupe ou un *sampot*, n'ont laissé que quelques rares témoignages dans les scènes peintes avant les années 1950.

Dans l'ensemble des représentations, ces vêtements habillant le buste et boutonnés sur le devant – ils correspondent ainsi aux « chemisiers » –, ont des manches courtes et plates, ou ballons, et des cols qui offrent des décolletés en V très peu marqués, très peu profonds (cf. ill. 63, 65, 66). Le vêtement s'enfilant par la tête – le corsage ou la blouse féminine mais austère – est quasi inexistant, cependant on le découvre à Kor (cf. ill. 67).

Daté des années 1940, il reste l'exemple d'une tenue très française dans l'épisode des Reliques du Vat Ponnareay. La femme aux cheveux, longs et bruns, travaillés en épaisses boucles – l'une des coiffures typiques des années de guerre en France –, se tient près d'un militaire, dont l'uniforme ne permet pas une identification, tandis qu'un homme, symbolisant un ambassadeur du siècle d'avant, lui tend une urne. La femme est vêtue d'un chemisier à manches plates et col châle à petit nœud–foulard, d'une jupe bleu–marine dont la longueur aux genoux laisse voir des jambes portant peut–être des chaussettes blanches – mais certainement pas un collant – et des chaussures à bride haute, typiques elles aussi des années 1940. Elle tient de sa main gauche un petit sac qui sera évoqué plus loin (ill. 76).

Au cours des décennies 1950 et 1960, les corsages sont beaucoup plus répandus que les chemisiers ; ils sont colorés et offrent des fantaisies de décolletés revenus à la mode après les années qui imposaient plus de sobriété. Dans leur grande majorité, ces vêtements sont sans manches –, une de leurs caractéristiques –, s'enfilent par la tête, peuvent se boutonner dans le dos et avoir des encolures de formes différentes.

De nombreux *vihāra* ont conservé les témoignages de ces créations venues de France portées par des Européennes et par des Khmères autant qu'il soit possible de toujours les différencier, ce qui n'est absolument pas évident… Et la grande diversité des scènes dans lesquelles les peintres ont introduit les images de cette mode, qui semble avoir eu un grand succès avec l'indépendance du pays, est intéressante. Les quelques exemples choisis et présentés dans un essai d'ordre chronologique de la vie du Buddha – et non dans celui de la réalisation des tableaux –, en sont l'illustration.

Ainsi, dans le sujet de la Naissance de Prey Khla, de 1962, on trouve aux côtés de Māyā de jeunes suivantes portant toutes le même corsage à décolleté en léger V doublé d'un pli mais de couleurs différentes – gris–bleu, vert, bleu rouge (ill. 77, 78).

Dans la présentation à l'ermite Asita de Kdei Baeng de la fin des années 1960, les trois jeunes femmes debout derrière lui, évoquant des Européennes, ont chacune un corsage à col évasé dont les différences sont minimes (ill. 79).

Le groupe des quatre femmes placées à droite dans le tir à l'arc de Kdei Doung de 1964, arborent des « hauts » blancs à encolure bateau ou carrées et deux d'entre elles retiennent leurs cheveux par un serre–tête, ce qui n'est pas très khmer, mais sont–elles Cambodgiennes comme le suggère le port du *sampot* ? (ill. 80).

La représentation du Mariage du *vihāra* de S'ang, datant de 1958, montre des jeunes femmes souriantes aux cheveux courts – les coiffures sont traitées *infra* –, portant toutes des corsages de différents tons au décolleté bateau et petites manches très courtes (ill. 81). Dans ce même sanctuaire, la scène où Rāhula est près du Buddha son père, posant sa main sur son genou et lui souriant avec espièglerie, nous met en présence d'un groupe de cinq femmes assises, elles aussi très épanouies (ill. 82). Parmi elles, se détache, par sa place auprès de l'estrade du Bienheureux et par son habillement, celle qui est plus précisément tournée vers le spectateur : comme les autres, elle porte un *sampot* droit mais son corsage est représentatif de la mode française : blanc à manches longues et encolure bateau à rebord haut et doublé. Il ne peut s'agir que de l'évocation de la princesse Yaśodharā venue avec son fils rencontrer le Buddha pour normalement faire allégeance ; l'emplacement du tableau dans le *vihāra* confirme cette identification. L'imagier, d'autre part, pour bien préciser la place de la princesse dans la société lui fait porter une montre et une bague qu'aucune de ses compagnes n'arborent : il fait preuve ici de beaucoup d'imagination, se servant de l'influence française pour idéaliser et mettre en valeur la mère de Rāhula. Sans doute s'est–il inspiré d'une image d'une revue ou de dessins de stylistes (ill. 83).

A nouveau dans l'épisode du Mariage, exécuté dans les années 1960 à Mohar, deux femmes en *sampot* à queue portent des « hauts » légers à décolleté bateau, ou droit à larges bretelles, qu'elles ont rentrés dans leur ceinture tandis qu'une troisième, porteuse d'un chasse–mouche, laisse flotter un corsage transparent et finement brodé sur un *sampot* droit qui peut être rapproché d' une blouse légère (ill. 84).

La séquence qui traite les filles de Māra dans le *vihāra* du Vat Prey Khla montre les mêmes jeunes femmes jouant un rôle dans l'épisode de la Naissance (cf. *supra* ill. 78) : elles ont un visage semblable et un sourire identique et sont habillées du même vêtement à décolleté en V peu profond (ill. 85).

Le retour à Kapilavastu dans le sanctuaire du Vat Chak, peint en 1953, évoque une femme, sans doute européenne, portant sur un long *sampot* droit une tunique blanche courte et sans manches certainement boutonnée dans le dos (ill. 86).

Dans le panneau de 1955 traitant de l'allégeance de Yaśodharā de Damrei Sa, l'imagier a laissé la vision de trois femmes debout observant la scène autour du Buddha : l'une porte une corbeille contenant un paquet de cigarettes et une boîte d'allumettes, les deux autres font le *sompeah* ; deux arborent un corsage sans manches au décolleté carré ou bateau, à longue encolure bateau et courtes manches pour la troisième (ill. 87).

Le même sujet de l'allégeance de Yaśodharā a été peint en 1958 dans le sanctuaire de S'ang mais sa mise en scène est assez différente de la précédente bien que les deux dates d'exécution soient assez proches. Ici, les femmes vêtues d'un « haut » de sensibilité occidentale – décolletés bateau et col chemisier – sont assises près de la princesse (ill. 88).

Dans l'histoire de la prédication au Ciel des Trente Trois dieux du Vat Kdei Doung, peinte en 1964, on trouve parmi le groupe de femmes assises à terre, auprès du socle de l'escalier que descend le Buddha, certaines d'entre elles portant un corsage, découvrant largement les épaules dans une forme bateau, et un *sampot* de cérémonie qui permet à quelques–unes de s'asseoir en « pseudo–lotus ». Cette présentation assise ne correspond pas à celle des cérémonies khmères pas plus que la forme habillée des « hauts » (ill. 89). Au loin, arrive une autre femme en corsage à décolleté bateau sur une jupe droite qui ne semble pas être un *sampot* : sa silhouette est très occidentalisée.

A Trapeang Sla, les panneaux du plafond du sanctuaire, datés de 1965, racontent différentes histoires. Dans la scène représentant l'un des gardiens des points cardinaux, deux femmes apparaissent au milieu d'une assemblée auréolée : l'une est en corsage bustier et jupe longue, l'ensemble donnant l'illusion d'une robe–bustier rouge identique à celle que porte l'une des filles de Māra sur le panneau des séductrices (cf. « Des manifestations remuantes », ill. 18) ; l'autre est en corsage bleu très échancré en V et *sampot*. Toutes deux, sans nimbe et sans diadème, se démarquent des déités par leur coiffure très ondulante – avec un accroche–cœur pour l'une –, par le port des fleurs et non les mains jointes, par un pâle sourire aux lèvres quand le regard des autres est grave… (ill. 90). Dans un autre panneau montrant le Buddha du futur, Maitreya, une femme vêtue de rouge, au milieu de déités nimbées, porte un corsage aussi échancré que le corsage bleu du précédent tableau. A son tour, elle se distingue de son entourage par sa coiffure – un imposant chignon retenu par un serre–tête – et son vêtement (ill. 91). Il est évident que l'imagier a désiré mettre en relief ces femmes habillées un tant soit peu à la manière occidentale, mais que représentaient–elles pour le sujet qu'il traitait ? Enfin, dans le thème du *Nirvāṇa* de ce même *vat*, plusieurs femmes portant des corsages européens se tiennent de part et d'autre du Buddha derrière des personnages symbolisant sans doute la royauté (ill. 92–93).

Pour terminer cette rapide présentation des « hauts » féminins, les trois peintures ci–dessous, exécutées par des imagiers de 1955 et des années 1960, évoquent des traditions vestimentaires très françaises.

Le premier tableau est celui du partage des Reliques du *vihāra* du Vat Damrei Sa, auquel assiste une femme à la coiffure excentrique faite de boucles volumineuses (cf. « Les coiffures » *infra*). Elle porte un bustier sans bretelles sur une jupe plissée (ill. 94). Cette création apparue en France dans les années 1950 continue d'être à la mode pour les soirées et les mariages.

La deuxième peinture est celle de la Naissance du sanctuaire du Vat Prey Khla. Le peintre, qui a réalisé d'autres panneaux avec de nombreux personnages féminins portant des corsages occidentalisés, a laissé ici le témoignage de deux jeunes femmes habillées d'un chemisier jaune à petit col, boutonné jusqu'au cou : rentré dans leur jupe serrée à la taille, qui n'est certainement pas un *sampot* (ill. 95). Cet habillement sévère s'oppose à celui plus fantaisiste porté par les filles de Māra réalisé sous le pinceau du même imagier (cf. ill. 78).

Le dernier panneau se trouve dans la *śālā* du Vat Tep Nimith. Dans la scène du partage des Reliques, montrée *supra*, se tient une Européenne portant une petite urne. Sa coiffure apprêtée et son chemisier vert très « couture » évoquent la société française. Sa pose et son regard fixés vers le spectateur sont manifestement la copie d'un portrait photographique (ill. 95[b]). Il est possible qu'elle forme un couple avec l'homme de grande taille, se tenant non loin d'elle et tournant son regard dans sa direction, car tous deux portent des vêtements de qualité faits pour des cérémonies (cf. ill. 15[b]).

Les coiffures

Les coiffures les plus typées, celles dont on peut penser qu'elles ont été influencées par la mode européenne, ne sont pas très nombreuses. Les peintres ont sans doute préféré différencier les étrangères par leur habillement plutôt que par des chevelures plus difficiles à rendre et moins évocatrices pour le fidèle comme pour le visiteur.

Les plus anciennes représentations de Françaises coiffées à la mode venue de France sont celles du *vihāra* du Vat Preaek Luong. Elles figurent dans deux sujets : le repas chez Cunda et la cérémonie d'Incinération du Bienheureux.

Pour le repas chez le forgeron se déroulant dans une des très grandes salles de sa maison où des drapeaux français en ornent la galerie haute – ils n'ont pas été recouverts durant les périodes de difficultés –, le peintre a placé une dizaine de Françaises assises sur le carrelage bleu et noir. Toutes sont parées d'un collier de perles et portent une courte tunique sans manches. Celle du premier plan en se retournant laisse voir sa coiffure crantée à la mode des années 1920 (ill. 96). Dans la cérémonie d'Incinération, quatre autres Françaises sont présentes dans l'espace fermé pour le moment de la mise à feu. Vêtues de blanc, elles ont reçu sous le pinceau du peintre le même genre de

coiffure : deux tournent le visage vers le spectateur (ill. 97), tandis qu'une autre est vue de profil et que la quatrième de face, se protège de son ombrelle (ill. 98).

On peut rapprocher des deux tableaux précédents, la peinture du sanctuaire du Vat Ampae Phnom bien qu'elle n'ait été réalisée qu'en 1958, soit une trentaine d'années plus tard.

En effet, dans le repas chez Cunda, le peintre a créé, en partie, une mise en scène comparable à celle de Preaek Luong en copiant le groupe des trois Françaises assises sur le carrelage, puis en s'inspirant d'une autre image de l'Incinération pour copier une femme qu'il place dans la même position auprès du groupe. Il conserve le même aspect aux coiffures, les mêmes attitudes et gestes – la main posée sur son genou pour l'une, par exemple… Mais le plus étonnant ce sont les maladresses qu'il a recopiées sur le premier peintre : la torsion du cou et la position du bras et de la main de la femme du premier plan qui sont dans des positions malhabiles (ill. 99–100).

La peinture d'Ampae Phnom est un mélange inspiré d'une création antérieure mêlée d'actualité de l'époque du peintre telle la femme dominant la scène qui serait peut–être la donatrice du panneau d'après les personnes âgées du *vat*.

Non loin de la ville de Siemreap, dans le Vat Bakong, dont la restauration des peintures de la galerie et du *vihāra* permet d'en apprécier le cycle complet, de nombreux portraits féminins agrémentent des scènes de vie quotidienne. Ainsi en est–il de deux jeunes femmes, parmi bien d'autres, apparaissant à mi–buste aux fenêtres de la galerie du côté sud. Habillées d'un corsage au décolleté arrondi ou carré orné d'un collier, elles offrent une coiffure telle qu'on pouvait la voir en France durant la seconde guerre mondiale : cheveux abondants et travaillés en grosses boucles – témoignage de l'imagination des femmes mettant en valeur la coiffure face aux restrictions vestimentaires.

On remarque que le peintre Chum, auteur du décor peint, a donné une coloration rousse aux deux chevelures et qu'il en est ainsi pour tous les autres portraits féminins français certainement exécutés en 1946 (ill. 101–103).

On trouve encore des coiffures pouvant s'apparenter aux précédentes pour deux femmes dans deux sujets de la Vie du Buddha peints dans le Vat Chheu Teal entre 1955 et 1960. Le premier relate les effets des privations excessives du Bodhisattva allongé sur un rocher présentant un corps décharné (ill. 104). Auprès de lui se tient dans une pose d'affliction un personnage touchant ses pieds – qui ne semble pas être Indra –, et une Européenne à la chevelure bouclée à laquelle le peintre a ajouté quelques mèches claires qui représentaient certainement pour lui la couleur des cheveux des étrangères (ill. 105). Le second thème est relatif à l'offrande de Sujātā apportant au Bodhisattva une bouillie de riz (ill. 106). Tandis qu'elle tend son plat, sa suivante, une Européenne, assise derrière elle a le regard perdu dans le vague. Coiffée sensiblement comme la femme précédente mais avec un volume plus accentué, elle bénéficie elle aussi de mèches claires et rousses dans ses grosses boucles (ill. 107).

Le peintre de ces deux panneaux en traitant les chevelures de la sorte voulait–il donner une image idéalisée des Européennes qu'il a mises ici en valeur ?

Dans le Vat S'ang, un groupe de femmes assistant au Mariage de Siddhārtha présentent une coiffure courte – en fait, l'imagier a créé un modèle qu'il a répété à l'identique –, qui rappelle la coupe de l'actrice Audrey Hepburn à la mode dans les années 1950 : elle n'est pas celle que les Khmères présentaient au début du XX^e^ siècle qui se rapprochait plus d'une coupe masculine. Le chignon de la femme placée à gauche, évoque lui aussi celui de l'actrice qui, augmenté d'une petite frange, en lança la mode (ill. 108).

Les chaussures et les sacs

Dans les panneaux peints des *vihāra*, les personnages généralement chaussés le sont de souliers couverts, ou de formes sorties de l'imagination du peintre, et même de tongs. Quelques modèles aux pieds d'étrangères ou de Khmères suivent la mode venant de France, ou d'Europe, ce qui permet de situer les thèmes dans le temps. Nous présentons quelques exemples de chaussures mais bien d'autres se trouvent dans différentes scènes déjà évoquées.

Dans le Vat Ponnareay, la scène du retour à Kapilavastu, datant des années 1940, montre deux femmes saluant le départ d'Ānanda à la suite de son cousin Siddhārtha (ill. 109). Elles sont habillées avec une fantaisie évoquant l'Asie, mais sont chaussées de modèles à brides que portaient les Parisiennes durant la guerre (109^b^).

Datant des années 1950 et 1960 diverses formes de chaussures apparaissent ainsi que de nouvelles matières.

Par exemple, à Sbov Rik, les femmes groupées pour assister à l'Epreuve de l'arc, habillées d'un *sampot* droit et coloré, d'un grand châle en travers de la tunique et coiffées de tiares ou de perles, portent aux pieds un genre de pantoufles, ou tout au moins ce que les Français qualifient comme telles, chaussures d'intérieur peut-être remarquées par la domesticité dans les habitations des étrangers (ill. 110).

Dans la scène des Reliques du Vat Mohar, le couple de dos, en qui les Khmers pensent reconnaître des Philippins par leur grand chapeau, sont chaussés tous deux de souliers noirs, ceux de la femme étant des chaussures découpées et sans bride laissant le talon du pied apparent mais possédant un talon haut et fin (ill. 111).

Lors du défilé pour la cérémonie d'Incinération, le peintre du *vat* Kdei Doung a placé dans la longue file deux femmes portant des escarpins pointus à talons aiguilles. La femme chaussée de la paire de couleur brune est habillée d'une jupe droite terminée par un petit volant et son « haut » en est agrémenté pour le col et les emmanchures ; plus en avant dans la file, une autre femme, aux chaussures noires est habillée plus curieusement et porte un lourd bijou : la première est peut–être européenne – comme le

désignerait son profil –, la seconde est certainement asiatique, ce qui tend à prouver que la mode est une forme d'adoption (ill. 112).

A Trapeang Sla, dans l'épisode de la remise de l'épée à Siddhārtha, se tient un groupe d'Européennes portant des tongs avec des jupes droites. Face à elle mais vue de dos pour le spectateur, une autre Européenne chaussée d'escarpins pointus à talons aiguilles porte, accroché à son bras, un sac à main de petite dimension (ill. 113).

Le sac à main a toujours été un accessoire de mode indispensable aux Occidentales, et aux Françaises en particulier. Durant les années 1930 à 1970, il était de petite taille et contenait peu de choses, essentiellement le nécessaire à maquillage ; il se devait d'être assorti aux vêtements, voire aux chaussures, ce qui n'est plus tout à fait vrai à présent.

Au Cambodge avant 1970, il était l'apanage des femmes de la cour, de celles qui côtoyaient les étrangères et qui avaient commencé à voyager à l'étranger. Dans les peintures des sanctuaires, il ne semble pas que les peintres aient représenté le sac avant les années 1950. Mais au cours de cette décennie et de la suivante, ils le font porter, certes discrètement, au bras de quelques femmes dans un nombre de sujets assez restreint : le mariage de Siddhārtha, le repas chez Cunda, le retour à Kapilavastu et le partage des Reliques qui reste le thème privilégié pour son évocation.

Plusieurs exemples, répartis dans différentes provinces, témoignent de cette mode dont le succès ne s'est jamais démenti jusqu'à maintenant.

Au cours des années 1950

Dans les *vihāra* des Vat Chak et Preaek Kong Reach, la scène du Mariage du prince montre des femmes participant au défilé en tenant leur sac : assez gauchement pour l'une qui ne sait trop que faire de la bandoulière (ill. 114) ; à la main pour l'autre dont la forme est celle d'une petite mallette (ill. 115).

A Kampong Thma l'exemple de cette décennie est celui du repas pris chez Cunda. Au pied de la table où déjeune le Buddha est assis un groupe de femmes élégamment habillées dont l'une tient sur ses genoux un sac – certainement en cuir – présentant deux petites anses rigides (ill. 116). Ce sac est dans la ligne de ceux conçus pour le voyage dans les années 1930–1940 : le peintre en a certainement eu un modèle devant les yeux remarqué sur une photographie ou sur le dessin publicitaire d'un journal, ou même apporté par une Française pour en montrer la nouveauté.

Dans le partage des Reliques, la femme du sanctuaire du Vat Ruessei Sanh porte son sac élégamment sur son avant–bras gauche (ill. 117) et celle de Kampong Thma le tient délicatement dans sa main puisqu'il est devenu une pochette (ill. 118). Ces deux femmes se trouvant non loin du roi Sihanouk – ou plus exactement du prince puisque Sihanouk, dans les années de réalisation de ces deux décors peints, avait laissé le trône à son père –, il se pourrait qu'il s'agisse de deux évocations de la princesse Monique.

Durant les années 1960

Les imagiers continuent de présenter des sacs de petite taille utilisés dans différentes cérémonies.

Ainsi, dans le *vihāra* du Vat Moung, lors du retour à Kapilavastu quand Ānanda suit le Buddha, deux femmes élégantes assistent à son départ en arborant chacune un sac à main – avec petit fermoir en laiton pour l'un –, tenu sur l'avant–bras droit, un éventail dans la main, accessoire complémentaire et indispensable (ill. 119).

On peut rapprocher de cette peinture celle de Kdei Baeng – peut–être un peu plus tardive –, où deux femmes très souriantes portent sur leur avant–bras gauche leur petit sac noir dont la forme est comparable à celle fixée sur la peinture précédente. Comme précédemment, l'une tient un éventail, objet nécessaire sous le soleil et dans la chaleur (ill. 120).

Dans la scène de l'Incinération du Buddha du sanctuaire du Vat Doem, la femme accompagnant son mari tient maladroitement un petit sac à rabat et porte une montre de grande taille – objet traité plus avant. Une photographie est certainement le modèle dans lequel le peintre a puisé son inspiration puisque cette femme regarde du côté du spectateur, un large sourire aux lèvres (ill. 121).

Le sujet de la cérémonie des Reliques a laissé, semble–t–il, plus de témoignages que les autres thèmes.

Dans le Vat Pongro par exemple, le *vihāra* conserve une peinture du sujet qui montre un couple – lui est en uniforme bleu –, assistant à la distribution tout en tournant le dos au brahmane Drona. La femme tient sur l'avant–bras gauche un sac souple, plus grand que tous les précédents, à la mode dans les années 1960. Son expression absente donne le sentiment qu'elle est extérieure au rite qui se déroule et ne se trouve en ce lieu que pour illustrer un modèle vu par l'imagier (ill. 122).

Le même thème est traité dans le Vat Po Reangsei où l'imagier du sanctuaire a laissé le témoignage d'une femme distinguée, habillée d'une longue jupe rouge et tenant à la main un très petit sac noir en forme de tonnelet, à la mode dans la décennie 1950 (ill. 123).

Dans le *vihāra* du Vat Krakor, le tableau de la distribution des Reliques met en scène un groupe d'étrangers plus ou moins attentifs à la cérémonie. Au deux extrémités de la composition, le peintre a placé une femme portant son sac à bout de bras et une autre le tenant sur son avant–bras. Le modèle noir et blanc est classique, celui couleur cuir naturel a la forme d'un petit panier (ill. 124).

Les uniformes du Protectorat

Le Protectorat est lié au fonctionnariat. Le terme *fonctionnaire* est un emprunt au mot *fonction* venant lui–même du latin *functio* signifiant « accomplissement, exécution », puis en bas latin « service public, office ». La forme *fonctionnaire* est attestée en 1770 dans un écrit de Turgot mais est peu utilisée. En 1798 le mot est inscrit dans le dictionnaire de l'Académie française et désigne : « celui ou celle qui remplit une fonction publique » [413]. Son succès est lié au développement du rôle de l'Etat dans l'administration civile et militaire et, au XIX^e^ siècle, à celui de la bureaucratie. Son important développement dans les colonies françaises était donc tout naturel.

Le Cambodge, avec l'arrivée des Français et l'installation du Protectorat, a donc vu un nombre de fonctionnaires français vivre sur son sol et se développer les uniformes tant civils que militaires. La formation des fonctionnaires locaux, notamment à la cour du roi, engendrera à son tour le port d'un uniforme.

Il est assez malaisé de distinguer les uniformes des uns et des autres sur les murs peints car ils sont le plus souvent imaginés. Il est, en effet, peu probable que les imagiers aient attaché une réelle importance à les différencier par sensibilité personnelle portée au rêve mais aussi par manque d'observation et de connaissance. Que représentait en effet pour eux, surtout s'ils étaient des religieux–peintres, un uniforme de gouverneur, d'administratif, de sous–officier, d'officier ?

Nous présentons donc quelques fonctionnaires civils – autant que nous puissions les identifier –, des militaires français et enfin des militaires étrangers parmi lesquels sont certainement campés des Khmers.

Les fonctionnaires civils

Dans le *vihāra* ancien du Vat Roka Khnaor Krom, le peintre a introduit dans la scène du *Parinirvāṇa*, datant de 1942, deux personnages portant une petite barbiche et la moustache, en uniforme blanc, ou beige, à col officier, avec insignes accrochés sur la veste. L'un est coiffé d'un casque de type colonial qui autorise une décoration sur le devant, ce que ne possède pas le casque français ; le second personnage, vêtu du même genre d'uniforme, porte une espèce de chapeau rond et droit avec un insigne. Le premier des deux hommes évoque sans doute un gouverneur de province ou, plus probablement, un résident de France, et le second un administratif dont il est difficile de préciser le rôle (ill. 125). Il est intéressant de remarquer sur ce tableau la couleur de la peau des deux religieux debout derrière les pieds du Bienheureux : elle est brune comme celle des Khmers tandis que les autres moines ont la peau blanche des Sino–Khmers, ce que tous les imagiers ont privilégié dans leur peinture.

Dans le même sanctuaire, la cérémonie de la distribution des Reliques présente une mise en scène assez originale où le brahmane Droṇa, dont Indra fouille la chevelure, est situé sur le même plan qu'un fonctionnaire moustachu, ceint d'une écharpe jaune et

[413] D'après *Les Fonctionnaires* de Luc Rouban, 2001, p. 5.

portant le casque. Sans doute, est–ce son ordonnance qui l'attend en tenant un cheval dont la tête ressemble à celle d'un âne (125[b]).

Dans l'Epreuve de l'arc du sanctuaire du Vat Trapeang Tea, une série d'étrangers assistent à la scène et parmi eux un personnage moustachu, coiffé d'un casque : habillé d'une longue veste, ceinturée très haut, sur un costume marron – un ensemble des plus curieux relevant de l'imagination du peintre –, il semble absorbé dans ses pensées (ill. 126). Toutefois, cet homme représente très certainement une autorité administrative et son visage pourrait évoquer un Français, le tableau ayant été peint en 1953.

En 1965 a été réalisé le panneau de la cérémonie de l'Incinération du Buddha dans le *vihāra* du Vat Po Reangsei. Un court défilé s'achemine vers le cercueil, un bouquet de fleurs dans la main de chacun des quatre participants. Parmi eux se trouve un homme portant un casque, une veste longue blanche à épaulettes frangées sur un *sampot* à queue rouge (ill. 127). Il s'agit très certainement, comme sur le tableau précédent, d'une autorité mais qui n'est peut–être pas française, la période de l'Indépendance ayant été proclamée en 1953.

Dans de nombreux épisodes des *jātaka* des Français sont présents, reconnaissables à leur couvre–chefs et à leurs uniformes même si ceux–ci sont souvent réinterprétés par l'imagination khmère. Dans le Vat Kaoh Pen, il en est ainsi de quatre personnages habillés de vestes – ornées d'une courte cravate à rayures –, et de shorts empruntés à l'habillement français, portant des chaussures fermées et de longues chaussettes. Jouant un rôle dans le *Candakumāra jātaka*, ils sont désignés comme étant des chefs de districts ou de province : le peintre devait les côtoyer à l'extérieur et, sa mémoire aidant, il les fixa sur les murs non sans quelques fantaisies (ill. 128). Dans une scène du *Vessantara jātaka*, deux hommes vus de profil, en train de discuter, portent des costumes d'inspiration française et un casque pour l'un – juste posé sur son crâne par impossibilité à traduire la perspective –, et un képi pour l'autre, cette coiffure étant une spécificité française qui n'était pas réservée alors aux seuls militaires (ill. 129). Une autre image montre des fonctionnaires français en uniforme – ils ne sont pas armés – avalés par des crocodiles dans la victoire sur Māra : peut–être une punition pour l'attitude de certains d'entre eux envers la population (ill. 130). La note amusante dans cette scène est l'attitude de l'un d'entre eux qui continue à jouer de son instrument tenu à l'envers, la partie courbe étant tournée vers le haut.

Les militaires

Absentes du Cambodge, les troupes d'infanterie coloniale, avec cinq régiments au tout début du XXe siècle, étaient uniquement stationnées en Cochinchine et au Tonkin [414]. Il n'existait pas de régiments stationnés en permanence à Phnom Penh ce qui toutefois n'excluait pas l'existence de militaires français détachés des régiments de Cochinchine sur le sol du pays. Les Khmers pouvaient donc croiser des hommes en uniforme, sans doute essentiellement dans les régions où séjournait une population française, et les peintres les placèrent dans les sujets religieux qu'ils traitaient sur les murs des sanctuaires.

Ainsi, avait été peinte dans le Vat Caturdis [Chadotes ou Chaktodis], détruit par les Khmers Rouges, une scène évoquée par G. Porée et E. Maspero, dans leur ouvrage de 1938, sous le terme « Au temps des Amiraux » [415]. Ce sujet n'est plus connu que par une reproduction en noir et blanc qui montre quatre officiers généraux français en uniforme – dont deux sont sans doute des amiraux portant le bicorne –, assis sur des sièges de tradition française. Cette peinture a été réalisée à la fin du XIXe siècle ou au tout début du XXe. Pour l'exécuter, le peintre s'est sans doute inspiré de plusieurs photographies montrant des militaires certainement stationnés à Saigon mais pouvant être de passage à Phnom Penh. Un autre personnage identique aux précédents, photographié par M. Giteau, était représenté sur une porte du sanctuaire comme symbole de la protection de Oudong, alors capitale du Cambodge (ill. 131) [416].

Il est difficile de préciser la date exacte de la réalisation du décor peint du *vihāra* du Vat Reach Bo. En effet, une ordonnance royale précise qu'il a été reconstruit en 1921 [417]. J. Népote et M–H. Gamonet avancent – sans citer cette ordonnance – que dans les années 1920 seul le toit du sanctuaire a été relevé sans toucher aux peintures qui, par conséquent, seraient antérieures à cette date, voire d'avant 1907 [418]. M. Giteau, quant à elle, écrit que ces peintures ont été exécutées entre 1920 et 1924 [419]. Toutefois, la représentation des militaires français, mêlés ici à l'histoire du Rāmāyaṇa, est parmi les plus anciennes qui nous soient parvenues.

Ainsi en est–il de trois personnages moustachus, casqués, habillés d'une veste courte et d'un pantalon à rayures et portant des chaussures lacées. Ils sont en marche comme l'indique la position de leurs pieds, tout en regardant en arrière, tenant un fusil de la main gauche. Il est possible que ce soit le fusil à percussion sorti des ateliers français en 1857 dont le système de chien apparent est un témoignage – et le dernier de ce genre. Il

[414] GINDRE DE MANCY, M., *Dictionnaire complet des Communes de la France, de l'Algérie, des Colonies et des Pays de Protectorat*, Paris, 1908.
[415] POREE, G.–MASPESRO, E., *Mœurs et coutumes des Khmers*, Paris, 1938, p. s n.
[416] GITEAU, M., *Chefs-d'œuvre…, op. cit.,* p. 180.
[417] Ordonnance n° 104 datée du 11 décembre 1921.
[418] NEPOTE, J.– GAMONET, M–H., « Introduction aux peintures… », *op. cit.*, p. 12.
[419] GITEAU, M., « Les peintures du Rāmāyaṇa… », *op. cit.*, p. 181.

est aussi concevable que les troupes coloniales en étaient équipées et que les deux peintres du *vihāra*, cités par M. Giteau, avaient croisé quelques–uns de ses soldats. Cette représentation a été exécutée avec originalité : les armes sont portées à gauche et non à droite (ill. 132). Il n'en est pas de même avec une autre scène où des soldats alignés, moustachus et barbus, tiennent les mêmes fusils de la main droite (ill. 132[b]).

Les militaires représentés dans les scènes de Reach Bo arborant la moustache à la mode encore dans les années 1920, le casque colonial et le fusil ont des chaussures basses à lacets qui ne correspondent pas aux « brodequins d'uniforme [420] ». En effet, les brodequins sont définis comme étant des « chaussures lacées enveloppant le pied et le bas de la jambe » et n'étaient pas réservés à la seule armée puisque le monde agricole et ouvrier en portait. Les chaussures noires et basses, aux lacets blancs, des militaires de Reach Bo sont sorties de l'imagination du peintre.

Peint en 1923 – dans la même décennie 1920 proposée pour Reach Bo par M. Giteau –, le tableau du *vihāra* du Vat Preaek Luong présente l'épisode du retour à Kapilavastu : « […] *puisque la naissance du futur Bouddha en ce lieu [Loumbinî] est, selon toute apparence, un fait historique, le retour à Kapilavastou, qui à présent s'impose, l'est aussi* [421] ». La représentation de cet événement aussitôt après la Naissance est rarement travaillée par les peintres qui préfèrent traiter le retour en ce lieu à un moment plus tardif, lorsque le Buddha se doit d'enseigner la Loi à son père.

L'assemblée qui ramène la reine Māyā et son enfant sur un palanquin est escortée par des soldats français en uniforme bleu–horizon, portant le casque Adrian et tenant leur arme de la main droite relevée un peu trop haut. Ces soldats représentent ceux de la guerre de 1914 que l'imagier avait dû voir dans des almanachs tout en transformant sous son pinceau certains détails comme le sabre que devraient tenir les deux officiers à cheval transformé en une sorte de couteau (ill. 133).

Dans une scène du *Vessantara jātaka* du sanctuaire du Vat Po Andaet, un grand nombre de militaires, difficiles à identifier, entourent la scène des retrouvailles de la famille royale qui se déroule sous leurs yeux. Parmi eux se tiennent deux légionnaires – soldats français sans toutefois la nationalité française –, placés devant leurs chevaux, reconnaissables au port de leur képi blanc plus qu'à leur uniforme (ill. 134). Ce sujet a été réalisé dans la décennie 1920, voire celle de 1930.

Plus tard, en 1946, dans le *vihāra* du Vat Bakong on trouve à nouveau deux légionnaires en marche derrière un lieutenant coiffé d'un béret. Ces deux militaires sous–officiers – leurs galons bien visibles l'attestent –, ont été peints avec une grande précision autant pour leur uniforme et leur arme que pour leur physique. L'imagier, pour les fixer sur le mur, n'a pu que s'inspirer de photographies ou de revues puisqu'il n'y avait pas d'unité de la Légion étrangère stationnée au Cambodge, mais peut-être a-t-

[420] NEPOTE, J.– GAMONET, M–H., « Introduction aux peintures… », *op. cit.*, p. 13.
[421] FOUCHER, A., *La vie du Buddha… op. cit.*, p. 53.

il rencontré des permissionnaires, toujours en uniforme à cette époque, en visite à Angkor (ill. 135).

Dans le sanctuaire du Vat Kaoh Pen (cf. ill. 128 à 130), interpellé par un militaire bardé de décorations, Chan Kumar le suit d'un air perplexe. L'habillement de ces deux personnages est assez différent : l'interpellé porte une veste du même genre que celle de certains officiels cambodgiens sur un pantalon de tendance européenne, comme le personnage qui le suit – pour l'encadrer ? –, et tous deux sont pieds nus ; le militaire est habillé de façon mixte, chaussé et « chaussetté », et coiffé de ce qui ressemble à un képi : il représente l'autorité mais en même temps il est inséré dans la société par ses vêtements comme le sont encore dans les campagnes certains étrangers ayant épousé une femme du pays (ill. 136).

La cérémonie de la distribution des Reliques du *vihāra* du Vat Enlibaur, peinte en 1936, montre une foule dense attendant très calmement de pouvoir tendre ses urnes. Au premier rang se trouve un soldat français casqué et portant des bandes molletières très utilisées durant la guerre de 1914 et qui le seront encore en 1940 (ill. 137). L'imagier n'ayant pas pu rencontrer un militaire protégeant ses jambes de cette manière ne retranscrit que ce qu'il a découvert *de visu* sur un dessin ou une photographie, mais plus certainement dans un livre d'histoire.

Entre 1939 et 1947, le sanctuaire du Vat Sommanors a reçu un décor peint dont le thème principal est l'histoire du roi des singes Mohajumbu. Dans l'un des épisodes un officier français portant deux galons sur l'épaule – ce qui en fait un lieutenant et non pas un général comme l'a écrit R. Zepp et d'autres à sa suite [422] –, salue le groupe qui s'avance vers lui en tenant de la main gauche une arme, un fusil, qui devrait normalement être pour lui un sabre ou un pistolet. Les houseaux qu'il porte, fermés par deux boucles, signalent son appartenance à une unité montée ou motocycliste. Le peintre a donc fabriqué un personnage sorti de sa sensibilité inventive pour laquelle son imagination a emprunté des images à différentes découvertes, créant ainsi un militaire qui n'existe pas. Un détail à souligner qui plaît beaucoup aux fidèles : la calvitie de ce Français (ill. 138).

Le *vihāra* du Vat Khandsa offre la vision de plusieurs militaires dans différentes scènes. Ainsi, dans l'Epreuve de l'arc et dans la cérémonie du Mariage, le peintre a voulu représenter une image de chasseurs alpins, ce qu'il a réalisé avec une certaine fantaisie : les jeunes gens portent la tenue blanche d'hiver, un large béret plat, des bandes molletières bleues, un genre de bottines noires et se tiennent dans l'attitude du « présentez arme » mais inversée, leur arme étant placée du côté gauche (ill. 139). Dans la scène de l'Incinération, au milieu d'autres personnages en uniforme, se tient un général français portant le képi – orné par le pinceau de l'imagier –, habillé d'une tenue beige sur laquelle sont agrafées plusieurs décorations, le pantalon rentré dans des

[422] ZEPP, R., *Around Battambang…* , op. cit., p. 77.

bottes : ainsi pouvaient s'habiller les officiers supérieurs (ill. 140). La scène du partage des Reliques, montre un militaire coiffé du casque – rappelant un peu le casque militaire français – et tenant une épée de la main gauche tandis que sa droite tend l'urne vers le brahmane Droṇa (ill. 141).

Ces trois représentations évoquent des militaires français mais avec beaucoup de fantaisie due à l'imagination créatrice du peintre et à sa mémoire défaillante pour les détails qu'il avait peut–être seulement entraperçus à travers des revues.

En 1942, un épisode du *Mahājanaka jātaka*, peu représenté, met deux groupes de militaires armés face à face tandis qu'entre eux Kevaṭṭa subit une épreuve dont sort vainqueur Mahosadha. Etant donné la date à laquelle a été exécuté ce sujet, on peut proposer de voir, à la suite des Khmers, dans les soldats à gauche, des Français, et dans ceux à droite, des Japonais, leur aspect n'étant différencié que par la couleur de leur habillement : gris pour ceux–là, jaune–verdâtre pour ceux–ci. Le peintre a–t–il cherché à exprimer un message d'actualité en plaçant les Français derrière l'humilié Kevaṭṭa et les Japonais derrière le sage Mahosadha ? (ill. 142).

Dans la même décennie mais en 1949, un militaire français est présent dans le groupe d'étrangers qui assistent à la cérémonie du partage des Reliques du sanctuaire du Vat Peam Mongkol. Vêtu d'une tenue beige et portant un képi, il est représenté regardant du côté du spectateur comme bien d'autres personnages auprès de lui (ill. 143).

Dans cette présentation de quelques scènes religieuses dans lesquelles des militaires français jouent ou non un rôle, nous montrons deux réalisations des sanctuaires des Vat Bakong et Anhchanh, exécutées à plusieurs années de distance, 1946 et 1955, dans deux provinces limitrophes du Nord–Est du Cambodge et qui ont en commun de montrer un cavalier précédant la troupe qui le suit.

Le tableau de Bakong raconte l'un des épisodes du *Vessantara jātaka* lorsque toute la famille va se retrouver et se réunir au Palais royal. Précédant les éléphants, une troupe habillée de bleue, le fusil sur l'épaule droite, marche en rang conduite par un capitaine à cheval – ses trois galons l'attestent –, comme c'était la coutume avant 1940. En serre-file se tient un sous lieutenant portant une mitraillette Sten caractérisée par sa crosse tubulaire et son chargeur horizontal : ce détail bien rendu témoigne de la bonne observation du peintre. Cette arme fut développée par la Grande Bretagne et parachutée dans le monde entier à des noyaux de résistants de pays occupés pendant la seconde guerre mondiale : elle confirme la date de 1946, celle de la création des peintures (ill. 144).

Ce sont donc des militaires sous l'uniforme français qui accompagnent Vessantara et son épouse jusqu'au palais, ce qui a valu à V. Roveda ces lignes : « *The panel illustrates the return to the capital escorted by the army (French uniforms)* [423] ».

[423] ROVEDA, V., *The restoration…* op, cit., p. 56.

La scène de Anhchanh présente aussi une troupe d'hommes – casqués et armés de haches –, conduite par un personnage à cheval portant un sabre et coiffé du casque Adrian qui évoquent plus un militaire français qu'un administratif (ill. 145). Près de ce groupe se trouvent d'autres hommes – habillés en bleu et pieds nus –, en train de couper l'arbre sur lequel se tient le Buddha. La légende « Quand Preah Ang vainc les Nikron » n'est pas très explicite mais il s'agit très certainement d'une scène de victoire du Buddha sur ses adversaires qui reste toutefois assez mystérieuse car il ne s'agit pas du double miracle de Śrāvastī.

Une série de panneaux du *vihāra* du Vat Ampil Tuek présente des scènes de bataille exécutées dans les années 1940 pour lesquelles ni le *chau athikar* ni l'*achar* n'ont pu donner de renseignements. L'un des tableaux montre un groupe de militaires portant un béret et six autres un képi. Malgré la fantaisie des uniformes il s'agit très certainement de la présence de Français dans un paysage de rochers, mais cet épisode étant isolé, il est impossible de le raccrocher à une histoire (ill. 146).

En effet, les différents sujets de guerre de ce sanctuaire paraissent avoir été traités pour eux–mêmes et n'appartiennent pas à des scènes religieuses, un autre exemple sera donné *infra*.

Quelques drapeaux français

En l'état de nos connaissances actuelles, la France est encore évoquée dans trois *vihāra* et un *caitya* à travers ses drapeaux. Deux des sanctuaires se trouvent au sud du pays dans les provinces de Kandal et Takeo, le troisième et le *caitya* étant dans la province de Siemreap, non loin de la ville éponyme. On remarque que ces illustrations peintes ont été réalisées dans des lieux à forte concentration française et qu'elles n'ont pas été détruites durant la période de 1975 à 1979, ce qui laisse supposer qu'il devait en exister bien d'autres.

Ainsi, deux scènes du *vihāra* de Preaek Luong, datant de 1923, offrent des drapeaux groupés sur deux hampes dans l'histoire du repas chez Cunda (ill. 146) et réunis au nombre d'une dizaine au long du déambulatoire à colonnes dans la cérémonie de l'Incinération (ill. 147).

Peints plus tardivement, en 1946, dans le sanctuaire de Bakong, deux tableaux gardent chacun la mémoire de deux religieux entre lesquels sont accrochés, sur un écusson porte–drapeaux coloré en bleu–blanc–rouge, un drapeau français qui est le pendant d'un drapeau cambodgien. L'imagier, cherchant à rendre une symétrie, a peint les trois couleurs une fois dans le bon sens et une fois en sens inverse (ill. 148–149)).

Dans le *vihāra* du Vat Thomm Viney, l'espace du fond de la scène de deux sermons du Buddha dans la nature, est occupé par un très grand bâtiment couronné d'un imposant drapeau aux couleurs de la France (ill. 150).

Dans un autre tableau, l'imagier narrant le mythe d'Alambayana du *Bhūridata jātaka* a placé cette histoire au pied d'un mur sur lequel a été collé un drapeau français : sur sa bande blanche est inscrit qu' « un village a contribué à la réalisation de ce panneau » (ill. 151).

Enfin, dans une scène se déroulant auprès d'un étang, l'imagier a placé au premier plan un grand panneau inscrit sur lequel sont accrochés deux drapeaux français de part et d'autre d'un drapeau cambodgien. L'inscription révèle que « les villageois de Phum Snor ont fait don du panneau en 1943 » (ill. 152). Le décor des drapeaux vient–il de la seule volonté du peintre ou d'une commande de la communauté villageoise ? Personne n'a pu répondre après tant d'années écoulées…

En 1943, les Khmers de la province de Takeo proche de la Cochinchine acceptaient peut–être tout simplement la présence de la France et voulaient l'affirmer.

D'autres uniformes

Il faut rappeler tout d'abord les uniformes bleus de la Garde Royale khmère évoqués plusieurs fois lors du Mariage de Siddhārtha et Yaśodharā de manière assez précise et pouvant être comparés aux photographies existantes (cf. ill. 23–26, 92). En effet, à partir de 1953, et chaque année, « *la cérémonie commémorant l'anniversaire de l'indépendance* [9 novembre] *se déroule devant le Palais royal à l'emplacement où eut lieu le transfert des pouvoirs militaires par la France au Cambodge et la Garde Royale en uniformes bleus ouvre le défilé* [424] ».

Présenter des uniformes qui ne sont ni ceux des Français ni ceux de la Garde royale khmère est assez difficile. Cette difficulté tient à la fantaisie imaginative des imagiers qui s'est pleinement exprimée avec la représentation des « autres étrangers ». Les Cambodgiens âgés, notamment ceux appartenant au domaine de la culture, répètent volontiers « nous ne savons pas qui les peintres ont représenté » Toutefois, il est intéressant de regarder ces persopnnages et d'essayer, à notre tour, d'imaginer ceux qu'ils peuvent symboliser. Leur souvenir est conservé dans peu de sanctuaires et leur figuration ne peut être datée qu'entre les décennies 1940 et 1960. En effet, ces réalisations sont des témoignages ayant survécu dans quelques provinces situées essentiellement autour de la capitale, ou non loin du chef–lieu de la province, notamment de Kampong Thom et de Banteay Meanchey.

Exécuté entre 1935 et 1940 – comme tous les autres tableaux –, le panneau de la cérémonie d'Incinération du *vihāra* du Vat Khandsa montre, à gauche, une rangée de personnages en uniforme dont le premier ressemble un peu à A. Hitler : casquette et uniforme verts, bottes noires et visage orné d'une petite moustache taillée à la manière de…. L'imagier, dont on ne sait rien, a certainement copié une photographie, en ignorant peut–être le pays que représentait celui qui, à l'époque de la peinture, en était le chancelier (ill. 153).

