



**HAL**  
open science

## Études du corpus des inscriptions du Campā, IX

Arlo Griffiths, Marine Schoettel, Margaux Tran Quyet Chinh

► **To cite this version:**

Arlo Griffiths, Marine Schoettel, Margaux Tran Quyet Chinh. Études du corpus des inscriptions du Campā, IX : Les bas-reliefs du Rāmāyaṇa de la tour sud de Khương Mỹ. Arts Asiatiques, 2017, 72, pp.17-38. halshs-01761766

**HAL Id: halshs-01761766**

**<https://shs.hal.science/halshs-01761766>**

Submitted on 25 Oct 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ÉTUDES DU CORPUS DES INSCRIPTIONS DU CAMPĀ, IX\*

# Les bas-reliefs du *Rāmāyaṇa* de la tour sud de Khương Mỹ

## Résumé

La dizaine de bas-reliefs narratifs mis au jour en 2000 au niveau de la plus méridionale des trois tours de Khương Mỹ (Quảng Nam, Centre Vietnam) constitue la plus longue série sculptée consacrée à des épisodes du *Rāmāyaṇa* connue au Campā. Notre lecture confrontant les images au texte de Vālmīki permet d'identifier les personnages qui y évoluent et les scènes représentées, toutes tirées de deux livres de l'épopée, le livre III (*Aranyakāṇḍa*) et le livre V (*Sundarakāṇḍa*). À cette narration visuelle s'associe un texte en vieux cam, gravé à même les blocs, qui vient préciser le nom des protagonistes ; discours visuel et textuel se mêlent donc pour forger l'image d'un roi entouré d'alliés de bon conseil. Les données épigraphiques, iconographiques et stylistiques invitent enfin à reconsidérer la date du x<sup>e</sup> siècle précédemment proposée pour l'édification du temple et à envisager des dates plus basses (fin du x<sup>e</sup> siècle ou début du xi<sup>e</sup> siècle).

**Mots-clés :** épigraphie ; royauté ; reliefs ; *Rāmāyaṇa* ; art narratif.

## 概要

2000年在越南中部廣南省 Khương Mỹ 的三座塔中最南塔附近發現的十幾座浮雕構成了 Campā 地區與《羅摩衍那》素材相關的最長系列雕塑。藉助於《羅摩衍那》史詩中第三卷(Aranyakāṇḍa)和第五卷(Sundara-kāṇḍa), 作者得以將浮雕圖像與文本對比, 對其人物名稱及場景進行鑒定。浮雕上方還有古 cam 語文字標明人物名字, 圖像和文字相結合表現了一個國王由他信任的同盟者圍繞著。作者結合銘文、圖像及浮雕風格質疑了之前學者提出的 Khương Mỹ 寺廟建造時期為公元十世紀的說法, 認為時間要略微晚一些, 位於十世紀末或十一世紀初。

**關鍵詞 :** 銘文 ; 王權 ; 浮雕 ; 羅摩衍那 ; 敘述藝術。

\* Les études précédentes dans la série d'Études du corpus des inscriptions du Campā (ECIC) ont paru dans le *Journal asiatique*, dans le *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient* et dans l'*Indo-Iranian Journal*.

## Abstract

In 2000, a set of approximately ten bas-reliefs was discovered close to the southernmost of the three towers of the Khương Mỹ temple (Quảng Nam, Central Vietnam). Together they form the longest known sculpted narrative series in Campā dedicated to episodes of the *Rāmāyaṇa*. By critically comparing the images with Vālmīki's text, it is possible to identify both the figures and the scenes found in two books of the epic, book III (*Aranyakāṇḍa*) and book V (*Sundarakāṇḍa*). A text, in old Cam, engraved above the representations completes the visual narrative by specifying the protagonists' names. These visual and textual narratives combine to show a royal figure surrounded by his trusted allies. Finally, the epigraphic, iconographic and stylistic data suggest that the temple's construction, previously estimated as dating to the 10th century, might have to be resituated at the beginning of the 11th or the end of the 10th.