[424] *Cambodge d'aujourd'hui*, 1958, n° 22.

Dans l'épreuve de l'arc du sanctuaire du Vat Bak Dav, dont le décor peint date des années 1935–1940, l'imagier a placé sur la gauche un groupe d'hommes en uniforme parmi lesquels on peut peut–être évoquer des Khmers coiffés du *romphak* comme le montre une photographie de P. Fuchs [425] – à moins qu'il ne s'agisse de Chinois portant une calotte. Près d'eux se trouvent sans doute des Japonais coiffés du casque, des Indiens en turban et des Chinois en casquette (ill. 154).

L'illustration, dans les années 1940, du mythe d'Alambayana sur un panneau du sanctuaire du Vat Thomm Viney, déjà cité, montre plusieurs personnages en uniforme dont l'un semble interpeller un marchand de soupe assis à terre. Il est difficile d'évoquer la fonction exacte de cet homme dont l'uniforme pourrait symboliser un fonctionnaire cambodgien (ill. 155).

Le Vat Ampil conserve dans son *vihāra* une curieuse mise en scène du Mariage de Siddhārtha datée de 1941 : « [Il] *se marie avec Bimbā à Devadeha – la capitale du roi Suprabuddha, père de la princesse Bimbā* » dit la légende. La scène est un long cheminement de personnages en uniforme : les premiers portent un casque de type colonial ; ceux qui les suivent sont coiffés d'une casquette plate ; derrière eux s'avancent à cheval deux fonctionnaires arborant un chapeau à large bord qui les fait ressembler à des hommes de l'Ouest américain; enfin à l'arrière, juchés sur des éléphants et protégés par des parasols, progressent le prince et la princesse (ill. 156).

Dans l'un des tableaux d'Ampil Tuek, cité *supra*, une scène illustre la présence de Français (cf. ill. 146). Sur le panneau présenté ici, la troupe, en uniforme et en bottes, qui marche derrière des canons est difficile à identifier : des Khmers affrontant des Japonais protégés par leurs avions et leurs canons ? Les tenues semblent identiques, seules diffèrent les coiffures et les drapeaux (ill. 157).

Dans le vieux *vihāra* du Vat Roka Khnaor Krom, une séquence de 1942 illustre le douzième chapitre du *Vessantara jātaka*. Il s'agit des retrouvailles de Vessantara et Maddī avec le roi Sañjaya, la reine Phusatī et leurs petits–enfants. Le tableau est en très mauvais état et la légende effacée mais une main a écrit grossièrement en rouge sur la peinture : « kanda 12, les six princes ». La famille réunie est entourée par des hommes en uniforme, coiffés du casque, se tenant à cheval ou étant à pied, l'un des deux chefs–accompagnateurs saluant l'autre (ill. 158).

Les deux peintures suivantes sont l'expression d'imagiers provinciaux pour qui le sujet prime sur l'exécution. Toutefois, leur spontanéité de langage touche profondément le fidèle villageois.

Le décor de 1950 du sanctuaire du Vat Chak, repeint de manière trop vive sur l'iconographie originelle, présente un tableau d'expression naïve racontant le même

[425] FUCHS, P., *Fêtes et cérémonies… op. cit.,* photographie p. 66 « La sortie de l'année lunaire, (chapitre IV) ».

thème que celui exprimé à Roka Khnaor Krom : les retrouvailles de Vessantara et Maddī avec leur famille (cf. *supra*). Ici, des personnages casqués en uniforme bleu, – plus suggéré que détaillé –, sont conduits par l'un d'entre eux à cheval afin d'escorter le cortège princier dans la traversée de la nature (ill. 159).

Dans le *vihāra* du Vat Svay Sach Phnum, la scène est tirée du *Mahājanaka jātaka*. Le roi Polajanaka étant décédé, les ministres du palais recherchent son neveu, Mahājanaka. Ils le trouvent grâce à l'éléphant et l'incitent à monter sur le trône. Exécuté en 1957, ce tableau raconte ce moment précis de l'histoire. Mais l'imagier, ne se contentant pas de la seule illustration touchant au récit, y introduit un grand nombre d'hommes en uniforme bleu – différents des précédents –, casqués, bottés, armés et accompagnés d'un musicien vu de dos portant un uniforme rouge (ill. 160).

Moins spontanées parce que plus élaborées que les précédentes, les trois peintures suivantes des années 1960 sont de sensibilité et de langage fort différents.

Sur le panneau de la Naissance du sanctuaire du Vat Boeng Laeng, quatre militaires protègent Māyā et semblent bien timides dans le rôle qu'il leur faut jouer. Le casque avec l'étoile [Daido Seiko] est celui que les Japonais portaient lors la seconde guerre mondiale, mais les tenues vert et gris et les chaussures marron ne semblent correspondre à aucun uniforme. Il faut noter le vêtement sans manches, rayé gris et blanc, que porte la suivante de la reine tenant la draperie derrière elle.

Le Vat Boeng Laeng est difficile d'accès, situé loin des routes, loin de tout, en pleine campagne. Le peintre de ce tableau a certainement eu en main une illustration de la guerre – un livre d'histoire ? –, qui a été pour lui une source d'inspiration mais dont les détails sont décalés entre la réalité des années 1940 et la réalisation de 1961 – date donnée par l'instituteur âgé qui n'avait pas vu un Français depuis le début des années 1970 mais avait conservé en mémoire la langue. Il faut considérer que l'introduction des militaires dans le tableau peint est le reflet de l'angoisse que des villageois pouvaient rapporter de la ville (ill. 161).

Dans le vaste *vihāra* du Vat Tuol Tumpung, le peintre du panneau évoquant la présence de Siddhārtha encore bébé et le rite du sillon sacré – sans la méditation sous le pommier rose –, a placé des hommes en uniforme, qui semblent protéger les héros de ces épisodes, reflet des difficultés que vivaient les Cambodgiens. Les trois militaires casqués regardant passer les bœufs tirant l'araire tiennent leur arme posée devant leurs pieds, et celui du premier plan vu de dos, les munitions de son fusil accrochées à sa taille, regarde les princesses assises au pied du lit de Siddhārtha (ill. 162).

Des militaires moustachus sont à nouveau présents dans le Mariage de Siddhārtha et Yaśodharā du sanctuaire du Vat Champou Proeuk (cf. « Un geste affectueux », ill. 99). Ils encadrent la festivité vêtus d'un uniforme vert, d'un béret rouge – qui pourrait faire

songer à des parachutistes – et portant une arme tenue de la mauvaise main mais il est bien difficile de leur attribuer une origine (ill. 163).

Ces trois exemples peints reflètent les difficultés du Cambodge dans les années 1960 quand éclataient en divers points des états de guerre qui forçaient des militaires à apparaître. Et cette ambiance était sensible dans les deux provinces de Kandal et Prey Veng, et dans la municipalité de Phnom Penh, où les peintres travaillaient au décor des trois *vihāra* : en évoquant une protection militaire dans chacun des trois sujets, ils transcrivaient ce qu'ils vivaient.

Les trois peintures suivantes présentent un univers différent qui fait appel à l'imaginaire sous diverses formes.

Dans le Vat Banteay Stoung, l'imagier du *vihāra* a placé dans la représentation de la victoire sur Māra un cavalier, semble–t–il, occidental – un profil non asiatique et un menton important –, accompagnant le Grand roi lors de sa reddition. Ce personnage, sur un cheval gris, coiffé d'un casque peu arrondi, porte un curieux accoutrement : une veste bleu foncé à épaulettes frangées, agrémentée d'un col et de parements orientaux. Que représente sa présence auprès de celui qui évoque les forces du mal ? Un étranger exerçant des fonctions mal acceptées ? (ill. 164).

Le peintre du tableau du partage des Reliques du Vat Doun Chraeng a fait du sujet une mise en scène assez dépouillée : le brahmane Droṇa, placé sur une estrade à quatre marches, distribue les reliques à un groupe composé uniquement d'hommes, rassemblés sur la gauche, tandis que deux femmes, à droite, tournent le regard vers eux : tiennent–elles chacune une urne ? La position de leurs bras, coudes pliés, semble l'indiquer. Dans un espace vide entre tous ces personnages – rare pour la représentation de ce sujet –, passe un homme en uniforme vu à mi–corps, coiffé d'une casquette – pouvant être comparée à celle de l'un des hommes du groupe –, et pipe à la bouche. Il n'est pas possible de rapprocher sa tenue d'une quelconque création officielle, mais son embonpoint, sa placidité et son assurance laissent supposer que le peintre a voulu représenter un personnage important dont chacun s'est écarté par déférence (ill. 165).

Le troisième tableau relevant de cette veine conciliant à la fois imagination et parcelle de réalité, est celui du partage des Reliques du sanctuaire du Vat Roka Koy où apparaît un personnage dans un uniforme qui peut sembler connu au premier regard.

Placé non loin d'un diplomate (traité *infra*) se trouve donc un Grec qui devrait représenter un officier ou un evzone – un soldat de l'infanterie grecque. Mais ici sa tenue l'éloigne de l'un comme de l'autre. En effet, si l'homme est vêtu d'une chemise blanche, d'un gilet sans manches, d'une jupe – une fustanelle –, et d'un pantalon court, il devrait porter en tant qu'evzone des collants de laine blanche et des souliers lourds terminés par un pompon – les tsarouchia – servant à la défense ; en tant qu'officier il aurait un

pantalon long, ou court, avec des bottes. Or, ici, ses jambes sont nues et il est chaussé de spartiates : créées dans l'Antiquité par l'Egypte – la Grèce et Rome les utiliseront ensuite –, ces chaussures n'ont jamais été portées par les gens de Sparte. L'imagier a donc « fabriqué » un personnage en assemblant différents détails qui lui avaient plu (ill. 166) mais qui ne correspondent nullement à l'uniforme devenu maintenant national.

Dans ce même tableau, le peintre, aimant la fantaisie et développant une inventivité qui ne connaît guère de limite, a représenté un personnage curieusement habillé pour un regard du XXIe siècle : il s'agit du diplomate et, à travers lui, essentiellement de l'ambassadeur. Il a pu trouver cette tenue – malgré tout recomposée sous son pinceau –, dans les livres d'histoire destinés aux écoliers, par exemple à ceux des lycées Sisowath et Descartes à Phnom Penh. M. Giteau, qui avait enseigné l'histoire une dizaine d'années au lycée Sisowath, se souvenait de l'intérêt que les jeunes portaient aux illustrations de ces manuels qui présentaient pour eux des images « exotiques ».

En effet, les diplomates, encore au XIXe siècle, portaient un uniforme et nous en avons trouvé une description – relevée par Gaston Frommel – théologien français de la seconde moitié du XIXe siècle [426] –, tirée d'une page d'un journal suisse. Nous présentons les quelques lignes qui valent d'être lues : « *Il y a deux ou trois ans, le chef du protocole relatif aux usages diplomatiques en France, publia une circulaire invitant les diplomates à revêtir dans toutes les réceptions le costume officiel. A ce propos, le Journal des Débats donna, sur cet uniforme spécial, les notes intéressantes qui suivent :*

L'uniforme français des ambassades ressemble à celui de nos officiers de marine, — des amiraux, s'entend. L'habit et le pantalon sont en drap bleu de roi ; l'habit est surchargé de broderies au col et aux manches, avec, dans le dos, une torsade d'or faite de fleurs de pensée et de feuillage de chêne. Le pantalon n'a qu'une bande d'or verticale, mais elle est très large. Un claque [bicorne porté aussi par les officiers généraux] *avec cocarde tricolore et galons brodés, une épée avec poignée de nacre complètent cette tenue, qui est celle des simples attachés.*

A partir du grade de secrétaire, on a droit, en plus, à une baguette brodée qui fait le tour du col et borde complètement l'habit. Quant aux ambassadeurs, ils ont la poitrine, — seul endroit où il y ait encore de Ia place, — constellée de broderies supplémentaires, une plume d'autruche blanche à leur chapeau au lieu de la plume noire, et une ceinture de soie tissée or et bleu ou or et rouge. Après cela, il semble qu'il faille tirer l'échelle [427]. »

L'imagier de Roka Khnaor Krom ne pouvant pas avoir vu cet uniforme qui n'existait plus depuis de nombreuses décennies, s'est obligatoirement inspiré d'une image qu'il a, semble–t–il, modifiée pour la partie basse du pantalon, à moins qu'il ne l'ait empruntée à une reproduction encore plus ancienne.

Cette illustration permet de présenter trois autres diplomates, à nouveau présents dans la scène du partage des Reliques datant des années 1960.

[426] Gaston Frommel (1862–1906) est un théologien français – dont les parents ont émigré en Suisse en 1870 –, professeur de théologie à l'université de Genève de 1894 à 1906.

[427] « L'uniforme des diplomates ». Autor(en): [s.n.] ; Objekttyp: Article Zeitschrift : Le conteur vaudois ; journal de la Suisse romande, 1899, p. 3.

Ainsi, un peintre avait illustré ce thème dans la *śālā* du Vat Preaek Kong Reach. Une petite foule se précipitait vers Droṇa en tendant son urne et, parmi elle, un diplomate placide était aidé d'une autorité princière lui montrant ce qu'il devait faire. L'homme était coiffé du même bicorne que le précédent et portait un manteau plus simple mais il arborait en travers du buste une large écharpe terminée par une décoration symbolisant une haute distinction (ill. 167).

On retrouve encore ce personnage dans le sanctuaire du Vat Mohar dont l'allure est plus proche de celle de Roka Koy mais dont l'uniforme est plus orné notamment d'une large épaulette d'où pend une fourragère (ill. 168).

Le troisième diplomate présenté est celui du *vihāra* du Vat Banteay Stoung qui se différencie des trois précédents par le port d'un casque relativement aplati mais qui est ceint, comme celui de Preaek Kong Reach, d'une large écharpe terminée par un simple nœud (ill. 169).

Le *vihāra* du Vat Tang Kouk, particulièrement riche de décor, a conservé les représentations de maints étrangers. Comme nous l'avons écrit *supra*, l'*achar* de l'époque, homme âgé, nous assurait alors que tous les personnages en costume étaient des Occidentaux comme l'étaient aussi beaucoup d'autres en uniforme. Il est vrai que les « autorités » présentes dans certains panneaux sont assurément des Européens comme l'homme blond en uniforme – un Belge ? – assistant au *Parinirvāṇa* du Buddha en fumant la pipe. Sans doute représente–t–il un diplomate (ill. 169[b]).

Ces étrangers sur la terre khmère vont permettre d'en présenter d'autres placés dans certaines scènes – essentiellement la cérémonie de l'Incinération du Buddha et le partage des Reliques –, et la manière dont les peintres les imaginaient et désiraient les montrer.

UNE OUVERTURE SUR LE MONDE

Dès les années 1950, les nombreux voyages hors du Cambodge qu'effectue Sihanouk – multipliés à partir de 1955 lorsqu'il devient chef de l'Etat cédant le trône à son père –, vont avoir une répercussion sur la population du pays par l'image imprimée – informations au cinéma précédant le film, développement des journaux en anglais et en français, présence des almanachs et des magazines et, par conséquent, multiplication des photographies –, mais aussi par l'image directe transmise par le tourisme international qui apportait avec lui tout un exotisme qui ne pouvait que sensibiliser l'imagination des peintres.

Les personnalités historiques

Les personnalités liées à l'Histoire ne sont évoquées que sur un nombre très restreint de panneaux de *vihāra* élevés dans les deux provinces limitrophes de Kampong Cham et de Kampong Thom : trois d'entre eux sont situés sur la même route et ont gardé le témoignage d'hommes politiques ; le quatrième sanctuaire est au bord du Mékong dans le *srok* de Srei Santhor et conserve des tableaux illustrant une certaine vision d'Européens arrivés au Cambodge au début du XVI^e^ siècle.

Dans les années 1950, un peintre du sanctuaire du Vat Lvea a créé une scène certainement bien difficile à lire pour les fidèles des campagnes, un peu moins pour ceux de la capitale ou des villes les plus importantes.

En effet, le panneau montre un groupe d'hommes et de femmes réunis, sur un chemin non loin d'une habitation, auprès d'un homme dont la taille fait de lui un géant. On reconnaît alors Vercingétorix, le chef gaulois, à la chevelure et la moustache blondes, portant un pantalon et des bottes, tenant une lance, une francisque accrochée à sa ceinture, debout sur un piédestal évoquant un pavois rond. Si l'ensemble de sa tenue est quelque peu arrangé par une restauration trop lisse, on ne peut nier la présence de celui qui évoque « nos ancêtres les Gaulois » qu'apprenaient tous les écoliers quand l'imagier était encore l'un des leurs. Un second étonnement devant cette peinture tient à l'attitude des personnages qui entourent « l'homme pâle », comme le nommait notre accompagnateur : ils le regardent avec crainte et attirance, le touchent, lui manifestent un grand respect… A qui peuvent–ils l'associer sinon au modèle d'un suprahumain par sa taille qui évoque sa force ? (ill. 170)

Le peintre de ce tableau, dans la décennie 1950, était un homme qui avait été éduqué dans l'ambiance du Protectorat et s'il avait fréquenté l'école à Kampong Cham ou à Kampong Thom, il pouvait avoir eu entre les mains l'un de ces manuels d'histoire venus de France où les pages étaient illustrées de petites photographies et de dessins que son imagination pouvait avoir enregistrés.

Dans la même décennie 1950 mais à une date précisée, 1955, treize grands tableaux ont été peints dans le *vihāra* du Vat Srei Toul dont celui du Mariage du prince Siddhārtha où apparaissent deux officiers en uniforme. L'examen de cette surprenante création montre qu'il s'agit de la représentation du général De Gaulle accompagné d'un officier supérieur. Les deux personnages sont situés sur la gauche du tableau, au pied de l'escalier que descend le couple princier en habits d'apparat. L'attitude du général, portant une petite moustache, est celle que révèle nombre de photographies bien connues des Français : le képi kaki sur la tête, les bras ballants et le ventre arrondi, souligné par un ceinturon haut placé. Le visage est plus malhabilement traité, sans doute un peu trop jeune pour un général mais l'image est peut-être inspirée de celle des années quarante.

Ce sont surtout les libertés que le peintre Eng Buthan (cf. « Les groupes de villageois », ill. 1) a prises – malgré une photographie, sans doute tirée d'un almanach, donnée par les villageois pour la recopier –, qui témoignent de sa fantaisie imaginative :

un képi orné d'une ancre de marine et non des deux étoiles de brigadier ; une cravate bleutée et non noire ; des mocassins marron à la place de chaussures noires à lacets, et une tenue trop courte – un feu de plancher comme souvent pour le pantalon occidental – ; deux étoiles de général de brigade sur les épaulettes et non au bas des manches où se trouvent des galons imaginaires. Le ceinturon soutient un pistolet à droite et un grand sabre au fourreau à gauche, ce qui ne correspond à aucune présentation militaire française. Et pour faire bonne mesure, le peintre a ajouté sur l'épaule droite des aiguillettes d'attaché militaire, embellies d'une décoration ressemblant à une plaque de grand officier d'un ordre national. L'officier accompagnateur est un chef de bataillon comme l'indique son épaulette droite à quatre galons. Il est coiffé d'un calot et porte également un sabre de forme très recourbée qu'il tient de la main droite. Il est difficile de préciser s'il s'agit d'un officier Khmer (ill. 171).

Cette réalisation pour le moins originale, faisant côtoyer un homme politique européen du XX^e^ siècle et le futur Buddha, ne paraît cependant pas étrange aux yeux des Cambodgiens. En 1992, une grande partie de la population se souvenait encore de la visite du général en 1966 et l'évoquait dans les campagnes par cette expression très colorée : « on a vu le Samdech [428] qui avait deux mètres de haut dans le stade Olympique ».

En 2003, l'historien H. Locard s'est interrogé sur trois grands panneaux exécutés en1960-1961 sur les murs du *vihāra* du Vat Kampong Thum de la ville de Kampong Thom en publiant deux pages (cf. « Des articles de journaux », chapitre I). L'un d'eux, l'Incinération du Bienheureux, retient plus particulièrement notre attention.

Dans un très vaste espace a été dressé le bûcher qui doit embraser le cercueil du Buddha. Une foule importante répartie de chaque côté d'un long tapis assiste à la cérémonie (ill. 172). A gauche de la scène, six hommes auprès de Sihanouk attirent le regard : ils sont tous des dirigeants politiques célèbres – Mao Zedong derrière Sihanouk avait tissé des liens avec lui en 1956 ; A. Sukarno et J. Nehru le courtisaient dès 1955 ; N. Khrouchtchev l'avait rencontré en 1956 et J. Kennedy en 1961 ; Nu U. était à la conférence de Bandung de 1955. Toutes ces personnalités étant tournées vers le spectateur, on peut imaginer que ce sont des photographies qui ont servi de modèles aux deux peintres – Tep Thoeun et Sy Nat – puisque jamais tous ces chefs de gouvernement n'ont été réunis ensemble au Cambodge. Mais pourquoi le choix de ces hommes quand il manque Zhou E., Ch. De Gaulle et J. Tito que Sihanouk appréciait tout autant et qu'il connaissait ? Il est bien difficile de répondre à cette interrogation quand on ne sait pas quel a été le désir exact des huit commanditaires dont les visages sont peints et encadrés au bas du panneau (ill. 173).

En associant l'histoire contemporaine à ce sujet religieux, les peintres ont créé une œuvre originale qui parle immédiatement aux visiteurs occidentaux mais aussi aux Khmers qui gardent en mémoire les déplacements et les rencontres de Sihanouk alors chef d'Etat. Malheureusement, en 2005, la peinture de ce *vat* a fait l'objet d'une restauration sur l'iconographie originelle par de jeunes peintres non expérimentés pour

[428] Samdech : titre honorifique donné par le Roi.

ce travail bien précis, aussi ont-ils repeint entièrement les sujets au lieu de les retoucher dans la sensibilité de leur auteur : ils ont ainsi gommé bien des détails d'expressions, des nuances de couleurs, des aspects des vêtements comme du long tapis… en faisant des aplats, en rendant vifs des coloris qui ne l'étaient pas à l'origine et qui avaient un peu passé au long des années. Cette initiative de bonne volonté, pour conserver des peintures qui n'ont pas été détruites, aurait pu être aidée comme en témoigne une scène qui mérite d'être relatée : une Française, faisant partie d'un petit groupe de visiteurs, émue par ce qu'elle voyait a demandé à prendre le pinceau pour montrer ce que le jeune Khmer « devait faire » en peignant elle-même le visage d'un personnage et une toute petite partie d'un vêtement… Cette personne discrète enseignait la restauration des peintures dans un atelier du sud de la France.

Dans les années 1950, sur les murs du *vihāra* du Vat Pteak Kandal ce ne sont plus des hommes politiques individuels et distincts qui sont représentés mais des hommes symbolisant un peuple. En effet, le peintre nous entraîne dans une ambiance de siècles passés, dans une période que le Cambodge a connue et qui a été analysée à la fois par un missionnaire des MEP [429] et par B. P. Groslier [430].

La scène du premier tableau nous entraîne sur la route de Kapilavastu après la naissance de Siddhārtha à Lumbinī. La reine Māyā retourne au Palais royal avec son fils dans un lourd palanquin soutenu par des hommes torse nu, portant une culotte courte, chaussés de brodequins fourrés – une bande de fourrure sort à la hauteur de la cheville –, et de chaussettes paraissant ornées de bandes molletières – ou de longs lacets à la manière des spartiates. (ill. 174). Face au long défilé qui conduit la reine, et formant un autre défilé, se tient la garde royale qui l'accompagne, commandée par deux personnages à cheval dont l'allure – moustache fine, barbe généreuse en collier, chapeau à fond haut et large bord –, rappelle un peu les Portugais présents au Cambodge dès le XVI[e] siècle (ill. 175).

Cette mise en scène est à rapprocher de celle de Preaek Luong, créée bien antérieurement, mais que le peintre de Pteah Kandal pouvait avoir vue (cf. ill. 133). En effet, le défilé accompagnant Māyā est présenté de la même manière tout autant que la garde accompagnatrice où les Portugais ici ont remplacé les Français. Toutefois, il n'est pas possible d'avancer que le même peintre a réalisé les deux tableaux, une fois jeune, une fois âgé, car la création de Pteah Kandal est de sensibilité provinciale, celle de Preaek Luong est l'œuvre d'un maître.

Il faut cependant souligner une originalité de l'imagier de Pteah Kandal : celle d'avoir fixé à l'intérieur du sujet un autre épisode – celui de la prédiction de l'ermite Asita – sur un fond d'architecture asiatique qui, au premier regard, peut faire songer à une architecture européenne.

Le thème du second panneau figure aussi un retour à Kapilavastu lorsque le Buddha invite Ānanda à la conversion (ill. 176). Le très long défilé des religieux derrière eux

[429] RAMOUSSE, Y. (Mgr), « Cambodge », Article MEP, 2005.
[430] GROSLIER, B.P., *Angkor et le Cambodge au XVI[e] siècle*, 1958.

forme une étendue couleur safran rompue par ceux qui les précèdent, habillés tout de bleu de manière assez bouffonne : chaussures identiques aux précédents, culotte bouffante, « haut » à col et larges manches, casque à petit rebord relevé. Le premier personnage de cette garde est vêtu un peu différemment et tient une épée ; son casque est apparenté à celui d'un « conquistador » et son buste paraît mieux protégé que ceux de sa troupe (ill. 177). Ici, sont évoqués, sous le pinceau de l'imagier, des Espagnols arrivés eux aussi au Cambodge au XVI^e^ siècle, précédant peut–être les Portugais.

Dans ces deux panneaux, le peintre a donc illustré avec fantaisie la présence des soldats espagnols liés aux marchands portugais auxquels étaient historiquement identifiés les missionnaires. On peut penser qu'il a puisé ses sources dans quelque manuel rappelant la présence de ces deux peuples, plus durablement implantés au Siam, mais « à l'origine de la chrétienté cambodgienne » comme le souligne A. Dauphin–Meunier [431]. Il semble que l'imagier de Pteah Kandal était attiré par les représentations de l'Occident, ce qui expliquerait peut–être la présence d'architectures dans nombre de ses tableaux, donnant une impression de mélange disparate – asiatique et européen – et une certaine ambiguïté de lecture.

Nous abordons un autre aspect de l'ouverture sur le monde avec les échanges entre les peuples dès la première époque sihanoukienne qui s'intensifient dans la période de l'Indépendance. Il n'est pas possible de présenter dans cette étude le très grand nombre d'étrangers que les peintres ont introduit dans certains de leurs sujets. Un choix de seulement quelques exemples a été rendu obligatoire. D'autre part il n'est pas toujours aisé d'identifier ces étrangers car les Khmers ont souvent changé leur apparence vestimentaire, leurs coiffures…, ont fait de savants mélanges. Ils ont rêvé leurs personnages en illustrant les thèmes.

Les Chinois et les Indiens sont les plus représentés, mais les sanctuaires ayant connu de nombreuses destructions, l'état actuel de nos connaissances ne permet pas de proposer des représentations parallèles dans le temps de ces deux peuples. Si les images conservées des Chinois sont maintenant plus anciennes que celles des Indiens, les figures de ces derniers deviennent dominantes sur des panneaux peints à partir de la décennie 1940, notamment dans la scène du Mariage de Siddhārtha.

Les Chinois dans la vie quotidienne

A la fin du XIX^e^ siècle, des Chinois sont ainsi représentés sur des planches peintes – les bandeaux de décrochement –, dans le *vihāra* du Vat Lve. L'état de la peinture n'est pas satisfaisant mais permet toutefois une lecture des portraits de profil de deux Chinois portant la tresse sur le côté droit, placés entre deux Européens reconnaissables à leur long nez, au port de leur casque et à leur collier de barbe, et des figures qui pourraient être celles d'Africains au buste orné de lourdes perles (ill. 178).

[431] DAUPHIN–MEUNIER, A., *Histoire du Cambodge*, 1961, p. 62–70.

Au début du XX^e^ siècle, dans le sanctuaire du Vat Chrouy Ta Kaev, le peintre Mak représente des moments de vie quotidienne dans des scènes de *jātaka*. C'est ainsi que dans le *Vessantara jātaka* on aperçoit des Chinois au crâne en partie rasé, coiffés d'une grande natte tombant dans le dos : l'un en conversation avec une femme vêtue à la khmère (ill. 179), deux autres en train de bavarder (ill. 180) et un dernier gravissant un petit escalier à qui le peintre fait porter le même pantalon qu'un de ses compatriotes (ill. 181).

Cette longue tresse, dans l'imaginaire de l'Européen, représente le Chinois d'avant le XX^e^ siècle. Cette silhouette va changer à partir de 1911 quand les Chinois vont devoir se couper les cheveux comme le relate le « Petit Journal contemporain de l'affaire » : « *Un mouvement considérable se produit en ce moment dans les grandes villes chinoises en faveur du costume européen, et surtout contre la vieille tradition de la coiffure chinoise. C'est ainsi que ces jours derniers, à Shanghaï, cinq cents chinois héroïques, réunis sur une place publique, sont montés l'un après l'autre sur une estrade et, en présence de quatre mille de leurs compatriotes, ont renoncé à l'appendice chevelu et natté qui, de temps immémorial, a fait l'ornement du chef et du dos des fidèles sujets du Fils du Ciel* [432]. »

Mais l'histoire de la coiffure nattée chinoise n'est pas aussi simple que la présente le journal. Paul Demiéville, en 1952, a laissé des lignes précises à ce sujet : « *Les Chinois manifestent un attachement tenace à leur langue et à leurs rites, à leurs coutumes, à leur costume et à leur coiffure, à tout ce qui constitue leur patrimoine ancestral* » et d'ajouter « *En imposant aux Chinois, sous peine de mort […] le port de la natte (queue ou pig–tail, comme disaient peu gracieusement nos ancêtres), les Mandchous ne faisaient que sanctionner officiellement un usage appliqué depuis des siècles par les conquérants barbares qui avaient régné sur les populations chinoises du Nord. Le décret du 29 juin 1645 impose aux Chinois la coiffure mandchoue* ». Et P. Demiéville de continuer à raconter combien les Chinois finirent par s'habituer à cette tresse qui posa des problèmes en 1911 après que « *les T'aip'ing au milieu du XIX^e^ siècle déclarèrent […] que l'usage de la natte transformaient les Chinois en animaux. A la chute des Ts'ing* [en 1911], *les autorités républicaines donnèrent l'ordre de couper les tresses mais il y eut des résistances dans le peuple […]* ». Et de conclure « *En 1920, quand j'étais à Pékin, on n'en voyait plus qu'aux Mandchous et à quelques vieux impérialistes…*[433] ».

Ayant travaillé sans doute un peu plus tard que Tep Nimit Mak, le peintre du *vihāra* du Vat Reach Bo a représenté de nombreux Chinois participant à la vie quotidienne dans plusieurs tableaux. Ici, la scène montre l'un d'entre eux, coiffé d'une longue natte, assis sur les marches de sa boutique et sous une horloge à balancier, fumant une longue pipe, peut–être à opium (ill. 182). Plus loin, un autre Chinois, coiffé d'un petit chapeau rond posé sur sa longue tresse, se tient debout sur le même rang qu'un musulman portant un

[432] Le Petit Journal, Supplément Illustré, 5 février 1911.

[433] DEMIEVILLE, P., *Le concile de Lhasa*. *Une controverse sur le quiétisme entre bouddhistes de l'Inde et de la Chine au VIII^e^ siècle de l'ère chrétienne*, 1952 et 1987, réimpression 2006, 410 p. Compte rendu de R. Lévy en 1954 dans la revue « Politique étrangère ».

court gilet sans manches sur sa tunique. A leurs pieds, sont assis quatre Siamois dont la touffe de cheveux forme une sorte de brosse sur le sommet du crâne par ailleurs rasé de près – une mode apparue au XIX^e^ siècle (ill. 183) qu'on trouve aussi dans les représentations de Chrouy Ta Kaev (ill. 184). Sur un autre tableau, le sujet du pesage d'un animal est dévolu à un Chinois tandis que deux autres hommes portent la lourde bête accrochée à une longue barre pour son transport (ill. 185). Dans deux des trois scènes on remarque que les Chinois sont identifiés au monde du commerce dans une région où s'étaient affrontés commerces européen et malaisien. Dans ses représentations, l'imagier a conservé une longue natte à ses personnages chinois. Mais ce seul détail peut–il permettre de penser que la peinture du sanctuaire a été réalisée avant 1911, date de la coupe des longs cheveux masculins ?

Quant à l'homme au bonnet noir (cf. ill. 183) qui se trouve dans plusieurs scènes, il est difficile à interpréter et les religieux du Vat n'ont pas de réponse. M. Gamonet et J. Népote voient en lui un Occidental, ce qui est plausible, mais son voisin à la calotte ne l'est pas et nous le retrouverons dans d'autres épisodes *infra*.

Dès la première époque sihanoukienne, les peintres racontant les épisodes religieux ont délaissé la vie quotidienne et banale représentée pour elle–même. Ils vont préférer introduire l'anachronisme dans le décor et les costumes et faire participer leurs personnages aux thèmes qui leur ont été commandés ou qu'ils ont choisis.

Les scènes suivantes du partage des Reliques, entre les décennies 1940 et 1960, sont quelques exemples de la présence des Chinois dans un thème ponctuel.

Le sanctuaire du Vat Khandsa présente une mise en scène très simple de cette cérémonie peinte : de part et d'autre d'un espace libre, deux groupes – uniquement composés d'hommes – tendent leurs urnes vers Droṇa flanqué de deux gardes. Au premier plan du groupe de gauche, le peintre a placé un Chinois portant la barbe en pointe, un vêtement aux larges manches sur un pantalon flou et un chapeau rehaussé de galons dorés (ill. 186). Ce costume est quelque peu arrangé par l'imagination du peintre comme ceux des autres étrangers à ses côtés.

Au début des années 1950, sur le panneau du *vihāra* du Vat Anlong Trea, dans la province de Prey Veng, une foule compacte s'en retourne avec les petites urnes à la main tandis que quelques bras se lèvent encore pour recevoir une relique. Au second plan, derrière des personnes à terre qui ont été bousculés dans la cohue, se trouve un grand Chinois à la barbiche pointue, habillé d'un long manteau, sans doute de soie, mais qui porte une culotte et des chaussettes identiques à celles de deux de ses voisins : l'imagier a manifestement rêvé les habits de ses personnages (ill. 187).

Dans la même décennie, sur le panneau du sanctuaire du Vat Vihear Suor on voit émerger de la foule bigarrée un couple de Chinois. L'homme portant une barbe abondante et une petite moustache est coiffé d'un chapeau noir à ailerons, dont la forme

est née à l'époque des Tang, puis est devenu celui des fonctionnaires. Cette forme a été reprise et adoptée fin XV^e^ siècle–début XVI^e^ par le Vietnam (ill. 188).

Datant des années 1960, le panneau du *vihāra* du Vat Thma Da, montre un autre couple de Chinois habillés d'un long manteau bleu pour elle, rouge pour lui (ill. 189). La coiffure de la femme apparaît extravagante, relevant de celles du théâtre, mais le chapeau de l'homme a sans doute été inspiré des créations des années 1860. L'imagier avait certainement en son temps la possibilité de feuilleter des revues qui circulaient dans les villes du pays (ill. 190).

On constate avec ces quatre panneaux que la longue tresse a définitivement disparu pour être remplacée par des cheveux courts parfois cachés sous des coiffures datant d'époques antérieures.

Les Chinois et le dernier repas du Buddha

Le repas chez Cunda

La présence des Chinois s'observe dans un thème qui surprend toujours les Khmers, notamment les *achar* : il s'agit du repas chez Cunda.

A. Foucher rapporte que « *le Buddha à peine remis de sa maladie, quitte l'hospitalière et plaisante cité des Litchavis.* […]. *La sixième marche amène sans encombre le Bouddha et son cortège à la petite ville de Pāvā.* […]. *La bande pieuse s'installe pour la nuit dans le verger de manguiers de Tchounda, "le fils du forgeron" – et par conséquent, selon la coutume des castes indiennes, forgeron lui–même. Celui–ci s'empresse, ainsi qu'il se doit, d'inviter à dîner pour le lendemain le Bouddha et sa congrégation ; mais il a la fâcheuse idée de leur faire préparer, comme plat de résistance, de la viande de porc. Ce mets provoque chez Çâkyamouni une "diarrhée sanguinolente", apparemment une rechute de la maladie dont il relevait à peine* [434] »

Dans ces lignes comme dans celles des autres traductions, il n'est nullement dit que Cunda est Chinois. Il est forgeron dans une petite ville de l'Inde. Dans les représentations peintes des sanctuaires, ce maître de l'hospitalité devrait avoir l'aspect d'un Indien, comme ceux qui l'accompagnent, mais les peintres ne lui ont jamais donné ce physique dans les quelque cent peintures du thème que nous avons pu recenser.

Les trois illustrations suivantes présentent des scènes peintes entre les décennies 1940 et 1960 dans trois provinces différentes – Pursat, Kampong Thom, Kratié. Elles sont représentatives du travail spontané de peintres provinciaux influencés par leur milieu ambiant – habillement féminin francisé (ill. 191) ; coiffures à la mode européenne (ill. 192) ; offrande de cigarettes khmères « Ara » (ill. 193). Il n'existe aucune présence d'un Chinois ou même d'un quelconque décor qui pourrait l'évoquer.

Si dans la première moitié du XX^e^ siècle quelques très rares tableaux dépeignent déjà Cunda comme un Chinois, ou placent un Chinois dans le thème (ill. 194), c'est à partir

[434] FOUCHER, A., *La vie du Bouddha… op. cit.*, p. 304–305.

des années 1950 qu'il est le plus souvent désigné sous cet aspect et que l'ambiance de la scène devient chinoise par l'habillement et le décor.

Quelle en est la raison ? La préparation d'un mets de porc ? Les Khmers en tant que bouddhistes n'exercent pas la fonction de boucher réservée aux Chams du Cambodge – désignés sous le nom de Khmers–Islam dans le journal officiel –, ou aux Chams Chvea – Chams d'ascendance malaise. Mais les Khmers cuisinent la viande et le porc, présent dans toutes les campagnes, est particulièrement apprécié comme il l'est aussi en Chine. Les Khmers ont–ils associé les Chinois aux bouchers pour ne pas représenter de Chams ? Il est difficile de répondre à cette interrogation puisque des Chams sont souvent présents dans la scène du partage des Reliques. Nous pensons plutôt voir dans le forgeron Cunda, sous l'aspect chinois, l'expression de l'homme aisé possédant une grande demeure et du personnel de maison – parfois habillé à l'européenne –, symbole d'une certaine réalité dans la vie quotidienne du Cambodge vécue par les Khmers et traduite par le terme « sino–khmer ».

L'absence de Chinois chez Cunda

Nous présentons deux scènes du repas chez Cunda, réalisées dans la première moitié du XX^e^ siècle, dans lesquelles rien n'évoque le monde chinois. Puis nous traiterons quelques tableaux, datant des décennies 1950 et 1960, où le rôle prépondérant de l'hôte chinois illustre notre propos.

Le tableau de Preaek Luong, déjà évoqué *supra* pour les coiffures et l'habillement, montre un repas se déroulant dans une vaste architecture de béton, technique relativement récente et bien appréciée des Khmers dans cette décennie 1920 : l'ambiance est de sensibilité européenne et tout particulièrement française. Le serviteur debout apporte au Buddha la tête de porc sur un plateau (ill. 195).

Dans le *vihāra* du Vat Po Yaram peint dans les années 1940, le repas se déroule dehors mais le Buddha et ses disciples sont sous un long abri, installés sur des tables recouvertes de nappes. Cunda et les membres de sa famille sont habillés à la khmère d'une tunique et d'un *sampot*. Il est difficile de voir ce qu'apporte le tout jeune serviteur mais la femme du deuxième plan offre sans doute des fruits au Buddha (ill. 196).

La présence discrète d'un Annamite au repas

Il est souvent difficile de différencier un Annamite d'un Chinois sur la seule apparence vestimentaire puisque les premiers ont beaucoup conservé des seconds. Mais la barbe sous le menton – peu fournie, peu longue et taillée en pointe – permet d'identifier le voisin oriental du Cambodge dont la représentation dans la peinture n'est guère appréciée.

Dans le Vat Khandsa, la peinture du sanctuaire introduit le regard du visiteur dans un passage couvert – qui n'est pas la demeure de Cunda –, où quatre personnes et un enfant

assistent au repas du Buddha. L'hôte est certainement celui qui est assis sur un tapis au pied de l'estrade près de sa femme et de son enfant. Il porte une tunique bleue à manches longues et larges, et à col officier, fermée par des boutonnières à galons – des brandebourgs – : ce vêtement, s'il est apparenté à la mode chinoise, est aussi typique de la mode vietnamienne. Derrière lui, l'homme de dos à la veste blanche – sans doute de même coupe que la sienne –, porte une petite barbiche taillée en pointe à la manière de celle de Nguyen Sing Cung – Ho Chi Minh. Quant aux quatre femmes, elles sont vêtues d'une tunique sur un *sampot*, deux ayant drapé l'écharpe en travers du buste, ce qui n'est pas un habillement vietnamien (ill. 197).

La scène du sanctuaire du Vat Pov Veuy est une illustration des années 1950. Le Buddha et les religieux sont placés de la même manière que dans les trois séquences précédentes : à gauche sur des tables présentées en oblique, ce qui donne une impression de grand espace. Cunda est certainement le personnage assis juste devant le Bienheureux, à moins qu'il soit l'homme à la veste vietnamienne – ce qui est peu probable en raison de sa place plus éloignée du Buddha –, arborant une petite barbiche en pointe comme l'homme du tableau précédent. Les femmes auprès de ces deux personnages portent une tunique ceinte d'une écharpe sur un *sampot*, à la manière khmère (ill. 198).

Cunda devient Chinois

A partir des années de l'Indépendance, le thème du repas chez le forgeron Cunda voit se siniser le groupe social lié à cette famille.

La peinture du *vihāra* du Vat Trapeang Tea, exécutée en 1953, en est un témoignage : parmi les cinq hommes du premier plan, quatre arborent une moustache pendante et trois y ont ajouté une barbe – blanche et plus courte pour l'un ; trois ont ramené leur chevelure sur le dessus du crâne en un petit chignon ; un seul fume la pipe et paraît moins sinisé que les autres. Quant aux femmes, elles sont vêtues de tuniques et de pantalons flous (ill. 199).

Le panier servant à porter les victuailles – rôle qu'il a joué ici –, posé entre deux des hommes du premier plan, est un document intéressant : sa forme haute est certainement apparue au XIX^e^ siècle mais il ne semble pas avoir été utilisé au Cambodge dans la vie courante. Quelques très rares exemples – moins de cinq à notre connaissance – ont été mis en vente au début des années 2000 à Phnom Penh, dans une boutique cambodgienne qui connaissait leur ancienneté mais ne percevait pas le rôle de témoin ethnologique qu'ils représentaient (ill. 200).

Dans le sanctuaire du Vat Mohar, le tableau du repas se déroule dans un espace plus resserré que le précédent mais au décor plus sinisé, notamment sur les murs et les colonnes. La longue estrade sur laquelle se tiennent le Bienheureux et ses disciples est disposée sur la gauche, Cunda et les siens étant assis sur le carrelage. Deux hommes sont présents : l'un est sans doute européen, l'autre, vêtu plutôt à l'orientale, porte une fine

moustache tombante et fume une longue pipe ; près de lui un garçonnet, coiffé à la chinoise – deux boucles sur les côtés et en arrière émergent de sa chevelure courte –, joue avec un ballon. Les femmes se tiennent autour des bassines de cuisine : il est difficile de préciser leurs vêtements mais l'une porte une blouse chinoise. La plus intéressante d'entre elles se tient debout, un plateau à la main et arbore un grand manteau de soie brodée, incontestablement chinois. L'un des deux serveurs arrivant du fond de la salle avec un lourd faitout porte un tricot sans manche, bleu foncé, sur une chemise verte : une mode apportée par la France (ill. 201).

Le sanctuaire du Vat Kdei Doung conserve un panneau daté de 1964 où se mêlent des influences chinoises et européennes. Le repas se déroule dans une salle en profondeur au fond de laquelle ont été installés les nombreux disciples du Buddha sous deux éclairages : l'un relevant du lampion rouge chinois et l'autre de la lanterne fixe européenne. Le Bienheureux est assis sur une estrade au pied de laquelle se trouvent tous les personnages le recevant : si leurs vêtements expriment quelque peu ceux de la Chine redessinés par la sensibilité du peintre khmer, la vaisselle offre un intérêt plus important puisqu'elle est un mélange entre Chine et Occident (ill. 202).

Le personnage de profil, au premier plan – sourcil accentué et cheveux noués en chignon à la manière chinoise –, présente au Bienheureux un plateau sur lequel se trouve un légumier décoré de fleurs dont la forme est européenne, le légumier chinois étant plus plat. Sur un autre plateau posé à ses pieds, une théière, unissant fonction chinoise et forme européenne, possède un décor emprunté à l'Europe du XVIII^e^ siècle. Les sujets des peintres Boucher et Watteau, entre autres, ornant la porcelaine ou la céramique, pouvaient être connus au Cambodge par la vaisselle des résidents français. Derrière cet homme, une femme au profil lourd tient un bébé qui est une copie d'un nourrisson européen. Il est à remarquer que l'imagier a joué avec la forme des sourcils arqués, remontant très haut vers les cheveux, pour donner un air plus chinois à ses personnages (ill. 203).

De la décennie 1960, le sanctuaire du Vat Kdei Baeng conserve le tableau d'un peintre qui a placé le repas chez Cunda dans une vaste salle dont le fond est ouvert sur l'extérieur : dans le lointain apparaissent des architectures chinoises dont l'aspect des toits et la surélévation étagée sont bien différents de ceux des *vihāra* cambodgiens. A l'intérieur de la pièce, une longue banquette, placée sur la droite, a accueilli le Buddha et ses disciples. Devant eux, et assis à terre, le peintre a placé quatre hommes bien alignés face au Bienheureux : le premier porte une petite barbe courte et pointue, les trois autres sont dans une attitude de respect en faisant le *sompeah* ; leurs vêtements peu visibles sont difficiles à commenter. Le groupe des femmes s'active derrière eux préparant les plats qui seront offerts ; toutes portent une tunique chinoise et plusieurs d'entre elles ont des coiffures affectionnées en Asie ; un chat affolé s'est blotti près d'un panier rempli de bananes. Le peintre a créé une scène rappelant une certaine réalité des déjeuners campagnards (ill. 204).

Des années 1960 encore date la peinture du *vihāra* du Vat Kien Chrey Khnong quelque peu endommagée par des infiltrations ayant délavé une partie du sujet, notamment un personnage féminin debout, vêtu d'une longue tunique blanche, qui était certainement la donatrice du tableau et jouait en même temps l'hôtesse de maison.

La scène est divisée en deux espaces : à droite, une longue estrade sur laquelle est assis le Buddha, un peu isolé de ses disciples ; à gauche, Cunda entouré d'un groupe venu accueillir le Bienheureux : la plupart de ces hommes – un seul porte un bonnet à ailerons – est coiffé d'un bonnet à la mode au Tonkin au XIX^e^ siècle ; au fond de la salle, trois autres personnes dont l'une porte un bonnet à ailerons. Deux détails à souligner : les deux lanternes chinoises accrochées au sommet de l'entrée de la pièce carrelée en bicolore – typique des sols de maison et des monastères sous le Protectorat ; le jeune serveur en tricot sans manche et en short présent dans nombre de scènes du repas chez Cunda.

Enfin, une apparition retient le regard : deux femmes en costume de cour ou de théâtre s'avancent, à droite, devant une petite paroi peinte cachant l'espace où déjeune le Buddha. Le peintre s'est certainement inspiré d'une revue pour ces robes qui représentaient, sans doute pour lui, la quintessence de la mode chinoise. Les tenues vestimentaires et autres détails dénotent, ici, un luxe fictif qui a pour but d'embellir la réalité et de montrer une certaine aisance de la famille (ill. 205).

Les tableaux qui situent le repas chez Cunda dans une ambiance sinisée (ill. 194, 199–205) appelle une réflexion : aucun des cinq imagiers n'a représenté l'offrande d'une tête de porc parmi les nombreux mets préparés. Il en est de même pour deux autres panneaux non sinisés (ill. 193, 196). Dans les autres tableaux sans témoignage chinois cette tête est portée sur un plateau pour être offerte au Buddha – ou déjà posée sur la table – et les peintres ont rendu bien visible cet instant (ill. 191–192, 195), comme ils l'ont aussi fait dans les deux panneaux où se trouve un Vietnamien (ill. 197–198).

Ce n'est pas le sujet de cette recherche d'analyser si le Buddha a consommé, ou non, du porc mais il est intéressant de souligner qu'à partir du XIX^e^ siècle, semble–t–il, « *Il s'est trouvé en Europe des exégètes du bouddhisme pour interdire rétrospectivement au Bouddha d'avoir à son dernier repas mangé de la viande, et surtout de la viande de porc : cela leur paraissait par trop choquant*…[435] ». Ainsi la viande de porc se transforme en un « régal de porc », c'est–à–dire en un certain champignon, ou en une racine bulbeuse dont l'animal est friand, voire en un plat de truffes. Certains religieux cambodgiens ont sans doute connu ces débats : ont–ils influencé les peintres pour les représentations chez Cunda ? Cette interrogation semble n'avoir jamais été posée.

Les Indiens

La présence des Indiens dans les scènes peintes de la Vie du Buddha – ou ce qui les symbolise – apparaît avec les années 1950, certainement à la suite d'une visite de Sihanouk à Calcutta lors de son retour de France en 1946. Cette visite, comme les autres

[435] FOUCHER, A., *La vie du Bouddha… op. cit.*, p. 306

au long de son parcours, a donné lieu, sinon à des informations cinématographiques, du moins à la parution de photographies dans les journaux. En 1958, Sihanouk fait un séjour à New Delhi et dans la décennie 1960 l'image des Indiens est largement évoquée dans les thèmes de prédilection que sont le Mariage de Siddhārtha et le partage des Reliques. Sans doute la foule bigarrée qui se presse dans ces cérémonies répond–elle au désir de Sihanouk de vouloir créer un lien entre diverses nations, une sorte de cosmopolitisme.

Nous ne donnerons que trois exemples de cette présence indienne puisqu'elle a été remarquée dans nombre de représentations du Mariage du prince et de Yaśodharā traitées *supra* (cf. « Le Mariage », ill. 54 et 74 par ex.).

Datant des années 1950, le tableau du partage des Reliques du *vihāra* du Vat Vihear Suor, présente Droṇa arborant une large barbe et une moustache, entouré d'autres brahmanes habillés de blanc et portant le turban de même couleur symbolisant ainsi les sages de l'Inde. Au–dessus d'eux, un très long bras vert vient fouiller la chevelure de Droṇa : il est le symbole d'Indra – plus généralement montré sous son aspect de dieu –, venant récupérer la relique dissimulée par le brahmane (ill. 206).

Dans la *śālā* du sanctuaire du Vat Prin, le peintre a laissé un témoignage indianisé, non pas de la distribution des Reliques, mais de la présentation de Siddhārtha à l'ermite Asita pour entendre sa prédiction. Cette scène, peinte dans les années 1950–1960, n'est pas traitée de manière conventionnelle : elle montre Śuddhodana debout, légèrement incliné vers l'ermite – et non assis près de lui sur un siège évoquant sa royauté –, tenant encore l'écharpe d'où s'est échappé le petit prince pour poser les pieds sur la tête d'Asita. Le roi et son accompagnateur, coiffés du turban sur de longs cheveux, sont vêtus d'amples vêtements : une tunique courte et large sur un pantalon flou et long resserré aux chevilles, un long manteau à épaulettes retombant dans le dos pour Śuddhodana, la même présentation mais avec une écharpe drapée en travers du buste remplaçant le manteau de son aide. Cet habillement ne correspond à aucun de ceux portés par les hommes en Inde mais est, sans doute, pour le peintre le résultat d'un mélange d'images et d'imagination féconde. Quant à Asita portant une longue moustache et une épaisse barbe blanche, il est sans doute plus près de la représentation des sages indiens (ill. 207).

Le partage des Reliques, peint dans le sanctuaire du Vat Kdei Baeng, montre une foule dense et bigarrée où se mêlent différents peuples. Parmi cette cohue on aperçoit un homme habillé à l'occidentale et coiffé du turban portant une petite urne. Son aspect le définit mal puisqu'il n'est certainement pas l'évocation d'un Sikh qui devrait avoir une longue barbe peignée ; il ne peut pas non plus être un Cham du Cambodge qui ne s'habillait pas à l'européenne à l'époque du peintre. Il est peut–être tout simplement un Malais de passage ou une idée fantaisiste de l'imagier (ill. 208).

Les musulmans au Cambodge

Sous ce titre sont regroupés les musulmans – Malais, Chams, Africains de l'Afrique du Nord et de l'Inde –, qui apparaissent dans un certain choix de sujets peints autant qu'ils puissent être distingués par leur costume. Quelques lignes très rapides tentent ici de résumer leur appartenance au Cambodge :

Les Jveas, ou Chveas, plus couramment dénommés Malais, venaient de Java ou de la péninsule malaise et s'étaient installés au Cambodge à partir du XIVe siècle : dans les années 1950 ils sont plus couramment dénommés Khmers–Islam [436]. Les Chams sont une population originaire du Champa, pratiquant l'islam, réfugiée par vagues successives au Cambodge entre le XVe et le XIXe siècle [437]. Dans la vie courante, Chams et Malais continuent par leur accent de se distinguer entre eux afin de faire ressortir leurs origines. Enfin, le troisième groupe de musulmans est celui des citoyens français venus de l'Afrique du Nord en Indochine et des musulmans français de l'Inde. Ils étaient moins nombreux au Cambodge qu'au Vietnam où ils servaient dans les troupes coloniales mais, dans l'un et l'autre pays, un petit nombre était fonctionnaires [438].

Actuellement, dénommés essentiellement « Malais » par les étrangers – ce qui est donc impropre –, les musulmans du Cambodge représentent environ 4% de la population. Avant 1970 l'habillement des hommes ne se différenciait guère de celui des Khmers puisqu'ils drapaient le *sarong* sur une chemise, ou restaient buste nu ; ils pouvaient se « couvrir la tête d'un fez rouge ou noir, souvent d'une calotte blanche, voire d'une serviette de toilette pour les plus pauvres [439] » mais ils portaient le plus souvent un *krama* comme s'en souviennent les anciens qui vivaient sur la terre khmère. A présent, les musulmans portent la longue robe – le *qamis* – et le turban.

Parmi les peintures datant du début du XXe siècle encore conservées existent celles du *vihāra* du Vat Reach Bo où plusieurs personnages sont à rapprocher des musulmans. Il est difficile de préciser s'il s'agit de Chams ou de Malais, voire de Proche–Orientaux qui faisaient du commerce avec l'Asie du Sud–Est. La première image montre un homme, en train de fumer, assis devant son échoppe où sont pendues des étoffes. Il porte, sans doute sur une tunique, un gilet sans manches boutonné sur le devant et une sorte de bonnet – une chéchia « khidwete » (« riduète »), qui n'est pas une calotte ne couvrant que le sommet de la tête (ill. 209). Un peu plus loin, un autre personnage barbu, vêtu et coiffé de la même manière, fumant une imposante pipe, se promène nonchalamment parmi d'autres étrangers, suivi de son porteur moustachu, les cheveux retenus par un anneau fait certainement de cordelettes, un baluchon accroché à l'épaule, une ombrelle

[436] STOCK, E., « Au–delà des ethnonymes. A propos de quelques exonymes et endonymes chez les musulmans du Cambodge », in *Moussons*, p. 141–160.

[437] MAK, P., « La communauté cam au Cambodge du XVe au XIXe siècle », actes du séminaire sur le Campa, 1987, p. 85.

[438] NER, M., « Les musulmans de l'Indochine française », in *BEFEO* 1941, p. 192.

[439] NER, M., *ibid*., p. 185.

dans une main et un jeu de clochettes dans l'autre pour signaler le passage de son maître (ill. 210).

Ces deux personnages sont dépeints dans des activités de vie quotidienne. Ils peuvent être rapprochés du musulman barbu représenté *supra* (cf. ill. 183), habillé de la même manière qu'eux, assistant, comme ses voisins groupés, à la scène de Rāma tirant à l'arc. Tous ces personnages témoignent du mélange de la population de Siemreap, Vat Reach Bo étant déjà situé en limite du centre de la ville.

La scène, datée de 1945, du *vihāra* du Vat Tumloab est, parmi toutes les représentations encore connues, une création originale. Le repas se déroule dans une pièce au plafond très haut, aux imposants rideaux et au sol à carreaux bicolores typiques des sanctuaires ou des maisons de ville, et où de nombreuses femmes sont occupées.

Le premier plan est divisé en deux séquences : à gauche Cunda est penché vers le Buddha, émacié et légèrement souriant, pour lui offrir certainement un bol de riz (ill. 211) ; à droite le découpeur de viande s'attaque à un sanglier, en partie déjà découpé, dont les défenses sont visibles.

Cette peinture révèle une ambiance bien différente de celles qui lui sont contemporaines et encore en état d'être lues. En effet, les hôtes accueillent le Buddha fatigué, relevant de maladie – comme l'enseignent les textes –, ce que l'imagier a su rendre par son visage défait, maigri et vieilli : ordinairement, les peintres ne le présentent pas sous ce jour, le Bienheureux ne pouvant pas être identifié à l'homme du commun. Les deux personnages s'activant ont la barbe, sont vêtus d'une tunique à manches longues et coiffés d'une espèce de bonnet ressemblant à ceux vus précédemment ; les autres hommes, plus nombreux, sont tête nue – à l'exception de l'un portant ce qui évoque un keffieh bleu tenu par une cordelette –, tous ont la moustache et un collier de barbe, et pour certains une légère barbiche. Les femmes s'affairant à porter les plats et à servir, sont habillées à la manière indienne puisqu'elles portent un sari, ou tout au moins ce qui s'en rapproche, mais leur coiffure aux cheveux longs tenus par un simple anneau ne paraît correspondre à aucune mode particulière bien que cet anneau ait déjà été remarqué sur le porteur de la scène précédente.

Il est bien difficile de classer cette représentation. L'imagier a–t–il voulu évoquer une histoire de l'Inde musulmane – le sari est présent – où l'homme derrière Cunda serait le découpeur de la viande sans toutefois participer au repas ? Ce pourrait être aussi une scène du Cambodge puisque l'on sait combien « *Les Khmers répugnent à tuer. Ils abandonnent aux Chams le commerce des bestiaux qu'eux–mêmes peuvent élever et vendre mais qu'ils ne conduiraient pas vers les boucheries* [440]. » Il faudrait alors considérer que les hommes du premier plan, comme les autres, sont des Chams ou des Malais, et qu'en tant qu'habitants de la terre khmère, ils ont drapé une écharpe sur leurs vêtements à la manière des femmes en signe de respect pour ce moment.

En l'état actuel de nos connaissances, cette représentation est pariculière : elle évoque le rôle joué par l'homme au long couteau découpant la viande – et non la mise à mort de l'animal –, rôle normalement imparti aux femmes dans les maisons.

[440] NER, M., *ibid.*, p. 192.

Marcel Ner, dans son étude de 1941 sur les musulmans de l'Indochine, précise que les hommes pouvaient se couvrir d'un fez rouge ou noir. Dans un certain nombre de peintures, des décennies 1950 et 1960, cette coiffure portée par des musulmans est alors essentiellement rouge, et la calotte blanche totalement absente.

Ainsi, l'épisode de l'Epreuve de l'arc de la *śālā* du Vat Preaek Kong Reach, montrait la présence de deux musulmans en tenue militaire parmi le groupe d'invités. Tous deux portaient le fez en feutre rigide, conique et haut. A l'origine, cette coiffure serait venue de Grèce et aurait été adoptée par différents peuples du bassin méditerranéen (ill. 212). Dans cette même *śālā*, on pouvait aussi regarder le partage des Reliques animé essentiellement par deux hommes bousculant leurs voisins. L'un des deux était un homme au teint foncé, portant la seule moustache et coiffé d'un fez. Derrière lui, un homme de haute stature, lui aussi au teint foncé, arborant collier de barbe et moustache, portant un fez, regardait le couple un peu isolé de l'animation (ill. 213).

Dans le *vihāra* du Vat Vihear Suor, le partage des Reliques, datant des années 1950, est assez mouvementé : plusieurs groupes se sont formés soit pour discuter, soit pour arriver jusqu'aux brahmanes. Un couple, vu de dos, fait le lien entre les deux parties de la scène (ill. 214). Après la bousculade pour arriver jusqu'à Droṇa – généralement moins enchevêtrée qu'ici –, le peintre a fixé la chute de deux musulmans, à gauche, stupéfaits d'avoir laissé échapper leur urne qui s'est brisée sur le carrelage. Ces deux hommes à la peau brunie portent l'habit des militaires de l'Afrique du Nord – certainement un officier et son supérieur –, coiffés du fez à gland et à plumet (ill. 215).

L'imagier du partage des Reliques du sanctuaire du Vat Ruessei Sanh a eu l'idée de présenter son sujet essentiellement tourné vers le spectateur : un seul personnage, au premier plan, est vu pleinement de dos chevauchant et cachant un homme à terre dans un grand élan de sportif pour arriver à tendre son urne (ill. 216). Dans la foule de gauche, on aperçoit un personnage coiffé du fez rouge, barbu et moustachu, placé légèrement devant un autre arborant un grand manteau à capuche, sorte de burnous. Le regard de ces deux hommes est très scrutateur et paraît bien plus profond que ceux de la foule à leurs côtés. Le peintre s'est certainement inspiré d'une image dessinée, peut–être même d'une photographie, puisque les musulmans de l'Afrique du Nord étaient connus depuis plusieurs décennies et que Sihanouk avait tissé des liens avec l'Algérie (ill. 217).

Sur le panneau du *vihāra* du Vat Thma Da des années 1960, l'imagier a peint une scène où règne le calme malgré quelques personnages à terre. Sous un ciel gris de nuages, au sommet d'un édifice de coin, se tient Droṇa pour accueillir tous ceux qui se pressent à recevoir les Reliques que distribuent les brahmanes. Dans la partie inférieure gauche du tableau, apparaissent trois musulmans : deux portant le fez sont en uniforme, le troisième est en burnous (ill. 218). Coiffés du fez ou de la capuche du burnous, leurs visages, ornés du seul collier de barbe, sont expressifs : interrogation et désappointement se lisent dans leur regard (ill. 219).

D'autres *vihāra* conservent encore la vision de ces hommes d'Afrique installés sur le sol du Cambodge et peu à peu totalement intégrés aux musulmans présents depuis des siècles.

Daté de 1967, le tableau du sanctuaire du Vat Pongro présente une foule dense assistant à l'Epreuve de l'arc. La majorité des hommes invités porte le turban dans les tons bleus : travail répétitif de l'imagier qui a sans doute voulu faire une économie de temps (ill. 220). Au premier plan, entouré de personnages dont les costumes sortent de l'imagination du peintre, apparaît un arabe portant le keffieh tenu par un anneau, le poignard rentré dans la ceinture et chaussé de la même manière que Siddhārtha ; son expression grave est accentuée par sa pilosité généreuse (ill. 221). Cette représentation semble isolée en l'état actuel des connaissances des peintures recensées.

Le *vihāra* du Vat Kdei Doung possède une peinture du partage des Reliques, datant de 1969, qui offre une scène de genre pittoresque et anecdotique (ill. 222). Parmi une foule excitée se pressant vers Droṇa un homme en uniforme à terre, son urne et sa coiffure éparpillées, cherche à se relever en s'appuyant sur le pied d'une femme habillée d'un uniforme blanc – veste ceinturée à poches plaquées sur une jupe de genre portefeuille –, et portant des chaussettes de même teinte. Sa coiffure – un chapeau rappelant la forme du fez –, porte un insigne appartenant au monde musulman, notamment à l'Indonésie : une étoile soulignée du croissant de lune. Cette femme est difficilement identifiable mais sa place au centre de la composition est peut–être le reflet d'un rôle d'une certaine importance qu'elle aurait pu jouer dans la société (ill. 223).

Les Indiens d'Amérique

Au début du XVI^e^ siècle, en mémoire du navigateur italien Amerigo Vespucci – qui n'est pas le découvreur du Nouveau Monde [441] –, on évoque un « continent américain » et ses habitants sont désignés sous le nom d'« Indiens d'Amérique » afin d'être différenciés des populations de l'Inde. Sous le Protectorat, des lycéens citadins ont appris quelques lignes à ce sujet, et ces peuples lointains étaient pour eux auréolés de la coiffe de plumes comme pour tous les enfants français.

Mais, il est bien peu probable que les imagiers du Cambodge aient eu une idée de l'histoire complexe des tribus amérindiennes autant que du symbole et du signe distinctif que représentait cette coiffure particulière : pour eux, elle évoquait un

[441] *« M. Waldseemüller, en 1507, publie une carte sous le nom de « planisphère de Waldseemüller », où il utilise pour la première fois le mot « America » tiré du prénom de Vespucci pour désigner la partie sud du continent américain plutôt que le nom de Colomb. Les historiens se sont demandé pourquoi il avait fait ce choix et il semble que les voyages de Vespucci bénéficiaient à l'époque d'une plus grande notoriété. Dans une de ses cartes, Tabula Terre Nove, il tente de corriger son erreur d'avoir attribué à Vespucci les découvertes de Colomb ; sur l'Amérique du Sud, il inscrit « Cette terre et les îles adjacentes ont été découvertes par Colomb de Gènes pour le compte des souverains de Casille. »* Thrower, N., *Maps & Civilization : cartography in Culture and Society*, 1999, P. 71.

véritable exotisme qu'ils ont traduit par un anachronisme dans quelques panneaux ne traitant que de l'histoire des Reliques. Les témoignages qui subsistent sont datés des années 1940 aux années 1960.

Ainsi, dans le Vat Treang, le peintre du *vihāra* a introduit un Indien torse nu, coiffé de longues plumes bleues, dans la cérémonie très bigarrée du partage des Reliques. En effet, le personnage côtoie des Chinois, des musulmans et des individus sortant de contrées et de siècles imaginés et rêvés (ill. 224).

Dans la décennie 1950, la scène du partage des Reliques du sanctuaire du Vat Pteah Kandal, dont l'imagier a rendu une vision de bousculade (ill. 225), laisse apparaître deux Indiens au teint gris portant un pagne et une coiffure de plumes. L'un des deux tend les bras en direction de Droṇa avec un air aussi décidé que celui qui le précède (ill. 226).

Le tableau disparu de la *śālā* du Vat Preaek Kong Reach, exécuté dans les années 1960, montrait un Indien à la peau rouge – placé derrière un diplomate (cf. ill. 167) –, vêtu d'un pagne, portant des bracelets, un collier, des boucles d'oreille et coiffé de plumes travaillées de manière différente de celles des personnages précédents. A son côté, se tenait peut–être un autre Indien à la peau grise ne portant qu'un anneau retenant ses cheveux (ill. 227).

Dans le *vihāra* du Vat Kdei Doung, l'imagier a peint un couple d'Indiens à la peau foncée, torse nu, ne portant qu'une pièce de tissu passant entre les jambes et retenue à la taille. Sur les deux têtes, il a déposé la grande coiffe de plumes qui montre la méconnaissance qu'il avait du symbole de cette coiffure : en effet, elle était réservée aux seuls hommes et signalaient leurs exploits guerriers. Ici, la femme ainsi bizarrement coiffée est tournée vers le spectateur à qui elle paraît sourire (ill. 228).

Les derniers Indiens que nous présentons – ils sont trop nombreux pour tous les évoquer –, est le couple du sanctuaire du Vat Prasat Andaet. Tous deux ont le buste nu et sont de peau foncée : lui, arbore une imposante coiffure de plumes et semble très attentif à ce qui se passe ; elle, regarde souriante du côté du spectateur (ill. 228[b]). Dans la foule cosmopolite et bigarrée personne ne les remarque, eux–mêmes ne font pas cas du couple d'un autre siècle à leurs côtés.

Les Africains

Les Cambodgiens n'ont guère connu les Africains sur leur sol mais ils ne les ignoraient pas puisqu'au Vietnam, dès le début des années 1940, suite à l'invasion des Japonais à Lang Son, ville frontalière entre le Vietnam et la Chine, la France fait appel à des militaires d'Afrique en renfort de l'armée sur place : ces militaires sont connus sous le vocable de Tirailleurs sénégalais. Plus tard, en avril 1955, plusieurs pays d'Afrique et d'Asie se sont retrouvés à Bandung, en Indonésie, pour une conférence qui va préluder à la formation du mouvement des non–alignés dont Sihanouk va être l'un des principaux

acteurs. C'est sans doute à cette occasion que les Cambodgiens ont pu voir des images et des photographies sinon de la population africaine du moins de ses dirigeants présents.

Quelques imagiers ont placé des personnages africains dans des sujets plus diversifiés que dans la représentation des Indiens d'Amérique. Néanmoins, ces scènes sont très peu nombreuses et il est impossible de savoir si parmi les destructions de sanctuaires il en existait beaucoup d'autres.

Dans le Vat Chak, un panneau de 1953 du *vihāra* illustre le partage des Reliques auquel assistent Sihanouk et Monique (cf. « La famille royale », ill. 35,). Derrière eux, une femme à la peau brune tient une petite urne : habillée d'un pagne, elle porte des colliers et des bracelets, et de larges anneaux aux oreilles ornent son visage (ill. 229).

En 1959, un imagier du sanctuaire du Vat Mongkol Chey a placé, dans l'épisode des Reliques, deux Africains en pagne auprès d'Asiatiques en grande tenue (ill. 230). Ce petit groupe d'étrangers se tient calmement comparé aux deux personnages très excités qui le précèdent mais les Africains sont interrogatifs et paraissent inquiets (ill. 231).

Au cours des années 1960, l'imagier du *vihāra* du Vat Vihear Suor a réalisé deux illustrations intéressantes par la nature des sujets travaillés, dont l'un est très peu souvent exprimé.

Le premier est l'épisode, représenté en deux parties sur les coins des murs oriental et nord, du miracle de Śrāvastī – ou miracle des doubles apparences. Le Buddha confronté aux Hétérodoxes finit par triompher d'eux par la force invisible de sa parole. Après avoir fait surgir un manguier plein de feuilles et de fruits, il s'élève à son sommet et fait jaillir de ses épaules l'eau et le feu qui détruit la construction précaire que les Hétérodoxes avaient édifiée après avoir coupé tous les arbres du lieu (ill. 232).

L'originalité de cette création tient au fait que les Hétérodoxes qui devraient être six sont ici un nombre incalculable et qu'ils sont tous Africains, noirs de peau et habillés du pagne (ill. 233). La suite de cette histoire, sur le mur nord, montre ces mêmes Africains poursuivis par les langues de feu jaillissant de l'épaule droite du Bienheureux : certains sont atteints, d'autres sont incrédules, d'autres encore cherchent à se protéger (ill. 234).

Pour quelle raison l'imagier a–t–il peint des Africains portant le pagne et des anneaux d'oreille ? Pourquoi les a–t–il rendus ennemis du Buddha ? Pourquoi n'a–t–il pas représenté des Indiens ? Le *chau athikar* est resté perplexe devant ces questions.

Le second épisode est celui de l'Incinération du Buddha. Dans la file qui s'avance vers le cercueil pour déposer des fleurs, apparaissent deux Africains – peut–être un couple. Ils sont vêtus du pagne à franges et ont drapé autour de leur buste une large ceinture, certainement en signe de respect. Tous deux portent des anneaux d'oreille, plusieurs rangées de colliers et de nombreuses chevillières (ill. 235).

Si l'apparition de tant d'étrangers mêlés aux Cambodgiens contribue grandement au pittoresque des oeuvres, elle transmet aussi un message religieux – le Buddha, et par–là même le bouddhisme, peut réunir des peuples différents –, mais également un message politique d'ouverture sur le monde.

Le Cambodge est un petit pays qui ne méconnaît pas le reste de la planète et se doit d'être connu : l'un des rêves de Sihanouk, devenu réalité dans les années 1960.

5.2 LES ANACHRONISMES DANS LES SCENES RELIGIEUSES

Le plus grand nombre de sujets présentés dans cette partie de la recherche sont certainement ceux qui montrent le mieux l'intérêt manifeste des Khmers pour ce qui représente à leurs yeux un véritable exotisme : ils vont le traduire dans les scènes religieuses avec humour et sens du détail pittoresque magnifiant ainsi les plus intéressants anachronismes.

5.2.1 LES MOYENS DE LOCOMOTION

Si l'évocation des moyens de locomotion a intéressé les imagiers, une présentation de l'état du Cambodge au moment où ces œuvres ont été peintes reste difficile. En effet, il n'existe pas d'études spécifiques sur ce sujet et les références se font à partir de l'histoire de l'Indochine dans laquelle le Vietnam joue le rôle essentiel.

Les Cambodgiens, comme tous les peuples les entourant, se sont toujours déplacés sur les fleuves et les rivières maniant de frêles embarcations avant de voir arriver dans l'espace des Quatre bras les bateaux à vapeur. Ils ont été intrigués par la voiture et la moto quand ils ne connaissaient encore que la charrette à bœufs. Puis, les machines volantes les ont impressionnés autant qu'elles les ont fait rêver.

C'est donc avec la présence des étrangers sur leur sol, que les habitants – essentiellement ceux des villes–, vont être confrontés au développement moderne des communications.

SUR L'EAU

Ainsi, à partir de 1870, les bateaux à vapeur des Messageries de Cochinchine remontent le Mékong assurant une liaison régulière Saigon–Phnom Penh qui fait sortir lentement le Cambodge de son isolement. A Phnom Penh s'installent alors des aventuriers, des commerçants, des fonctionnaires et des religieux français. Les imagiers sont confrontés à l'exotisme de l'Occident.

A cette époque, si les embarcations des Khmers sont souvent évoquées sur les panneaux des *vihāra*, notamment dans le *Mahā jātaka*, les premiers bateaux à vapeur sont aussi représentés comme le montrent les photographies des peintures du Vat Caturdis [Chaktodis] datant de la fin du XIX^e^ siècle ou du tout début XX^e^, détruit sans doute sous les Khmers Rouges (ill. 1).

Plus tard, dans l'histoire de *Mahājumbū* - *Mohajumbu* en khmer –, du sanctuaire du Vat Sommanors, le peintre a laissé un épisode traité en arrière de la scène principale où l'on voit de nombreux bateaux à vapeur et de marchandises survolés par des avions dont on reconnaît, pour certains, qu'ils sont japonais. Cette scène de guerre partageant l'espace avec un épisode du Rāmakerti (Rāmker) est étonnante mais le peintre,

subissant à cette époque la guerre japonaise, a certainement voulu en laisser un témoignage (ill. 2). Tous les bateaux représentés sont des cargos et jamais des embarcations de passagers : peut–être l'imagier a–t–il voulu ainsi évoquer les difficultés de ravitaillement que certaines régions connaissaient dans la première moitié des années 1940 (ill. 3).

En l'état actuel de nos connaissances, nous n'avons pas trouvé d'autres représentations de bateaux appartenant à un monde étranger aux Khmers. Il semble que ce mode de transport n'ait pas été retenu par les imagiers au contraire de celui des voies de terre.

SUR TERRE

Si le Cambodge angkorien disposait d'un réseau de routes construites en remblai et jouant souvent le rôle de digues – infrastructure évoquée dans l'inscription de la stèle de Prah Khan –, il faut cependant attendre le règne du roi Ang Duong au XIX^e^ siècle pour trouver à nouveau mention de travaux routiers, notamment le démarrage d'une voie reliant Oudong à Kampot. Dès 1898, sous le Protectorat, la construction de routes reliant Phnom Penh à Battambang, à Kampong Chhnang et à Svay Rieng fut entreprise, et plus tard, au début des années 1930, vers le nord–est [442]. Mais les affrontements, l'insécurité, le manque d'entretien et le climat provoquèrent rapidement de nombreuses destructions des voies.

En 1903 arrive la première voiture à Saigon – elle était semble–t–il apparue dès 1885 à Hanoï –, qui impose un certain mode de circulation en ville. En 1908, le duc F.–F. de Montpensier et son ami G. de Bernis décident de parcourir, dans leur voiture agencée à cet effet, la distance Saigon–Angkor–Saigon. Si leur entourage trouve que c'est une folie et leur conseille d'abandonner, ils accomplissent l'exploit relaté dans le journal de bord sous forme d'un ouvrage [443] et dans la publication éditée par la marque de la voiture [444]. F.–F. Montpensier raconte cette épopée à travers une région où il n'y avait aucune route et conclut : « *Puissions–nous avoir, au sens propre du mot, montré la route, cette route d'Ang–Kor qui serait si nécessaire au développement de notre belle colonie*. » En ce tout début du XX^e^ siècle le Cambodge possédait essentiellement des pistes et le moyen de transport rural demeurait la charrette à bœufs. Deux décennies plus tard, en 1926, on recense 683 voitures dans le pays – 5678 en Cochinchine – et quelques rares motos.

Les imagiers khmers, après une période de découvertes et de surprises, semblent avoir tout particulièrement apprécié « les voitures à feu ». Dans nombre de sanctuaires ils ont laissé sur les panneaux peints des témoignages de ces machines qui les ont

[442] GUERIN, M., *Paysans de la forêt à l'époque coloniale*, Paris, 2008, p. 301–303.

[443] MONTPENSIER, F.–F. (de), *La Ville au Bois dormant, de Saïgon à Ang–Kor en automobile*, Paris, 1910, 233 p.

[444] « Les Prouesses de l'Automobile. Au Cambodge de Saïgon aux ruines d'Angkor, par M^gr^ le Duc de Montpensier », d'après P. JEANTET in *Cochinchine française*, Ed. S^té^ Diétrich, Paris, 1910, 16 p.

fascinés. Mais ces représentations du début du XXe siècle, encore visibles, ne sont plus maintenant qu'extrêmement rares.

Les automobiles

Le peintre du premier *vihāra* du Vat Muni Salavoan, construit en 1917, a immortalisé sur un petit panneau de bois, placé maintenant au–dessus d'une porte dans le sanctuaire reconstruit en 1954, la scène d'une voiture quittant la grande chaussée d'Angkor Vat en roulant sur les dalles de pierre. Cet épisode ancien a été conservé comme quelques autres (ill. 4). Peinte certainement dès la réalisation de l'édifice, cette vision d'un véhicule foulant l'espace sacré étonne de nos jours le spectateur mais il est intéressant de citer F.–F. de Montpensier à ce sujet : « [le 13 avril 1908]. *Dès sept heures du matin, quand nous arrivons à la grande chaussée de l'étang, des milliers de Cambodgiens y sont groupés déjà pour voir passer* la fameuse voiture à feu. *Puisse la montée vers l'apothéose ne pas trop disloquer notre pauvre auto* […]. *En avant !... La voiture escalade sans peine les deux marches de la chaussée et roule vers le temple* […]. *Pour arriver au pied du grand temple, il faut encore que la voiture gravisse un escalier de cinq marches* […] *et elle escalade ses cinq marches dont la dernière est* la Marche à la Gloire ! *Une légitime fierté se mêle à l'allégresse que nous ressentons, mes chers compagnons de voyage et moi : nous avons mené à Ang–Kor la première automobile et aucune autre ne pourra jamais pénétrer plus loin dans le temple* [445] ».

Cet exploit singulier a certainement été connu par le bouche à oreille dans de nombreux lieux et il est très certainement possible que l'imagier ait voulu le transcrire une dizaine d'années plus tard sans pour autant l'avoir vécu – l'image qu'il donne de la voiture n'est pas celle de Montpensier.

Plus d'un demi–siècle après l'aventure de la Lorraine–Diétrich, les voitures et les chars vietnamiens fouleront à nouveau la grande allée d'Angkor Vat…

Dans le Vat Khna, sur l'un des longs panneaux de bois de peu de hauteur du *vihāra*, peint en 1934, on peut voir deux automobiles parcourant une longue route, sans doute de latérite, passant auprès d'un groupe d'hommes en uniforme indéfinissable. Cette scène de genre ne se rattache à aucun sujet précis (ill. 5).

Un épisode peint dans le *vihāra* du Vat Kaoh Pen, exécuté autour de 1942, relate la course d'un cheval suivie de celle d'une voiture donnant l'impression de rouler sur les deux roues avant. Le peintre a pris soin de montrer le conducteur penché sur son volant à travers la vitre avant gauche mais il a eu quelques difficultés à travailler la perspective d'ensemble sans toutefois oublier de marquer les ombres portées, probablement pour évoquer l'illusion de la vitesse (ill. 6). La représentation de cette voiture à la carrosserie arrondie – inspirée d'une Citroën 11 légère (6b) – est de la même époque que d'autres voitures aux lignes géométriques plus représentées sur les panneaux peints. La fantaisie de l'imagier a été d'introduire cette pointe d'humour auprès d'un épisode du *Mahājanaka jātaka*.

[445] MONTPENSIER, F–F. (de), *La Ville au Bois... op. cit.,* p. 185–188.

Le peintre du sanctuaire du Vat Treang, qui a travaillé dans les années 1940, a encadré la cérémonie du partage des Reliques de différents moments d'actualités de son époque. Un défilé de voitures est évoqué sur l'un des côtés tandis que des passants marchent sur un trottoir et que des femmes s'occupent des boissons proposées sur leur cuisine roulante (ill. 7).

Peintes en 1955 sur les murs du sanctuaire du Vat Srei Toul, plusieurs automobiles font partie du décor des scènes de la Vie du Buddha.

Dans l'histoire de l'Epreuve de l'arc, une voiture bleue chargée d'occupants arrive à la cérémonie (ill. 8). Lors du *Parinirvāṇa* du Buddha plusieurs véhicules de type américain sont garés sur la grande allée conduisant jusqu'au défunt. La présence de Sihanouk accompagné de Monique et de leur fils Sihamoni, explique certainement la taille et le genre des voitures mises en valeur derrière eux (ill. 9).

On trouve la même idée de présentation dans le panneau du *Parinirvāṇa* du sanctuaire du Vat Pteah Kandal, peint dans les années 1950, mais les automobiles arrêtées sont des modèles plus simples que ceux de la scène précédente (ill. 10).

Les deux roues

En 1961, un peintre a raconté la cérémonie des Reliques sur un panneau d'un peu plus de six mètres de long dans le *vihāra* du Vat Boeng Laeng, déjà évoquée *supra* (cf. ill. 36 « Une tenue militaire »). L'histoire se déroule au croisement de rues bordées de boutiques où sont stationnés de nombreux véhicules, notamment des voitures aux couleurs différentes dont plusieurs décapotables (ill. 11). Près du groupe entourant Sihanouk, on aperçoit devant une voiture verte décapotée, l'avant d'une moto (ill. 12). Ce moyen de locomotion, ici étudié avec la plus grande précision, se rencontre dans d'autres épisodes de sanctuaires répartis dans différentes régions. Nous n'en avons retenu que quelques exemples.

A la fin des années 1950 a été peinte l'une des nombreuses scènes de sermon du Buddha dans le sanctuaire du Vat Tang Kouk. Derrière ce sujet se déroulant dehors mais abrité sur un côté par une grande tenture, l'imagier a relaté des épisodes de vie quotidienne : un pêcheur ramenant son filet dans sa barque prête à accoster, un homme sur la berge portant une palanche, un autre un panier, et un motocycliste les doublant. Cette motocyclette pilotée par un jeune homme est traduite par le peintre avec exactitude (ill. 13).

Le panneau du *vihāra* du Vat Treang cité *supra*, travaillé dans un style provincial, présente deux motocyclistes – trop grands pour la taille de leur engin –, dont l'un avec son enfant assis derrière lui, circulant et encadrant une femme à bicyclette dans une rue animée (ill. 14).

La bicyclette est apparue pour la première fois en Indochine au lendemain de la première guerre mondiale. Au cours des années 1920, son utilisation commence à se

répandre avec des cycles Peugeot. En 1925, on recense 344 bicyclettes importées de Saint Etienne à Hanoï, traversant quotidiennement le pont Doumer [446]. Et dès les années 1940 le cyclo–pousse commence à remplacer progressivement le pousse–pousse.

Ces quelques lignes générales sur l'Indochine ne renseignent pas sur le Cambodge mais on peut penser que l'utilisation de la bicyclette s'est développée sur la terre khmère – au moins à Phnom Penh –, de manière un peu plus tardive qu'à Hanoï, et que dans les années 1940 son emploi s'est répandu sur tout le territoire comme le panneau peint de Treang en donne un témoignage (cf. *supra*).

La scène de la rencontre entre le Buddha et son père, peinte en 1946 sur l'un des murs du *vihāra* du Vat Bakong, se déroule sur une grande place entre divers bâtiments. Autour de cette entrevue ont pris place des moments de vie quotidienne : un camion arrêté, un Chinois portant sa palanche, une femme tenant un large panier sur sa tête, un chien errant, des militaires français passant… et un jeune garçon à bicyclette traversant la place (ill. 15). Le groupe formé par le Buddha, son père et deux personnages officiels, est travaillé en perspective hiérarchique comparé aux divers détails du quotidien rendus en taille inférieure.

Dans le Vat Tumloab, les murs extérieurs du sanctuaire décorés en 1945 ont conservé les représentations de deux voitures, d'un car de transport de passagers et de deux bicyclettes bien différenciées : l'une à barre horizontale pour l'homme, l'autre à deux barres obliques pour la femme (Cf. *supra*, chap. II « Les murs extérieurs », ill. 118, 120-122)

Un autre exemple de bicyclette est donné par un tableau peint en 1953 – placé sous le panneau racontant le repas chez Cunda –, dans le *vihāra* du Vat Chak sur lequel on voit un homme se déplacer sur une chaussée longeant sans doute un bord de mer (ill. 16). On remarque la précision avec laquelle ont été représentées les bicyclettes tant à Chak qu'à Bakong, ce qui confirme l'observation des imagiers.

Sur le même tableau de Chak on trouve aussi évoquée une Vespa. Les Khmers d'un certain âge se souviennent encore de ce véhicule sillonnant les rues de la capitale et de sa couleur vert pâle. Cette machine à deux roues est née en 1946 à l'initiative de Enrico Piaggio, fils du fondateur du groupe au XIX^e^ siècle. Elle connaît un succès immédiat et dès 1953 elle est vendue en Asie [447].

L'imagier présente un couple d'Occidentaux, joyeux et décontracté, se promenant sur une Vespa verte au long d'une route bordant la mer. La date d'exécution de cette peinture correspondant à celle de la vente de ce véhicule en Asie, on peut penser que le peintre avait en sa possession une image de publicité de ce véhicule, ou peut–être une

[446] GRAVELINE, F., *L'aventure des plantations Michelin*, 2006.
[447] Vespa, l'historique, www.ericdelbrassinne.be/vespa/

photographie d'un couple arborant cette nouvelle création dont il a su rendre la réalité et la couleur (ill. 17). Cependant, une petite différence subsiste qui tient au V du nom : la branche gauche de la lettre devrait être plus longue (ill. 18).

Une autre Vespa est celle de la cérémonie du partage des Reliques du *vihāra* du Vat Boeng Laeng. Peinte en 1961, elle est vue de profil et à l'arrêt sur sa béquille : il est donc possible d'en admirer les détails et une partie de son numéro d'immatriculation (ill. 19).

En 2011, quelques Vespa sillonnaient à nouveau les rues de Phnom Penh et l'une d'entre elles, datant de 1956, avait conservé sa teinte vert pâle d'origine.

Les chars d'apparat à pneumatiques

Nous avons rattaché aux moyens de locomotion sur terre l'image des roues à pneumatique. En effet, si les peintres ont été intéressés par les automobiles, ils l'ont été tout autant par leurs pneus qu'ils ont adaptés essentiellement au char de Siddhārtha lors de l'épisode des Quatre rencontres.

Ainsi, les promenades du prince en dehors de son palais se font dans son char d'apparat plus ou moins orné, souvent couvert, conduit par son cocher et tiré par des chevaux dont le nombre varie entre deux et trois : nous avons choisi un classement de ce sujet en fonction de leur nombre et non dans un ordre chronologique puisque tous les panneaux peints peuvent être datés entre les années 1940 et les années 1960.

Parmi toutes les représentations découvertes, les plus nombreuses sont celles de deux chevaux conduisant le véhicule de Siddhārtha à travers un parc le plus souvent organisé à la française.

Dans le sanctuaire du Vat Roka Khnaor Krom, le char d'apparat est fait d'une caisse de taille assez réduite et couverte, aux ouvertures larges, posée sur de très hautes roues à pneumatique ayant un garde–boue (ill. 20).

Le panneau du *vihāra* du Vat Anlong Trea présente le char sous un aspect de charrette dont on voit le timon qui ne passe pas entre les deux chevaux mais sur le côté de la tête de celui du premier plan. Siddhārtha est assis sur la caisse découverte tenant une longue épée. Quant aux deux roues, elles sont de larges pneus (ill. 21).

Dans le Vat Po Vong, le tableau des Quatre rencontres du sanctuaire montre un char d'apparat orné de rideaux et équipé d'un marchepied qui toutefois n'a pas l'allure d'un carrosse bien qu'il possède quatre roues : deux petites à l'avant, deux plus importantes à l'arrière, toutes à pneu et surmontées d'un garde–boue (ill. 22).

La peinture du sanctuaire du Vat Ponnareay est une composition au dessin de plus belle qualité que la précédente dont le peintre a précisé maints détails. Dans un parc à la française le char, qui s'apparente ici à un carrosse, est tourné dans le sens inverse des précédents et tiré par deux chevaux. Le cocher, assis sur la banquette avant – position extrêmement rare puisque le bas de son corps n'est ordinairement jamais représenté –

tient les rênes tout en ayant la tête tournée vers son maître et le bras gauche tendu lui indiquant ce qu'il doit voir. La voiture du prince, suspendue et couverte, ornée de rideaux et de tissu, possède quatre roues à pneus couvertes chacune d'un garde–boue, dont les rayons multiples ressemblent à ceux des bicyclettes (ill. 23).

Le char de Siddhārtha du *vihāra* du Vat Peanea est vu de face dans un paysage de parc aménagé à la française, comme le précédent. Le cocher, les mains jointes en signe de respect, n'est vu qu'à mi–corps caché à moitié par le lourd cheval du premier plan tandis que le prince désigne un malade. Comme pour le véhicule précédent, les roues à pneus possèdent des rayons semblables à ceux d'une bicyclette et sont protégées par un garde–boue (ill. 24).

Le tableau du *vihāra* du Vat Pongro, en partie repeint sur l'iconographie originelle, est intéressant pour sa mise en scène : Siddhārtha debout, son cocher en attitude de respect auprès de lui, tous deux se trouvant devant le char dont est visible le fauteuil du conducteur. On aperçoit trois des quatre roues à pneumatiques dont l'une est complètement tournée vers le spectateur tandis que le char est vu de trois-quarts : l'imagier voulait certainement préciser le pneu couvert d'un garde–boue. Durant cet arrêt les deux chevaux sont en train de piaffer (ill. 25).

Il existe encore quelques témoignages du véhicule du prince tiré par trois chevaux. Nous en avons trouvé quatre représentations datées entre 1940 et 1960.

Dans le Vat Peam Mongkol, le tableau du sanctuaire montre un char apparenté au carrosse, conduit par un cocher légèrement tourné vers le prince en faisant le *sompeah* tandis qu'un serviteur se tient sur le marchepied arrière et que Siddhārtha penché par l'ouverture désigne le vieillard. Le véhicule possède quatre roues à pneus montés sur jante dont le centre semble décoré d'un oiseau aux ailes éployées (ill. 26).

Dans le *vihāra* du Vat S'ang, le sujet est traité de manière originale : placé sur la gauche de la composition, attelé de trois chevaux et possédant quatre pneus montés sur jante, le char de Siddhārtha est arrêtés et vide de ses occupants. A droite, se tiennent, assis sur un rocher, le cocher et le prince qui semble en conversation avec le vieillard et le malade. L'ensemble de la composition se détache sur un parc aux parterres géométriques (ill. 27).

La mise en scène des Quatre rencontres dans le *vihāra* du Vat Thma Da est beaucoup moins intimiste que la précédente. L'épisode se déroule à la fois dans une partie de parc organisé et dans une partie de nature moins domptée. Le véhicule du prince est une voiture suspendue et découverte, à deux roues à pneus montés sur jante, tirée par trois chevaux que dirige le cocher tandis que le prince assis très en hauteur domine la scène qui l'entoure (ill. 28).

Dans le Vat Popreng, le tableau du sanctuaire montre Siddhārtha assis sur le devant de son char ressemblant plus à un édicule qu'à un char d'apparat : en effet, le peintre a imaginé un toit à double pente formant un fronton reposant sur quatre colonnettes, l'ensemble appuyé sur une haute caisse au décor angkorien auquel il a ajouté des roues à pneus surmontées de garde–boue dont la forme géométrique étrange n'est guère protectrice (ill. 29).

Le dernier tableau choisi pour évoquer les roues à pneumatiques est l'illustration de l'épisode du *Nemi jātaka* lorsque le roi Nemi a manifesté sa résolution de traverser les Enfers avant de se rendre au Trayastriṃśa.

Peint dans les années 1950, le panneau du *vihāra* du Vat Prey Leak Mchas montre Nimi assis sur un étroit et haut fauteuil que le peintre a transformé en char à deux roues à pneus surmonté d'un important garde–boue. Le cheval, dont la queue repose en partie sous les pieds du roi, ressemble aux chevaux de bois des manèges tournant. Conduit dans l'espace sur ce curieux véhicule, le roi survole avec une expression de grande tristesse les damnés qui paraissent étonnés de cette apparition (ill. 30).

Dans la représentation des moyens de locomotion sur terre, les peintres n'ont jamais introduit l'image du train alors que celui-ci existait depuis 1930 pour la ligne reliant Phnom Penh à la frontière thailandaise, et depuis 1939 pour celle reliant Mongkol Borei à Poipet [448].

DANS LE CIEL

Si les premiers aéroclubs d'Indochine ont été créés aux alentours de 1930, notamment à Saigon, et que l'avion civil baptisé « Emeraude » quitte, en décembre 1933, l'aérodrome du Bourget en direction de Saigon pour son premier vol direct France–Indochine, de nombreux petits aéroplanes avaient commencé à survoler, dans le même temps, le Tonlé Sap – le Grand lac du Cambodge.

Il semble que ce soit dans les années 1930 qu'un petit terrain d'aviation est aménagé près de Phnom Penh qui, avec les années passant, prendra le nom de Pochentong et se dotera de deux pistes en latérite. Toutefois, ce n'est qu'en 1964 que la capitale, avec l'aide de la France, se dote d'un véritable aéroport international baptisé « Aéroport de Pochentong » – devenu maintenant « Aéroport international de Phnom Penh ». Quant à l'aérodrome de Siemreap qui n'était qu'une simple piste d'envol en latérite avant 1953, il est modernisé par une piste asphaltée en 1959 [449].

Parallèlement à l'aviation civile se développe en Indochine l'aviation militaire française qui joue un rôle important dès 1919 et principalement durant la période 1935-1945 lors de la guerre contre la Thaïlande et la lutte contre la force japonaise.

[448] *Cambodge*, Source du ministère de l'Information, *op. cit.*, p. 147.
[449] *Cambodge*, Source… , *ibid.,* 1962, p. 132–145.

Les imagiers khmers vont donc voir passer dans le ciel des machines volantes qu'ils vont placer dans les représentations religieuses sous forme de silhouettes ou de dessins plus précis. Mais à quelle date ont–ils commencé à le faire ? Au cours de nos découvertes nous n'avons pas trouvé la présence d'un avion dans les scènes peintes avant le tout début des années 1940.

Nous présentons quelques panneaux répertoriés dans différentes provinces dont la datation s'échelonne de la décennie 1940 à celle de 1960.

Les premiers avions évoqués par les imagiers sont transcrits avec un certain nombre de détails même si l'œil ne peut les remarquer en raison de leur taille réduite et que seuls les moyens photographiques modernes permettent de les voir.

Ainsi, dans la scène du sanctuaire du Vat Sommanors déjà cité *supra* (cf. ill. 2), des avions militaires survolent des bateaux. Ici, l'imagier indique clairement la présence d'un avion japonais reconnaissable à ses deux disques rouges sur les ailes : c'est un témoignage des affrontements entre Thaïlandais, Japonais et Français au début des années 1940 (ill. 31).

Dans le sanctuaire du Vat Bakong, un grand nombre d'avions a été peint en 1946 au-dessus de deux tableaux illustrant des sermons du Buddha. Les uns sont blancs, les autres noirs mais tous se combattent et certains sont déjà en train de tomber vers le sol. Ce panneau rappelle les difficultés vécues par la région entre 1941 et 1945 (ill. 32).

Dans le panneau du *vihāra* du Vat Treang, peint dans les années 1940, un avion traverse le ciel tandis qu'au–dessous se déroule la remise des Reliques (ill. 33).

Au long des années 1950 et 1960, des imagiers présentent des avions silhouettés évoquant peut–être des avions de chasse.

L'exemple du tableau du sanctuaire du Vat Chak montre trois avions rouges passant au–dessus de la cérémonie du « don d'un *vihāra* au Buddha » fait par un homme aisé (ill. 34–35), tandis que dans celui du *vihāra* du Vat Chi Kranhoy cinq avions blancs traversent le ciel lors de la rencontre de Sumedha et Dipaṅkara (ill. 36–37).

Dans cette même période, le peintre du sanctuaire du Vat Khna a travaillé le retour au palais de Kapilavastu de Māyā et de son enfant, portés sur un palanquin, tandis qu'un avion passe au–dessus des dignitaires et de la foule réunis (ill. 38).

Sur un autre tableau, l'imagier présente un long défilé s'étirant entre les architectures indo–musulmane et khmère pour accompagner le retour du Buddha à Kapilavastu et place dans le ciel un biplan et un avion au curieux dessin (ill. 39–41).

Enfin, il a peint un autre biplan dans la scène montrant le Buddha malade après le repas chez le forgeron Cunda : le Bienheureux à moitié couché parle aux disciples qui

l'accompagnent tandis qu'un petit avion survole l'allée boisée où il fait sa dernière halte (ill. 42).

Dans le sanctuaire du Vat Srei Toul l'imagier fait voler un monoplan au–dessus du groupe assistant à l'Epreuve de l'arc qui occupe une grande partie du ciel nuageux (ill. 43).

Dans le *vihāra* du Vat Boeng Laeng, l'épisode du partage des Reliques déjà animé par la présence de nombreuses voitures et motos, et celle d'une Vespa, montre deux avions sillonnant le ciel dont l'un a une apparence relativement détaillée : la cabine de pilotage laisse imaginer la présence de trois personnes (ill. 44).

Dans la même cérémonie, le peintre du sanctuaire du Vat Kdoeang Reay fait vrombir un avion dans le ciel nuageux où le vol d'un grand nombre d'oiseaux lui fait concurrence (ill. 45).

5.2.2 LE PROGRES TECHNIQUE

LA MESURE DU TEMPS

Les horloges

Lorsque les Français se sont installés au Cambodge – mais aussi dans les autres contrées étrangères –, ils ont évoqué, souvent par nostalgie, le rappel de leur propre terre dans leurs demeures en y plaçant des objets inconnus de la plupart des autochtones. C'est ainsi que les horloges apportées de France ont été accrochées aux murs et que certaines d'entre elles ont pu être offertes à des *vat* lors d'une fête, comme l'a expliqué un *achar* âgé.

Dans les années 1950 et 1960, les représentations peintes de ces objets ne devaient donc pas exprimer grand-chose pour le simple fidèle, notamment des campagnes, qui ne lisait pas l'heure puisque ses journées étaient rythmées en fonction des deux saisons et du soleil. Il n'est même pas sûr que tous les imagiers aient su lire la pendule qu'ils figuraient sur le mur.

Nous n'avons répertorié que quatre panneaux peints ayant conservé une horloge murale dont deux sont plus exactement des pendules puisque les peintres ont représenté un pendule pour les faire fonctionner. Mais toutes les quatre ont leur mécanisme inséré dans un cadre en bois.

Dans le *vihāra* du Vat Svay Ta Haen, une horloge est accrochée au mur derrière les religieux dans l'espace où Cunda reçoit le Buddha. L'imagier dépeint l'un d'entre eux visiblement malade en donnant à son visage un aspect verdâtre. L'heure indiquée est difficile à lire parce qu'aucun éclairage naturel n'est donné à la salle : peut-être 22 h 30, peut-être 10 h 30 de la matinée… Un octogone irrégulier à deux teintes a pris la place d'un mécanisme pendulaire qui n'est pas représenté ici (ill. 1).

Les trois autres appareils marquant l'écoulement du temps appartiennent à la scène des Adieux et se trouvent dans la chambre de Yaśodharā.

Sur le panneau du sanctuaire d'Enlibaur la pendule est accrochée à une colonne et indique 1 h du matin. L'imagier a symbolisé son balancier au travers d'une vitre (ill. 2).

L'horloge du *vihāra* du Vat Kampong Thma marque 1 h 45 du matin. Sa caisse est ornée d'un décor géométrique qui conserve en son centre deux canards blancs symbole peut–être du fabricant qui a laissé son nom « Chhoy » écrit en lettres latines (ill. 3).

La pendule du sanctuaire du Vat Banteay Stoung s'est arrêtée à 23 h 45. Le peintre a marqué symboliquement l'emplacement d'un balancier par un dessin géométrique blanc sans y inscrire un nom de fabricant (ill. 4).

On constate que l'heure du départ de Siddhārtha varie selon les imagiers sans toujours savoir si les aiguilles donnent l'heure de la nuit ou du jour puisque dans de nombreuses représentations, contrairement aux écrits, Chandaka et Kanthaka attendent le prince à la porte de la chambre en plein jour.

Les réveils

Le réveil est beaucoup plus présent que l'horloge et dans une variété de sujets plus élargie bien que la scène des Adieux reste dominante. Il est essentiellement rond, posé sur une table, possède parfois une aiguille des secondes, et indique des heures variables correspondant aux fantaisies imaginatives des peintres.

Nous ne présentons que quelques images parmi le nombre découvert avec le souci de les évoquer, autant que faire se peut, à travers différentes provinces.

Les peintres des *vihāra* des Vat Peam Mongkol (ill. 5) et Ponnareay (ill.6) ont illustré, dans les années 1940, la présentation de l'enfant Siddhārtha à l'ermite Asita dans une salle où sur un guéridon était posé un réveil auprès d'autres objets du quotidien. On remarque que les heures affichées sur les deux réveils ne se correspondent pas.

Dans les années 1950, le sanctuaire du Vat Kampong Thma a été orné d'un panneau racontant l'allégeance de Yaśodharā (ill. 7), et les sanctuaires des Vat S'ang (ill. 8) et Pich Mokott (ill. 9) de tableaux relatant les Adieux où les réveils ont été placés sur des guéridons recouverts d'une étoffe comme précédemment et indiquent des heures différentes.

A quelques années d'intervalle, les imagiers des *vihāra* des Vat Sbov Rik et Kampong Thma ont imaginé, dans la scène des Adieux, d'insérer dans le dossier du lit de Yaśodharā un réveil, l'un numéroté en « chiffres arabes » (ill. 10) l'autre en chiffres romains (ill. 11). Cette composition originale est assurément sortie de la créativité d'un premier peintre imité par un second qui s'est inspiré d'un autre modèle pour les chiffres romains.

Dans les années 1960 le réveil continue d'être apparent dans différents sujets. On le trouve ainsi dans l'épisode du songe de Māyā des sanctuaires des Vat Banteay Stoung et Po Reangsei. Dans le premier, il est posé sur un guéridon lui–même placé au pied d'une fenêtre sur le tapis de la chambre de la reine (ill. 12) ; dans le second, il se trouve sur la cheminée de la chambre très européanisée de Māyā et présente un aspect nordique : cadre en bois plutôt qu'en céramique, orné d'une étoile à son sommet (ill. 13).

Dans la même décennie que les panneaux précédents, celui de la scène des Adieux du *vihāra* du Vat Moha Khnhoung montre un réveil à trois petits pieds et une poignée, posé sur un guéridon carré près du lit de Yaśodharā (ill. 14).

On peut le rapprocher du réveil de la scène du repas chez Cunda dans le sanctuaire du Vat Ba Baong Kraom. Posé sur une petite table devant le Buddha, il possède des pieds

boules et une poignée ; un nom inscrit au–dessous des aiguilles pourrait être ACROUX, peut–être une marque de l'époque (ill. 15).

Les montres

La montre est beaucoup représentée et dans divers sujets à partir des années 1950 et continue de l'être dans les années 1960. Elle n'appartient qu'à la femme –une seule exception pour un homme (cf. *infra* ill. 141) –, ce qui peut s'expliquer par la nudité partielle, ou totale, du bras féminin sur lequel le peintre pouvait la dessiner alors que les hommes sont avant tout habillés de manches longues. Elle a surtout été considérée comme un bijou féminin et un signe distinctif social. De forme essentiellement ronde – deux carrées et une rectangulaire ont seulement été répertoriées –, elle est portée au poignet gauche à l'exception de quatre accrochées au poignet droit.

Si elle apparaît dans divers thèmes de la vie du Buddha dans la décennie 1950, il ne semble pas que les imagiers aient pour autant privilégié l'épisode des Adieux comme ils l'ont fait avec la représentation du réveil.

Une montre est figurée dans le sanctuaire du Vat Sbov Rik au poignet de trois suivantes, appartenant à l'entourage de Māyā, lors de la naissance de son fils. Toutes trois de forme semblable indiquent une heure différente (ill. 16–18).

Lors des Adieux de Siddhārtha, on la trouve encore au poignet de femmes plus ou moins dénudées dans les *vihāra* des Vat Sbov Rik (ill. 19), Ampae Phnum (ill. 20) et Muni Salavoan (ill. 21). Celle portée par la femme de Muni Salavoan est de forme carrée et très « art déco » et, comme précédemment, aucune des trois ne précise la même heure.

Toujours dans les mêmes années 1950, la montre petite et ronde est portée par deux femmes assistant au retour du Buddha à Kapilavastu sur les tableaux des sanctuaires des Vat Kampong Thma (ill. 22) et Preaek Kong Reach (ill. 23).

Dans le panneau illustrant l'un des sermons du Buddha du *vihāra* du Vat S'ang, elle est attachée au poignet droit d'une femme élégante et souriante ; sa forme ronde est de diamètre plus important que celui des montres précédentes (ill. 24).

Le couple occidental assistant au *Parinirvāṇa* du Buddha sur le panneau du sanctuaire du Vat Damrei Sa est vêtu à la manière européenne ; la femme arbore différents bijoux et porte une montre qui devait être une référence pour le peintre (ill. 25).

Dans la remise des Reliques du *vihāra* du Vat Kampong Thma, Monique placée auprès de Sihanouk, porte une montre rectangulaire dont le cadran blanc n'indique pas l'heure : l'imagier n'a sans doute pas réussi à la lire sur la photographie lui ayant servi de modèle (ill. 26).

Datant des années 1950 mais ayant subi un repeint maladroit, le tableau de la présence de Vercingétorix (cf. « Les personnalités historiques », ill. 170) montre un couple dont la femme porte une montre : le cadran étant resté blanc il pourrait s'agir ici d'une restauration malhabile ou de l'impossibilité pour l'imagier de lire l'heure (ill. 27).

Durant la décennie 1960 la montre apparaît dans les mêmes thèmes que les années précédentes.

La Naissance du Bodhisattva peinte dans le *vihāra* du Vat Boeng Laeng (ill. 28) présente l'une des suivantes de Māyā assise à terre, tenant en main un vase, dont la large montre au poignet indique lisiblement 18 h 15 ou 6 h 15 (ill. 29).

Dans le groupe des six suivantes assistant Māyā lors de sa délivrance, l'imagier du sanctuaire du Vat Krakor fait porter à deux d'entre elles une petite montre ronde (ill. 30).

Le Mariage de Siddhārtha et de Yaśodharā, exécuté dans le *vihāra* du Vat Kdei Doem, est composé de deux groupes dans lesquels on compte une femme portant une montre au poignet droit (ill. 31) et cinq au poignet gauche (ill. 32). Le peintre a répété la même forme pour cet accessoire qu'il n'a pas travaillé avec beaucoup de soin.

Lors de la cérémonie du Mariage du prince, peinte dans le sanctuaire du Vat Mohar, l'imagier fait porter une montre à l'une des invitées tenant un vase (ill. 33). Dans la scène des offrandes au Buddha et aux religieux, il a peint une femme, tenant un plateau chargé de bananes et de papayes, laissant voir sur son poignet un bracelet et une montre (ill. 34).

Le tableau des Adieux de Siddhārtha du sanctuaire du Vat Pothi Vong, assez détérioré (cf. « Désordre et licence », ill. 94), laisse cependant apercevoir l'une des femmes endormies au pied du lit de Yaśodharā posant son bras sur la poitrine de sa voisine : elle porte au poignet une montre indiquant 2 h 25 du matin (ill. 35).

Le repas chez le forgeron Cunda a retenu l'attention de plusieurs imagiers : il est intéressant de remarquer que les femmes portant des montres n'appartiennent pas aux scènes de sensibilité chinoise.

Ainsi, dans le *vihāra* du Vat Svay Chikray le peintre évoque un groupe d'invités parmi lesquels deux femmes portant une jupe de tradition khmère arborent au poignet une petite montre (ill. 36).

Dans le sanctuaire du Vat Champou Proeuk, l'imagier du repas a lui aussi orné le poignet de deux femmes, appartenant à un groupe d'invitées, d'une montre ronde (ill. 37).

La femme qui se tient tournée vers le spectateur auprès des autres invités, dans le tableau du *vihāra* du Vat Kdoeang Reay, a un jeu de bras assez maladroit, notamment pour le gauche que les doigts de la main droite enserrent, laissant voir un bracelet et une montre de forme ronde et rouge : elle est l'une des rares femmes à la porter au poignet droit (ill. 38).

La scène du repas du sanctuaire du Vat Doun Chraeng, assez peu restaurée, présente une femme assise à terre derrière une autre sur laquelle elle a posé sa main gauche de manière familière, laissant voir sur son poignet une montre au diamètre important (ill. 39).

Sous le pinceau des peintres khmers, les représentations du Buddha abandonnant la vie rassemblent souvent une grande foule cosmopolite qui se joint aux religieux pour partager leur souffrance.

Dans le Vat Boeng Laeng, l'imagier du *vihāra* a laissé une scène où se côtoient princes et princesses, représentants de diverses contrées, militaires en grand nombre (ill. 40). Parmi eux, deux femmes à la peau très blanche conversent : l'une porte une montre–bracelet rouge indiquant 18 h 30, que confirme la tombée du jour (ill. 41).

Le même sujet traité dans le *vihāra* du Vat Uttara Vattey est présenté un peu différemment : les religieux sont plus nombreux autour du Buddha et la foule moins dense reste debout. Au premier rang, à la hauteur des pieds du Bienheureux, l'attitude respectueuse d'une femme permet de voir la montre qu'elle porte au poignet gauche (ill. 42).

La mise en scène du *Parinirvāṇa* du sanctuaire du Vat Po Reangsei s'apparente à la précédente quant aux emplacements réservés aux religieux comme à la foule autour du Bienheureux. Au premier rang des personnages debout, un couple occidental présenté de face assiste à l'épreuve douloureuse : la femme est parée d'une montre au poignet gauche (ill. 43).

Dans ce même sanctuaire on peut encore voir dans la cérémonie du partage des Reliques un couple présenté de manière identique au précédent – le peintre a reproduit deux fois son modèle habillé un peu différemment. La femme, les deux bras allongés le long du corps comme la précédente (cf. « La mode féminine », ill. 123) porte aussi une montre au poignet gauche (ill. 44).

Pour terminer l'évocation du port des montres, nous présentons deux scènes où leur apparition était inattendue : les thèmes des filles de Māra et de la descente du ciel des Trente–Trois dieux.

Le peintre du *vihāra* du Vat Trapeang Sla a dépeint l'une des filles du dieu Māra sous un aspect très curieux : assise sur le côté droit de l'image, elle est habillée d'une robe bustier courte, chaussée de ballerines et porte une montre au poignet gauche (cf. ill. 18 « Des manifestations remuantes », chap. IV). L'imagier a–t–il voulu exprimer la tentation associée à la femme européenne qu'elle représente ? (ill. 45).

Dans la descente du ciel des Trente–Trois dieux du *vihāra* du Vat Mun Thyean, une jeune femme assise au pied de l'escalier parmi la foule laisse voir, sur ses mains jointes, ses ongles vernis de rouge et une montre carrée ornant son poignet droit (ill. 46).

Les horloges, les réveils et les montres expriment l'écoulement du temps tout comme l'éphéméride accroché au mur de la chambre de Yaśodharā lors des Adieux du prince sur le tableau du sanctuaire du Vat Kampong Thma (ill. 47). Les Khmers ne mesurant pas le temps de la même manière que les Occidentaux, ces objets ont intéressé les peintres pour leurs effets décoratifs : les étrangers, leurs coutumes et leur exotisme appartenaient à leur environnement.

DE LA LAMPE A PETROLE A L'ELECTRICITE

La lampe à pétrole

« *Jusqu'à la fin du siècle dernier* [XIX^e^ s.], *riches et pauvres utilisaient pour l'éclairage domestique la lampe à pétrole, à huile de poisson ou de bois, voire dans les villages la simple torche de résineux*. [450] » La lampe à pétrole, inventée en 1853 par le pharmacien Ignacy Lukasiewicz, est faite d'un réservoir contenant du pétrole qui monte vers le bec grâce à une mèche, l'ensemble étant surmonté d'un tube en verre de forme plus ou moins étranglée. Ce dispositif ingénieux s'est répandu au Cambodge avec l'arrivée des Français.

Essentiellement présente dans la scène des Adieux, cette lampe a été représentée surtout dans la décennie 1950 tout en continuant d'intéresser les imagiers des années 1960.

L'illustration la plus ancienne présentant une lampe sur un tableau peint répertorié lors de nos visites, est celle du *vihāra* du Vat Svay Sach Phnum dans la scène de prédiction non pas de l'ermite Asita mais des brahmanes. Au nombre de huit alors qu'ils ne devraient être que cinq, l'un d'eux lève un doigt – les autres en lèvent deux – et révèle que l'enfant sera un Buddha (ill. 48). Près de la table derrière laquelle le roi Śuddhodana a pris place se trouve un haut guéridon recouvert d'une nappe sur lequel a été posée une lampe à pétrole à côté d'un vase, d'une théière et d'un grand bol à riz : tous les objets du quotidien de l'époque (ill. 49).

Le peintre du sanctuaire du Vat Ponnareay, dans la scène des Adieux, a déposé une lampe à pétrole sur un petit meuble–colonne près du lit de Yashodarā (ill. 50).

Celui du *viharā* du Vat Tank Kouk a choisi un guéridon carré recouvert d'une nappe brodée pour poser une grande lampe à pétrole près d'une coupe et d'un vase devant le lit où reposent Rāhula et sa mère (ill. 51).

Sur la table aux pieds galbés disposée à la tête du divan, l'imagier du panneau des Adieux du sanctuaire du Vat Pongro, a placé une lampe dont le tube est protégé par un abat-jour en verre (ill. 52). Cette forme a été peu retenue par les peintres sans doute parce qu'elle était moins répandue.

[450] *Cambodge*, Source du ministère de l'Information, *op. cit.,* p. 152.

Dans le Vat Svay Ta Haen, sur le tableau des Adieux du sanctuaire, elle apparaît sur une table derrière le dossier du lit. Le peintre s'est plu à préciser sa lumière diffusée par de petits rayons (ill. 53).

Placée devant la tête du lit de Yaśodharā, la table ronde recouverte d'une nappe bicolore a reçu de l'imagier du sanctuaire du Vat Krakor, un grand bol à riz, un petit vase et une lampe à travers laquelle semble se refléter le cadre d'une fenêtre tandis que l'ombre portée de chacun des objets est marquée sur la nappe (ill. 54).

Une unique lampe à pétrole est posée sur le guéridon du *viharā* du Vat Trapeang Sla s'opposant ainsi à l'encombrement de divers objets de tous ceux présentés précédemment : vase, bol à riz, théière, voire un pichet à eau pour l'un… (ill. 55).

Pour terminer cette petite évocation des lampes, il faut signaler le tableau du sanctuaire du Vat Sre Praing qui raconte l'histoire de « Meamup cherchant quelque chose » en tenant une lampe tempête à la main. La forme de cette lampe à pétrole, destinée à être transportée et dont la flamme est protégée du vent, est à recirculation d'air chaud qui a été abandonnée au cours du XX^e^ siècle pour la recirculation d'air froid plus efficace pour la diffusion de la lumière (ill. 56–57). Sans doute était–elle connue dans les campagnes pour avoir été apportée par des Européens vivant à l'écart des villes.

Il reste à mentionner une combinaison lampe à pétrole et abat–jour répertoriée dans deux sanctuaires. En effet, dans la scène des Adieux du mur sud du *vihāra* du Vat Saravan à Phnom Penh qui date des années 1920 on voit pendre au plafond une suspension faite d'une lampe à pétrole – la forme et la manette de réglage sont bien visibles –, et d'un abat–jour, peut–être en opaline (ill. 58–58^b^). Cette combinaison pouvait–elle être celle d'une lampe fonctionnant au pétrole ? Ou, était–elle déjà une lampe à pétrole transformée en lampe électrique comme on peut le voir, par exemple sur un petit tableau du *vihāra* du Vat Preaek Luong dans l'épisode de l'accueil du Buddha à Kapilavastu ? (ill. 59).

L'électricité

Dès l'extrême fin du XIX^e^ siècle, les débuts de l'électrification ont été confiés par le Protectorat à des sociétés privées et les villes de Phnom Penh, Battambang, Kampot, Kampong Cham, Kampong Thom, Siemreap… en ont bénéficié pour faire fonctionner de petites industries et urbaniser les centres. En 1958, l'*Electricité du Cambodge* prend la succession des sociétés privées françaises [451].

Dans les rues

Dès les années 1940, sur un certain nombre de panneaux peints dans des sujets très peu diversifiés apparaissent des poteaux et des fils électriques, des lampes dépendant

[451] *Cambodge…*, *ibid*, p. 152.

directement de fils transversaux, puis des réverbères. Sous le pinceau des peintres des deux décennies 1950 et 1960 nous retrouvons ces traces de la modernité, essentiellement dans l'épisode du retour à Kapilavastu sans qu'il soit possible d'expliquer ce choix assez restreint.

Cependant dans la représentation des Quatre rencontres du sanctuaire du Vat Peam Mongkol le peintre a témoigné des bienfaits de la fée électricité : nombreux fils électriques supportés par des poteaux métalliques, ampoules éclairant l'espace (ill. 60). Ces installations laissent apparent un grand nombre de fils s'entrecroisant comme il est encore possible de les voir dans les rues de la capitale et des autres villes (ill. 61).

A Vat Treang, dans la scène de la cérémonie de la remise des Reliques du *viharā*, une longue rue est ornée de nombreux poteaux et de fils électriques (ill. 62).

Dans la scène du retour du Buddha à Kapilavastu du Vat Svay Sach Phnum, le peintre a imaginé des parterres séparant d'un côté les édifices religieux le long desquels défilent le Buddha et ceux de sa communauté, et de l'autre la longue file de la foule longeant les bâtiments habités : à la fenêtre d'une maison apparaît Yaśodharā désignant du doigt à Rāhula le passage de son père (ill. 63). Au centre de chaque parterre s'élève un poteau soutenant des fils électriques et, de l'un d'eux, partent d'autres fils sur lesquels sont accrochés des lampes éclairant l'espace habité (ill. 64).

On trouve encore dans le sanctuaire du Vat Khna des poteaux soutenant des fils électriques dans la scène du retour à Kapilavastu de la reine Māyā avec son enfant (ill. 65), et dans le sujet de la descente du ciel des Trente–Trois dieux du Vat Kdei Baeng lorsque le Buddha revient sur terre (ill. 66).

Les réverbères semblent avoir été placés dans les tableaux à la fin de la décennie 1950 : ils reflètent certainement la volonté du chef de l'Etat de donner à la capitale et aux grandes villes un souffle de modernisme à l'image des cités étrangères qu'il connaissait.

Ainsi, dans l'épisode des Quatre rencontres du *vihāra* du Vat Mongkol, un réverbère à chapeau est présent sur le chemin qu'emprunte le Buddha lors de son retour à Kapilavastu suivi de ceux de sa communauté (ill. 67). Il conserve une forme propre aux réverbères à gaz du XIX^e^ siècle – qui n'ont jamais vu le jour au Cambodge –, mais dont la forme a certainement été utilisée pour l'électricité puisqu'on retrouve à peu près le même globe à chapeau dans l'épisode des Quatre rencontres du sanctuaire du Vat Kdoeang Reay (ill. 68–69).

Dans les années 1950 ont été percées les deux grandes rues de Phnom Penh – les boulevards Preah Monivong et Norodom –, dont les réverbères alignés au long de leur parcours, au début de la décennie suivante, avaient une forme modernisée ne copiant

pas celle du XIX^e^ siècle : sur une tige de métal fine et haute, était accroché en son extrémité courbée un « globe » de forme ovalisée diffusant la lumière.

Ces mêmes réverbères illustrent le panneau de l'Epreuve de l'arc que subit le Bodhisattva dans la peinture du sanctuaire du Vat Ba Baong Kraom travaillée en 1965. (ill. 70).

Dans les mêmes années, le panneau du retour à Kapilavastu du *vihāra* du Vat Kdei Baeng présente un réverbère au décor de fer forgé tout en courbes formant un dessin de sensibilité Art nouveau : la lumière jaillit de deux globes placés au bout de deux petits arcs inclinés vers le sol (ill. 71).

L'imagier du sanctuaire du Vat Khna a développé une grande imagination dans l'utilisation de l'éclairage public. Dans le tableau du retour à Kapilavastu où le Buddha entraîne Ānanda à se convertir, une foule innombrable de religieux le suit, envahissant l'espace du chemin. Au long du parcours de nombreuses lampes rondes ont été accrochées à mi–hauteur de mâts placés devant de hauts murs et ornés à leur sommet d'un fanion (ill. 72). Le même imagier présente le *Parinirvāṇa* du Bienheureux au bout d'une large allée dont l'espace est scandé par des poteaux supportant des fils électriques et sur lesquels sont accrochés à mi–hauteur des petits globes blancs (ill. 73). L'attitude du moine, derrière le corps du Buddha, qui lève deux doigts est assez inexplicable ; les autres religieux, au premier rang, ont le visage marqué par la souffrance et le désarroi.

Dans le *vihāra* du Vat Kdoeang Reay, le peintre du thème du retour à Kapilavastu a situé la scène dans une rue bordée de palais traversant l'espace royal (ill. 74). Devant la façade de l'un d'entre eux passent de nombreux fils électriques, soutenus par de légers poteaux, sur lesquels sont accrochées diverses lampes (ill. 75). Sur la droite, de l'autre côté sur une terrasse ouverte reposant sur des arcades, apparaît Māyā tenant Rāhula : au-dessus d'eux pend une lampe dont les fils visibles disparaissent dans les plis d'une lourde tenture (ill. 76).

L'éclairage extérieur de trois palais

Dans l'histoire de la construction des trois palais destinés au prince Siddhārtha, on voit son père, le roi Śuddhodana, parler avec un serviteur, probablement le contremaître responsable (ill. 77). Le peintre, dans la présentation de ces palais achevés, a imaginé de les illuminer. C'est ainsi qu'il a placé des lampes aux extrémités des toits mais aussi sur les façades en les faisant sortir de la bouche des *kinnarī*. Cette débauche de lumière est certainement la marque d'une double intention : rendre les habitations du prince les plus belles possibles et marquer le respect dû au futur Buddha (ill. 77^b^).

L'éclairage intérieur

L'éclairage à l'intérieur d'une pièce – chambre ou salle – est assez fréquent dans les sujets peints. Il peut se présenter dans les chambres sous forme d'une petite lampe posée sur un meuble, mais cette création reste cependant peu répandue. En effet, l'éclairage provient essentiellement d'une suspension, les exceptions étant rares : simple ampoule, ou ampoule surmontée d'un abat–jour, petit lustre… La présence et l'emplacement de l'éclairage dépendent de la fantaisie du peintre.

A l'intérieur des chambres

Nous présentons trois témoignages des années 1950 et 1960 qui correspondent plutôt à une vision européenne de l'éclairage dans une chambre : la présence d'une lampe de chevet créant une certaine intimité dans l'espace, reste une création rare.

Les trois petites lampes ornementales sur les panneaux des sanctuaires ci-dessous ont certainement été inspirées aux imagiers par des revues telles *France–Asie* dans laquelle se trouvaient des publicités et des photographies en noir et blanc pour des magasins, des meubles, des objets, etc.

Dans le *vihāra* de Vat Preaek Luong, Siddhārtha, éveillé et assis au bord de son lit, découvre les femmes endormies à la lueur d'une lampe posée sur un guéridon entre deux livres et un crayon. La lampe, au pied en métal et à l'abat–jour champignon en verre, diffuse une forte lumière. Sa forme Art déco peut être rattachée aux années 1930 (ill. 78).

Il en est de même pour la lampe de la chambre de Yaśodharā sur le panneau du sanctuaire du Vat Kdoeang Reay. Placée près d'un vase sur une table–bureau derrière le lit, elle est de taille plus petite – pied en métal à deux branches, abat-jour en tissu –, et le peintre ne l'a pas allumée (ill. 79).

Dans l'épisode du songe de Māyā du *vihāra* du Vat Po Reangsei (cf. « La prééminence de l'éléphant blanc », ill. 29), une lampe est posée sur le montant de la tête du lit : grande taille, pied piriforme en bois, ampoule ovoïde diffusant une large lumière. Cette lampe est un emprunt à la sensibilité nordique des années 1960 (ill. 80).

A l'intérieur des salles

L'éclairage à l'intérieur des salles quelle que soit leur destination –, salle de palais, pièce de réception, chambre… –, vient essentiellement d'un accrochage au plafond et plus rarement au mur. Les premiers exemples peints – ou tout au moins ceux qui nous sont parvenus –, remontent aux années 1930 et sont plus ou moins contemporains de la création se trouvant dans le Vat Saravan (cf. ill. 58). Les imagiers continueront d'exploiter la lumière électrique au long des trois décennies suivantes.

Dans la grande salle du repas chez Cunda du sanctuaire du Vat Preaek Luong, on découvre un plafonnier accroché entre deux poutres. Composé d'un large globe plat et

de trois – ou quatre –, lampes ornant son contour, il occupe une grande place sous laquelle le Buddha prend son repas (ill. 81–82).

Dans le Vat Po Andaet, l'imagier du sanctuaire a placé à côté du Songe de Māyā une apparition de Śuddhodana consultant les astrologues. Le roi est assis dans un petit édicule sans profondeur et entièrement ouvert sur l'extérieur mais sous une lampe à abat–jour (ill. 83).

La scène d'allégeance du *vihāra* du Vat Po Sotuos, exécutée entre 1930 et 1940, se déroule dans une salle largement ouverte sur l'extérieur (ill. 84). Le Buddha, assis sur une estrade basse et sous un jeu de rideaux accrochés au plafond, accueille Yaśodharā. Cinq lampes à abat–jour, réparties autour des rideaux, pendent au bout de leurs fils attachés au plafond (ill. 85).

Dans une autre scène d'allégeance du sanctuaire du Vat Khandsa, peinte à la même époque que la précédente (ill. 86), c'est un petit lustre à trois ampoules de type *Art déco* qui éclaire la salle où sont réunis de nombreux personnages (ill. 87).

Le thème des Adieux est un sujet qui semble avoir retenu un peu plus l'attention des imagiers au cours des années 1940 et 1950, voire aussi des années 1960.

Ainsi, le panneau des Adieux traité dans le *vihāra* du Vat Roka Khnaor Kraom est particulièrement intéressant tant pour sa mise en scène originale (cf. « Siddhārtha, les femmes et les Adieux », ill. 19) que pour tous les détails introduits par le peintre : ampoules et abat–jour pendant du plafond, lampes accrochées à une prise murale, commutateur et fils électriques attachés aux murs (ill. 88). L'imagier a retranscrit ainsi une connaissance d'une installation qui existait peut–être dans l'une des salles du monastère ou qu'il avait pu voir dans une maison notamment d'étrangers.

Dans le sanctuaire du Vat Peam Mongkol, l'épisode des Adieux est traité différemment du précédent. La chambre de Yaśodharā est ornée de tentures et le sol recouvert de carrelage entouré d'une grecque (ill. 89). Sur la colonne placée près du lit est accrochée une ampoule à abat–jour dont la lumière est dirigée vers l'ouverture où apparaît Chandaka attendant le prince (ill. 90).

Dans le Vat Char Leu, l'imagier du sanctuaire a placé une lampe à abat–jour pendant au–dessus du lit où reposent Yaśodharā et son fils tandis que Siddhārtha les regarde une dernière fois (ill. 91).

On trouve la même présentation dans la chambre petite et dépouillée de tout décor du panneau du *vihāra* du Vat Chheu Teal (ill. 92) : une lampe à abat–jour placée comme la précédente au–dessus de la couche de Yaśodharā (ill. 93).

Le thème est traité différemment dans le sanctuaire du Vat Enlibaur où Siddhārtha en laissant son épouse et son fils quitte une imposante salle de palais – et non une chambre

intimiste comme le sont les deux précédentes. L'éclairage est donné tout au long d'une voûte par des suspensions à trois ampoules (ill. 94).

Dans le Vat Khna, le peintre des panneaux du *vihāra* était très certainement conquis à l'électricité puisqu'il a placé un éclairage dans plusieurs thèmes se déroulant à l'extérieur comme à l'intérieur. Ici, le plafond de la chambre de Yaśodharā est traité de manière rigoureuse et sèche en compartiments cernés par des poutres en décrochement (ill. 95) : cinq longues rangées d'ampoules sous de petits abat–jour animent ces lignes parallèles. Il existe ici un véritable luxe de lumière… (ill. 96).

Parallèlement au thème des Adieux dont la chambre se prête à recevoir un éclairage, d'autres sujets permettent aux peintres de créer des salles fermées pour y placer l'électricité.

Dans le Vat Ponnareay, sur un panneau du sanctuaire l'imagier a réalisé un repas chez Cunda où les hôtes recevant le Buddha sont Chinois (ill. 97). Les points de lumière, donnés par des ampoules couvertes d'un abat–jour en verre, éclairent les personnages en deux endroits précis : les serveurs apportant les plats et les femmes les recevant (ill. 98–99), puis les religieux placés auprès du Buddha (ill. 100).

Dans la *śālā* du Vat Prin, l'épisode de la présentation du Bodhisattva à l'ermite Asita, déjà évoqué *supra*, se déroule dans une pièce de petite taille dont on ne voit aucune ouverture mais qui est éclairée par une ampoule sous un abat–jour large et assez plat, certainement en métal, à l'identique d'autres représentations (ill. 101–101[b])

Le peintre du sanctuaire du Vat Khna en traitant le même sujet que le précédent se démarque de sa création : ici, l'architecture intérieure est grandiose (ill. 102) comme elle l'est dans l'épisode des Adieux du même peintre (cf. ill. 95). Toutefois le plafond de cette salle est fait d'une voûte en plusieurs bandeaux– et non de compartiments plats –, retombant sur deux longues poutres sous lesquelles se trouvent en grand nombre des ampoules alignées dont les abat–jour sont collés à leur support (ill. 103).

A la fin des années 1960, l'imagier du *vihāra* du Vat Moung a placé dans la scène du repas chez Cunda (ill. 104) une unique lampe nue, accrochée au bout de son fil, placée au–dessus du Buddha, certainement en signe de respect afin qu'il profite du bienfait de la lumière, même artificielle (ill. 105).

Le peintre du sanctuaire du Vat Tang Kouk a traité un sujet que ne révèlent pas les panneaux des autres *vihāra* : la réunion des filles de rois autour du Bodhisattva afin qu'il fasse son choix en vue de son mariage (ill. 106). La scène se déroulant dans une salle du palais sans fenêtre, le peintre a placé deux lampes à abat–jour accrochées au plafond (ill. 107).

Dans le sanctuaire du Vat Sam Samey, l'imagier a représenté l'épisode de l'allégeance de Yaśodharā dans une salle peu profonde et fort décorée (ill. 108). Il a créé trois points de lumière grâce à de simples lampes pendues au bout de leur fil au–dessus des tableaux accrochés au mur (ill. 109–110).

Un ventilateur

Afin de pouvoir se rafraîchir la Chine a créé l'éventail il y a plusieurs millénaires. Assez peu représenté sur les panneaux des sanctuaires, on le trouve cependant tenu par Yaśodharā dans quelques scènes du Mariage (cf. ill. 61, Trapeang Tea et ill. 86, Thma Da, chap. IV), par des femmes à la mode (cf. ill. 119, Moung et ill. 120, Kdei Baeng, chap. V) et par des religieux dans le repas chez Cunda (cf. ill. 36, « Du dernier repas… », chap. III)

Certainement plus performant que l'éventail, peut-être inventé par un Chinois, un premier ventilateur de plafond rotatif, alors manuel, apparaît au cours du IIe siècle de notre ère. Ce n'est qu'en 1882 que le ventilateur de plafond électrique, auquel son inventeur avait ajouté l'éclairage, a été mis au point. Il se compose de pales – généralement quatre –, attachées à « un moyeu connecté à un arbre d'entraînement mis en rotation par un moteur alimenté électriquement [452] »

Il est difficile de préciser une date exacte d'installation de cet appareil au Cambodge qui était utilisé du temps du Protectorat et qui l'est toujours.

On trouve dans la scène du repas chez Cunda (ill. 111), peinte dans les années 1960 dans le *vihāra* du Vat Kdoeang Reay, un ventilateur de plafond, de couleur rouge : c'est le seul que nous ayons répertorié (ill. 112).

LA COMMUNICATION

La communication rendue par tous les moyens modernes a particulièrement séduit les Cambodgiens.

Le haut–parleur

Le premier haut-parleur, inventé par un chercheur allemand, apparaît au milieu du XIXe siècle. Toutefois, ce n'est qu'en 1876 qu'un ingénieur britanno–canadien arrive à retranscrire la voix humaine de manière compréhensible. Dans les années 1930 apparaissent les groupes de deux à trois haut–parleurs pour augmenter le volume du son.

Les Cambodgiens ont certainement utilisé très tôt – dès les années 1940 ? –, cet appareil notamment dans les monastères pour les cérémonies religieuses et lors des fêtes aussi bien citadines que rurales. Branché sur le courant électrique dans les villes, le

[452] OREMUS, W., *Petite histoire de la climatisation*, traduction de David Korn, www.slate.fr/story/

haut–parleur était relié à une batterie dans les campagnes comme il l'est encore dans les villages sans électricité.

Un témoignage peint d'un haut–parleur est encore conservé sur un panneau du *vihāra* du Vat Svay Sach Phnum. Dans le retour du Buddha à Kapilavastu au long d'une voie où les fils électriques sont apparents (cf. ill. 63), le premier poteau visible est celui sur lequel ont été branchés des lampes et deux haut–parleurs (ill. 113).

Le transistor

1956 est l'année de l'apparition du premier poste à transistors français qui est d'abord considéré comme simple concurrent des postes portatifs à lampes. Mais « *Le transistor – contraction des termes "Transconductance Resistor" –, va connaître un tel essor que le composant et le poste se confondent dans le langage familier. Grâce à lui, le poste de radio devient mobile et léger, tandis que les postes à lampe, en dépit de certains modèles portatifs, sont lourds et volumineux.* [453] »

Sur le panneau du *vihāra* du Vat Kampong Thma relatant les Adieux, se trouve un poste à transistors posé sur un guéridon près du lit de Yaśodharā (ill. 114). Seul objet placé sur cette surface, il en prend toute la place : sa mise à l'honneur doit correspondre à ce qu'il représentait – une invention révolutionnaire – chez les étrangers comme chez les Khmers qui avaient eu la possibilité d'en acquérir un modèle dès son apparition. En effet, sa diffusion pour le public date de 1956 et sa représentation peinte à Kampong Thma de 1963 : l'imagier a donc pu prendre modèle sur un poste appartenant à son entourage ou l'avoir copié sur l'une de ces publicités qui devaient en vanter les qualités.

Le microphone

Le premier micro, abréviation de microphone, apparu en 1877 est un appareil qui transforme les ondes sonores en oscillations électriques et transmet la voix. Cette découverte va connaître différentes étapes et arriver vers 1950 au perfectionnement du micro à fil.

La scène du mariage de Vessantara et Maddī représentée sur un tableau du *vihāra* du Vat Banteay Stoung, dans les années 1960, est accompagnée d'un orchestre et de chanteurs dont la présence est indispensable lors de cette réjouissance (ill. 115). Si l'imagier a traduit la cérémonie dans un esprit cambodgien – tenues vestimentaires et attitudes –, il a modernisé l'image des musiciens – aucun n'est vêtu à la khmère –, mais leur a conservé les instruments traditionnels. Quant aux chanteurs–danseurs, ils sont habillés à la mode occidentale et utilisent un micro sur pied pour amplifier leur voix tout en exécutant le *ramvuong*, « la danse en rond » (ill. 115[b]). Le micro traduit ici l'adaptation des Cambodgiens au modernisme de la communication qui leur est chère.

[453] FESNEAU, E., « Eléments pour une histoire du public des postes à transistors en France », http://www.histoiredesmedias.com/Elements-pour-une-histoire-du.html

Sur l'un des panneaux de 1963 du sanctuaire du Vat Anlong Sa, le retour de la reine au palais de Śuddhodana est fêté par des divertissements traditionnels. Assis à terre devant Māyā, un groupe de trois musiciens et de deux chanteurs accompagne trois danseuses et un danseur. Au centre du petit orchestre un homme chante en tenant son micro à fil de ses deux mains tandis qu'à ses côtés est assise la seule femme du groupe, elle aussi chanteuse, qui doit partager avec lui ce micro (ill. 116).

SANTE ET MODE : APPARITION DES LUNETTES

Dès le début du XXe siècle, les Cambodgiens ont connu les infirmeries dans les centres ruraux et les villes. Entre 1955 et 1960 leur nombre a augmenté mais il n'existe aucun état faisant mention de soins ophtalmiques : sans doute les opticiens jouaient aussi le rôle d'oculistes.

Les lunettes peuvent être l'expression des soins apportés à la vue mais être aussi un accessoire considéré comme une mode pouvant influer sur la perception qu'a autrui de ceux les arborant. Dans la sphère politique, on « *connaît un triste exemple, en celui d'une Chine communiste qui, par peur de la subversion, traqua tous les intellectuels, qu'elle confondit rapidement avec "tout homme portant des lunettes"* [454] ». Ce que répéteront les Khmers Rouges en assassinant systématiquement tous les porteurs de lunettes qui représentaient pour eux les intellectuels et les élites.

Dans les panneaux peints, les imagiers présentent des personnages lunettés [455], mêlés aux sujets religieux, par étonnement et attirance pour l'exotisme occidental dans un premier temps puis pour affirmer la place différente dans la société, sinon supérieure, de ceux qui transforment leur regard par des lunettes.

Il n'est pas possible de donner une date de l'apparition des lunettes dans les sujets traités dans les sanctuaires par manque de documentation due aux démolitions. Le plus ancien témoignage, actuellement trouvé, est celui du Vat Ponnareay, des années 1940, dans l'épisode du partage des Reliques où un homme en tenue mixte – veste d'esprit européen sur *sampot* à queue (ill. 117) –, en arbore une paire. Le peintre en plaçant ce personnage au premier rang, et de trois–quarts, a voulu mettre en valeur le port des lunettes (ill. 118).

Dans de nombreuses scènes des années 1950 et 1960, les imagiers ont introduit des personnages essentiellement masculins – une seule exception pour une femme –, portant des lunettes presque toujours cerclées de noir.

[454] BERARD, T., *"Les M'as–tu–vu", le monde des objets étranges et ordinaires*, Paris, 2004, 62 p.
[455] Dictionnaire historique de la langue française, 1995, p. 1153.

La décennie 1950

Le couple tendant son urne sur le panneau du sanctuaire du Vat Trapeang Tea (ill. 119) est chaussé de lunettes que le peintre a travaillées sur les profils des visages : monture couleur sable pour elle, noire pour lui (ill. 120). Ce couple mis à l'honneur au centre de la composition évoquait une certaine société pour l'imagier. La femme de ce panneau est la seule représentée lunettée. Mais il n'est plus possible de savoir si d'autres exemples féminins ont existé.

Le *vihāra* du Vat Chak a conservé le témoignage de plusieurs personnages porteurs de lunettes dans diverses scènes.

Dans l'épisode du Mariage de Siddhārtha, un homme portant une veste de fonctionnaire se distingue des autres par ses lunettes à monture noire (ill. 121). Dans la cérémonie du partage des Reliques ce sont deux hommes – l'un portant un chapeau colonial, l'autre un turban indien –, qui regardent leur environnement derrière les verres de leur monture ronde ou légèrement rectangulaire (ill. 122). Enfin, dans le thème du retour à Kapilavastu, l'homme chauve – la calvitie est peu appréciée au Cambodge mais elle est représentée –, offrant un bol de riz au Buddha est porteur de lunettes, peut–être rondes (ill. 123).

La remise de l'épée à Siddhārtha – scène peu représentée sous cet aspect – (ill. 124) peinte dans le sanctuaire du Vat S'ang, fait apparaître un personnage, en partie caché par la longue veste du maître de cérémonie, l'air triste derrière ses lunettes (ill. 125).

Dans le dîner chez Cunda du *vihāra* du Vat Damrei Sa, l'imagier a travaillé un personnage vu de dos dont la tête de trois–quarts présente une branche de lunettes couleur écaille (ill. 126). Cet homme aux cheveux blancs mais largement dégarni, fumant une longue pipe, portait très certainement une barbe blanche difficile à voir en raison de l'état abîmé du tableau (ill. 127). Est–il le forgeron Cunda dont on ne sait pas l'âge ?

L'épisode du retour du Buddha à Kapilavastu pour rencontrer son père, est traité par l'imagier du sanctuaire du Vat Lvea dans une sensibilité khmère – costumes et coiffures – malgré une restauration un peu trop appuyée. Le personnage d'un certain âge en attitude de respect, tenant un grand bol et une cuiller, porte des lunettes dont les verres ont la forme des yeux de chat à la mode dans les années 1950 (ill. 128).

La décennie 1960

Parmi les hôtes rassemblés pour le repas chez Cunda, peint dans le sanctuaire du Vat Pongro, se trouve un homme moustachu – peut–être un étranger –, fumant la pipe et portant de fines lunettes (ill. 129).

Dans la scène du *Parinirvāṇa* du *vihāra* du Vat Uttara Vattey, deux personnages officiels en tenue et portant différentes décorations sont debout derrière le corps du Buddha. L'un des deux, portant la moustache et le collier de barbe, est chaussé de lunettes (ill. 130).

L'imagier du sanctuaire du Vat Angkor Chey a réuni, dans l'épisode du partage des Reliques, différents étrangers dont les bras sont bien alignés pour donner ou recevoir leurs urnes. Parmi eux, au premier rang, se trouve un homme en uniforme – difficile à classer –, portant des lunettes légèrement ovales (ill. 131).

Dans la scène de la calomnie de Cincā du *vihāra* du Vat Mohar, le peintre a placé près du Buddha un homme lunetté, en tenue d'officiel, portant la moustache et une très légère barbe (ill. 132). Son apparence attire le regard des fidèles.

Le partage des Reliques du sanctuaire du Vat Kdoeang Reay conserve l'image d'un homme accompagné de son épouse curieusement vêtue (cf. « La mode féminine », ill. 75). Habillé et chapeauté à l'occidentale, il porte des lunettes qui paraissent être montées sur un fil de nylon invisible pour la partie inférieure, technique qui a été mise au point en 1955. Peintes dans les années 1960, ces lunettes avaient pu être observées par l'imagier (ill. 133).

Dans le Vat Kdei Baeng, le peintre du *vihāra* a placé, parmi la foule assistant à la descente du ciel des Trente Trois dieux, quatre personnages portant un turban dont deux ont chaussé de petites lunettes leur donnant un air particulier. Cette peinture relève d'une sensibilité spontanée et provinciale (ill. 134).

Dans la scène traitant du Mariage de Siddhārtha nous n'avons trouvé qu'une seule fois la présence d'un personnage moustachu et lunetté (cf. ill. 44, « Les mariés agenouillés de face »).

Avec ces quelques exemples, nous remarquons que le port des lunettes n'a pas été réservé aux seuls thèmes dans lesquels les étrangers sont nombreux – Incinération du Buddha ou partage des Reliques. Nous avons également constaté qu'une seule femme est représentée chaussée de lunettes dites de vue (cf. ill. 120).

Les lunettes de soleil

S'il est bien difficile de préciser la date d'arrivée des lunettes de soleil au Cambodge, on sait qu'une première tentative de verres teintés était apparue au XVIII^e^ siècle en Angleterre mais que ce n'est qu'au cours de la première guerre mondiale qu'un Italien perfectionne cette recherche pour les aviateurs puis, dans les années 1930, pour les coureurs automobiles sous le nom de Persol – « Per il Sole ». Dans le même temps

l'armée américaine s'intéresse à la couleur des verres vert foncé pour les aviateurs professionnels.

Ensuite les lunettes à verres teintés vont se développer et on imagine sans mal les étrangers arrivant sur la terre khmère portant ces nouveautés qui durent, dans un premier temps, surprendre plus les autochtones des campagnes que des villes.

Les peintres cambodgiens ne vont donc pas rester indifférents à ce qui est à la fois protection des yeux et accessoire de mode par les formes et les couleurs. Ainsi, dans le courant des années 1950 et 1960, ils mettent en valeur dans divers sujets quelques porteurs de lunettes de soleil.

La plus ancienne représentation du port des verres teintés qui était encore visible en 2005, mais maintenant détruite comme toutes les autres peintures du sanctuaire du Vat Roung Damrei, était datée de 1951–1955. Dans la foule accueillant le Buddha lors de son retour à Kapilavastu se trouvait un homme à la fine moustache, coiffé d'un turban et portant des lunettes de soleil ovales (ill. 135). Dans sa mise en scène, le peintre avait privilégié la vision de ce personnage exprimant par là son désir de faire connaître cette nouveauté.

Dans le *vihāra* du Vat Anlong Trea, une paire de lunettes de soleil est suggérée de manière peu ordinaire dans la cérémonie de la remise des Reliques. Un homme tombé à terre pendant la bousculade de la foule qui présente les urnes, laisse apercevoir la poche de sa chemise dans laquelle ont été placés entre deux crayons des lunettes de soleil dont le bord du verre et de la branche droite sont apparents (ill. 136).

Si une seule femme portant des lunettes de vue a été repérée dans toutes les images précédentes, une seconde femme apparaît avec des lunettes de soleil dans le *vihāra* du Vat Sbov Rik, lors du Mariage de Siddhārtha et Yaśodharā (ill. 137). Placée parmi les invités elle arbore des lunettes assez identiques à celles portées par le personnage précédent : sa forme ovale et ses verres très foncés attirent immédiatement le regard du fidèle ou du visiteur (ill. 138).

Les trois dernières paires de lunettes de soleil que nous évoquons *infra* ont la particularité de ne pas être aussi sombres que les précédentes, les peintres les ayant assez peu teintées afin de laisser peut–être voir les yeux de ceux qui les portent mais plus certainement pour suivre la mode des matières, des formes et des couleurs qui se diversifient.

Dans le sanctuaire du Vat Prey Khla, le peintre, dans la représentation du retour du Buddha à Kapilavastu, a placé sur son chemin un groupe d'hommes jeunes dont deux portent des lunettes rouges aux contours fantaisistes : pour l'un, elles sont simplement de vue, pour l'autre, de teinte bleutée, elles doivent protéger du soleil (ill. 139).

Pour le même sujet traité dans le *vihāra* du Vat Sopor, l'imagier a mis au premier rang, dans la foule des hommes et des femmes, un personnage imposant par sa taille – il dépasse d'une tête l'ensemble du groupe –, vêtu d'un uniforme blanc dont la veste est à poches plaquées et à col rond. Il porte une fine moustache et des lunettes cerclées de rouge légèrement brunies : le désir du peintre était de mettre en valeur cet homme, sans doute un étranger (ill. 140).

Dans l'histoire d'Uttara tombant amoureux de la *nāgī* Vika racontée dans le sanctuaire du Vat Doun Chraeng, l'imagier a placé la scène au bord de l'eau où le Buddha assis sur un rocher parle à Uttara tandis que quatre hommes jeunes regardent sortir des eaux Vika sur la tête du *nāga*. Tous les quatre sont habillés à l'occidentale – pantalon à revers, veste à manches longues ou courtes avec martingale, casquette pour l'un (cf. « Les couvre–chefs », ill. 46) –, et deux portent des lunettes aux montures rouges avec des verres légèrement fumés à la mode des années 1950–1960 (ill. 141).

5.2.3 LES COUTUMES OCCIDENTALES

DES HABITUDES ANCIENNES

Le globe et le bouquet de fleurs

Le globe en verre, de forme ovale, pour protéger de la poussière les pendules de cheminée, les pendulettes, les horloges… est devenu au milieu du XIX^e^ siècle celui de la protection du bouquet de fleurs de la mariée – essentiellement celui de la couronne en fleurs d'oranger –, dénommé « globe de mariée ». Cette coutume française, qui a évolué au cours des années pour mettre à l'abri d'autres souvenirs de mariage, s'est répandue dans de nombreuses régions pour disparaître peu à peu dans les années 1930.

Le globe reposait sur un socle en bois sans pied, le plus souvent noir, dans lequel se trouvait un coussinet, essentiellement de couleur rouge, pour y accrocher le bouquet. Au fil du temps, d'autres souvenirs familiaux pouvaient rejoindre ce bouquet de fleurs.

Des globes de tradition française, à la destination bien précise, sont peints sur de nombreux panneaux de *vihāra*. Les imagiers ne peuvent en avoir eu connaissance qu'après les avoir vus chez des coloniaux qui les avaient apportés dans leurs bagages [456], ou en conservaient le souvenir dans quelques albums de photographies.

Sans connaître leur histoire, ces objets décoratifs ont séduit l'œil des peintres qui les ont placés dans différents thèmes sans hésiter parfois à en doubler le nombre.

Le plus ancien exemple répertorié se trouve dans le sanctuaire du Vat Peam Mongkol où la scène de l'Incinération du Buddha a été peinte en 1949 (ill. 1). Devant l'estrade réservée au cercueil, a été dressée une table basse, recouverte d'un tissu à semi de fleurs, pour y disposer la photographie encadrée du Buddha – un autre raccourci chronologique. Un globe recouvrant un bouquet de fleurs – plutôt un rosier nain – a été déposé de chaque côté du cadre (ill. 2). Ces deux cloches ne remplissent pas leur rôle de témoin d'une époque heureuse chez un couple français, elles ornent ici, dans un moment de tristesse pour tous, la mémoire du Buddha disparu.

Le même sujet traité à la fin des années 1950 dans le sanctuaire du Vat Balang reprend la présentation des globes sur une table basse nappée d'un tissu vert, placée au pied de la très haute estrade sur laquelle repose le sarcophage du Buddha (ill. 3). Les deux globes au bouquet de fleurs de lotus, encadrant des paquets d'encens (?), sont posés sur des socles à trois petites moulures en retrait décroissant qui ne correspondent pas à la tradition française (ill. 4). Imagination du peintre ? Certainement.

[456] Ce sujet avait été évoqué avec une amie dont les parents étaient arrivés à Saigon dans les années 1930 avec « le globe » dans leurs bagages. On peut donc penser à des exemples semblables pour le Cambodge.

Dans ces deux tableaux les globes de mariée de sensibilité française se sont transformés en globes funéraires de sensibilité cambodgienne. Cependant les globes de verre appartiennent aussi à d'autres thèmes.

Ainsi, dans l'un des sermons dispensés par le Buddha assis sur une estrade de peu de hauteur – tableau du *vihāra* du Vat Roung Damrei exécuté entre 1951 et 1955, détruit en 2009 –, deux globes renfermant un bouquet fleuri, séparés par un vase bleu, avaient été disposés sur une table recouverte d'une nappe rouge (ill. 5). Ils reposaient sur des socles en bois qui possédaient trois petits pieds ronds, fantaisie de l'imagier.

Dans la décennie suivante, les peintres continuent d'introduire dans leurs représentations deux globes mais peuvent aussi présenter un globe isolé.

Sur un panneau du sanctuaire du Vat Ba Baong Kraom, la cérémonie de l'ondoiement de Vessantara puis la remise de l'épée se déroulent sous un petit édifice éphémère tendu de draperie. Devant le prince ont été dressés sur un guéridon deux globes recouvrant un bouquet de fleurs placés de part et d'autre d'un grand bol contenant sans doute l'eau de la Victoire préparée par les brahmanes (ill. 6). Les globes contribuent ici au décor organisé pour la fête.

Dans le Vat Prey Chhlak, l'imagier du *vihāra* a traité le Mariage de Siddhārtha en deux temps : l'ondoiement puis le défilé. Pour la cérémonie de *l'abhiṣeka* les mariés sont assis à terre l'un près de l'autre, faisant le *sompeah* pendant que l'ordonnateur de la fête verse quelques gouttes et répand des pétales sur le prince (ill. 7). Devant le couple, sur une table basse, sont déposés deux globes. Leur présence dans ce mariage traduit le désir du peintre de suivre une coutume française dont il a entendu parler et, son imagination faisant le reste, il peint un bouquet, non pas sous un globe mais sous deux, en sachant qu'il ne représente pas celui de la mariée cambodgienne (ill. 8).

Le mariage a aussi été travaillé par le peintre du sanctuaire du Vat Krakor mais dans une ambiance différente (ill. 9) : peu d'invités autour du couple assis sur une estrade possédant une marche sur laquelle a été déposé un globe de grande taille protégeant une plante fleurie (ill. 9[b]). Comme pour la peinture précédente, le globe n'est qu'un décor ornant l'espace des mariés.

Ce petit panneau est lié dans un même cadre à celui du spectacle donné par Mohaburos–Siddhārtha (cf. *supra* « Le mobilier et le décor mural », ill. 18).

Dans le sanctuaire du Vat Pothi Vong, le panneau des Adieux présente un globe au support à trois pieds – plus sûrement à quatre –, posé sur le guéridon de la chambre de Yaśodharā, protégeant un bouquet de roses accroché à un petit support. L'imagier a orné la table mais s'est aussi attaché à peindre la transparence du verre puisque près du globe se trouve un verre à pied (ill. 10).

Dans l'épisode de la calomnie de Cincā du *vihāra* du Vat Champou Proeuk – sujet moins souvent réalisé –, l'imagier a orné la table basse, posée devant l'estrade du Buddha, d'un globe de forme ovale aplatie semble–t–il, reposant sur un socle allongé possédant de petits pieds (ill. 11). Que pouvait représenter pour le peintre, dans un tel sujet, un globe en verre, protégeant des fleurs, hormis un décor pour la table qui fait partie de la tradition khmère ?

Le brassard noir

Le mot brassard vient du mot italien *bracciale* qui, au XIVe siècle, est la pièce de l'armure protégeant le bras et au XVIe « la garniture que mettent au bras les joueurs de ballon ». En 1845, le mot désigne la bande d'étoffe portée au bras par les militaires comme signe distinctif. En 1863, par extension et dans un contexte général, le brassard indique que l'individu appartient à un groupe. Le brassard noir devient alors celui de la marque du deuil pour les hommes. Un manuel de 1895 précise que « les officiers, sous–officiers, brigadiers et gendarmes qui sont en deuil de famille, peuvent porter un crêpe noir au bras gauche [457] ». Ce signe devient alors pour tout le monde la manière d'afficher un deuil sur une tenue civile.

Dans trois scènes de *vihāra* de provinces différentes nous avons trouvé un brassard noir accroché au bras gauche de plusieurs hommes : cet emprunt à la tradition française n'est cependant pas la marque du deuil pour l'un des sujets.

Sur un petit panneau du sanctuaire du Vat Po Andaet, peint au cours des années 1920–1930, on trouve le songe de la reine Māyā suivi de l'épisode du roi Śuddhodana consultant les astrologues. Ces derniers sont au nombre de cinq, vêtus de blanc et portant sur la manche gauche de leur veste un brassard noir (ill. 12). Ce signe n'est pas une manifestation de deuil pour eux mais celle de l'appartenance à un groupe à la fonction bien particulière. Quant à l'*achar* du Vat, il nous expliquait jouer le rôle de Śuddhodana puisqu'il recevait les devins.

Dans le sanctuaire du Vat Kor, un groupe d'hommes et de femmes marchent en suivant un personnage protégé par un parasol porté par son accompagnateur. Habillé d'un costume beige ceinturé il arbore un brassard noir sur la manche gauche. La légende inscrite indique que le groupe arrive du palais du roi Bimbisāra en Inde pour annoncer le décès du roi : tué par son fils pour les uns – s'étant empoisonné pour les autres (ill. 13). Le porteur de la nouvelle annonce la mort et le deuil par le port du brassard noir.

Dans une mise en scène traditionnelle, réalisée dans le sanctuaire du Vat Roka Koy, l'Incinération du Buddha mêle tradition royale et tradition citadine. Une longue allée recouverte d'un tapis conduisant jusqu'au cercueil sépare deux groupes assistant à l'épreuve : les uns, à gauche, tournés vers le spectateur, les autres, à droite, défilant pour déposer leur bouquet de fleurs. Parmi ces derniers, deux personnages en tenue blanche

[457] Tiré d'un manuel militaire de savoir–vivre de 1895.

officielle – veste à col officier, *sampot* à queue sur chaussettes hautes et chaussures noires –, ont accroché sur leur manche gauche un étroit brassard noir (ill. 14).

Cette tradition apportée par les Français avait été conservée lors des funérailles du roi Suramarit en 1960, et l'imagier a pu s'inspirer des images de cette cérémonie pour son travail de peintre réalisé dans les années 1960. Cette coutume a encore été maintenue pour le deuil du roi Sihanouk en 2012, (ill. 15). Seul point de différence : dans les cérémonies de 1960 et 2012 les gens du palais portaient alors des chaussettes et des chaussures blanches, alors que sur la peinture elles sont noires.

AU–DEDANS ET AU–DEHORS

Le mobilier et le décor mural

Les pièces des palais – chambres, salles… – possèdent peu de meubles hormis des guéridons aux découpes compliquées, ou de style pseudo–Restauration, et un nombre très restreint de tables, de lits et de sièges de style Napoléon III corrigé par la création khmère.

Bien des lits, des canapés, des fauteuils et des guéridons ont été remarqués dans les différentes scènes des Adieux (cf. « Les Adieux », ill. 85, 90, 92, 96…), il n'est donc pas indispensable de les rappeler ici. Il est cependant intéressant de regarder quelques fauteuils conçus à partir d'une influence évidente, et voir la place inadaptée qu'ils peuvent parfois occuper.

Le mobilier

Dans la chambre où Māyā rêve – panneau peint dans le sanctuaire du Vat Po Reangsei –, deux fauteuils, larges et lourds, sont collés au mur près d'une cheminée. Ils relèvent d'un mélange assez indéfinissable mais leurs pieds extrêmement courts sont un pâle reflet des extrémités de ceux des sièges Louis XVI (ill. 16).

Dans une grande salle du palais du roi Śuddhodana se déroule la prédiction d'Asita peinte par l'imagier du *vihāra* du Vat Krakor. L'ermite, le petit Siddhārtha sur sa tête, est présenté debout venant de quitter son siège tandis que sont assis Śuddhodana et Māyā ressemblant au roi Suramarit et à la reine Kossamak. Un officiel de la cour et un brahmane en train d'écrire sur une ardoise insérée dans un cadre de bois – l'ardoise scolaire est apparue en France au XVIII^e^ siècle – sont aussi assis.

Les deux fauteuils du roi et de la reine sont les plus importants comme il se doit et les plus ouvragés dans une sensibilité orientale ; les trois autres empruntent leur allure à un faux style Restauration : certes, les pieds sont déversés mais la terminaison enroulée des accotoirs est à l'envers (ill. 17). Le peintre s'est inspiré d'un modèle mais ne s'est guère soucié du détail qui n'avait pas d'importance et ne représentait rien pour lui.

Dans un autre tableau, ce même imagier a préféré disposer des fauteuils non plus dans l'une des salles à l'intérieur du palais mais dehors, et a choisi, pour ce faire,

l'épisode de l'Epreuve de l'arc qu'il a transformé en « Mohaburos donne un spectacle », Mohaburos étant Siddhārtha.

Debout sur une estrade, le prince arbore un arc et une épée – le peintre semble avoir anticipé le moment où il recevra l'épée : après cette épreuve et juste avant son mariage–, tandis que sont rassemblés autour de lui de nombreux personnages masculins, dont deux – l'un étant certainement un Khmer–Islam – sont assis sur des sièges évoquant, comme précédemment, un vague style Restauration qui n'a jamais été de mode chez les Cambodgiens (ill. 18).

Pour le même sujet, le peintre du sanctuaire du Vat Prey Khla a réuni, sur une pelouse, un groupe d'hommes assis à l'asiatique, doublé par un rang de femmes debout – peut–être des princesses –, puis par un autre rang d'hommes debout, tous assistant dans un grand calme à l'Epreuve du tir à l'arc devant des tours symbolisant le temple Angkor Vat.

Au premier plan, est assis dans un fauteuil de cuir – aspect fauteuil-club mais sans doute plus raide –, un personnage qui est peut–être le père de Siddhārtha. Les gestes d'applaudissement accompagnant cette épreuve apportent une autre touche d'originalité (ill. 19).

Au début des années 2000, une série de fauteuils de ce type a fait son apparition à Phnom Penh chez un antiquaire : ils provenaient du Vietnam où ils avaient été conservés. On peut donc imaginer qu'à l'époque où le peintre travaillait, certaines familles d'expatriés en avaient meublé leur salon.

La décoration des différentes pièces des palais évoquées par les imagiers consiste le plus souvent en agencement de draperies, longues ou courtes, devant des portes, autour des fenêtres, autour d'un lit, accrochées au plafond... Cependant, dans un nombre restreint de thèmes – essentiellement Prédiction, Adieux, Allégeance – on trouve des tableaux encadrés de bois accrochés aux murs. Ces cadres, dont les sujets choisis sont principalement des paysages de mer et de campagne, semblent apparaître dès les années 1920 mais ils se multiplient dans les années 1950 et 1960. Nous en présentons quelques–uns.

Depuis le début des années 2000, les Cambodgiens des villes accrochent à nouveau des tableaux aux murs, ceux des campagnes, plus pauvres, les décorent d'images publicitaires, de calendriers et pour certains de photographies de leur famille et souvent du roi Sihanouk.

Le décor mural

La mode des cadres au mur n'est pas nouvelle et n'a pas été apportée par la France au XIX^{e} siècle – tous les peuples ont aimé orner les parois –, en revanche les encadrements de bois doré, de Marie–Louise… sont des modèles européens copiés par les imagiers œuvrant dans les villes.

Dans le sanctuaire du Vat Preaek Luong, le peintre a orné d'un miroir à cadre doré et d'un tableau cerné d'un passe–partout, un mur de la grande salle où Cunda reçoit. Afin d'honorer le Buddha, le forgeron, sous le pinceau du peintre, a placé le Bienheureux au–dessous de ce décor (ill. 20).

La chambre des Adieux est l'espace que les peintres ont préféré pour accrocher un décor de petits tableaux aux murs.

Dans la *śālā* du Vat Neakvoan – à présent disparue –, la chambre de la princesse, tendue de draperies, possédait un paysage encadré et accroché au–dessus de la porte (ill. 21).

Dans les *vihāra* des Vat Kampong Thma, Tang Krasang Tboung, Kampong Seima et Boeng Preah, la chambre de Yaśodharā est ornée de divers paysages encadrés d'un passe–partout sous un simple verre (ill. 22), mis dans un cadre noir (ill. 23 et 24), ou dans un cadre mouluré couleur bois (ill. 25).

L'ornementation murale est aussi travaillée dans d'autres pièces du palais mais en moins grand nombre.

Ainsi dans la scène de la prédiction d'Asita du sanctuaire du Vat Sam Samey, les tableaux ornant la salle sont accrochés très inclinés vers l'intérieur – au–dessus des fenêtres à barreaux sur les grilles d'aération –, et offrent des vues de paysages (ill. 26). Dans le même sanctuaire, l'imagier a collé de grands cadres au mur dans la pièce où Yaśodharā vient faire allégeance aux pieds du Bodhisattva (cf. ill. « L'éclairage intérieur », ill. 109–110). Les nombreux tableaux montrent des paysages de fleuve et de campagne (ill. 27). La palette développée par le peintre pour tous ses panneaux est assez restreinte – des bleus, des verts et des rouges virant souvent vers l'orangé – tout en donnant une impression de luminosité colorée.

Une autre scène de l'allégeance de Yaśodharā est traitée dans le sanctuaire du Vat Kampong Thma avec une sensibilité différente. Réalisée quelques années avant la précédente (cf. « L'éclairage intérieur », ill. 108), elle est de lecture plus aisée. Ainsi, près de la porte, sur le mur vert est accroché un tableau représentant un paysage, et derrière Gautama se trouve un portrait encadré dont le nom « Bimbā » est inscrit au–dessous. La présence du portrait de Yaśodharā dans le palais de Kapilavastu confère une ambiance humaine à cette scène, ce que le peintre a sans doute voulu (ill. 28).

La mise en scène de l'épisode où Yaśodharā encourage Rāhula à réclamer son héritage à son père n'est pas traitée de manière conventionnelle par le peintre du *vihāra* du Vat Preaek Luong. L'épisode se déroule à Kapilavastu sur la terrasse du palais – et non depuis une fenêtre – tandis que défile le Bodhisattva suivi d'un long cortège de religieux ayant pour seul spectateur un vieil homme. Sur la terrasse carrelée en rouge et blanc, la princesse désigne à son fils son père devenu Buddha qui tourne son regard

mélancolique vers eux. La terrasse est ornée de trois tableaux accrochés aux murs et de ce qui semble être un grand miroir plutôt qu'une fenêtre (ill. 29).

La dernière peinture choisie pour illustrer le décor mural est l'une de celles du sanctuaire du Vat Khpob qui présente, elle aussi, une mise en scène non traditionnelle. En effet, le repas chez Cunda se passe ici dehors, le long du mur d'une maison où ont été dressées des tables–estrades recouvertes de nappes vertes sur lesquelles sont disposés les plats et un verre destiné au Buddha (ill. 30). Sur le mur, de chaque côté de la porte, sont pendus deux grands tableaux de paysage ayant le même encadrement torsadé que celui de la baie (ill. 31–31b). Le repas semblant se dérouler à la tombée de la nuit, deux lampes sur haut pied – ou petits lampadaires – ont été posées le long du mur.

Les petits plaisirs de la vie

Le dernier repas du Buddha est le seul repas représenté sur les panneaux peints – à l'exception de la bombance du brahmane Jūjaka qui n'est donc pas un repas partagé. Cependant, les imagiers ont retenu d'autres sujets pour présenter les objets du quotidien que sont les bouteilles, les carafes et les verres normalement liés à la nourriture. On peut encore en trouver, selon le résultat de nos recherches, dans quelques peintures des années 1950 et 1960 évoquant des épisodes du *Nārada jātaka* et du *Vessantara jātaka*, ou racontant le moment des Adieux chez Yaśodharā et le repas chez Cunda. Il est difficile de savoir si dans les décennies précédentes, des peintres ont placé cette vaisselle en verre dans leurs œuvres. Toutefois, il existe un témoignage ancien, daté aux alentours de 1900, qui peut le laisser supposer.

Nous présentons quelques panneaux où ces objets usuels sont présents sans privilégier ceux – les plus nombreux – déjà évoqués dans les Adieux et le repas chez le forgeron.

Le vin et l'alcool

A l'extrémité du dernier panneau de bois peint, racontant l'histoire du prince Preah Chinavong, dans la *śālā* du Vat Kien Svay Krau, on peut encore discerner une bouteille renversée, tenue par une main pour remplir un verre côtelé dont la forme perdure encore au XXIe siècle (ill. 32–33). A droite, auprès du goulot, reste une inscription en lettre régulières et penchées « *quinquina* ». Le peintre a certainement écrit ce mot en entier après avoir constaté que le nom de la composition de la boisson se présentait à l'envers sur la bouteille renversée et qu'un certain nombre de lettres étaient cachées par la main qui la tenait ; il avait donc, dans un premier temps, récrit « INA » sur l'étiquette de manière à ce que le spectateur puise en faire la lecture à l'endroit avant d'inscrire en entier le nom de l'écorce amère, l'un des composants liquides de la boisson (ill. 34). Peinte aux alentours de 1900, cette évocation familière du monde quotidien montre ce que les coloniaux avaient importé comme types d'apéritifs à base de quinquina.

L'histoire de Chinavong a été étudiée, datée et publiée par M. Jacq–Hergoualc'h qui n'avait pas pu bénéficier au début des années 1980 d'un voyage au Cambodge : son

travail ne s'est donc fait qu'à partir de photographies en noir et blanc qui lui avaient été données. C'est pourquoi l'interprétation qu'il donne de cette représentation comporte quelques erreurs pour nous qui avons eu la chance d'approcher et de photographier en couleur les panneaux peints de cette *śālā* [458].

Dans le *vihāra* du Vat Veal Mlu dont les peintures ont été réalisées sur de nombreuses années, la scène peinte en 1949, et intitulée « Au temps de Nārada Brahma », montre une réunion de personnages féminins autour du roi Angati assis devant deux bouteilles posées sur un plateau (ill. 35) : sur chacune est écrit « LEVIN » en un seul mot et sur l'une, déjà entamée, « ER∗PA » qui est peut–être une référence à une appellation de l'époque. La présence de Brahmā doit aider le roi à abandonner la boisson et reprendre le bon chemin (ill. 36).

Datée de 1954, la peinture du panneau du sanctuaire du Vat Muni Salavoan fait référence à la même histoire : celle de Preah Nearot dans le *Nārada jātaka* – *Nearot* étant le mot khmer dérivé de *Nārada* (ill. 37). Mal inspiré par ses conseillers, le roi Angati ne fait plus le bien et ne distribue plus les aumônes, tout occupé qu'il est aux plaisirs du quotidien. L'imagier fait apparaître le Bodhisattva Nārada venu traiter le différend entre le roi et sa fille à l'instant où son serviteur lui verse à boire dans un grand verre. Portant un fléau auquel sont suspendues des coupes en or remplies d'offrandes, le dieu offre à Angati la possibilité de reprendre le bon chemin en allant les distribuer (ill. 38).

Dans le *vihāra* du Vat Trapeang Sla, le sujet est le même que précédemment mais traité de manière extrêmement dépouillée. Le roi Angati assis seul sur une terrasse, tenant un verre à la main, une servante assise derrière lui agitant un chasse–mouches, a une expression absente (ill. 39). L'imagier a introduit un bouchon dans la bouteille posée sur un plateau à côté d'un gobelet : peut–être pour signifier que le roi boit son dernier verre (ill. 40).

Dans ces trois représentations où la morale doit triompher – le *Nārada jātaka* ou la vertu d'égalité d'âme –, les peintres ont pris le vin, ou l'alcool, comme exemple de destruction de soi. Le roi, devenu un simple quidam et s'étant réfugié dans cette boisson, les imagiers ont utilisé son histoire comme enseignement : ces illustrations se rapportent certainement à l'un des aspects de la vie à la campagne.

L'épisode du *Vessantara jātaka* traité dans le sanctuaire du Vat Moung en 1969, relate le moment où le brahmane Jūjakā boit directement à la bouteille – deux autres placées près de lui attendant certainement le même sort – avant de faire bombance. L'imagier sans doute en désaccord avec une telle attitude, le traduit par les expressions de désapprobation de Sanjaya et de la reine – à moins qu'il ne s'agisse de Vessantara et Maddī – assistant à la scène, les enfants sur leurs genoux (ill. 41).

[458] JACQ–HERGOUALC'H, M., *Le roman source d'inspiration…*, *op. cit.*, p. 152.

Ici, le peintre montre les effets néfastes de tous les excès représentés par l'accumulation de boisson et de nourriture.

Pour terminer l'évolution des boissons, nous en présentons une moins appréciée des hommes. Dans la scène des Adieux du sanctuaire de Muni Salavoan, l'imagier a posé sur la petite table, placée près du lit de Yaśodharā et recouverte d'une nappe, non pas une bouteille mais une carafe d'eau– sans doute est-ce plus élégant – une moque et une petite coupe. Sous chaque objet l'imagier a peint l'ombre portée mais aucune source de lumière ne se devine dans la pièce (ill. 42). Cette présentation d'une carafe est la seule observée dans cette étude.

Les cigarettes

Les Cambodgiens sont des fumeurs et l'ont certainement toujours été. J. Delvert écrivait à ce sujet en 1963 : « *le tabac est l'objet d'une forte consommation; le Cambodge serait un des pays du monde où la consommation de tabac est la plus forte* [459] ».

Les scènes peintes sont un témoignage sociologique de cette consommation lorsque dans différents épisodes on trouve un paquet de cigarettes posé sur une table, sur un guéridon ou même abandonné au sol.

Dans le sujet des Adieux du sanctuaire du Vat Sbov Rik, auprès de l'une des femmes endormies (cf. « Abandon et relative décence », ill. 60), ont été jetés un paquet de cigarettes « ARA » entamé, une cigarette et une boîte d'allumettes. Le paquet est de couleur rouge, le nom écrit en blanc et la grande lettre A est le support d'un grand ara ailes éployées (ill. 43).

La marque locale « ARA » était connue au Cambodge avant les années 1970 – le tabac était cultivé dans la province de Kampong Cham –, puis abandonnée et retrouvée dans les années 1990. D'aucuns affirment que le nom « ARA » viendrait des deux premières syllabes du mot « Arabe » évoquant ainsi le commerce dont J. Brunet fait allusion à propos d'un instrument de musique : « *En effet l'influence arabe due aux contacts des commerçants arabes et indiens musulmans avec l'Extrême-Orient commença dès le xve siècle* ». Mais ne serait-ce pas plus logique de voir dans ce nom le grand perroquet de l'Amérique du Sud dessiné sur le paquet ?

On trouve à nouveau les cigarettes « ARA » sur le panneau de la Prédiction du sanctuaire du Vat Krakor. Śuddhodana et la reine, assis sur des fauteuils à haut dossier devant une table ronde chargée de verres et d'un paquet de cigarettes sur une soucoupe, écoutent la prédiction d'Asita (ill. 44). Le couple royal ressemble au roi Suramarit et à la reine Kossamak, parents du roi Sihanouk.

Dans le *vihāra* du Vat Mun Thyean, un guéridon a été placé au bas de l'escalier de la descente du ciel des Trente–Trois dieux. Disposés sur la nappe rouge, recouverte d'un dessus protecteur de même couleur, on trouve deux bougeoirs – l'un avec trois tiges

[459] DELVERT, J., « L'économie cambodgienne et son évolution actuelle » *in* Persée, 1963, p. 195.

d'encens, l'autre avec une bougie allumée –, une théière et sa tasse, un paquet de cigarettes « ARA » sur un large plat et une boîte d'allumettes mise en valeur (ill. 45). La lettre A ornée d'un ara est très joliment dessinée sur le paquet mais il est impossible de déchiffrer ce qui est écrit sur le côté.

Le peintre de la scène des Adieux de la *śālā* du Vat Prin a déposé sur un guéridon carré, placé auprès de Yaśodharā, une tasse, un vase de forme curieuse, un paquet de cigarettes et une boîte d'allumettes. Le paquet de cigarettes présente une face assez effacée et l'on peine à discerner le nom « ARA » ; par contre, sur le petit côté on lit parfaitement « Phnom Penh » (cf. « Les Adieux », ill. 31-32).

Dans le *vihāra* du Vat Srei Toul, sur le grand panneau représentant le repas chez Cunda, le peintre a représenté le forgeron offrant au Buddha des cigarettes dont le paquet ouvert, laissant dépasser trois cigarettes, est posé sur un guéridon à côté d'une boîte d'allumettes (ill. 46). On peut encore lire un nom qui paraît avoir été récrit maladroitement sur le paquet : « COTAB » ou « COTAL » ?

La marque de cigarettes « COTAB » apparue dans les années 1930 à Saigon–Cholon semble toujours exister au Vietnam mais nous n'avons pas la certitude qu'elle ait été distribuée au Cambodge.

Quant au nom « COTAL » il est aussi associé au tabac. Répertorié dans l'annuaire Desfossés concernant les entreprises coloniales, il est lié au nom de François Baudoin pour une plantation de tabac à Kratié à la fin des années 1930. Ce François Baudoin est sans doute un membre de la famille du résident supérieur au Cambodge – entre 1911 et 1926, avec plusieurs interruptions, dont celle pour être gouverneur général de l'Indochine par intérim en 1922 –, qui avait les mêmes prénom et patronyme [460].

Il se pourrait que l'imagier de Srei Toul ait copié, en 1955, un paquet de la marque « COTAB » trouvé dans une publicité ou apporté par quelqu'un rentrant du Vietnam du Sud. Et plus tard, on peut imaginer une main annyme intervenant pour transformer le nom en « COTAL », qui correspondait à une existence réelle, pour manifester son opposition au peuple voisin…

Dans la scène du repas chez Cunda du *vihāra* du Vat Noti Mongkol, on découvre une coupe présentant trois paquets de cigarettes de la marque « MELIA » (ill. 46[b]). Cette marque est le nom de famille de deux industriels ayant fondé la « Manufacture des tabacs coloniaux » à Alger, avant de créer la « Manufacture indochinoise des tabacs coloniaux » à Saigon dont les statuts ont été déposés dès 1939 et qui va prendre le nom de « Manufacture indochinoise des tabacs et cigarettes » (ill. 46[c]). La publicité pour ces cigarettes est très présente à Saigon, dans les années 1950, sur des immeubles, dans des revues, sur des cartes postales. Il en était sans doute de même à Phnom Penh à la même époque.

[460] www.entreprises-coloniales.fr/empire/Desfosses_1956-Adm.pdf

Ces quelques exemples de paquets de cigarettes copiés sur les originaux et présents dans des scènes religieuses prouvent que les peintres prenaient comme modèle le monde les entourant et que, sans doute, eux-mêmes fumaient ces marques.

La pipe

La pipe est fumée dans diverses scènes notamment lors du repas chez Cunda. Ce sont essentiellement les étrangers qui semblent en avoir le goût. Lorsqu'elle est utilisée par un Chinois le tuyau est relativement allongé et le foyer souvent petit ; quand elle est tenue par un autre étranger elle a généralement un tuyau court et un foyer rond et plus profond. Mais les exceptions existent.

La pipe longue

Datant des années 1950, le tableau du repas chez Cunda du *vihāra* du Vat Chonlueng montre un Chinois, assis au pied du Buddha, fumant une très longue pipe noire (ill. 47). Dans la même scène peinte à la même époque, le Chinois du sanctuaire du Vat Tang Krasang Tboung fait sortir du foyer de sa pipe brune une volute de fumée (ill. 48). Et toujours chez Cunda, dans le *vihāra* du Vat Moha Khnhoung, le Chinois du premier plan arbore une très longue pipe (ill. 49). Ces trois hommes portant la barbiche offrent des coiffures différentes : petit chignon pour le premier, cheveux courts pour le deuxième et calvitie pour le dernier.

La pipe courte

La pipe au tuyau court semble plus répandue que la précédente. On la trouve tenue par des Occidentaux dans différents thèmes et par des Chinois dans le repas chez Cunda, seul sujet où ils peuvent être nombreux.

Dans la scène du mythe d'Alambayana du sanctuaire du Vat Thomm Viney, un Français portant une moustache soignée fume – sans la tenir – une pipe au très court tuyau (ill. 50).

L'Occidental passant au pied de l'escalier du partage des Reliques du sanctuaire du Vat Doun Chraeng (cf. « D'autres uniformes », ill. 165) tient sa courte pipe de la main gauche – l'imagier l'a rendu gaucher en le présentant de profil (ill. 51).

Comme le Français du sanctuaire du Vat Thomm Vinney, le personnage blond du *vihāra* du Vat Tang Kouk – son uniforme semble évoquer un diplomate belge – fume une courte pipe qu'il ne tient pas. Cette attitude décontractée lors de l'Incinération du Buddha ne choque pas le fidèle mais contrarie l'étranger (ill. 52).

Dans les six dernières évocations se déroulant dans la maison de Cunda, cinq présentent un Chinois et une seule un homme ayant la physionomie d'un Occidental.

Ainsi, sur le panneau du *vihāra* du Vat Kdoeang, peint dans les années 1960, le peintre a regroupé dans une salle profonde moins d'une dizaine de personnes face au Buddha et à ses cinq disciples : au premier plan se trouve un homme tenant dans la main gauche un ananas qu'il va offrir, et dans la main droite sa pipe d'où sort une courte volute de fumée (ill. 53). Ce personnage de type européen, portant veste, chemise et cravate, est accompagné de femmes asiatiques.

Datant des années 1950, le tableau du sanctuaire du Vat Tuol Chum montre un Chinois tirant sur une courte pipe de forme européenne (ill. 54). Daté de 1966, le panneau du *vihāra* du Vat Peanea, présente un autre Chinois tenant de la main droite sa pipe devant lui – position ordinairement peu travaillée par les imagiers (ill. 55).

Ces deux derniers personnages sont assis et vus de profil sur leur côté gauche tandis que les deux suivants, peints dans les années 1960, sont vus de trois–quarts sur leur côté droit. Ainsi, dans le sanctuaire du Vat Banteay Stoung, le Chinois de l'histoire de Cunda tient sa pipe délicatement de la main droite (ill. 56). Quant à celui du *vihāra* du Vat Kdei Baeng, il la tient plus fermement que son prédécesseur (ill. 57).

Ces deux Chinois portent une barbiche blanche pour l'un, noire pour l'autre, le chignon bas pour le premier, et le sourcil remontant pour le second afin de faire plus asiatique.

Les instruments de musique

Dans l'histoire du Cambodge, certains instruments de musique sont déjà évoqués sur les bas–reliefs de l'époque angkorienne où l'on peut reconnaître « la cithare *vinā*, divers instruments à percussion fixes (gongs, cymbales) et instruments à vent (hautbois ou flûtes (?) [461] ». Dans les siècles qui suivent cette longue période, les témoignages semblent inexistants.

Il faut attendre le XIX[e] siècle pour connaître la musique traditionnelle et comprendre sa structure. Elle se compose de trois ensembles qui sont le *pipeat* réservé aux danses sacrées royales ; le *phleng khmer* aux mariages et certaines cérémonies religieuses ; le *mohori* à la musique d'agrément accompagnée de chants. A ces ensembles il faut lier la musique populaire qui, semble–t–il, a commencé dès les années 1950 à mêler des instruments occidentaux aux instruments traditionnels. Dès 1963, J. Brunet écrivait : « *Actuellement la musique populaire a tendance à disparaître ou plus exactement à évoluer sous l'influence des postes transistorisés répandus dans les villages les plus reculés. L'enregistrement systématique de toutes les musiques et des musiciens est actuellement entrepris mais il s'agit d'un travail de longue haleine : le répertoire est immense et le pays suffisamment vaste. Et cependant l'entreprise est urgente : les vieux musiciens ne forment plus d'élèves, la musique occidentale imprègne de plus en plus les campagnes, les jeunes exécutants ne respectent plus les traditions.* [462] »

[461] BRUNET, J., « L'orchestre… », *op. cit*. p. 205.

[462] BRUNET, J., « Une musique intimement liée à la danse, au théâtre et à l'épopée », in *Le Monde Diplomatique*, 1963.

Cette évolution sensible dans quelques représentations peintes nous permet d'en présenter un petit nombre. En effet, bien des peintres se sont attachés aux instruments de musique nouveaux et ce, depuis la fin du XIX^e^ siècle. En cela, ils ont suivi l'évolution de leur société qui côtoyait les étrangers et se mêlait à eux dans les villes, premiers lieux de toutes les expériences avant les campagnes.

Sur les panneaux peints, les instruments traditionnels à vent de l'orchestre khmer sont peu représentés. On trouve une sorte de hautbois et une flûte – le *pey â* et la flûte *khloy* – et de nombreux instruments à cordes – le *sadev*, le *chapey*, le *tro khmer*…

Les imagiers découvrant les instruments occidentaux vont privilégier leur représentation dans diverses scènes mais principalement celle du mariage.

Les instruments à vent

L'exemple le plus ancien conservé d'un instrument à vent se trouve dans le *vihāra* du Vat Roka Khnaor Kraom sur un panneau de décrochement, daté de la fin du XIX^e^ siècle. Un homme habillé de blanc et portant un casque léger se prolongeant sur la nuque – certainement un colonial – sonne du cor de chasse devant une petite troupe pieds nus mais armée de différentes lances qui, dans un premier temps, a dû être étonnée par l'émanation du son grave (ill. 58).

Dans le Vat Kaoh Pen, une fanfare militaire française, peinte en 1942 sur le registre à fond rouge du *vihāra*, est en pleine exécution d'un morceau de musique. Les instruments sont essentiellement des trompettes jointes à un tambour et des cymbales (ill. 59).

Daté de la même année 1942, le Mariage de Siddhārtha dans le sanctuaire du Vat Roka Khnaor Kraom est accompagné de musiciens en uniforme sonnant du cor de chasse, jouant de la flûte et sans doute d'une trompette (ill. 60).

De nombreux instruments à vent ont été peints dans le *vihāra* du Vat Ponnareay entre 1940 et 1950. Ainsi, dans la scène du Mariage, deux hommes en uniforme jouent de la trompette face à deux autres s'époumonant à souffler dans des conques (ill. 61).

Dans le même *vihāra*, pour le thème de l'Incinération le peintre a représenté un musicien de chaque côté de la longue allée menant au bûcher (ill. 62) : l'un, habillé d'un uniforme bleu joue de la trompette (ill. 63) pendant que l'autre, vêtu d'un autre uniforme brun souffle dans un instrument imaginé (ill. 64). Tous deux portent la même large casquette difficile à rapprocher d'un uniforme connu.

Les instruments à cordes

Certains instruments à cordes occidentaux – le banjo, la mandoline, le violon – étant beaucoup représentés dans l'histoire des filles de Māra, ne seront pas de nouveau évoqués dans ces lignes. Toutefois, deux exceptions sont faites pour un violon et un banjo.

L'image peinte la plus surprenante est celle du dieu Indra dans le sanctuaire du Vat Mohar réalisée dans les années 1960. Souriant et tenant un instrument à trois cordes afin d'aider le Bodhisattva à trouver la Voie moyenne, le dieu s'est assis auprès du Bodhisattva épuisé par sa vie d'ascèse et touche les trois cordes de son instrument. Mais Indra ne tient pas un instrument de musique cambodgien, il joue de la guitare électrique – digne de celle de Johnny Hallyday – si ce n'est qu'elle ne possède que trois cordes pour répondre au sujet (ill. 65).

Dans le même *vihāra*, l'une des femmes endormies dans la chambre de Yaśodharā lors des Adieux, a posé près d'elle sa guitare sèche, de taille imposante comparée au volume de son buste (ill. 66).

Le panneau du Mariage peint dans le sanctuaire du Vat Uttara Vattey présente deux musiciens, l'un jouant de la trompette, l'autre du violon. Ce dernier, un Occidental, se contorsionne tant pour manier son archet, à la manière de certains débutants cherchant à placer leur respiration, que le bouton de sa veste est prêt à sauter (ill. 67). Quelle a été la source d'inspiration du peintre ? Une photographie d'un violoniste ?

Dans la scène des filles de Māra du *vihāra* du Vat Pisei Uddam, la musicienne tient un banjo à quatre cordes. D'origine africaine, cet instrument – le banjar ou banjo –, a connu un succès aux Etats–Unis où il était arrivé avec les planteurs de coton. Le banjo à quatre cordes est né vers 1910 et connaît une certaine fortune dans les années 1920–1930. Le peintre du sanctuaire avait, en 1952, certainement vu dans des journaux de son époque cet instrument utilisé en Europe (ill. 67[b]).

DES ETRANGETES

La rencontre entre l'imagination des peintres et la vie quotidienne peut parfois créer des représentations surprenantes où se révèle aussi leur regard sur leur entourage.

Le mouchoir et la pipe

Dans le Vat Veal Mlu, le sanctuaire conserve la vision d'un rang de bonzes attristés lors du *Parinirvāṇa* du Buddha, peint en 1958. L'un de ces religieux appuie un mouchoir de couleur contre sa joue droite, geste qui souligne son désarroi mais qui devait sembler étrange à un fidèle (ill. 68).

La même attitude se trouve sur un panneau du sanctuaire du Vat Kdoeang Reay, daté des années 1960, relatant aussi le *Parinirvāṇa*. Le regard des bonzes est marqué par une douleur plus forte que sur le tableau précédent et l'un des religieux est dans une telle attitude de souffrance qu'il l'exprime en serrant un mouchoir sur son nez déjà rougi (ill. 69).

L'expression des religieux sur la peinture du *vihāra* du Vat Mony Ratana est assez différente des précédentes. Certains montrent une grande affliction, d'autres offrent une

apparence de sérénité. Au milieu d'eux, un bonze assis à l'occidentale – jambes relevées et croisées, retenues par ses bras s'appuyant sur les genoux – fume tranquillement la pipe, le regard perdu dans le lointain (ill. 70). Attitude étrange.

La croix chrétienne

Dans le Vat Roka Khnaor Kraom, le *vihāra* conserve l'épisode où Siddhārtha, parti du palais de son père après ses adieux à son fils et à Yaśodharā, va se dépouiller de tous ses attributs princiers avant de revêtir la robe safran que le dieu Indra tient entre ses mains (ill. 71). Auprès de lui son écuyer Chandaka et son cheval Kanthaka vivent le moment avec une grande tristesse, traduite avec subtilité dans le regard du cheval. Le prince, tenant son épée à la main mais encore coiffé de son chignon, est habillé d'un pantalon large et long et d'une tunique sur laquelle se détache une croix chrétienne au bout d'un court collier (ill. 72). Cette étrangeté vient–elle d'un peintre chrétien qui serait d'origine vietnamienne ? On sait que le faible pourcentage de chrétiens au Cambodge est essentiellement d'origine vietnamienne.

La reine Māyā

La présentation de Māyā sur un grand panneau du *vihāra* du Vat Trapeang Tea est surprenante par son carctère non traditionnel. Dans une salle du palais ouverte sur un jardin à la française, la reine Preah Neang Pacheakottamī, assise sur un fauteuil à dossier médaillon de couleur bleue, se tient de trois-quarts, les jambes croisées à la hauteur des chevilles telle une Occidentale. Habillée d'une ample robe rouge, coiffée d'une longue torsade de cheveux noirs descendant dans le dos et portant un curieux diadème, Māyā fixe d'un regard maternel son fils – Preah Ang – allongé sur ses genoux, déjà petit garçon éveillé, auréolé et habillé d'une robe longue (ill. 73). Cette composition mère–enfant n'est pas sans rappeler des tableaux de la Renaissance italienne – notamment ceux de Filippino Lippi –, dans l'expression intériorisée de la reine regardant son fils – petit garçon qui fait ici penser à l'enfant Jésus –, non pour deviner son avenir mais pour vivre la révélation qu'elle possède déjà. Sans doute, le peintre avait à sa disposition un livre de reproductions de peintures italiennes.

Cet imagier de Trapeang Tea dont on ne sait rien, comme nous l'a confirmé le *chau athikar*, a œuvré en 1953 dans ce *vihāra* en même temps qu'un autre peintre au style différent. On peut aussi lui attribuer la réalisation du tableau de la prédiction des brahmanes dans le palais de Śuddhodana du *vihāra* du Vat Ponnareay : en effet, il est possible de superposer les deux images de Māyā sans pouvoir cependant élucider quelle a été la première création qui a engendré la deuxième (ill. 73[b]).

Le Panthéon ou Saint Pierre de Rome

Le sujet du panneau du sanctuaire du Vat Pteah Kandal est tout aussi étonnant que le précédent. En effet, le dernier repas du Buddha se passe chez le forgeron Cunda qui possède ici un intérieur grandiose de maison semblable à l'espace du Panthéon de Rome,

voire au centre du transept de la basilique Saint Pierre. Derrière le Bienheureux se trouve la cuisine où s'active le personnel pour entretenir le foyer en soufflant sur les braises (ill. 74). Réalisée dans les années 1950, cette peinture a sans doute été inspirée par le détail d'une image ornant un livre d'histoire.

Une attaque contre le Bodhisattva

Dans le *vihāra* du Vat Trapeang Tea, le peintre a imaginé l'une des attaques que subit le Bodhisattva avant de commencer sa grande méditation. Si le roi Māra est présent sous son aspect diabolique, ce qui correspond à la tradition, il n'en est pas de même pour les deux autres personnages masculins. En effet, tous deux paraissent être des Occidentaux : l'un plutôt calme, maigre et moustachu ; l'autre à l'air vindicatif, moustachu et barbu, les crocs apparents, portant un maillot sans manche et une culotte courte rayés, la tête couverte d'un fichu, ressemble à un voyou des temps modernes (ill. 75).

Cette représentation d'un moment difficile pour le Bodhisattva, réalisée en 1953, a été actualisée par le peintre sans doute d'après un fait divers.

Le banc, la brouette et la balançoire

Dans le Vat Kampong Tralach Leu dont les murs du *vihāra* ont été ornés au début du XX^e^ siècle, les scènes du quotidien sont imbriquées dans les histoires religieuses. Ainsi, le moment de repos de deux personnages sur un banc de jardin à lattes de bois, typiquement français, avoisine la scène où la femme de Jūjaka subit les moqueries des femmes du village. L'un des deux hommes est un colonial coiffé d'un casque, habillé de court, pieds nus et tenant une pipe dans sa main droite (ill. 76).

Le panneau du sanctuaire du Vat Thomm Viney peint dans les années 1940–1950, racontant le mythe d'Alambayana déjà évoqué *supra*, montre au loin, derrière le groupe réuni autour du serpent, un homme poussant une brouette. La présence de ce véhicule à deux roues est si rare qu'elle mérite d'être soulignée. Encore aujourd'hui, les Cambodgiens ne l'utilisent pas et lui préfèrent des paniers pour les transports de gravats ou autres, sur les chantiers, dans les parcs… (ill. 77).

L'histoire du *Vessantara jātaka*, peinte en 1962, entre les baies du *vihāra* du Vat Prey Khla, montre une représentation inhabituelle des enfants de Vessantara et Maddī. En effet, lorsqu'ils sont entre les mains du terrible brahmane Jūjaka ils ne sont jamais joyeux, mais le peintre de Prey Khla les a imaginés intimement unis, et déjà grands, dans un moment de jeu et de détente : ils se balancent assis sur une escarpolette accrochée par des cordes à une branche d'un arbre de la forêt. Il est peu probable que Jūjaka aient eu l'idée de distraire Jālī et Kṛṣṇā, et encore moins de fabriquer une balançoire avec une planche régulière et trop bien taillée, lui qui fuyait à travers la forêt (ill. 78).

Pour terminer l'évocation de quelques étrangetés sur les murs des *vihāra*, nous présentons une scène réalisée à la campagne, particulièrement appréciée des anciens du *vat*.

Le concours de beauté

Ainsi, sur un panneau du sanctuaire du Vat Chak, peint en 1953, trois femmes – et non des jeunes filles –, avancent sur une route en pleine nature, habillées d'un *sampot* de cérémonie, d'une blouse au décolleté festonné ceinte d'une large écharpe rouge sur lequel apparaît un numéro : le 34 est porté par celle du milieu, le 35 par celle de gauche et le 36 par celle de droite. Il s'agit donc d'un concours de beauté dont le panneau fait pendant à celui du couple européen sur une Vespa (cf. « Les deux roues », ill. 17). L'imagier de Chak a désiré actualiser le décor religieux du *vihāra* en mêlant ces thèmes nouveaux à la vie du Buddha (ill. 79). « Le concours de beauté » qui se déroulait à Phnom Penh s'est depuis transformé en « élection de Miss Cambodge », manifestation toujours très estimée par la population.

Dans les nouveaux *vat* décorés entre 1980 et 2000, on ne trouve plus ce genre de « décor de fantaisie » qui avait personnalisé les panneaux jusqu'au début des années 1970.

CHAPITRE VI

L'EVOLUTION STYLISTIQUE ENTRE 1860 ET 1975

6.1 UN CHANGEMENT CONSTANT

Pour clarifier la présentation du décor peint présenté de manière chronologique dans ce chapitre nous avons choisi un découpage des dates de règne des souverains – souvent sujettes à quelques variantes pour les rois Norodom et Sisowath – comme suit : Norodom de 1860 à 1903, Sisowath de 1904 à 1927, Monivong de 1928 à 1940.

Le renversement de Sihanouk en 1970 n'ayant eu aucune incidence sur le décor des édifices des vat*, la longue période qui s'étend de son avènement jusqu'au début de la guerre peut être divisée en deux temps : Sihanouk de 1941 à 1953 et Sihanouk de 1954 à 1975.*

Cette partie de la recherche, sous forme de synthèse, présente l'évolution stylistique du décor peint entre la fin du XIXe siècle et le début de la décennie 1970.

6.1.1 DU DECOR SUR BOIS A LA PEINTURE MURALE

De l'époque de Norodom il ne reste guère plus d'une dizaine de *vihāra* ayant conservé des peintures ornementales auxquelles il faut joindre le décor d'une longue galerie de déambulation et celui de panneaux de décrochement déposées dans une *kuṭī* appartenant à de jeunes religieux. Ces témoignages ne sont pas répartis sur l'ensemble du territoire mais seulement en quelques provinces : cinq dans la province de Kampong Cham – Kaoh Kol, Lve, Moha Leaph, Roka Khnor Kraom, Chey Mongkol ; trois dans le *krong* de Phnom Penh – Piphoat Reangsei, Varin, Preah Keo Morokot ; trois dans la province de Kandal – Chaktomukharam, Chrouy Ta Kaev, Moni Sakor ; un seul dans les provinces de Siemreap – Reach Bo – et de Kratié – Roka Kandal Chas.

Tous ces ensembles ne sont pas de même nature : il faut distinguer les *vihāra* en bois – tel Moha Leaph, le seul encore entièrement dans ce matériau – qui ont conservé un décor sur planches et les sanctuaires dont les murs sont en maçonnerie. A leur tour ces derniers sont de deux sortes : ils peuvent avoir gardé des panneaux de décrochement peints et avoir reçu un décor mural plus tardif ; ils peuvent aussi avoir fait disparaître ces panneaux pour n'avoir plus que des murs peints.

NORODOM 1860-1903

La disposition et les sujets du décor dans les *vihāra* à structure en bois

Le *vihāra*, dont la structure interne est en bois, présente de longs panneaux de bois obstruant l'écart entre les deux toits de la toiture. Le décor peint sur ces planches évoque des épisodes de *jātaka*, des récits de contes, des fragments d'histoires locales et d'autres mettant en scène quelques Européens ; la Vie du Buddha, plus rarement représentée, l'est par quelques

épisodes isolés. Ces peintures situées très haut sont à peine lisibles depuis le sol : elles ne permettaient certainement pas un enseignement visuel facile auprès des fidèles mais leur support vertical et plat était le seul offert à l'imagier. Peut-être existaient-ils alors des panneaux de bois mobiles et des toiles peintes pouvant être déplacés autour de l'autel ou en d'autres points à l'intérieur du *vihāra*.

Les peintres pouvaient aussi disposer de la surface plate du plafond en bois couvrant généralement la nef centrale comme le montre le *vihāra* de Moha Leaph ; cependant ce plafond n'existait pas toujours.

Ces quelques constatations à partir du peu d'exemples encore connus permettent de supposer qu'une grande partie des décors des *vihāra* en bois sous le règne de Norodom a certainement été faite dans le respect des créations traditionnelles antérieures. Mais, sous ce même règne, l'emploi de matériaux de construction nouveaux va transformer la conception du décor intérieur des sanctuaires.

La disposition et les sujets du décor dans les *vihāra* en maçonnerie

L'apparition des murs en brique dans le courant du XIX^e^ siècle a eu pour conséquence une importance moindre des panneaux de décrochement. Dès lors, tout un espace de support vertical a été naturellement offert au décor. Le peintre, certainement en accord avec les villageois – les principaux donateurs –, *l'achar* et le *chau athikar* dispose la Vie du Buddha à la partie supérieure, au-dessus des baies, dans une suite ininterrompue sans contrainte d'organisation cadrée ; il réserve les scènes de divers *jātaka* – privilégiant presque toujours le *Vessantara jātaka* – à la partie inférieure, entre les ouvertures.

A ces grands thèmes vont être mêlés des épisodes de vie quotidienne, où sont présents des étrangers, dans lesquels les Khmers reconnaissent leur vie de tous les jours – ce qui n'est plus vrai à présent.

Une place à part doit être faite au décor en tableaux sur trois et quatre registres du *vihāra* du Vat Reach Bo de Siemreap. Cette présentation originale narrant le Rāmāyaṇa, qui ne se retrouve sur aucun autre édifice antérieur ou postérieur connu, pose un problème de datation sur lequel les chercheurs ne s'accordent nullement : a-elle été conçue sous Norodom ou Sisowath ? Une analyse scientifique pour la conservation de la peinture n'a pas aidé à résoudre l'interrogation.

L'évocation des architectures

Les nombreuses architectures qui scandent les narrations sont essentiellement des façades de palais magnifiées aux découpes plus ou moins accentuées ; elles sont toujours entourées de murs qui délimitent une cour, plus rarement un jardin. Ces façades peuvent présenter des baies ornées de tentures retenues par des embrasses, montrer une suspension dans l'ouverture principale sans pour autant éclairer une profondeur puisqu'elle n'existe pas (ill. 1–2).

Les maisons sont celles des villageois : elles sont souvent accolées, construites en planches, de petite taille et essentiellement sur pilotis ; la toiture est en chaume ou en feuilles de palmiers coupées ; elles ne possèdent jamais un espace délimité de jardin ou de cour. Leurs façades offrent des ouvertures simples, protégées par des portes ou des stores en feuilles de palmier coupées, et un escalier se réduisant à une échelle (ill. 3–4).

Ces constructions, qu'elles soient palatiales ou villageoises, n'invitent pas à découvrir leur intérieur : l'œil du spectateur s'arrête sur l'extérieur.

Quant aux boutiques, elles sont souvent accolées et leur façade principale est entièrement ouverte (ill. 5).

Les personnages

Dans toutes les histoires le nombre des personnages animant les scènes est important : qu'ils soient travaillés sur les planches ou sur les murs, ils sont traités en deux dimensions et de petite taille avec parfois un léger grandissement hiérarchique pour Māyā, le Bodhisattva et le personnage principal des épisodes des *jātaka*. Les attitudes sont empruntées à la danse et au théâtre pour les sujets principaux (cf. ill. 1–6, « La haute société », chap. III).

Des étrangers – à cette époque certainement des Français – apparaissent dans les scènes de vie quotidienne et sont traités sans aucune malveillance.

Le paysage

Le paysage est peu développé sur les planches mais il n'est pas inexistant : quelques arbres maigres et quelques buissons à Roka Kandal et à Roka Khnaor Kraom, des rochers à Chrey Mongkol…

Sur les murs, les paysages ne sont jamais le sujet principal de la peinture. Soumis aux conventions, ils montrent une nature idéalisée souvent associée à une nature réelle : l'une cerne et délimite les épisodes, l'autre compose l'ambiance et lie réalité et imagination. Ainsi se mêlent arbres isolés ou groupés, buissons, parterres, chemins, cours d'eau, rochers isolés ou multipliés…, tous ces éléments donnant, ou non, un cadre aux thèmes sont toujours travaillés en lignes sinueuses ; quant au ciel, rarement limpide, plutôt parsemé de nuages, il apporte une profondeur aux scènes.

Le dessin et la palette

Le dessin au temps de Norodom reflète le travail de l'imagier qui avait été formé, comme l'explique G. Groslier, « *En recommençant vingt fois de suite le même sujet* […]. *C'est grâce à cette discipline qu'il se défend d'éluder et cisèle patiemment chaque centimètre carré du vaste décor qu'il exécute, y progresse sans hâte et achève chaque détail avant de passer au suivant* [463] ». Le trait est sûr, les contours sont déliés et les détails nettement exprimés.

[463] GROSLIER, G., « Soixante-seize dessins … », *op. cit.,* p.336.

Les peintres de cette période utilisent une palette assez différente selon qu'ils réalisent leur peinture sur des panneaux de bois ou sur les murs en maçonnerie, toutefois il faut considérer les exceptions. Sur les panneaux de bois les couleurs utilisées sont les rouges, les bleus, le blanc – Lve, Varin, Chaktomukharam, Piphoat Reangsei, Roka Kandal… – auxquels est ajouté un jaune safran à Moha Leaph et à Chey Mongkol. Sur les murs en maçonnerie la même palette est utilisée mais enrichie de vert et parfois de jaune vif, couleurs auxquelles il faut joindre l'emploi de l'or en touches légères – Chrouy Ta Kaev, galerie pourtournante de Preah Keo Morokot. Le peintre Mak, entouré de nombreux aides, est l'auteur de ces décors.

Un peintre de cour : l'Oknha Tep Nimit Mak

Considéré comme le plus grand peintre du Cambodge de la fin du XIX^e^ siècle et du début du XX^e^ et révélé par G. Groslier, Mak, qui n'a jamais signé une seule de ses réalisations, va renouveler la vision du décor mural autant que nous puissions l'apprécier par la seule observation des témoignages qui subsistent. Toutefois, des questions se posent et restent en suspens : Mak est-il un précurseur ? Ou suit-il une voie déjà commencée ? En l'absence de références, d'exemples et de comparaisons aucune réponse ne peut être avancée.

Il est donc intéressant de s'arrêter sur la formation de ce peintre, sur les influences qu'il a subies et celles qu'il a pu transmettre par la suite.

D'après G. Groslier, fondateur de l'Ecole des arts cambodgiens [464], Mak est né en 1856 à Phnom Penh d'un père mandarin, lui-même fils d'un sculpteur ; il apprend son art entre 1868 et 1874 à la pagode de Botum Vaddei – fondée en 1864 – sous l'égide de Yuos, un bonze dessinateur et architecte ; durant cette période il s'exerce également à la sculpture. En 1897 il est nommé architecte du Palais royal avec le titre d'Oknha. C'est peut-être à partir de cette date qu'il élève les pagodes princière de « Chruy Ta Keo [Chrouy Ta Kaev] à Kaoh Thum » plus communément appelée Sisowath Ratanaram ; de « Samrèt Thichei à Chong Kaoh » qui conserve un plafond d'époque ; de « Phnom Dèl à Batay » [Sisowath Tharam], détruite par les Khmers Rouges puis entièrement refaite après les événements ; de « Phnom Kruong » qui a disparu.

G. Groslier nous apprend d'autre part que Mak est chargé en 1903-1904 du décor autour de la Pagode d'Argent [Vat Preah Keo Morokot] pour lequel il trace les épisodes du Rāmāyaṇa, surveillant les nombreuses équipes sollicitées tout en participant lui-même à l'exécution de certains sujets. F. Bizot [465] précise que ce décor peint était déjà avancé en 1898 « comme l'atteste la date inscrite dans un médaillon de portail du palais de Rāb », ce que reprend G. Nafilyan [466]. Nous pouvons donc supposer que le cycle peint avait démarré avant 1898 et qu'il était pratiquement achevé en 1903-1904. Ces nombreuses commandes montrent que Mak est un peintre au service du roi et des princes, et par conséquent un homme attaché à la cour. Plus tard, de 1918 à 1923, à la demande de G. Groslier le peintre assure la direction de l'Ecole des arts cambodgiens, ce qui lui permet de rester proche de son fondateur.

Il reste donc à résoudre la question de la formation de Mak en dehors de son apprentissage à la pagode de Botum Vaddei où il séjourne six années. Sous la plume de M. Giteau nous

[464] GROSLIER, G., « *ibid.*, p.331.

[465] BIZOT, F., *Rāmaker… op. cit.,* p. 62.

[466] NAFILYAN, G., *Peintures… op.cit.,* p. 47.

trouvons plusieurs fois que ce peintre a été formé à Bangkok [467], ce que reprennent bien d'autres auteurs – Nafilyan [468], Ouch Sophany [469] et V. Roveda [470]... –, sans jamais pouvoir préciser leurs sources. M. Jacq-Hergoualc'h [471] est plus circonspect et laisse la porte ouverte à une interrogation. Après avoir personnellement discuté de ce sujet avec M. Giteau, il nous est apparu que seul son regard sur les peintures de la galerie et son intuition lui ont permis cette affirmation qu'elle abandonna dans ses derniers écrits [472].

Certes, l'œuvre de Mak au Palais royal peut être comparée à celle du Palais royal de Bangkok exécutée un siècle auparavant – sujet du master du Cambodgien San Phalla soutenu à l'université Chulalongkorn à Bangkok (cf. « Des analyses plus larges », chapitre I). Toutefois, les seules comparaisons entre les peintures de Phnom Penh et de Bangkok permettent-elles d'affirmer une formation de Mak à Bangkok ? G. Groslier ne l'a jamais évoquée, lui qui connut fort bien le peintre dont il a suivi le travail jusqu'à sa démission de l'Ecole des arts cambodgiens. Quant à J. Boisselier et S. Leksukhum, ils ne font aucune référence dans leurs écrits à un séjour du peintre à Bangkok, séjour qui aurait duré obligatoirement un certain temps pour que le peintre puisse se former, et San P. dans son étude approfondie n'avance nullement cette hypothèse.

Cependant, s'il n'est pas possible d'affirmer que Mak ait été formé à Bangkok, il faut toutefois considérer ses contacts à la cour sous les règnes des rois Norodom et Sisowath aussi bien que sa connaissance des réalisations des peintres de Battambang et Siemreap quand ces lieux, jusqu'en 1907, étaient encore sous domination siamoise : par ces villes se créaient des relations propices à transmettre à la fois le langage séculaire et les nouveautés des écoles du Siam.

Durant la période d'exécution des peintures de la longue galerie du Vat Prah Keo Morokot, Mak avait déjà plus de quarante ans et une vie d'architecte et de peintre reconnue. Manifestant une forte personnalité et n'ignorant certainement pas le travail de son voisin siamois, il crée cependant un langage personnel à la cour phnompenhoise. Quelques rapides comparaisons permettent de lire les différences entre les deux réalisations du Rāmāyaṇa éloignées dans le temps : ainsi, la palette de Mak tout en étant très colorée est moins éclatante, moins lumineuse, et l'or très peu employé alors qu'il est largement utilisé à Bangkok (ill. 6-7) ; le physique des dieux et des héros n'est pas travaillé dans un jeu de lignes aussi souplement sinueux, ni un allongement aussi étiré – notamment du buste et même des yeux –, que dans les réalisations de la capitale siamoise (ill. 8-9) ; les architectures, et principalement les palais, sont essentiellement des façades sans profondeur à Phnom Penh (ill. 10-12) alors qu'elles sont principalement peintes en « fausses trois dimensions » à Bangkok donnant une impression de profondeur (ill. 11-13).

Un autre aspect de la vie de Mak, ses contacts avec la colonie française, n'est pas à négliger. En effet, sa fréquentation des Français par l'intermédiaire de G. Groslier, apportant avec elle la

[467] GITEAU, M., *Iconographie… op., cit.*, p. 40, et « Les peintures du Rāmāyaṇa… », *op. cit.,* p.183.

[468] NAFILYAN, G., *Peintures… op.cit.,* p. 66 et 70.

[469] OUCH, S., « Cambodia's Paintings… », *op. cit.*, p. 126.

[470] ROVEDA, V., *Buddhist Painting…, op. cit.,*, p. 306.

[471] JACQ-HERGOUALC'H, M., *Le roman source d'inspiration…*, *op. cit,*, p.16.

[472] GITEAU, M., « Les peintures khmères… », *op., cit.*, p. 39-44 et *Chefs-d'œuvre de la peinture…*, *op. cit*.

connaissance de la mode occidentale dans le décor des bâtiments publics et de l'architecture domestique, lui transmet une vision d'un autre monde [473]. Ces relations avec les Européens, parmi lesquels un bon nombre devait s'essayer au dessin et à la peinture comme c'était la coutume à cette époque, lui permettent de comprendre et d'appréhender la perspective occidentale que le Siam semblait connaître depuis la seconde moitié du XIXe siècle [474]. Dans la peinture de la galerie du Vat Preah Keo Morokot, Mak a ainsi travaillé différentes perspectives – géométrale (ill. 14), axonométrique (ill. 15), inversée (ill. 16–16b), chinoise (ill. 17), occidentale – et certaines scènes en présentent un mélange quelque peu original. Par exemple, sur la profondeur d'un paysage traité à l'occidentale – différents plans rendus à l'aide des tons dégradés –, le peintre a plaqué et disposé comme sur une scène de théâtre les protagonistes de la bataille de Laṅkā : le groupe de singes ne semble pas faire corps avec la nature, et son traitement privilégiant l'harmonie de la ligne et des positions relève de l'étude du dessin dans une mise en scène fort savante qui n'est pas sans rappeler la lecture verticale des bas-reliefs (ill. 18). Dans ce détail, comme dans de nombreux autres, deux éléments différents sont réunis : le rendu de la tradition séculaire et l'expression occidentale de l'espace perspectif.

Il est donc possible de penser que Mak est un précurseur qui a réussi à présenter dans le décor peint deux sensibilités très opposées – ce qu'aucun de ses prédécesseur n'avaient peut-être réussi à élaborer : d'une part une histoire travaillée en deux dimensions et racontée seulement pour elle-même, d'autre part cette même histoire placée dans un espace de réalité. Mais est-il possible pour autant de dire que le peintre a créé une école qui a dispensé ses nouvelles conceptions ? Il n'a pas enseigné le dessin et la peinture, il a surveillé des exécutants déjà formés – à la manière expliquée par G. Groslier –, les orientant tout au long de ses propres créations, respectant ceux à « la touche ancienne », encourageant ceux à « la touche plus moderne ».

Du peintre Mak on retient qu'il a réalisé sur les murs de la galerie de la Pagode d'Argent une œuvre de qualité respectant un thème séculaire et ne se présentant pas comme une réplique servile de la création siamoise. Tout au contraire, sous son pinceau le langage de l'image est une réinterprétation khmère de la créativité siamoise qui avait elle–même puisé ses sources à la tradition angkorienne, comme San P. l'a souligné [475]. Et dans cette création ravivée, il n'a nullement négligé les apports européens.

[473] Des photographies de l'époque du Protectorat permettent d'en avoir une bonne idée.

[474] BOISSELIER, J., *La peinture… op. cit.,* p. 54 : « On admet généralement que la perspective occidentale aurait été introduite sous le règne de Rāma IV Mongkut par Khrüa In Khong qui forma d'assez nombreux élèves ».

[475] SAN, P., « The influence of the… »,.*op. cit*, p. 211.

6.1.2 ENTRE TRADITION ET INNOVATION

De l'époque du roi Sisowath, il ne reste qu'un nombre restreint de *vihāra* peints – moins que sous le règne de Norodom – auxquels il faut ajouter des panneaux sur bois et une décoration sur les parois et les arcades d'une terrasse de *kuṭī*. Ces témoignages sont répartis, comme précédemment, dans quelques provinces : quatre décors dans la province de Kandal ; deux dans la province de Kampong Cham ; un seul dans le *krong* de Phnom Penh ; un seul dans les provinces de Kampong Chhnang et Pursat.

SISOWATH 1904-1927

La disposition du décor et les sujets

Parmi le nombre de *vihāra* recensés on discerne une grande diminution des panneaux de décrochement en bois. L'une des explications est certes la disparition des sanctuaires anciens mais la plus importante tient au large développement des parois en brique apparues précédemment, et au commencement de l'utilisation du béton dans l'évolution de l'architecture, qui va rapidement se généraliser pour les plafonds.

Le décor sur panneau de décrochement en bois

Le seul exemple originel de panneaux de décrochement encore conservé en place, datant des années 1920, est celui du sanctuaire du Vat Po Andaet. Les sujets sont quelques frises de déités mais aussi la Vie du Buddha (ill. 1-4).

Quelques autres panneaux des années 1920 subsistent du premier *vihāra* du Vat Muni Salavoan élevé en 1917 : un petit nombre montrant des scènes de la vie quotidienne a été remployé dans le second *vihāra* de 1948 au-dessus des portes (cf. ill. 4, Muni Salavoan, chap. V).

Datés autour de 1900, quelques panneaux de bois de provenance inconnue racontant l'histoire du prince Chinavong, avaient été redisposés dans la *śālā* du Vat Kien Svay Krau construite en 1937 et à présent détruite. Ce sujet a été étudié par M. Jacq–Hergoualc'h (cf. chapitre I).

Le décor sur mur

Sur les murs, la disposition au-dessus des baies en un long déroulement est conservée dans les sanctuaires des Vat Kampong Tralach Leu, Souriya et Saravan où est évoquée la Vie du Buddha. Une rupture de cette présentation semble apparaître avec le décor du *vihāra* du Vat Preaek Luong en 1923, pour autant qu'il soit possible de l'accepter avec les seuls témoignages qui existent encore. En effet, les murs présentent des panneaux jouant le rôle de tableaux : ils forment un registre au-dessus des ouvertures et chacun évoque un épisode de la Vie du Buddha. Cette nouvelle disposition se trouve aussi dans le *vihāra* du Vat Po Andaet (cf.

catalogue 81015-1) et devait être aussi celle du sanctuaire du Vat Thomm Viney (cf. catalogue 210612-2) qui conserve un panneau de 1924, les autres panneaux datant des années 1950 ont peut-être remplacé ceux des années 1920. Cette innovation, encore timide sous Sisowath, va conduire à un développement constant au long des décennies suivantes.

La partie inférieure des murs, entre les baies, est réservée aux scènes de *jātaka* si elles existent : elles sont, par exemple, absentes à Vat Preaek Luong.

Il faut enfin signaler un exemple de décor sur un emplacement autre que le mur intérieur du sanctuaire. Ainsi, on pouvait encore découvrir en 2011, sur les parois et les arcades de la terrasse de la *kuṭī* du Vat Preaek Samraong diverses scènes, peintes en 1922, mêlant épisodes de la Vie du Buddha, scènes de *jātaka* et vie quotidienne (cf. catalogue 81101-1). Ce témoignage laisse supposer qu'il ne devait pas être isolé mais le décor extérieur étant fragile, et certainement peu entretenu, a pu disparaître rapidement.

La représentation des architectures

Lorsque l'histoire se déroule en un long récit ininterrompu, les palais continuent de scander les différents moments mais les façades ne sont plus aussi finement travaillées que précédemment. Les maisons des villageois sont encore très présentes à Vat Souriya, beaucoup moins dans les deux autres sanctuaires.

Avec la mise en place des panneaux–tableaux on constate une disparition progressive des façades de palais et de maisons tandis que l'architecture d'intérieur apparaît très timidement dans un premier temps. A Preaek Luong de Kandal, par exemple, la grande salle du repas chez Cunda est la seule architecture intérieure présentée par le peintre (cf. ill. 195, Preaek Luong, chap. V).

Il semble que ce soit sous le règne de Sisowath, autant que nos connaissances actuelles permettent cette proposition, qu'apparaît une architecture musulmane dans les scènes de la Naissance et du Mariage du Bodhisattva (cf. ill. 86, Preaek Luong, « La Naissance », chap. IV). Les Khmers ayant connu des vagues successives d'arrivée de Chams sur leur sol entre le XV^e^ siècle et le XIX^e^ possédaient des modèles de cette architecture grâce à la présence de petites mosquées, notamment sur la route entre Phnom Penh et Oudong telles Nur ul-Ishan datant de 1813 et An–Nur an–Na'im de 1901 pour ne donner que ces deux exemples. Dans l'histoire des panneaux peints, cette architecture sera modifiée à l'époque de Sihanouk par la connaissance des édifices indo–musulmans que révèleront les reportages de cette période – actualités cinématographique et almanachs.

Le paysage

Sur les longs récits ininterrompus, les paysages ne varient pas comparés aux précédents : sous des ciels plus ou moins nuageux, s'élèvent des arbres aux différentes silhouettes, apparaissent des bosquets parfois fleuris, des petits cours d'eau… Les épisodes font partie intégrante de la nature à la fois idéalisée et réaliste.

Les paysages des tableaux sont essentiellement travaillés en perspective cavalière qui ne rend pas la réalité de ce qui est vu mais donne simplement une idée de profondeur. Ainsi les peintres rendent l'éloignement en plaçant la scène figurée au premier plan et le paysage à l'arrière.

Les personnages

Les personnages, comme précédemment, restent de petite taille dans les grandes scènes ininterrompues – *vihāra* des Vat Kampong Tralach Leu, Souriya et Saravan.

Cependant, ils deviennent légèrement plus grands dans le *vihāra* du Vat Preaek Luong notamment dans les scènes du repas chez Cunda, du *Parinirvāṇa* et de l'Incinération (cf. catalogue 80308-1).

Le dessin et la palette

Le dessin à l'époque de Sisowath ne diffère pas de celui de l'époque précédente, les peintres suivant un apprentissage identique. Le trait reste sûr et net comme on le voit à Souriya ou à Kampong Tralach Leu, toutefois plus difficile à lire dans ce dernier en raison du mauvais état du décor ; les détails sont rendus avec précision et délicatesse à Preaek Luong.

Les couleurs utilisées dans les récits ininterrompus sont le rouge, le bleu, le vert, le jaune et le blanc comme à Chrouy Ta Kaev. Cependant cette palette est distribuée différemment entre Kampong Tralach Leu où le rouge et le bleu dominent, Souriya où toutes les teintes sont utilisées et Saravan où le rouge, le rose et le bleu sont privilégiés pour certains sujets et le jaune et le vert pour d'autres.

Sur les quelques tableaux de Preaek Luong peints en 1923 une harmonie de bleu, de jaune et de blanc a été travaillée. Lorsque plus tard, dans les années 1950-1960, des imagiers créeront d'autres tableaux sur les murs de ce sanctuaire, ils le feront dans l'ambiance de ceux des années 1920 en utilisant les mêmes teintes, ajoutant des touches rouges pour quelques sujets.

6.1.3 LE RELIGIEUX ET LE QUOTIDIEN

Comparé aux périodes précédentes il reste un nombre un peu plus important de *vihāra* ornés d'un décor datant du règne de Monivong : dix-sept sanctuaires auxquels il convient de joindre trois *kuṭī* et une *śālā*. L'ensemble est réparti autour du Tonlé Sap, l'essentiel étant cependant situé au sud-est du lac : quatre dans la province de Kampong Cham plus une *kuṭī* ; trois dans la province de Pursat ; deux dans le *krong* de Phnom Penh plus une *kuṭī* ; deux dans les provinces de Kampong Thom ; un dans les provinces de Kandal plus une *śālā*, Prey Veng plus une *kuṭī*, Takeo, Kampong Chhnang, Siemreap et Battambang.

MONIVONG 1928-1940

La disposition du décor et les sujets

Les panneaux de décrochement sont de moins en moins nombreux. Ils sont encore en bois dans le *vihāra* du Vat Khna de la province de Prey Veng et dans celui du Vat Kaoh Kampong Trom de celle de Kampong Cham. Mais ils sont en maçonnerie dans le sanctuaire du Vat Sdau de la province de Pursat. Tous ont néanmoins reçu un décor : illustration de contes à Khna ; scènes de la Vie du Buddha à Kaoh Kampong Trom ; épisodes des dix *jātaka* à Sdau.

La vingtaine de panneaux en bois de la *śālā* du Vat Kien Svay Krau, datant de la fin des années 1930, a été déposée lors de la destruction du bâtiment en 2010 pour être entreposée dans la nouvelle *śālā* de 2011. Ces panneaux, ornés d'épisodes des *jātaka*, avec une plus grande importance donnée au *Vessantara*, ne jouent plus aucun rôle à présent.

Sur les murs, la présentation en composition ininterrompue n'existe plus : la surface divisée en tableaux est privilégiée et va finir par s'imposer complètement.

Le meilleur exemple de cette nouvelle conception par multiplication des tableaux sur le mur est donné par le décor du sanctuaire du Vat Ampil Tuek, dans la province de Kampong Chhnang (cf. catalogue 40501-1) : l'imagier a créé une occupation de l'espace sur trois registres avec des tableaux de différente taille dont les largeurs de certains sont importantes. A la partie supérieure est racontée la Vie du Buddha ; à la partie médiane sont peints des épisodes des *jātaka*, et à la partie inférieure sont narrés des contes et des récits historiques. De la même manière que l'histoire ininterrompue envahissait le mur, la multiplication des panneaux joue ici ce rôle mais la lecture se fait différemment, sans doute de façon plus aisée puisque chaque tableau évoque un moment précis.

L'illustration organisée par tableaux s'est imposée dans les autres sanctuaires de l'époque sans toutefois atteindre l'aspect envahissant qu'elle présentait sur les murs d'Ampil Tuek. A la partie supérieure du mur, l'ensemble des panneaux forme un seul registre. La création d'un second registre au-dessus des ouvertures n'est pas de mode durant cette période. A la partie inférieure s'étend un registre interrompu par les baies.

Les panneaux au–dessus des baies sont de taille identique quand ils correspondent à la largeur de l'entrecolonnement, ce qui devrait être la norme mais les exceptions sont nombreuses. Ainsi on peut découvrir plusieurs panneaux réalisés dans l'espace d'un seul entrecolonnement, ce qui donne aux différents tableaux des surfaces différentes ; mais un tableau peut aussi être plus large que l'entrecolonnement et ne pouvoir être lu dans son ensemble que de biais.

Pour tous ces panneaux la vie du Buddha continue d'être le sujet du décor.

Les panneaux disposés entre les ouvertures de la partie basse des murs vont avoir le plus souvent des dimensions irrégulières en largeur. Ils exposent normalement des épisodes des *jātaka* qui peuvent être cependant mêlés à des thèmes de la Vie du Buddha ; quelques très rares exemples n'offrent à cet emplacement que la Vie du Buddha doublant ainsi les récits au-dessus des baies. Au long des années, ce décor posé entre les ouvertures et contemporain de la construction de l'édifice a souvent été repeint sur l'iconographie existante, voire refait totalement à neuf. Dans un certain nombre de sanctuaires il n'a jamais été créé et le bas des murs resté nu posséde parfois une plinthe peinte.

Le sujet du Rāmāyaṇa a été très peu travaillé au Cambodge et n'a, semble-t-il, laissé que trois témoignages avant le règne de Monivong : sur les murs du premier sanctuaire de la Pagode du Roi à Phnom Penh (cf. « Des informations neutres », chap. I) ; sur les quatre murs des galeries du *vihāra* appelé Pagode d'Argent ; sur les murs du *vihāra* du Vat Reach Bo à Siemreap.

Il est peut-être possible de placer à l'époque de Monivong une autre illustration de ce sujet réalisée dans le *vihāra* du Vat Phnom Chisor de la province de Takeo détruit par un bombardement au début des années 1970. En effet, en nous référant aux photographies prises par M. Giteau, nous pouvons comparer le traitement des personnages – allongement des corps – et du paysage – arbres maigres et isolés – au travail de certains panneaux exécutés dans le *vihāra* du Vat Thomm Viney situé dans la même province.

L'évocation des architectures

Comme à l'époque précédente, on constate la disparition des palais tels qu'ils étaient représentés sous l'aspect de façade durant le règne de Norodom. Cependant, l'architecture reste présente dans l'illustration de demeures de deux types bien distincts : les maisons aux toitures compliquées appartenant aux personnages importants ou aux divinités (ill. 1) ; les maisons plus simples – toit et parois en matériaux périssables ou toit et parois en maçonnerie –, occupées par les gens de la campagne ou de la ville (ill. 2). Dans certaines scènes, le peintre introduit le regard du visiteur dans l'espace intérieur des demeures de manière plus sensible que sous Sisowath : la scène du songe de Māyā du *vihāra* du Vat Tuek Thla, par exemple, ne se déroule que dans sa chambre (ill. 3).

Le paysage

Le paysage sur les tableaux continue d'être travaillé mais sa surface tend à diminuer pour laisser plus de place aux sujets figurés.

Le traitement des personnages

Quelques personnages commençaient à être plus grands sous Sisowath comme en témoignent les tableaux du *vihāra* du Vat Preaek Luong (cf. *supra*). Cette tendance se poursuit sous Monivong où le rapport des dimensions des personnages à celles de leur environnement trouve un équilibre comme on le voit dans trois scènes du *vihāra* du Vat Enlibaur (ill. 4). En effet, c'est sous ce règne qu'on constate une disparition quasi totale des personnages de petite taille qui représentaient le langage de la tradition sous Norodom et encore au début du règne de Sisowath dans les grandes scènes ininterrompues. Toutefois, une exception existe avec les onze tableaux de la vaste salle construite à l'intérieur du Prasat Vat Nokor Bachey, dans la province de Kampong Cham, où les sujets encore de petite taille, peints en 1932, se meuvent tant dans le ciel que dans la nature très présente (cf. catalogue 30601–1).

Les peintres donnent maintenant à leurs personnages plus de poids et les traitent dans des attitudes plus réalistes : ils essaient par différentes attitudes et expressions de montrer qu'ils participent aux scènes et qu'ils ne sont pas de simples figurants. Les fidèles d'aujourd'hui trouvent en eux une humanité qu'ils discernent moins dans le décor peint des débuts du XX^e^ siècle.

Le dessin et la palette

Pour l'ensemble des *vihāra* les plus importants, le dessin est précis dans le rendu des silhouettes, des architectures, des paysages… et le trait est sûr pour les moindres détails – habillement, coiffure. Dans quelques sanctuaires de campagne, le dessin, la ligne et le trait sont plus maladroits et moins élaborés (cf. ill. 87, « La Naissance du Bodhisattva », chap. IV) les imagiers étant souvent originaires des lieux et sans formation.

La palette est diversifiée et les demi-teintes sont utilisées (cf. ill. 5, « Une vision pudique », chap. IV). Les peintres jouent avec les volumes, les contrastes et pour certains avec les ombres portées (cf. ill. 31, « Musicienne et danseuses », chap. IV).

6.2 UNE SOCIETE DYNAMIQUE

Dans la première moitié des années 1940 et malgré la construction d'un nombre non négligeable de *vihāra* de taille moins importante que précédemment, le décor peint connaît un ralentissement car les moyens financiers manquent en raison de la guerre. Toutefois, dès le milieu de cette décennie et jusqu'à l'Indépendance, la vitalité et le dynamisme reprennent grâce à de nouvelles normes concernant les monastères qui se sont agrandis non pas au sol mais par la création d'un niveau d'élévation supplémentaire.

6.2.1 LA RECHERCHE D'UNE DIVERSITE

Le décor peint des toutes premières années du règne de Sihanouk ne connaît pas de rupture avec la période de Monivong. Mais après la fin des années d'affrontement de la première moitié de la décennie 1940, la créativité resurgit et nombre de nouveautés apparaissent.

SIHANOUK 1941-1953

La disposition du décor

Ainsi, à partir du milieu des années 1940 la peinture murale offre une plus grande diversité de types de présentation que précédemment, jouant avec les registres composés de tableaux en nombre varié et de différentes tailles. Quelques exemples en donne une certaine idée :

- un seul registre au-dessus des baies (cf. les *śālā* du Vat Tuol Chum et Preaek Kong Reach, les *vihāra* des Vat Bak Dav, Anlong Trea de Prey Veng, Sbov Rik),
- un seul registre au-dessus des baies divisé en deux registres pour quatre panneaux sur le mur ouest (cf. le *vihāra* du Vat Peam Mongkol),
- deux registres au-dessus des baies (cf. les *vihāra* des Vat Tean Kam et Ponnareay),
- deux registres au-dessus des baies sur les longs côtés ; deux registres sur les petits côtés dont l'un est entre les baies (cf. le *vihāra* du Vat Po Yaram),
- deux registres, l'un au-dessus des baies, l'autre entre les ouvertures (cf. les *vihāra* des Vat Ampil, Treang, Bakong),
- deux registes supérieurs dont les panneaux du registre inférieur sont posés en alternance avec un troisième registre entre les baies (cf. le *vihāra* du Vat Ou Snguot),
- deux registres sur les murs sud, ouest, nord ; un grand panneau central sur le mur oriental encadré de trois tableaux à gauche et de deux tableaux à droite (cf. le *vihāra* du Vat Kor),
- les panneaux des registes supérieurs peuvent être de dimensions inégales (cf. le *vihāra* du Vat Char Leu).

Les sujets

Comme aux périodes précédentes, la Vie du Buddha reste le thème principal décorant les murs des *vihāra* ; malgré toutes les diverses présentations, elle est généralement traitée en un registre au-dessus des baies comme on le voit dans le sanctuaire du Vat Mony Ratana. Parfois quelques scènes de cette Vie se retrouvent mêlées à des épisodes de *jātaka* dans le registre placé entre les baies ainsi que le montrent les murs est et ouest du sanctuaire du Vat Po Yaram (cf. catalogue 120710–2). Il est plus rare, en revanche, de découvrir sur ce registre inférieur uniquement des scènes de la Vie du Bienheureux comme dans le *vihāra* du Vat Bakong (cf. catalogue 170902–1).

Dans le choix de l'emplacement mural des sujets et dans leur déroulement chronologique apparaissent des fantaisies que révèlent quelques *vihāra*. Ainsi, le Songe de Māyā a été peint sur le mur ouest dans le *vihāra* du Vat Preaek Anteah, et au centre du mur nord dans celui du Vat Kor ; le Grand Départ se trouve sur le mur ouest dans le sanctuaire du Vat Ampil… Ces trois exemples pris parmi bien d'autres sont représentatifs d'une rupture dans l'organisation fixée pour le décor peint : en effet, la Vie du Buddha débute ordinairement sur le mur sud côté oriental et accomplit une *pradakṣiṇā* – une circumambulation – dans le sens des aiguilles d'une montre autour de la statue du Buddha.

Les épisodes des *jātaka* ne sont pas présents dans tous les sanctuaires. Lorsqu'ils sont travaillés, ils sont essentiellement placés en un registre entre les baies (ill. 1). Mais les exceptions existant, on peut les trouver en un registre au-dessus des baies comme il était possible de le voir sur les murs du sanctuaire du Vat Chedei (cf. catalogue 171008–1) à présent très ruiné et comme on peut encore le découvrir sur les murs est et sud de la *śālā* du Vat Angkor Khang Cheung (cf. catalogue 171005–2).

Le *Vessantara jātaka*, comme aux époques précédentes, est le plus représenté : une sélection de ses différentes scènes peut décorer les quatre murs du sanctuaire. Toutefois, il est plus généralement représenté sur un registre par quelques tableaux auxquels se mêle un épisode – rarement deux – de chacun des neuf autres *jātaka*.

L'environnement architectural

A l'époque de Norodom – et encore sous Sisowath, mais de manière moindre –, les architectures des palais rendues sous l'aspect de façades idéalisées avaient pour rôle de scander l'espace et les différents moments des histoires dans des compositions ininterrompues. La création du décor en cadres – contemporaine de ces grandes compositions pour autant qu'il soit possible de l'affirmer en fonction des témoignages restants –, ne pouvait plus offrir aux architectures palatiales le rôle qui leur avait été précédemment dévolu. Dès la période de Monivong, les peintres vont donc les remplacer par des édifices moins grandioses. L'époque de Sihanouk va continuer cette tradition jusqu'à créer une intimité entre l'architecture et les personnages dans des thèmes précis : ainsi sont peints des édifices vus de l'extérieur – demeures imposantes, bâtiments sobres – et d'autres où le regard pénètre dans les intérieurs – chambres, salles pour le repas… Les épisodes qui représentent ces nouvelles

sensibilités sont illustrés par les cortèges du Mariage de Siddhārtha sortant de palais–bâtiments dont les façades ne sont pas sans rappeler celles de quelques architectures phnompenhoises de l'époque (cf. ill. 10 ; ill. 12 ; ill. 15, « Apparition des cortèges », chap. IV).

A ces architectures correspondant à la sensibilité khmère il faut joindre les créations d'expression indo-musulmane dont les dômes à bulbe sont si représentatifs (cf. ill. 13, « La Naissance », chap. IV) ; (ill. 54, « Le défilé du Mariage », chap. IV) ; (ill. 15, « La préparation au départ », chap. IV). Les peintres avaient pu remarquer ces architectures dans les almanachs relatant l'arrêt en Inde de leur roi lors d'un voyage dans la seconde moitié des années 1940.

Quant aux intérieurs des palais, ils sont rendus par la chambre de Māyā lors du songe (cf. ill. 26 ; ill. 32 ; ill. 33, chap. IV), et par celle de Yaśodharā lors de la dernière visite de Siddhārtha (cf. ill. 12 ; ill. 14 ; ill. 15 ; ill. 16, chap. IV).

Un autre type d'intérieur est évoqué avec la grande salle du repas chez Cunda (cf. ill.199 ; ill. 211, chap. V).

Le paysage

Le traitement des thèmes en panneaux a modifié la vision du paysage dès l'époque de Sisowath. Il n'envahit plus désormais l'espace dans les tableaux.

Cependant il reste imposant dans les épisodes se déroulant totalement en extérieur et sans lien avec l'architecture – Naissance, coupe des cheveux, leçon des trois cordes, sermons… (ill. 2). Il apparaît sous forme de quelques arbres et bosquets laissant l'essentiel de l'espace aux sujets racontés dans les thèmes liés à l'architecture (cf. ill. 15, « Une vision pudique », chap. IV), cortège du Mariage sortant du palais (cf. ill. 11, chap. IV)… Il est le plus souvent travaillé en jardin, parfois organisé à la française, dans les Quatre rencontres (ill. 3–4) ou le *Parinirvāṇa* (ill. 5).

Dans ce qui est devenu un paysage à la fois étréci et organisé, une nouveauté apparaît mais de manière encore timide : des fleurs parsèment les bosquets, jonchent le sol, des parterres fleuris surgissent et donnent des notes de couleurs (cf. ill. 64, « La persistance des processions », chap. IV). Cet aspect va se développer au cours des années suivantes.

Les personnages

Des années Monivong, les peintres conservent la taille plus grande des personnages et un rendu plus expressif que durant les périodes Norodom et Sisowath, comme on le voit dans les attitudes réalistes (cf. ill. 8, *śālā* « Les tenues civiles », chap. V), les expressions de sérénité ou de gravité (ill. 6), voire de rêverie, sans oublier les manifestations de peur et d'angoisse (ill. 7).

La tendresse commence à s'exprimer dans le mariage et dans la société qui l'entoure (cf. ill. 104 et ill. 107, « La tendresse exprimée », chap. IV) ; l'habillement porté lors de cette cérémonie est souvent de tradition moins khmère et a tendance à emprunter à la mode indienne avec

quelques modifications (cf. ill. 16, « Apparition des cortèges », chap. IV), ce qui se faisait déjà dans la décennie 1930 (cf. ill. 8, « Apparition des cortèges » chap. IV).

La sensualité fait son apparition dans les scènes des Adieux très nombreuses et dans de moindres proportions dans celles des filles de Māra.

Dans les Adieux, thème privilégié, les femmes sont dévêtues comme elles ne l'ont jamais été auparavant mais moins qu'elles ne le seront plus tard (cf. ill. 19, « Siddhārtha, les femmes et les adieux ») ; (cf. ill. 126 et ill. 128, « Une étonnante impudeur », chap. IV).

Les étrangers

Les étrangers sont présents dans maints sujets depuis les années Norodom. Jusqu'à la fin des années 1930 il semble qu'ils ne soient représentés que par des Français – ou tout au moins par des Européens – en civil ou en militaire. On les trouve dans des scènes diverses telles le retour de Māyā à Kapilavastu, le tir à l'arc, le *Parinirvāṇa*, la remise des Reliques…

Sous le règne de Sihanouk les Européens disparaissent des scènes du Mariage mais sont présents, comme quelques Chinois et autres personnages fantaisistes venus d'autres temps, dans la cérémonie de la remise des Reliques (cf. catalogue 80125-1) ; (cf. ill. 224, « Les Indiens d'Amérique », chap. V). C'est aussi à cette époque que semblent apparaître les premiers Africains (cf. ill. 229, « Les Africains », chap. V).

Cette diversité ethnique va beaucoup se développer à la période de l'Indépendance.

Le dessin et la palette

La qualité du dessin et de la peinture de cette époque dépend, comme précédemment, de la formation reçue et du lieu où travaillent les peintres. Les plus habiles sont remarqués et souvent attachés à la ville ou à un monastère entretenu par quelque personnalité importante. Cependant, des réalisations de belle qualité se révèlent dans des campagnes éloignées de tout et le décor peint du *vihāra* du Vat Roka Khnaor Kraom (cf. ill. 19, chap. IV), perdu dans la province de Kampong Cham, en est un bon exemple : un peintre de talent y a réalisé des compositions originales à la ligne souple et harmonieuse, au trait sûr et aux couleurs nuancées.

La perspective à l'occidentale, la plupart du temps bien assimilée, est utilisée pour les extérieurs, ce qui entraîne un développement des dégradés que certains peintres exécutent avec subtilité (cf. ill. 73, « Des étrangetés », chap. V). La perspective des espaces intérieurs, sans doute plus difficile à réaliser, est néanmoins travaillée par beaucoup d'imagiers avec une grande maîtrise, ou copiée par d'autres avec talent (cf. ill. 74, « Des étrangetés » chap. V).

La palette des imagiers de cette période est riche, souvent lumineuse, et l'utilisation des demi–teintes développée avec sensibilité. La technique *a tempera* perdure certainement en quelques lieux mais elle est dominée par la peinture à l'huile moins difficile de maniement, offrant des effets plus chatoyants et éclatants.

6.2.2 L'INDEPENDANCE

L'abdication de Sihanouk en faveur de son père, le roi Suramarit, n'a aucune incidence sur les commandes pour l'ornementation des sanctuaires.

La période des années de l'Indépendance est celle de l'essor des constructions de *vihāra* et leur nombre important entraîne la création des grands décors. De cette époque, et malgré les vicissitudes des années 1970, la peinture ornementale des édifices des *vat* a été conservée en de nombreuses régions : elle permet donc une étude plus large que pour les règnes précédents.

Les peintres continuent de suivre les traditions précédentes dans l'organisation du décor et dans le choix des sujets. Le changement sensible qui s'opère est le traitement de certains thèmes dans un excès d'impudeur ou de fantaisie mais aussi l'apparition du quotidien dans les objets exprimant le progrès technique qui joue un rôle de plus en plus important dans l'orientation nouvelle donnée à quelques sujets.

SIHANOUK 1954-1975

La disposition du décor

A l'époque de l'Indépendance, l'organisation décorative des murs des *vihāra* garde donc la même diversité que précédemment, continuant de jouer avec les registres composés de tableaux en nombre varié : ce sont les tailles de ces derniers qui sont l'une des évolutions intéressantes puisqu'ils peuvent atteindre des hauteurs de plusieurs mètres.

Les sujets

Les sujets traités sont toujours tirés de la Vie du Buddha et des *jātaka* avec, semble-t-il, une absence totale de représentation du Rāmāyaṇa sur les murs des sanctuaires. Cependant, en 1954, quelques scènes de cette épopée ont été travaillées sur une partie du plafond en bois du *vihāra* du Vat Maha Ampor Voan, dans la province de Kandal : placées uniquement au-dessus des nefs latérales – la nef centrale présente des épisodes bouddhiques –, elles ont été réalisées sur des planches peintes au préalable en bleu–vert. Mais ces peintures existent-elles encore ? En 2011, elles étaient très ruinées et leur lisibilité était devenue plus difficile qu'en 2005 (ill. 1–2).

Dans les années 1960, des sujets de vie quotidienne travaillés pour eux-mêmes, et non plus insérés en petites touches dans les thèmes religieux, apparaissent. Les panneaux muraux du *vihāra* du Vat Neakvoan en sont, par exemple, des témoignages comme le montrent les illustrations de l'assemblée des villageois participant au repas de fête et à la danse du Trott se

déroulant dans l'enceinte du *vat* [476], manifestations que vivent chaque année les Cambodgiens (cf. catalogue, Neakvoan 120408-1).

Cette période est aussi celle où la mode européenne est adoptée par nombre de femmes khmères que ce soit dans l'habillement ou dans la coiffure, et les sujets de la peinture en sont l'illustration (ill. 83, « La persistance des processions », chap. IV) ; (ill. 17, « L'échec des séductrices », chap. IV) ; (ill. 75, « La mode féminine », chap. V)

A la même époque, la sensualité s'exprime fortement et jusqu'à l'érotisme (cf. « Les Adieux de Siddhārtha) : il semble que les peintres suivent à la lettre la description des femmes faite par Aśvaghoṣa et transmise par quelques enseignements. Les sujets traités ne sont plus véritablement des modèles auxquels les fidèles pourraient s'identifier pour se surpasser : ils ne sont plus que le reflet d'une vie ordinaire dans nombre de *vihāra*.

Parallèlement à ces thèmes, se développent plus fortement que précédemment des sujets qui font appel à un imaginaire qui n'est pas khmer. Puisés dans des livres d'histoire européenne, ils ne sont plus empruntés aux épopées indiennes, au théâtre ou à la danse : la représentation de Vercingétorix en est un exemple (cf. ill. 170, « Les personnalités historiques » chap. V).

On trouve cette même dimension d'universalité dans l'illustration du partage des Reliques où les personnages peuvent être incarnés symboliquement par des étrangers du monde entier et de tous les temps (ill. 3–5) ; (cf. catalogue, Thma Da, 31409-4).

La remarque d'André Chastel dans son analyse sur le métier des peintres occidentaux pourrait être appliquée aux imagiers cambodgiens de l'époque de l'Indépendance : *« N'oublions jamais qu'un peintre ne peint pas ce qu'il voit ; il peint ce qu'il a décidé de peindre avec les moyens qu'il a choisi d'adopter* [477] *»*

Les personnages

De même qu'à l'époque précédente, les personnages sont devenus des êtres humains dont les attitudes et les expressions reflètent l'intériorité, l'interrogation, la joie… Dans les années 1960, les sourires animent les visages dans les sujets graves : Incinération du Buddha (cf. catalogue, Kampong Thma, 60703-1) ; allégeance de Yaśodharā (Sovann Seila, 171103-2) ; Epreuve de l'arc (Moung, 31614-2) et (Tang Krasang Tboung, 120506-2) mais aussi dans les thèmes réjouissants : Naissance de Siddhārtha (cf. ill. 131, « L'appui de la main droite, chap. IV) ; Mariage de Siddhārtha (cf. catalogue, Kampong Thum, 60308-1) ; repas chez Cunda (catalogue, Tang Krasang Tboung, 120506-2).

[476] NOUTH, N., *« Le Trott peut ainsi se définir comme un rite de passage destiné à assurer la jonction entre l'ancienne et la nouvelle année et cela par une répétition et une réanimation des symboles fondateurs ce qui lui confère un caractère "dangereux", mais également sacré ».* Présentation de la Danse du Trott au festival d'Angkor en décembre 1996.

[477] CHASTEL, A. *Connaissance de la peinture*, *op. cit.,* p. VI.

Le sourire de bien des personnages provient de modèles photographiques que possédaient les imagiers et qui étaient transcrits, au milieu de groupes ou de foules imaginés, en portrait sans aucune modification.

L'environnement architectural

Comme à la période précédente, l'architecture est présente sous forme de façades, le plus souvent cubiques et austères telles qu'on les voyait dans la capitale ou dans les autres villes importantes, c'est–à–dire sans style propre au Cambodge (cf. catalogue 200602). Au long des années 1960 et jusqu'en 1975, l'histoire racontée devient plus envahissante et rejette les édifices au loin. Quelques illustrations en donnent des exemples :

- le songe de Māyā (cf. ill. 13, chap. IV) et (catalogue 171103-1),
- l'Epreuve de l'arc (cf. ill. 18, « Au-dedans et au-dehors », chap. V) et (catalogue, Prey Chhlak 200602-1),
- le Mariage de Siddhārtha dans le chapitre IV pour les trois peintures : (cf. ill. 91, Prey Khla) ; (ill. 93, Srei Toul) ; (ill. 95, Peanea),
- les Quatre rencontres (cf. catalogue, Anhchanh 10209-5) ;(cf. catalogue, Kor 20308-2) et (ill. 25, Pongro, « Sur terre » chap. V),
- le retour à Kapilavastu (cf. catalogue, Svay Sach Phnum 31413-1).

L'architecture intérieure se remarque aussi dans la présentation des chambres et des salles des palais de la même manière qu'à la période précédente mais souvent avec plus d'apparat :

- la prédiction d'Asita (ill. 17, « Le mobilier » chap. V),
- les Adieux (cf. ill. 24[b], Siddhārtha, les femmes et les adieux », chap. IV) et (ill. 112, « Le renoncement aux danseuses, chap. IV),
- l'allégeance de Yaśodharā (cf. catalogue, Mun Thyean 171103-1),
- la calomnie de Cincā (cf. catalogue, Krakor 100208-1) et (Chheu Khmau 80401-1),
- le repas chez Cunda (cf. catalogue, Kaoh Ta Suy 100304-1) et (Tang Krasang Tboung 120506-2).

L'architecture indo–musulmane se remarque par ses coupoles en bulbe, et parfois ses minarets, essentiellement dans la scène du défilé du Mariage (cf. ill. 74, « La persistance des processions », chap. IV) ; (ill. 99, « La tendresse exprimée », chap. IV), plus rarement dans les thèmes de la Naissance (ill. 98, « L'appui de la main droite », chap. IV) ou celui des Adieux (ill. 125, « Une étonnante impudeur », chap. IV), du tir à l'arc (cf. catalogue, Vihear Thum 100407-1) ou même de l'Incinération (cf. catalogue, Boeng Laeng 141202-5).

Dans l'architecture d'intérieur, on trouve des témoignages du style indo-musulman dans les encadrements de porte ou de fenêtre en arc brisé outrepassé (cf. ill. 25, « Les Adieux », chap. IV)

Le paysage

Comme à la période précédente, le paysage n'envahit plus le tableau, les peintres ayant préféré l'étrécir pour laisser une plus grande place au sujet figuré. Cet aspect est très sensible pour un certain nombre d'épisodes, notamment ceux de la Naissance (cf. ill. 96, « L'appui de la main droite, chap. IV) et de la procession du Mariage, ainsi que pour quelques illustrations de l'Epreuve de l'arc (cf. catalogue, Mongkol Chey, 31405-4) ; (catalogue, Po Rith, 30802-2). Toutefois, pour ce thème, la majorité des peintres préfère, semble-t-il, placer la scène sur un fond de ville (cf. catalogue, Angkor Chey, 30805-2) ; (catalogue, Pongro, 30807-1) ; (catalogue, Puthea, 31102-5).

Dans certains sujets, le paysage se transforme en jardin ou en parc organisé comme on le voit dans les Quatre rencontres (ill. 6) ; (cf. catalogue, Ratanak Sophoan, 240101-1) et le *Parinirvāṇa* (ill. 7) ; (cf. catalogue, Kampong Tralach, 230202-1) ; (catalogue, Srei Toul, 60813-2) ; (catalogue, Svay Andaet, 80613-1).

Dans plusieurs autres histoires l'espace réservé au paysage prime sur la présence des personnages comme on le découvre pour la coupe des cheveux (cf. catalogue, Chheu Teal, 20104-1) ; (catalogue, Mohar, 60201-1) ; (catalogue, Svay Buttom Din, 80204-1) ; (catalogue, Chikray, 141211-2), mais aussi pour la leçon des trois cordes (cf. catalogue, Akreiy Ksatr, 80601-2) ; (cf. ill. 65, « Les instruments de musique », chap. V) et encore pour l'offrande de Sujātā (catalogue, *stūpa* Kaoh Pen, 30605-3) ; (catalogue, *hotrai* Moha Leaph, 30804-1) ; (catalogue, Tuol Slaeng, 80407-2) ; (catalogue, Barong, 80602-1).

Le paysage existe également en toile de fond pour quelques thèmes qui tendent cependant à être de plus en plus absents des murs dans les années 1960 : le sillon sacré, le miracle de Śrāvastī, la rencontre avec le singe et l'éléphant, différents sermons…

Le dessin et la palette

Comme à l'époque précédente, les peintres des villes bénéficient généralement d'une formation plus solide que ceux des campagnes mais les exceptions étant de règle et les déplacements d'imagiers pouvant exister, des témoignages de belle qualité existent encore à travers les différentes provinces du Cambodge et montrent des mises en scènes originales et des exécutions à la ligne sûre, au trait rapide (cf. ill. 41, « Le délaissement des musiciennes », chap. IV).

La palette utilise toutes les possibilités chromatiques et les peintres suggèrent la profondeur avec les ombres portées (cf. ill. 48, « Les Adieux », chap. IV). Le rendu des chairs peut atteindre une certaine perfection et un grand réalisme (cf. ill. 61, « Les Adieux », chap. IV) ; (ill. 92, « Les Adieux », chap. IV).

L'emploi de la perspective à l'occidentale est bien maîtrisé et permet aux peintres le rendu de différents points de vue (cf. ill. 93 « Les Adieux » chap. IV) ; (ill. 92, « Le Mariage », chap. IV) ; (ill. 120, « L'appui de la main droite », chap. IV).

Le règne de Sihanouk et les vingt premières années de l'Indépendance ont laissé un nombre relativement important de panneaux peints dans les édifices des *vat* montrant une richesse de création et d'imagination qui a renouvelé le langage religieux tout en respectant la base de l'enseignement séculaire.

A partir des années 1980 les originalités de la vie contemporaine ne sont plus transcrites sur les panneaux peints et cette absence va continuer au-delà de la réouverture du pays au monde, en 1991. En effet, dans aucun des très nombreux *vihāra* modernes visités nous n'avons trouvé un décor peint récent faisant allusion à l'actualité contemporaine des années 1990. C'est ainsi qu'aucune particularité nouvelle n'a retenu la vision des imagiers qui auraient pu relever et illustrer « les contes oraux » créés par l'imagination populaire à l'époque de l'APRONUC [478] comme, par exemple, celui des véhicules 4 x 4 blancs, marqués d'un très grand « UN » bleu (United Nations) sur les portières, qui devenaient pour les uns et les autres l'éléphant blanc aux grandes défenses bleues, ou celui du *Vessantara jātaka*, l'éléphant qui devait redonner la prospérité au Cambodge.

[478] APRONUC : « Autorité Provisoire de l'Organisation des Nations Unies au Cambodge », plus couramment dénommée UNTAC : « United Nation Transitory Authority in Cambodia », présente de 1992 à 1993.

CONCLUSION

Cette étude de la peinture des monastères permet d'en dégager les grandes caractéristiques.

La peinture cambodgienne, celle du décor des *vihāra*, n'a fait l'objet d'aucune étude d'ensemble. Dans les très rares lignes laissées entre la fin du XIX^e^ siècle et les années 1960, nous percevons qu'elle n'avait d'intérêt pour personne et qu'une remarque détachée en sa faveur exprimait en même temps une incompréhension envers le sujet. A partir de la décennie 1960 de rares chercheurs français y portent une première attention et encouragent des étudiants khmers à la regarder. Les événements du début des années 1970 arrêtent ce modeste élan.

Dans le même temps, ces décors peints qui ornent les édifices cultuels tenant une place essentielle dans la vie sociale des Cambodgiens, ne sont pas l'objet de préoccupations de sauvegarde : aucun recensement ne les concerne, aucune liste ne les enregistre ; ils sont donc détruits dans le plus grand anonymat. La ruine de nombreux sanctuaires et la nature de la peinture n'assurant pas la pérennité des œuvres font qu'il ne demeure aucun vestige de décors antérieurs à la fin XIX^e^ siècle et que ceux du début du XX^e^ siècle sont très peu nombreux.

La commande d'un sanctuaire est le fait du roi, des dignitaires, des classes intermédiaires et des plus humbles, mais son décor intérieur concerne souvent le *chau athikar* qui peut décider seul du choix des sujets. L'art religieux représentant l'essentiel de la production artistique, il est facile de comprendre l'importance du rôle dévolu à la peinture. Le peintre est conseillé par le religieux, quand le religieux n'est pas lui-même peintre. Dans la majorité des cas il a subi un long apprentissage et une pratique surveillée mais, dans les campagnes isolées, il est souvent natif du lieu et n'a reçu aucune formation : son travail est alors plus spontané qu'élaboré.

De la fin du XIX^e^ siècle jusqu'à celle des années 1920, les peintres ornent les murs au-dessus des baies en grande composition ininterrompue pour raconter la Vie du Buddha et placent, à la partie inférieure entre les ouvertures, des épisodes de *jātaka*. Ils s'inspirent du théâtre et de la danse pour la représentation de leurs personnages, essentiellement de petite taille, parmi lesquels ils introduisent quelques étrangers.

Parallèlement à cette présentation, commence à apparaître timidement au début des années 1920 le décor en tableaux au-dessus des baies. Il permet aux imagiers de sélectionner un thème de la Vie du Buddha pour un cadre ; quelques exceptions existent cependant où deux épisodes peuvent se trouver dans un même tableau. Les personnages à partir de ce moment vont avoir une taille plus importante que précédemment. La partie inférieure des murs entre les ouvertures conserve les épisodes des *jātaka* qui peuvent, cependant, ne pas avoir été traités, laissant le mur nu.

Dès le début des années 1930, le décor ne se présente plus que sous forme de tableaux qui forment un registre au-dessus des baies et un autre entre les ouvertures. La Vie du Buddha est toujours réservée à la partie supérieure ; quelques très rares exemples montrent cependant qu'elle peut aussi exister sur le registre inférieur, doublant ainsi les récits. Cette originalité relève sans doute des commandes.

A partir du milieu des années 1940, une grande diversité apparaît dans le nombre de registres, dans leur disposition sur les murs et dans la taille des tableaux un peu plus importante que précédemment.

Les décennies 1950 et 1960 conservent la même organisation décorative des murs mais les tableaux deviennent des panneaux qui peuvent atteindre plusieurs mètres de hauteur : les personnages ont alors une taille humaine.

Les paysages des grandes compositions sont un mélange du réel et de l'imaginaire scandés par de nombreuses façades de palais. Les paysages des tableaux sont traités de deux manières : si les scènes ne sont liées à aucune architecture, ils envahissent l'espace mais quand apparaît l'architecture ils tendent à disparaître.

Les personnages de petite taille des premières décennies disparaissent et font place dès les années 1930 à des personnages traités de manière plus réaliste qui, n'étant plus des figurants, participent aux scènes.

Dès les années 1940, les peintres expriment la tendresse dans les représentations du Mariage de Siddhārtha et Yaśodharā. Cet aspect très humain se développe dans les décennies 1950 et 1960. Parallèlement, les imagiers traitent de la sensualité dans les scènes des Adieux jusqu'à évoquer un certain érotisme.

Au long des décennies, l'étranger fournit des modèles pittoresques, souvent teintés d'humour : civils et militaires en uniforme contemporain, Européens en costumes chamarrés, personnalités historiques, Chinois dans des occupations quotidiennes, musulmans de l'Afrique du Nord, de la Malaisie et de l'Inde, Indiens d'Amérique, Africains…

Si la peinture murale a su interpréter les thèmes qui lui étaient proposés avec un grand sens décoratif, sa technique des premières décennies du XX^{e} siècle n'était, malheureusement, pas de celles qui assurent une « éternité » aux œuvres, ce qui pose actuellement des problèmes de sauvegarde pour les rares témoignages existant encore. Cette technique, improprement qualifiée de fresque, est une peinture *a tempera* – à la détrempe. Les couleurs utilisées étaient peu nombreuses et les pigments essentiellement d'origine minérale, très peu d'origine végétale. Elles ont permis à quelques peintres des mélanges et des nuances pour exprimer une approche de modelé et de volume sans que la troisième dimension soit utilisée. En travaillant la primauté de la ligne expressive sur la couleur, la stylisation des figures et des attitudes, les diverses conventions de composition, les imagiers ont fait une peinture décorative et monumentale des grandes compositions ininterrompues.

Cependant, au cours des décennies suivantes, les Khmers ont adopté avec plus ou moins d'habileté la réalisation de la troisième dimension et se sont essayés à d'autres techniques telles celles du *fresco secco* – une technique de la fausse fresque –, des emplois de l'huile, des vinyliques et des acryliques.

La peinture à l'huile s'est développée dès les années 1940 et a rejeté la technique *a tempera* moins souple d'exécution. Elle a permis l'utilisation d'une palette plus diversifiée. Dans les années 1960, les peintures acryliques ont été très vite adoptées par les Cambodgiens pour leur emploi facile et leur gamme chromatique.

Il ressort de toutes les créations, qui obéissent aux grandes lignes de l'iconographie fixée, des tendances qui se caractérisent par des exécutions plus raffinées sous le pinceau des peintres des villes mais qui se singularisent par un goût vif pour la couleur locale et une verve populaire dans certaines provinces, et qui s'expriment par des tons plus crus, un graphisme plus sec, un pittoresque curieux de l'anecdote et du détail quotidien, une sensualité discrète ou affirmée dans d'autres provinces

Le choix des sujets et le mode d'illustration fixé dans ses grandes lignes, peut engendrer pour le spectateur une impression de répétition, de monotonie, de « déjà vu », mais la liberté donnée à l'imagier pour la réalisation des détails révèle sa verve et son imagination sans limites et son évolution continue.

En effet, les peintures ont profondément changé dans leur style. Le réel et l'imaginaire de la période la plus ancienne a, dès les années 1930, fait place à des scènes profanes directement inspirées du spectacle de la vie quotidienne, rompant cette fausse impression de monotonie. Cet aspect sociologique ne peut plus être maintenant négligé puisqu'il donne nombre de renseignements sur des coutumes, sur l'habillement, sur des objets… Il témoigne de l'entrée du Cambodge dans la modernité en montrant les moyens de transport, l'arrivée de l'électricité… Il transmet les emprunts à l'Occident pour les instruments de musique, les lunettes, l'habillement… Le décor peint des monastères reflète le quotidien des Cambodgiens antérieur à 1975 et particulièrement celui des premières années suivant l'Indépendance.

Cette étude reste naturellement imparfaite dans la mesure où elle a eu pour premier objectif de présenter le tableau le plus complet du patrimoine pictural religieux. De nombreux aspects ont donc été survolés qui nécessitent maintenant des développements plus approfondis. Quelques thèmes de recherche pourraient ainsi être poursuivis :

• les épisodes de la Vie du Buddha devraient être complétés puisque seuls quelques-uns ont été abordés ;

• des visites dans les monastères possédant des sanctuaires neufs ou rénovés, écartés de notre étude, permettraient de découvrir d'éventuels décors sur les murs des *śālā* et des *kuṭī* anciennes, ou même sur d'autres subjectiles tels la toile ou le verre ;

• dans les *vihāra,* le décor des colonnes, des frises et des plafonds nécessiterait un approfondissement spécifique ;

• dans les *vihāra* encore, l'analyse du coût des peintures et le nom des peintres pourraient faire l'objet d'un travail particulier qui apporterait une information précieuse sur les conditions de réalisation des décors.

Si le choix des œuvres présentées ne peut restituer l'ambiance qu'elles créent dans les *vihāra*, cette étude peut aider à saisir ce que recèle cette peinture dont le charme et l'intérêt ne se découvrent que peu à peu lorsqu'elle devient plus familière ; elle peut aussi permettre une approche et une sensibilisation à un art populaire authentique et méconnu qui mérite d'être préservé.

Ce souhait, qui est le nôtre, était déjà celui de B.P. Groslier en 1973.

BIBLIOGRAPHIE

[ANON.], *Cambodge*, Phnom Penh, 1962.

[ANON.], *The Ramakian (Rāmāyaṇa), Mural Paintings along the Galleries of the Temple of the Emerald Buddha*, Revised Edition, Second Impression 1982.

ABALY, F., *Notes et souvenirs d'un ancien marsouin, Cochinchine – Cambodge 1899-1901*, Paris, 1910.

ABBE, G., « La rénovation des arts cambodgiens : George Groslier et le Service des Arts (1917 – 1945) », Master 2, Paris I – Panthéon Sorbonne, 2006–2007.

ALABASTER, H., *The wheel of the Law : Buddhism*, Oxford, 1871.

ANDRE–PALLOIS, N., *L'Indochine, un lien d'échange culturel ? Les peintres français et indochinois (fin XIX^e–XX^e s.)*, Paris, 1997.

ANG, C., *et alii*, « Les peintures murales, merveilles méconnues », in *Cambodge Nouveau*, Phnom Penh, octobre 2012.

AUBOYER, J., « Bilan de l'art et de la culture bouddhiques en Asie », in *France-Asie*, Saigon, 1959.

BAREAU, A., « Une représentation du monde selon la tradition bouddhique », in *Etudes cambodgiennes* n° 17, Phnom Penh, 1969.
BAREAU, A., *Recherches sur la biographie du Buddha*, EFEO, 1963, 1970 et 1971.
BAREAU, A. (sous la direction de), « Le monastère bouddhique de Tep Pranam à Oudong » », in *BEFEO*, Paris, 1969.

BARRETT, D. – GRAY, B., *La peinture indienne*, Genève, 1963.

BEGUIN, G., *L'art bouddhique*, Paris, 2009.

BENISTI, M., *Notes d'iconographie*, in *BEFEO*, Paris, 1969.

BERARD, T., *"Les M'as–tu–vu", le monde des objets étranges et ordinaires*, Paris, 2004.

BERNARD–THIERRY, S., « Imagerie populaire », in *France-Asie*, Saigon, 1955.

BERNON, O. (de), « About Khmer Monasteries », in *The Buddhist Monastery*, Paris, 2003.
BERNON, O. (de), « Les watt du Cambodge », in *Phnom Penh, Développement urbain et patrimoine, ministère de la Culture*, 1997.

BHIRASRI, S., [FEROCI, C.]., *Thai Architecture and Painting*, Bangkok, 1956.

BIZOT, F., Rāmaker, *L'amour symbolique de Rām et Setā*, Paris, 1989.
BIZOT, F., *Histoire du Reamker*, Récit recueilli auprès de MI CHAK, Phnom Penh, 1973.

BLANCHARD, M., « La disparition des fresques de Vat Chen Dam Dek à Phnom Penh », in *Arts Asiatiques* 53, 1998.

BOISSELIER, J., *La sagesse du Bouddha*, Paris, 1993.
BOISSELIER, J., *La peinture en Thaïlande*, Fribourg, 1976.
BOISSELIER, J., *Asie du Sud-Est, Le Cambodge*, Paris, 1966.

BRUGUIER, B. – LACROIX, J., *Sambor Prei Kuk et le bassin du Tonlé Sap*, Guide archéologique du Cambodge, t. II, 2011, 242 p.

BRUNET, J., « L'orchestre de mariage cambodgien et ses instruments », in *BEFEO*, 1979.

CHAN, V.– PREAP, C., *Kbach, a study of khmer ornament*, Phnom Penh, 2005.

CHUM, N., *Guide to Wat Preah Keo Morokat*, Phnom Penh, 1996.

CŒDES, G., « Notes sur les ouvrages pālis composés en pays thaï », in *BEFEO* XV, 1915, p. 41-42.
CŒDES, G., « Une vie indochinoise du Buddha : La *Pathamasambodhi* », in *Mélanges d'indianisme à la mémoire de Louis Renou*, Paris, 1968, p. 217-227.

COLLARD, P., *Cambodge et Cambodgiens*, Paris, 1925 ; rééd. Phnom Penh, 2001.

CORNU, Ph., *Dictionnaire encyclopédique du Bouddhisme*, Paris, 2006.

CUISINIER, J., « Une danse siamoise : le manora », in *Journal de la Société des océanistes*, Paris, 1946, p. 55-77.

DALET, R., « Essai sur les pagodes cambodgiennes et leurs annexes », in *La Géographie*, LXVIII, Paris, 1937.
DALET, R., « Essai sur les pagodes cambodgiennes et leurs annexes », in *La Géographie*, LXVII, Paris, 1937.
DALET, R., « Essai sur les pagodes cambodgiennes et leurs annexes », in *La Géographie*, LXV, Paris, 1936.

DAUPHIN–MEUNIER, A., *Histoire du Cambodge*, Paris, 1961.

DELAHOUTRE, M., *Art et spiritualité de l'Inde*, Milan, 1996.

DEMIEVILLE, P., *Le concile de Lhasa*. *Une controverse sur le quiétisme entre bouddhistes de l'Inde et de la Chine au VIII^e siècle de l'ère chrétienne*, Collège de France, Bibliothèque de l'Institut des hautes études chinoises, 1952 et 1987, réimpression 2006.

DUPAIGNE, B. – KHING, H.D., « Les plus anciennes peintures datées du Cambodge : quatorze épisodes du Vessantara Jātaka (1877) », in *Arts Asiatiques* 36, 1981.

DÜRRWELL, G., *Ma chère Cochinchine. Trente années d'impressions et de souvenirs. 1881-1910*, Saïgon, 1911.

DISKUL, S. (H.S.H. Prince), *The Ramakian, mural paintings along the galleries of the temple of the emerald Buddha*, Bangkok, 1982.

FILLIOZAT, J., « Pour mémoire d'un patrimoine sacré [Les manuscrits pāli du Cambodge à l'École française d'Extrême-Orient] », in *BEFEO*, 2000.

FOCILLON, H., *L'Art bouddhique*, Paris, 1921.

FOUCHER, A., *La vie du Buddha d'après les textes et les monuments de l'Inde*, Paris, 1987.

FREDERIC, L., *L'art de l'Inde et de l'Asie du Sud-Est*, Paris, 1994.
FREDERIC, L., *Les dieux du bouddhisme*, Paris, 1992.

FUCHS, P., *Fêtes et cérémonies royales au Cambodge d'hier*, Paris, 1991.

GAMONET, M., « Le Rāmāyaṇa au palais de Phnom Penh. 2- L'école artistique de l'Oknha Tep Nimit Mak », in *Péninsule* 57, 2008.

GATELLIER, M., *Peintures murales du Sri Lanka, école kandyenne XVIIIe-XIXe siècles*, in *PEFEO*, 1991.

GITEAU, M., « Note sur l'iconographie des peintures murales du monastère de Vat Bho (Siem Reap) », in *Udaya*, Phnom Penh, 2004.
GITEAU, M., *Chefs-d'œuvre de la peinture cambodgienne dans les monastères bouddhiques post-angkoriens*, Torino, 2003.
GITEAU, M., « Les peintures khmères de l'école de l'Oknha Tep Nimit Mak », in *Udaya*, Phnom Penh, 2002.
GITEAU, M., « Les peintures du Rāmāyaṇa cambodgien au monastère de Vat Bho (Siem Reap) », in *Indologica Taurinensis*, Torino, 1999-2000.
GITEAU, M., « Note sur les peintures de quelques monastères khmers de la plaine du Mékong », in *Arts Asiatiques* 53, 1998.
GITEAU, M., « Note sur Kumbhakarna dans l'iconographie khmère », in *Arts Asiatiques* t. L, 1995.
GITEAU, M., *Iconographie du Cambodge post-angkorien*, Paris, 1975.
GITEAU, M., « Note sur quelques pièces en bronze récemment découvertes à Vatt Deb Pranamy d'Oudong », in *Arts Asiatiques*, 24, 1971.
GITEAU, M., « A propos d'un épisode du Reamkerti représenté à Vatt Pubi (Siem Rap) », in *Arts Asiatiques*, XIX, 1969.
GITEAU, M., *Le bornage rituel des temples bouddhiques au Cambodge*, EFEO, Paris, 1969.
GITEAU, M., « L'art khmer après Angkor », 1968, Phnom Penh, rééd. 2001.
GITEAU, M., « Sur une représentation du Vessantarajātaka au musée national », in *Etudes* cambodgiennes n° 15, Phnom Penh, 1968.
GITEAU, M., « Les peintures du monastère de Kompong Tralach », in *Etudes cambodgiennes* n° 5, Phnom Penh, 1966.
GITEAU, M., *Guide du musée national de Phnom Penh*, II : *mobilier en pierre, éléments d'architecture, inscriptions*, Phnom Penh, 1966.
GITEAU, M., « Le monastère de Phum Prasat », in *Etudes cambodgiennes* n° 2, Phnom Penh, 1965.
GITEAU, M., « Sanctuaires buddhiques du Cambodge, Tep Pranam » in *Le Cambodge d'aujourd'hui*, Phnom Penh, 1963.
GITEAU, M., *Guide du musée national de Phnom Penh*, I : *sculpture*, Phnom Penh, 1960.

GOETZ, H., *Inde, cinq millénaires d'art*, Paris, 1960.

GOURDON, H., *Guide aux ruines d'Angkor*, 1912.
GOURDON, H., *L'Indochine*, Paris, 1931.

GROSLIER, G., *Eaux et Lumières, journal du Mékong cambodgien*, 1931, réed. Paris, 2008.
GROSLIER, G., *Les collections khmères du musée Albert Sarraut à Phnom Penh*, Phnom Penh, 1931.
GROSLIER, G., « Soixante-seize dessins cambodgiens », in *Arts et archéologie khmers*, Paris, 1921-1923.
GROSLIER, G., *Recherches sur les Cambodgiens d'après les textes et les monuments depuis les premiers siècles de notre ère*, Paris, 1921.

GROSLIER, B. P., *Note sur les monastères khmers contemporains*, inédit dactylographié, février 1973, 21 p.
GROSLIER, B. P., *Indochine*, Genève–Paris–Munich, 1966.
GROSLIER, B. P., *Angkor et le Cambodge au XVIe siècle*, Paris, 1958.

GUERET, D. – GUERET, D-P., *Le Cambodge, Art, Histoire, Société*, Paris, 2009.

GUERIN, M., *Paysan de la forêt à l'époque coloniale, la pacification des aborigènes des hautes terres du Cambodge (1863–1940)*, EFEO, Paris, 2008.

GUILLEVIC, J–C., « Une peinture cambodgienne du XVIII^e siècle au musée Cantini », Marseille n° 97, 1974.

GUTHRIE, E., « Cambodian Buddhist painting in the Mekong Delta », communication au CKS, 2007.

HARRIS, I., *Buddhism under Pol Pot*, Phnom Penh, 2007, p. 165-167.

JACQ–HERGOUALC'H, M., « La peinture khmère », p. 54-57, in *Dossiers Histoire et Archéologie*, 1988.
JACQ–HERGOUALC'H, M., *Le roman source d'inspiration de la peinture khmère à la fin du XII^e et au début du XIII^e siècle*, Paris, 1982.

JEANTET, P., « Les Prouesses de l'Automobile. Au Cambodge de Saïgon aux ruines d'Angkor, par M^gr le Duc de Montpensier », in *Cochinchine française*, Ed. S^té Lorraine–Diétrich, Paris, 1910.

JELDRES, J. A., *Le Palais du Roi*, Phnom Penh, 2002.

KIESEWETTER, A. *et alii*, « On the polychromy of Angkor Vat, Results of initial paint color investigations », in *Udaya*, Phnom Penh, 2001.

KHIN, S., « Deux inscriptions tardives du Phnom Bàkhèn », in *BEFEO* 65, 1978.

LAN, S., « Renseignements complémentaires sur le vihāra », *in* « Le monastère bouddhique de Tep Pranam », Phnom Penh, 1969.

LE BAS, D., « Analyse descriptive de l'enfance du futur Buddha sur les armoires laquées et dorées de Thaïlande », in *Enfances*, Paris 1997.

LECLERE, A., *Le Bouddhisme au Cambodge*, Paris, 1899 ; rééd. New York, 1975.

LE FAUCHEUR, P., *Lettre sur le Cambodge*, Paris, 1872.

LEISEN, H. – PLEHWE-LEISEN (VON), E. *et alii*, « The murals of Vat Bo Pagoda in Siem Reap State of Preservation – First Results », Phnom Penh, in *Udaya*, 2003.

LEKSUKHUM, S., *Temples d'Or de Thaïlande*, Paris, 2000.

LOBO, W. *et alii*, *Angkor Göttliches Erbe Kambodschas*, Germany, 2006.

LOVINY, C., *Les danseuses sacrées d'Angkor*, Paris, 2002.

LYONS, E., *Thai Traditionnal painting,* Bangkok, 1963.

MARCHAL, H., *L'art décoratif au Laos*, Paris, 1964.
MARCHAL, H., « Réflexions sur l'art moderne cambodgien », in *France-Asie*, Saigon, 1955.
MARCHAL, H., « L'art cambodgien moderne », in *Bulletin de la Société des études indochinoises*, Saigon, 1913.

MARCHAL, S., *Costumes et parures khmers d'après les devatā d'Angkor Vat*, Paris, rééd. 1997.

MARROT, B., *Exposition de Lyon, Section cambodgienne. Notes et souvenirs sur le Cambodge*, Roanne, 1894.

MARTINI, G., « Brapaṃsukūlānisaṃsaṃ », in *BEFEO*, vol. 60, 1973.
MARTINI, G., « Un jātaka concernant le dernier repas du Buddha », in *BEFEO*, vol.59, 1972.

MEYNARD, A., « Le couronnement de Sa Majesté Monivong, Roi du Cambodge, à Phnom Penh, 20–25 juillet 1928 », in *La revue Extrême–Asie*, Hanoi, 1928, [réimpression de l'article en ligne].

MONTPENSIER, F–F. (de), *La Ville au Bois dormant, de Saïgon à Ang–Kor en automobile*, Paris, 1910,

MOURA, J., *Le royaume du Cambodge*, Paris, 1889.

MUAN, I., « Hunted scenes : paintings and history in Phnom Penh », in *Udaya*, Phnom Penh, 2005.

NAFILYAN, G. – NAFILYAN, J., *Peintures murales des monastères bouddhiques au Cambodge*, Paris, 1997.

NEPOTE, J. – GAMONET, M. H., « Introduction aux peintures du Rāmāyaṇa de Vat Bo, la chapelle des gouverneurs de Siem Reap », in *Péninsule* 45, 2002.
NEPOTE, J. – GAMONET, M. H., « Le Rāmāyaṇa au Palais de Phnom Penh, Les peintures du Vat Prah Keo », in *Péninsule* 40, 2000.

NER, M., « Les Musulmans en Indochine française », in *BEFEO*, Paris, 1941, p. 151–202.

OLDENBERG, H., *Le Bouddha, sa vie, sa doctrine, sa communauté*, traduction A. Foucher, Paris, 1921.

PALMIER–CHATELAIN, M–E – LAVAGNE D'ORTIGUE, P., *L'Orient des femmes*, 2002, p. 42.

PARLIER-RENAULT, E., [sous la direction de], *L'art indien, Inde, Sri Lanka, Népal, Asie du Sud-Est*, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2010.
PARLIER–RENAULT, E., « L'image de l'enfant dans l'art bouddhique de l'Inde », in *Enfances*, Paris 1997.

PARMENTIER, H., *L'art du Laos*, Paris et Hanoi, 1954, rééd. Paris, 1988.
PARMENTIER, H., « Complément à l'inventaire descriptif des monuments du Cambodge », in *BEFEO*, Hanoi, 1913.
PARMENTIER, H., « Catalogue du musée khmèr de Phnom Peň », in *BEFEO*, Hanoi, 1912.

POREE, G. – MASPERO, E., *Mœurs et coutumes des Khmers*, Paris, 1938.
POREE–MASPERO, E., *Cérémonies privées des Cambodgiens*, Phnom Penh, 1958.
POREE–MASPERO, E., « Notes sur les particularités du culte chez les Cambodgiens », in *BEFEO*, Paris, 1951.

RAWSON, P S., *La peinture indienne*, Paris, 1961.

ROVEDA, V., (éd), *The restoration of Wat Bakong murals in Cambodia*, Bangkok, 2011.
ROVEDA, V., *Preah Bot, Buddhist painted scrolls in Cambodia*, Bangkok, 2010.
ROVEDA, V., *Buddhist Painting in Cambodia*, Bangkok, 2009.

RUDEL, J., *Technique de la peinture*, Paris, 1978.

SAKOU, S., *Fresques des galeries de la Pagode d'Argent du Palais royal, Phnom Penh*, Paris et Phnom Penh, 2007.

SAN, P., *Les peintures des monastères*, Phnom Penh, 2007, [traduction du khmer en français par HIEP C. V. et TUY D.].
SAN, P., « The influence of the Ramakien murals in the grand palace of Siam on the Reamker murals in the royal palace of Cambodia », in *Udaya*, Phnom Penh, 2007.

SAN, P. – THO, P., *Peinture des vat anciens*, Mémoire de Licence, Phnom Penh, 2001.

SILVESTRE, A., *Le Cambodge administratif*, Phnom Penh, 1924, p. 430.

SUNSENG, S., « A propos d'une peinture khmère sur le Sàmajàtaka, exposée au Musée Guimet de Paris », in *Seksa Khmer*, Paris, 1980.

TAING, S., « Le bouddhisme khmer peut-il conserver un patrimoine matériel ? » in *Chatomukh*, Champs-sur-Marne, 2007.

TAINTURIER, F. *et alii*, *Wooden Architecture of Cambodia, a Disappearing Heritage*, Cambodge, 2006.

TAYAC, S., *La commande des peintures bouddhiques dans les monastères de la province de Chang Mai*, Thèse de doctorat de la Sorbonne Nouvelle–Paris III, 2010.

TCHEOU TA-KOUAN, *Mémoires sur les coutumes du Cambodge*, Traduction de Paul Pelliot, Version nouvelle, Paris, 1951.

THIOUNN, V., *Le Ramayana du Vat Prah Kéo du Palais de Phnom Penh*, Phnom Penh, *ca*. 1915.
THIOUNN, V., *Danses cambodgiennes*, étude dédiée à S M Sisowathmonivong, Phom Penh, 1930, [xérographiée en 1981], 94 p.

THOMPSON, A., « Drawing Cambodia's Borders : Notes on Khmer Temple Murals in Kampuchea Krom (Vietnam) », in *Udaya*, Phnom Penh, 2003.

TRANET, M., *Aperçu sur le Rāmakertī*, Phnom Penh, 1999.

TUY, D., *Le Vat de Kaoh Pen et les peintures murales du vihāra*, Master 2, Paris IV – Panthéon Sorbonne, 2010.

USIS., *Scènes de la vie cambodgienne*, présenté par le Service américain d'information, Phnom Penh, 1960.

VEILLON, D., *Mode sous l'occupation*, Paris, 1990.

WIEGER, L., *Bouddhisme chinois*, *Les vies chinoises du Bouddha*, t. II, 1913, rééd. Paris, 2006.

ZEPP, R., *Around Battambang*, Battambang, 2001.
ZEPP, R., *Siem Reap Pagodas*, Cambodge, 2000.
ZEPP, R., *A field guide to Cambodian Pagodas*, Phnom Penh, 1997.

ARTICLES DE JOURNAUX

AMAT, F., « Une exposition pour que l'artisanat ne meure pas », in *Cambodge Soir*, janvier 1999.

BERELOWITCH, I., « A la découverte du Reamker », in *Cambodge Soir*, septembre 2002.
BERELOWITCH, I., « M. Giteau rend hommage aux auteurs oubliés de peintures de pagodes », *Cambodge Soir*, août 2004.

DUCOR, J., « Peintures murales des monastères bouddhiques du Cambodge », in *Totem* journal du musée, Genève, 2001.

FILIPPI, J-M., « Le Cambodge, cet inconnu », in *Cambodge Soir*, septembre-octobre 2010.

GUERET, D., « A la découverte des pagodes », in *Phnom Penh Accueil*, Phnom Penh, sept.–déc. 2011, p. 5–13.
GUERET, D., « Le Vat Srei Toul », in *Kerdomnel Khmer magazine*, Phnom Penh, 2009.
GUERET, D., « Peintures murales : Vat Srei Toul », in *Chatomukh*, Paris, 2008, p. 19–23.

LOCARD, H., « Sihanouk Triumphant » in *Phnom Penh Post*, sept.-oct. 2003.

MCDERMID, C. – VONG, S., « Peintures des Watts à l'Institut Reyum », in *Lepetitjournal.com*, mai 2007.

SEELOW, S., « Les peintures de pagode au fil du temps et des modes », in *Cambodge Soir*, mai 2007.

TAING, S., « Le bouddhisme khmer peut-il conserver un patrimoine matériel ? », in *Chatomukh*, novembre 2007.

UM, C. – SEELOW, S., « Des fresques religieuses des années 40 emportées par la modernité à tout prix », in *Cambodge Soir*, Phnom Penh, 2004.

VACHON, M., « Documenting pagoda paintings », in *Cambodia Daily*, Phnom Penh, 2007.
VACHON, M., « Atworks Reflecting Buddhist Faith », in *The Cambodia Daily*, novembre 2013.

VAN, C., « Les peintures murales des pagodes du Cambodge se meurent », in *InfoSud*, Genève, 2001.

INDEX DES *VAT*

Akreiy Ksatr	80601-2	206, 222, 225, 286, 288, 361, 571
Ampae Phnum	50205-3	150, 202, 246, 274, 516
Ampil	10404-2	146, 245, 480
Ampil Tuek	40501-1	146, 322, 394, 478, 480, 561, 564, 565
Angkor Chey	30805-2	188, 204, 205, 248, 303, 409, 530, 571
Angk Roka	210902-2	112
Angkor Khang Cheung	171005-2	132, 272, 316, 405, 459, 463, 565
Anhchanh	10209-5	169, 478, 570
Anlong Sa	10403-1	148, 152, 153, 158, 159, 408, 528
Anlong Trea	80611-4	203, 236, 282, 297
Anlong Trea	141106-1	490, 509, 531, 564
Aranh Sakor	171009-4	151
Ba Baong Kraom	140701-3	97, 277, 522
Bak Dav	80301-1	33, 205, 230, 260, 262, 368, 393
Bakong	170902-1	83, 86, 90, 93, 131, 147, 152
Balang	30611-5	148, 160, 161, 177, 236, 267, 268, 307, 433, 533, 541
Banteay Dei	150202-1	209, 210, 275, 280, 281, 345, 346, 347, 355, 425, 436
Banteay Stoung	60801-2	161, 436, 453, 482, 484, 515, 527, 544
Barong	80602-1	571
Boeng Khang Cheung	60104-2	150, 202, 213, 222, 293, 343
Boeng Kok	30501-1	150
Boeng Laeng	141202-5	441, 481, 507, 509, 513, 517, 518, 570
Boeng Preah	140101-2	343, 538
Chak	31102-2	279, 350, 434, 435, 439, 441, 462, 466, 470, 480, 502, 508, 512, 529, 549
Chaktomukharam	80708-1	140, 552, 555
Champa	80205-7	66, 160, 214, 276, 354, 358
Champa Loeuk	210912-1	209, 210, 406, 407, 428
Char Leu	10408-2	88, 237, 238, 325, 326, 381, 394, 524, 564
Chedei	171008-1	380, 382, 412, 565
Chey Mongkol	31410-3	552,55
Chheu Khmau	80401-1	247, 268, 341, 342, 570
Chheu Teal	20104-1	274, 334, 397, 398, 468, 524, 571
Chhneah	210612-1	206, 351
Chi Kraeng	170402-1	283, 298, 299, 309, 364, 423, 435
Chong Kaoh	31404-4	103, 150, 151, 248, 271, 357, 555
Chonlueng	80312-2	543
Chrouy Ta Kaev	80402-3	33, 58, 103, 122, 124, 133, 138, 141, 144, 145, 167, 168, 169, 173, 174, 175, 178, 180, 182, 192, 205, 208, 209, 254, 255, 256, 257, 321, 322, 386, 389, 390, 391,

		393, 415, 454, 456, 489, 490, 552, 555, 560
Chumpou Proeksar	200710-1	240
Damrei Sa	80708-2	151, 205, 361, 362, 395, 428, 466, 467, 516, 529
Dei Doh	30504-1	266, 267, 268, 269, 307, 340, 458
Doun Chraeng	10405-2	151, 204, 426, 482, 543
Enlibaur	80311-2	349, 514, 524, 563
Enteak Kosei	171001-2	206, 221, 288
Kamping Puoy	10305-4	158, 216, 358
Kampong Kdei	170403-1	362, 364, 398, 399, 450, 455
Kampong Krabei	30908-3	299
Kampong Pil	20810-2	150, 215, 370, 405, 407
Kampong Preah	40102-2	88
Kampong Seima	20308-4	226, 329, 330, 332, 350, 407, 408
Kampong Thma	60703-1	152, 202, 212, 213, 216, 283, 312, 345, 346, 417, 434, 470, 471, 514, 515, 516, 519, 527, 538, 569
Kampong Thum	60308-1	73, 160, 161, 420, 421, 422, 428, 438, 451, 452, 486, 569
Kampong Tralach	230202-1	571
Kampong Tralach Krom	40504-2	33, 46, 58, 63, 72, 78, 82, 103, 209
Kampong Tralach Leu	40504-1	33, 64, 72, 124, 143, 145, 165, 167, 168, 170, 173, 174, 176, 178, 180, 219, 220, 221, 222, 389, 390, 391, 393, 394, 432 548, 558, 560
Kandach	140401-2	440, 441
Kaoh Kol	30605-2	456, 552
Kaoh Kompong Trom	30605-1	141, 223, 224, 225, 226, 235, 267, 268, 269, 307, 340, 561
Kaoh Pen	30605-3	85, 151, 181, 322, 323, 343, 456, 473, 476, 506, 545, 571
Kaoh Phdau	70606-1	263, 359, 360
Kaoh Reangsei	60805-3	437
Kaoh Ta Suy	100304-1	359, 433, 570
Kdei Baeng	170407-1	149, 158, 313, 342, 343, 410, 412, 428, 465, 471, 494, 496, 521, 522, 526, 530, 544
Kdei Doem	60805-1	182, 202, 243, 304, 365, 393, 394, 398, 409, 436, 446, 450, 517
Kdei Doung	60305-2	202, 274, 373, 421, 422, 428, 465, 466, 470, 494, 500, 501
Kdoeang Reay	140403-4	154, 155, 311, 356, 437, 458, 513, 521, 530
Kdol	20306-1	48, 57, 296, 297, 330, 332, 408
Khandsa	60804-1	177, 258, 260, 379, 415, 476, 479, 490, 493, 524
Khna	141209-2	130, 506, 512, 521, 522, 525, 561
Khpob	81001-1	203, 539
Khsach Po	80601-3	280, 281, 350, 418, 427
Khyao	31312-2	360
Kien Chrey Khnong	30603-1	366, 443, 494
Kien Khleang	120710-3	136

Kien Svay Krau	80208-1	56, 81, 130, 539, 558, 561
Kok Khsach	120504-2	212
Kong Much	171009-3	115, 116, 203, 398
Kor	20308-2	60, 147, 150, 251, 252, 261, 324, 386, 397, 412, 461, 464, 535, 564, 565, 570
Kou Kraok	140306-2	111
Kracheh	100209-1	246, 279
Krakor	100208-1	176, 239, 355, 383, 436, 447, 450, 471, 517, 520, 534, 536, 541, 570
Kuk Nokor	60113-1	92, 280, 281, 340, 458
Lve	30803-1	136, 140, 179, 378, 379, 383, 388, 389, 390, 488, 552, 555
Lvea	30204-1	485, 529
Maha Ampor Voan	80709-1	151, 203, 209, 210, 283, 568
Moha Khnhoung	30805-1	299, 335, 336, 427, 440, 515, 543
Moha Leaph	30804-1	22, 58, 79, 83, 128, 130, 139, 141, 150, 154, 155, 169, 179, 232, 233, 234, 321, 378, 379, 383, 388, 389, 390, 403, 552, 553, 555, 571
Moha Montrei	120105-1	87, 170, 204, 268, 269, 341, 342, 382, 401, 402, 428
Mohar	60201-1	138, 148, 200, 201, 294, 342, 343, 442, 447, 449, 452, 453, 465, 469, 484, 493, 517, 530, 534, 546, 571
Mongkol Chey	31405-4	406, 407, 451, 502, 571
Moni Sakor	80205-5	155, 552
Mony Ratana	30602-2	156, 170, 202, 310, 546
Moung	31614-2	200, 201, 216, 303, 364, 440, 471, 525, 526, 540, 569
Mun Thyean	171103-1	437, 452, 570
Muni Salavoan	30704-2	148, 156, 202, 246, 286, 287, 371, 372, 450, 506, 516, 540, 541, 558
Neakvoan	120408-1	85, 350, 538, 568, 569
Nikroddhearam	30704-1	286, 289, 290, 297
Nokor Bachey	30601-1	48, 57, 109, 121, 563
Noti Mongkol	150203-2	174, 229, 259, 346, 347
Ou Snguot	10206-3	412, 413
Paoy Svay	10406-2	153, 156, 238, 300, 333
Peam Mongkol	80707-2	147, 204, 205, 231, 235, 262, 441, 458, 515, 521, 533
Peanea	141201-2	309, 510
Phnum Del	30109-1	58, 63
Phnum Pros	30609-1	151
Phnum Thonmond	81008-1	371, 455, 458
Phum Chong	30107-3	151
Pich Mokott	80601-4	351, 419, 515
Piphoat Reangsei	120210-3	53, 60, 86, 139, 140, 154, 443
Pisei Uddam	80403-2	151, 404
Po Andaet	81015-1	143, 177, 192, 197, 198, 228, 256, 322, 323, 328, 559
Po Reangsei	31412-3	203, 207, 242, 375, 449, 450, 457, 471, 518, 523, 536
Po Rith	30802-2	268, 307, 340, 571

Po Sotuos	150507-1	146, 339, 412, 524
Po Vong	30806-2	232, 233, 284, 329
Po Yaram	120710-2	87, 203, 204, 205, 273, 339, 374, 415, 565
Pongro	30807-1	114, 115, 159, 471, 500, 571
Ponnareay	60105-1	231, 458, 510, 515, 545, 547
Popreng	30205-3	511
Pothi Vong	81004-1	205, 357
Pov Veuy	60807-1	493
Prama	170706-2	153
Prasab	80306-2	334, 420
Prasat Andaet	60207-1	88, 161, 200, 201, 306, 356, 421, 422, 433, 437, 442, 501
Prasat Tani	70111-1	13, 71, 74, 94, 154, 155, 173, 198, 256, 324
Preaek Anteah	141105-1	143, 155, 206, 261, 287, 339, 413, 414, 565
Preaek Kong Reach	80610-2	160, 240, 301, 370, 449, 453, 458, 470, 484, 499, 501, 516, 564
Preaek Luong	20504-1	224, 225, 226
Preaek Luong	80308-1	122, 138, 145, 146, 228, 285, 286, 317, 330, 332, 342, 352, 399, 459, 460, 467, 468, 475, 478, 487, 492, 520, 523, 538, 558, 559, 560, 563
Preaek Rumdeng	31410-1	155, 203, 235, 308, 309, 457
Preaek Samraong	81101-1	559
Preaek Sangkae	31507-1	315
Preaek Ta Meak	80310-2	132
Preah Keo Morokot	120207-2	28, 43, 44, 45, 53, 58, 59, 120, 121, 124, 132, 144, 145, 168, 180, 181,182, 443
Preah Vihear Suor	80318-1	207, 376, 490, 496, 499, 502
Prey Chhlaū	200602-1	249, 534, 570
Prey Khla	141008-1	305, 353, 422, 452, 465, 466, 467, 531, 537, 548, 570
Prey Leak Mchas	80318-2	511
Prin	171006-1	226, 296, 335, 336, 496, 525, 542
Pteah Kandal	31406-2	348, 419, 487, 488, 501, 507, 547
Puthea	31102-5	435, 439, 571
Ratanak Saophoan	240101-1	224, 295, 297, 443
Reach Bo	171004-4	33, 48, 57, 60, 61, 62, 67, 69, 72, 83, 88, 121, 126, 134, 145, 178, 432, 474, 475, 489, 497, 498, 552, 553, 562
Roka Kandal Chas	100211-1	58, 110, 128, 136, 139, 154, 155, 179, 552, 554, 555
Roka Khnaor Kraom	30909-2	136, 140, 158, 179, 205, 211, 212, 215, 276, 277, 278, 314, 326, 327, 332, 426, 448, 461, 464, 472, 480, 481, 483, 509, 524, 545, 547, 552, 554, 567
Roka Koy	30709-1	148, 206, 248, 269, 270, 355, 482, 484, 535
Roung Damrei	141103-1	95, 221, 222, 225, 531, 534
Ruessei Chrouy	81012-2	157, 158, 160, 205, 257, 317
Ruessei Chuk Cheung	140811-3	297, 440
Ruessei Kaev	30905-1	156, 454
Ruessei Sanh	141211-1	205, 234, 235, 282, 352, 416, 438, 471, 499

Rumlok	210102-2	151
Sam Samey	141103-3	97, 199, 316, 357, 414, 444, 526, 538
Sampan	80405-1	117
S'ang	30310-1	203, 247, 263, 341, 392, 465, 466, 469, 510, 515, 516, 529
Saravan	120208-2	33, 87, 130, 131, 155, 167, 170, 173, 174, 192, 220, 322, 323, 396, 397, 520, 523, 558, 560
Saray Andaet	180204-1	398
Sbov Rik	150402-1	160, 206, 237, 238, 301, 345, 346, 416, 428, 469, 515, 516, 531, 541, 564
Sdau	150308-2	229, 259, 260, 373, 561
Sdei	20501-3	97
Sokharam	50504-1	203, 249, 272, 459
Sommanors	20505-1	80, 132, 181, 233, 244, 247, 455, 476, 512
Sopor	140305-4	366, 440, 531
Soupheas	31512-1	158, 161, 249, 437
Souriya	150506-1	33, 143, 144, 145, 149, 151, 155, 173, 178, 182, 192, 243, 245, 255, 256, 322, 389, 390, 393, 460, 462, 558, 560
Sovann Seila	171103-2	392, 569
Spueu	30205-1	104, 128
Srah Kaev Munivoan	190402-1	58
Sre Praing	70614-2	203, 214, 391, 520
Srei Toul	60813-2	77, 89, 96, 104, 105, 130, 148, 156, 308, 309, 414, 485, 507, 513, 542, 570, 571
Svay	171004-3	205, 229
Svay Andaet	80613-1	571
Svay Buttom Din	80204-1	410
Svay Chikray	141211-2	365, 395, 396, 517
Svay Sach Phnum	31413-1	142, 154, 235, 481, 519, 521, 527, 570
Svay Ta Haen	30709-3	203, 234, 237, 302, 344, 514, 520
Ta Yaek	171110-1	132, 159
Tang Kouk	60114-2	158, 203, 211, 212, 264, 265, 351, 380, 381, 382, 424, 447, 453, 457, 484, 507, 525, 538, 543
Tang Krasang Tboung	120506-2	156, 161, 350, 418, 428, 543, 569, 570
Tani	70111-1	voir Prasat Tani
Tbaeng	170306-1	150, 348
Tean Kam	10407-1	187, 238, 239, 283, 284, 333, 564
Tep Nimith	60302-1	160, 450, 467
Thma Da	31409-4	154, 202, 203, 302, 365, 425, 447, 491, 499, 510, 526, 569
Thomm Viney	210612-2	158, 291, 326, 328, 480, 548, 559, 561
Trapeang Pov	70711-1	203, 216, 271, 400
Trapeang Sla	30306-5	169, 241, 269, 270, 363, 466, 470, 518, 520, 540
Trapeang Tea	30105-1	152, 155, 204, 215, 224, 286, 287, 374, 380, 381, 382, 396, 399, 448, 449, 463, 473, 493, 526, 529, 547, 548

Treang	80317-1	136, 138, 324, 411, 428, 501, 507, 508, 512, 521, 564
Troab Kor	210215-5	159, 336, 341, 342, 443
Tuek Thla	120707-1	87, 136, 347, 403, 562
Tumloab	10404-3	152, 245, 498, 508
Tuol Chum	30305-1	131, 136, 404, 407, 544, 564
Tuol Preah Ponlea	31204-1	463
Tuol Slaeng	80407-2	132, 204, 205, 250, 269, 270, 353, 399, 429, 435, 564
Tuol Tumpung	120109-1	87, 113, 149, 265, 481
Unalom	120208-1	50, 164, 407, 429
Uttara Vattey	120706-1	304, 427, 518, 530, 546
Varin	120708-2	53, 87, 109, 136, 138, 179, 378, 379, 552, 555
Vat Phnom	120211-1	147, 355, 407
Veal Mlu	31209-2	158, 203, 222, 258, 540, 546
Vihear Chroh	31407-1	148, 265, 372
Vihear Suor	80318-1	voir Preah Vihear Suor
Vihear Thum	100407-1	241, 300, 302, 354, 423, 436, 570

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS ... 6

SOMMAIRE ... 7

VOLUME I ... 11

CONCORDANCE DES TERMES ET NOMS CITES 12

INTRODUCTION ... 13

CARTE GENERALE DU CAMBODGE ... 17

CHAPITRE I ... **19**

1. LA PEINTURE KHMERE, UNE HISTOIRE MECONNUE ... 19

1.1. UNE CONNAISSANCE INCOMPLETE ... **20**

1.1.1. LA PAUVRETE DES SOURCES ... 20

UN INTERET LIMITE POUR L'ART DE LA COULEUR AVANT 1960 ... 23

Des écrits négatifs ... 24

Des lignes plus objectives ... 27

Des informations neutres ... 27

Des approches comparatives relativement nuancées ... 30

Une présentation poétique trop peu développée ... 33

LES PEINTURES DU MUSEE KHMER : UNE ENIGME PRESQUE DECHIFFREE ... 34

La création des musées et leurs publications ... 34

Le mystère des peintures du Musée Khmèr ... 35

Une approche progressive ... 37

Une découverte pour le patrimoine moderne ... 40

Le bénéfice d'une exposition ... 42

Un espoir de sauvegarde ... 43

UNE CURIOSITE NAISSANTE POUR L'ŒUVRE PICTURALE AVEC LES ANNEES 1960 ... 44

Une vision plus ouverte ... 45

Des études encore partielles ... 49

Une avancée dans la connaissance ... 53

UNE RECHERCHE DIFFICILE AU COURS DES ANNEES 1980 ... 53

Datation et incertitude ... 53

Une peinture datée ... 55

Un aperçu général ... 56

LES PUBLICATIONS DES DECENNIES 1990 ET 2000 ... 57

Des écrits spécialisés ... 57

Des articles de journaux ... 72

Une tentative personnelle ... 79

1.1.2. ***LA DIFFUSION D'UN SAVOIR PLUS APPROFONDI*** 81
DE TROP RARES ETUDES ET PUBLICATIONS ENTRE 1982 ET 2010 81
Des analyses plus larges 81
Des oublis inexpliqués 86
MECONNAISSANCE, CONFUSION ET REVELATION 87
Fondation du *vat* et construction du *vihāra* 88
Achar, *chau athikar* et anciens 88
Inscriptions et révélations 89
DEPUIS 2010, QUELLE CONNAISSANCE ? 90
Le rôle des medias 90
Une recherche de culture plus spécifique 91
Des actions courageuses 93

1.2. DE LA RECHERCHE AUX RESULTATS 94
1.2.1. ***LA METHODE*** 94
UNE DEMARCHE PERSONNELLE 94
UN PROBLEME DE DATATION 96
1.2.2. ***LES DECORS PEINTS ANCIENS EXISTANTS*** 97
NOMBRE ET REPARTITION 97
IDENTIFICATION ET LOCALISATION 100

CHAPITRE II 101

2. L'ELABORATION DU DECOR PEINT 101

2.1. LES COMMANDES 102
2.1.1. ***LES COMMANDES DU ROI ET DES DIGNITAIRES*** 102
LES VOLONTES ROYALES ET PRINCIERES 103
L'OBLIGATION DES DIGNITAIRES ET DES FIDELES AISES 103
2.1.2. ***LES COMMANDES DANS LES PROVINCES*** 103
L'ACHAR ET LE CHAU ATHIKAR 104
LES GROUPES DE VILLAGEOIS 104

2.2. LE METIER ET LES TECHNIQUES 106
2.2.1. ***LA FORMATION*** 106
2.2.2. ***LES SUPPORTS*** 107
LE MUR ET SA PREPARATION 107
Le mur 107
L'enduit 108
Les fragilités 109
LES AUTRES SUBJECTILES 109
Le bois 109
La toile 110
Le verre 114
Etain ou zinc ? 115
Olles et papier 117
2.2.3. ***LE DESSIN ET L'ART DE LA COULEUR*** 119
LE GRAPHISME 119
L'ESQUISSE 120
LA PALETTE 121
Les ocres et les jaunes 122

Les rouges 122
Les verts 123
Les bleus 123
Le blanc et le noir 123
L'or 124
2.2.4. LES MOYENS DE LA PEINTURE 125
LES DIFFERENTS PROCEDES 125
La détrempe 125
La peinture *a tempera* 125
Le fresco secco 125
La fresque, une technique absente 126
La peinture à l'huile 126
La peinture vinylique et acrylique 127
La laque 127
LES INSTRUMENTS 129
Le pochoir 129
Les brosses, les pinceaux, les éponges 129
2.2.5. UN ETAT ACTUEL INQUIETANT 130
LES DEGRADATIONS 130
LES RESTAURATIONS MALADROITES 133
LE DESIR DE FAIRE DU NEUF 135

2.3. LA MATERIALITE DU DECOR 137
2.3.1. L'AGENCEMENT 137
LA *KUTI*, LA *SALA*, LE *VIHARA* 137
LE DECOR SUR PLANCHES 138
Les peintures en frise 139
Des scènes en tableaux 141
L'ENSEMBLE MURAL 142
L'emplacement et la lecture 142
La composition ininterrompue 144
L'organisation en tableaux 145
La division en grands panneaux 147
L'ORNEMENTATION DU PLAFOND 149
Une pure décoration 150
Des déités 150
Des scènes bouddhiques ou épiques 151
UNE ABSENCE DE DECOR 152
LES MURS EXTERIEURS 152
LE DECOR SUR D'AUTRES SUBJECTILES 154
Les colonnes 154
Les vantaux 155
2.3.2. ECRITURES ET PORTRAITS 156
LES TEXTES 156
Le commentaire du sujet 156
Les donateurs 156
LA DATE DE REALISATION 157
LE NOM DU PEINTRE 158
LE COUT 159
LES PORTRAITS 160

CHAPITRE III **163**

3. UN CADRE IMMUABLE 163

3.1 LA MISE EN SCENE **164**
3.1.1 LA TRADUCTION DU MONDE 164
LE MONDE BOUDDHIQUE 164
L'ESPACE 165
LE TEMPS 167
3.1.2 LE PAYSAGE ENTRE REVE ET REALITE 168
DE LA NATURE IDEALE A LA NATURE SENSIBLE 168
Les eaux 169
Les ciels 169

3.2 LA SOCIETE **171**
3.2.1 LA HAUTE SOCIETE 171
LES ROIS, LES PRINCES, LES EPOUSES 171
Les trois premières décennies du XX^e siècle 172
Un changement à partir des années 1930 173
3.2.2 LA SOCIETE INTERMEDIAIRE 175
LES DIGNITAIRES, LES RELIGIEUX, LES ETRANGERS 175
Les trois premières décennies du XX^e siècle 175
Les années après 1930 176
3.2.3 LES PETITES GENS 177
LES VILLAGEOIS, LES PAYSANS, LES COMMERÇANTS 177
Du début du XX^e siècle aux années 1930 178
Au-delà de la décennie 1930 179
3.2.4 LES LIEUX DE VIE 179
LES PALAIS 179
Les trois premières décennies du XX^e siècle 179
Des années 1930 aux années 1970 181
LES SIMPLES DEMEURES 182
Les trois premières décennies du XX^e siècle 182
Après 1930 183

3.3 LE BUDDHA **184**
3.3.1 LES DIFFERENTES PERIODES D'UNE VIE 184
DE LA NAISSANCE AU GRAND DEPART 184
Le mariage de Śuddhodana et Māyā 184
Le ciel des Tusita 184
Le Songe et la conception 184
La Naissance du Bodhisattva 185
La prédiction d'Asita 185
La prédiction des brahmanes 185
La première méditation 185
L'Epreuve de l'arc 185
Le Mariage 186
Les Quatre rencontres 186
Les Adieux 186
Le Grand Départ 186
DE L'ASCETISME A LA VICTOIRE SUR MARA 187
La coupe des cheveux 187
La leçon des trois cordes 187

L'offrande de Sujātā 187
La méditation sous l'arbre de la Bodhi 187
La séduction des filles de Māra 188
L'apparition de la Terre et la défaite de Māra 188
DE L'EVEIL AU TAVATIMSA 188
Le complet Eveil 188
La longue méditation 188
L'offrande des caravaniers 189
Les prédications 189
Le voyage à Kapilavastu 189
Le décès du roi Śuddhodana 189
Le miracle de Śrāvastī 189
L'enseignement au Tāvatimsa 190
La descente du ciel des Trente-Trois 190
DES ATTAQUES CONTRE LE BUDDHA 190
La calomnie de Cincā 190
Les offrandes de l'éléphant et du singe 190
La fureur de l'éléphant 191
DU DERNIER REPAS AU PARTAGE DES RELIQUES 191
Le repas chez Cunda 191
L'entrée dans le *Parinirvāṇa* 191
L'incinération du Buddha 191
Le partage des Reliques 192
3.3.2 LES THEMES LES PLUS COURANTS 192
UN CLASSEMENT PROPORTIONNEL 192
UNE MODE PLUS QU'UNE EVOLUTION 193

CHAPITRE IV 195

4. POESIE ET SPIRITUALITE 195

4.1. UNE VISION TOUJOURS DIFFERENTE 196
4.1.1. VIE DE MAYA 196
LE MARIAGE DE MAYA 196
LE SONGE 199
Māyā, le rêve et le bain des femmes 200
Le Bodhisattva et l'éléphant blanc 201
La prééminence de l'éléphant blanc 203
Māyā dans le Palais royal 204
Des créations originales 205
LA NAISSANCE DU BODHISATTVA 208
Māyā se tenant à deux mains 208
Māyā aux deux mains libres 209
L'appui de la main gauche 210
L'arbre à la gauche de Māyā 211
L'arbre à la droite de Māyā 212
Māyā devant l'arbre 215
L'appui de la main droite 218
La réception de l'enfant 219
La présentation de l'étoffe sacrée 228
Les Sept pas 242
4.1.2. LE MARIAGE DE SIDDHARTHA ET YASODHARA 253
LA FIN DU XIX^{e} SIECLE ET LA PREMIERE MOITIE DU XX^{e} 254

Un ondoiement classique 254
Une exception des années 1930 257
Apparition des cortèges 257
LES DEUX DECENNIES AVANT LES VICISSITUDES 263
Les mariés assis à l'orientale 263
Les mariés assis à l'occidentale 266
Une présentation classique *266*
Une présentation de biais *269*
Siddhārtha assis en lotus, Yaśodharā à l'orientale 271
Un couple assis à l'occidentale et à l'orientale 272
Les mariés agenouillés de face 272
Les mariés agenouillés tournés de trois-quarts 276
La persistance des processions 278
Une présentation pleinement de face *279*
Une orientation de l'escalier *286*
Deux ruptures *290*
Le prélude au défilé *293*
La fête dans la nature domptée *295*
L'abandon de la nature *297*
De curieux escaliers *298*
Des tapis classiques, d'autres singuliers *301*
Des peintures pleines de fantaisie *304*
Deux représentations traditionnelles *305*
La tendresse exprimée 307
Un délicat regard *307*
Un geste affectueux *309*
Des mains qui s'effleurent *312*
Main dans la main *314*

4.2 UN REALISME SURPRENANT 318
4.2.1 LES ADIEUX DE SIDDHARTHA 318
LES ECRITS 318
LA DIVERSITE DE LA TRANSCRIPTION DES IMAGIERS 320
Une présence féminine dès la fin du XIX^e^ siècle 320
La réalité de la chambre de Yaśodharā 322
Une absence complète de femmes 323
Une vision déterminante dans la chambre de Siddhārtha 326
Une solitude à trois 332
Un rassemblement en un seul lieu 337
UN PRETEXTE A LA REPRESENTATION DE LA NUDITE 338
Le délaissement des musiciennes 338
Abandon et relative décence *339*
Une même source d'inspiration *344*
Désordre et licence *347*
Le renoncement aux danseuses 359
Retenue et légèreté *359*
Une réalité affirmée *366*
Une composition originale *367*
Une étonnante impudeur 368
L'expression de la sensualité *368*
Un érotisme sans retenue *374*
4.2.2 UNE APPARITION SALVATRICE 377
LES TEXTES ET LA LEGENDE 377

UNE DEFAITE ATTENDUE ... 378
4.2.3 L'ECHEC DES SEDUCTRICES ... 385
DE TRES RARES REPRESENTATIONS ANCIENNES ... 388
TROIS DANSEUSES ... 391
Des évolutions calmes ... 391
Des manifestations remuantes ... 393
Des démonstrations animées ... 396
Deux images particulières ... 400
MUSICIENNE ET DANSEUSES ... 403
Avant le milieu du siècle : un manque de représentations ... 403
La décennie 1950 ... 404
La décennie 1960 ... 407
DES BEAUTES FANEES ... 411
Une histoire sur le même plan ... 411
Un éloignement dans le lointain ... 414
Les années 1930 et 1940 ... 414
Les années 1950 ... 415
Les années 1960 ... 420
LE BODHISATTVA FACE AUX SEDUCTRICES ... 428

CHAPITRE V ... 431

UN PERPETUEL RENOUVEAU ... 431

5.1 UNE SOCIETE DU REEL ET DE L'IMAGINAIRE ... 432
5.1.1 LA FAMILLE ROYALE ... 432
DES REALISATIONS SPONTANEES ... 433
LE ROI, LE PRINCE ET LA PRINCESSE ... 434
Une tenue de cérémonie brochée ... 435
Une tenue de cérémonie blanche ... 437
Une veste à la couleur insolite ... 438
Une tenue occidentale ... 439
Une tenue militaire ... 441
LES PORTRAITS EN BUSTE ... 443
Norodom Sihanouk et Sisowath Kossamak ... 443
Ascendance et moments de vie de Norodom Sihanouk ... 443
Norodom Sihanouk en bonze ... 443
5.1.2 UNE PRESENCE ETRANGERE ... 445
DU COLON A L'EUROPEEN ... 445
Les tenues civiles ... 445
Un habillement mixte ... 446
Le costume traditionnel européen ... 448
Les couvre–chefs et les casques coloniaux ... 454
Une histoire de tricot sans manches ... 457
La mode féminine ... 459
Les uniformes du Protectorat ... 472
Les fonctionnaires civils ... 472
Les militaires ... 474
Quelques drapeaux français ... 478
D'autres uniformes ... 479
UNE OUVERTURE SUR LE MONDE ... 484
Les personnalités historiques ... 485
Les Chinois dans la vie quotidienne ... 488

Les Chinois et le dernier repas du Buddha ... 491
Le repas chez Cunda ... *491*
L'absence de Chinois chez Cunda ... *492*
La présence discrète d'un Annamite au repas ... *492*
Cunda devient Chinois ... *493*
Les Indiens ... 495
Les musulmans au Cambodge ... 497
Les Indiens d'Amérique ... 500
Les Africains ... 501

5.2 LES ANACHRONISMES DANS LES SCENES RELIGIEUSES ... 504
5.2.1 LES MOYENS DE LOCOMOTION ... 504
SUR L'EAU ... 504
SUR TERRE ... 505
Les automobiles ... 506
Les deux roues ... 507
Les chars d'apparat à pneumatiques ... 509
DANS LE CIEL ... 511
5.2.2 LE PROGRES TECHNIQUE ... 514
LA MESURE DU TEMPS ... 514
Les horloges ... 514
Les réveils ... 515
Les montres ... 516
DE LA LAMPE A PETROLE A L'ELECTRICITE ... 519
La lampe à pétrole ... 519
L'électricité ... 520
Dans les rues ... *520*
L'éclairage extérieur de trois palais ... *522*
L'éclairage intérieur ... *523*
Un ventilateur ... *526*
LA COMMUNICATION ... 526
Le haut–parleur ... 526
Le transistor ... 527
Le microphone ... 527
SANTE ET MODE : APPARITION DES LUNETTES ... 528
La décennie 1950 ... 529
La décennie 1960 ... 529
Les lunettes de soleil ... *530*
5.2.3 LES COUTUMES OCCIDENTALES ... 533
DES HABITUDES ANCIENNES ... 533
Le globe et le bouquet de fleurs ... 533
Le brassard noir ... 535
AU–DEDANS ET AU–DEHORS ... 536
Le mobilier et le décor mural ... 536
Les petits plaisirs de la vie ... 539
Le vin et l'alcool ... *539*
Les cigarettes ... *541*
La pipe ... *543*
Les instruments de musique ... 544
Les instruments à vent ... *545*
Les instruments à cordes ... *545*
DES ETRANGETES ... 546

CHAPITRE VI 551

6 L'EVOLUTION STYLISTIQUE ENTRE 1860 ET 1975 551

6.1 UN CHANGEMENT CONSTANT 552
6.1.1 *DU DECOR SUR BOIS A LA PEINTURE MURALE* 552
NORODOM 1860-1903 552
La disposition et les sujets du décor dans les *vihāra* à structure en bois 552
La disposition et les sujets du décor dans les *vihāra* en maçonnerie 553
L'évocation des architectures 553
Les personnages 554
Le paysage 554
Le dessin et la palette 554
Un peintre de cour : l'Oknha Tep Nimit Mak 555
6.1.2 *ENTRE TRADITION ET INNOVATION* 558
SISOWATH 1904-1927 558
La disposition du décor et les sujets 558
La représentation des architectures 559
Le paysage 559
Les personnages 560
Le dessin et la palette 560
6.1.3 *LE RELIGIEUX ET LE QUOTIDIEN* 561
MONIVONG 1928-1940 561
La disposition du décor et les sujets 561
L'évocation des architectures 562
Le paysage 563
Le traitement des personnages 563
Le dessin et la palette 563

6.2 UNE SOCIETE DYNAMIQUE 564
6.2.1 *LA RECHERCHE D'UNE DIVERSITE* 564
SIHANOUK 1941-1953 564
La disposition du décor 564
Les sujets 565
L'environnement architectural 565
Le paysage 566
Les personnages 566
Les étrangers 567
Le dessin et la palette 567
6.2.2 *L'INDEPENDANCE* 568
SIHANOUK 1954-1975 568
La disposition du décor 568
Les sujets 568
Les personnages 569
L'environnement architectural 570
Le paysage 571
Le dessin et la palette 571

CONCLUSION 573

BIBLIOGRAPHIE 577

INDEX 585

TABLE DES MATIERES 591

VOLUME II 601

ANNEXES 601

ANNEXES DU CHAPITRE I 603

ANNEXES DU CHAPITRE II 637

ANNEXES DU CHAPITRE III 717

ANNEXES DU CHAPITRE IV 759

ANNEXES DU CHAPITRE V 991

ANNEXES DU CHAPITRE VI 1169

LOCALISATION DES *VAT* POSSEDANT UN DECOR ANTERIEUR A 1975 1185

CODIFICATION DES MONASTERES 1186

LOCALISATION SCHEMATIQUE DES DECORS ANCIENS 1189

CARTES DES PROVINCES LOCALISANT LES DECORS ANTERIEURS A 1975 1190

LISTE ALPHABETIQUE EN FRANÇAIS ET EN KHMER DES *VAT* CITES POUR LEUR DECOR PEINT 1215

LISTE PAR CODE DES *VAT* POSSEDANT UN DECOR ANCIEN 1225

VOLUME III 1229

CATALOGUE 1229

DECORS PEINTS PRESENTES DANS LE CATALOGUE 1231

DECORS PEINTS NON PRESENTES DANS LE CATALOGUE 1235

FICHES DES DECORS ANTERIEURS A 1975 1239

TABLE DES MATIERES DU CATALOGUE 1467

RESUME

Le décor peint des monastères bouddhiques du Cambodge

fin du XIXe siècle – troisième quart du XXe siècle

Les sanctuaires, ou *vihāra*, des monastères bouddhiques – ou *vat* - ont joué de tout temps un rôle essentiel dans la société cambodgienne. Lieux de rassemblement, de prière et d'enseignement auprès de la grande statue du Buddha, leurs murs puis leurs plafonds, ont reçu un décor peint racontant ses Vies antérieures et sa Vie historique. Ces témoignages ne figurent sur aucune liste des Archives Nationales de Phnom Penh et n'ont jamais fait l'objet d'un recensement et encore moins d'une étude approfondie. Les plus anciennes peintures ne sont pas antérieures à la fin du XIXe siècle et les plus récentes ne dépassent pas le milieu des années 1970, période où les Khmers rouges ferment tous les monastères et commencent la destruction de leurs édifices, principalement des *vihāra.* Plus de 3000 monastères ont été répertoriés et quelque 1800 sanctuaires ont été photographiés pendant cette recherche dont le résultat se présente en trois volumes : le volume I est une étude de la peinture en six chapitres concernant essentiellement les *vihāra* mais aussi quelques *śālā* et *kuṭī* ; le volume II contient les annexes constituées d'environ 1400 photographies, de cartes détaillées et des listes des *vat* concernés ; le volume III est un catalogue des 206 *vat* ayant conservé des peintures anciennes sur leurs murs, ou sur d'autres supports - bois, toile, verre ou métal - , illustré de quelque 500 photographies.

Mots-clefs

Cambodge, bouddhisme, Buddha, Siddhārtha, Rāmāyaṇa, monastère, *vat*, sanctuaire, *vihāra*, pagode, peinture, décor peint, subjectile, Protectorat, Indochine

---

ABSTRACT

Paintings in Buddhist monasteries of Cambodia

end of 19th century – third quarter of 20th century

Temples, or *vihāra*, of Buddhist monasteries, or *watt*, always played an essential role in Cambodian society. Places of gathering, prayer and teaching which house the largest statue of the Buddha of the monastery, many of them of have received a decor of paintings on their walls and ceiling, recounting his previous Lives and his historical Life. This heritage is not present in the National Archives of Phnom Penh and has never been the subject of a census, let alone of a thorough study. The oldest paintings are not earlier than the end of the 19th century and the most recent do not exceed the mid-1970s, when the Khmer Rouges close all monasteries and begin to destroy their buildings, mainly the *vihāra*. More than 3000 monasteries were identified and 1800 sanctuaries were photographed during this research whose result is presented in three volumes : volume I is a study of the paintings into six chapters concerning mainly the *vihāra* but also some *śālā* and *kuṭī*; volume II contains the annexes with approximately 1400 photographs, detailed maps and lists of the concerned *watt* ; volume III is a catalogue of the 206 *watt* having preserved ancient murals, or paintings on other supports - wood, canvas, glass or metal –, with roughly 500 photographs.

Key words

Cambodia, Buddhism, Buddha, Siddhārtha, Rāmāyaṇa, monastery, *watt*, sanctuary, *vihāra*, pagoda, paintings, murals, substrate, French Protectorate, French Indochina

---

Discipline : Histoire de l'art

Ecole doctorale VI Histoire de l'art et archéologie
Université Paris-Sorbonne
Bureau 233 Galerie Colbert-INHA
2, rue Vivienne
75 002 Paris