**Keywords:** epigraphy; kingship; reliefs; *Rāmāyaṇa*; narrative art.

## 要約

中央ヴェトナム Quảng Nam の Khương Mỹ 寺院にある三つの塔の最南端で、2000年に発見された10ほどの説話的(ナラティブな)内容の浮き彫りは、チャンパーで知られる『ラーマーヤナ』の挿話を表現する彫刻の中でもっとも長大なシリーズである。本論では、これらの図像をヴァールミーキの本文に照らし合わせて解説し、そこに現われる登場人物を特定する。ここで見られるのは、すべて『ラーマーヤナ』の第三巻「アラニヤ・カーンダ(森林の巻)」と第五巻「スンダラ・カーンダ(美の巻)」から取られた挿話である。それらの図像的表現には、素材の石自体に古チャム語で刻まれた碑文が加えられており、登場人物の同定を助ける。ヴィジュアルな「テキスト」に碑文によるテキストが重ねられ、信頼する味方に囲まれた王のイメージが浮かび上がる。また、碑文、図像、および様式の観点から見て、これらの浮き彫りがおさめられた寺院の建設の時期について、これまで想定されていた10世紀よりやや遅い、10世紀末か11世紀初めという時代を提起することができる。

**キーワード :** 碑文. 王權. 浮き彫り. 『ラーマーヤナ』. ナラティブ・アート.

## Introduction

Traversant la province de Quảng Nam par la route nationale n° 1, qui parcourt le Vietnam dans toute sa longueur, le visiteur voit émerger, à l'arrière du petit village de Tam Xuân, les superstructures des trois tours de Khương Mỹ. Situé au sud du site de Chiên Đàn et non loin des fameux complexes royaux de Mỹ Sơn et de Đồng Dương, le site participe du riche réseau de temples hindo-bouddhiques cams qui recouvre cette région au Centre Vietnam. Plus précisément, Khương Mỹ est situé à 40 kilomètres au sud-est de Mỹ Sơn, à deux kilomètres au sud de la ville de Tam Kỳ et à 70 kilomètres de la ville de Đà Nẵng dont le musée accueille la plupart des sculptures mises au jour sur le site. Un ensemble de trois tours-sanctuaires ouvrant à l'est, monuments de brique à la silhouette élancée, y sont alignées selon un axe nord-sud (fig. 1). À quelque 500 mètres à l'est du groupe de Khương Mỹ se trouvent les ruines de l'ancien sanctuaire de Phù Hưng.

De nombreuses zones d'ombre demeurent quant à l'histoire de ce site. Nous ne connaissons ni sa date de fondation ni son commanditaire, pas plus que la destination culturelle de ses trois hautes tours. L'épigraphie du temple s'est pendant un siècle limitée au fragment portant l'inscription C. 63 en vieux cam, restée jusqu'à présent inédite, et qui apporte, hélas, peu de choses susceptibles de préciser le contexte de fondation<sup>1</sup>. Ainsi, ce sont principalement les spécialistes de la culture matérielle qui se sont jusqu'à présent attelés à élucider les nombreuses questions touchant à la place de Khương Mỹ dans l'histoire des royaumes du Campā. Retracer dans les grandes lignes le cheminement de l'historiographie de ce site nous permettra de mieux cerner certaines de ses spécificités.

L'une des premières mentions du site de Khương Mỹ se trouve dans un court article de 1891, paru dans *L'Anthropologie* à la suite de la mission de Camille Paris au Tonkin et en Annam. C. Paris note la présence d'importantes ruines cam, outre celles de Trà Kiệu auxquelles il consacre son article, dans la province de Quảng Nam : « l'une près de la citadelle de Quảng Nam et l'autre à Tam-Kỳ »<sup>2</sup>. Nous pouvons reconnaître le site de Khương Mỹ dans les ruines de Tam Kỳ, dont il note la position stratégique auprès de la route mandarine. Cet article se clôt sur un appel à étudier urgemment ces sites qui permettraient d'établir « ce qu'a été ce peuple [cam] (...) une race qui est sous [notre] domination, et qui a eu un passé se révélant encore par ses monuments ».

Des sculptures de Khương Mỹ se trouvaient peut-être parmi la cinquantaine de pièces ayant rejoint, en décembre 1891 et janvier 1892, le jardin de sculptures de Tourane sur les ordres de Charles



Figure 1. — Vue des trois tours de Khương Mỹ (Quảng Nam, Vietnam), ca. x<sup>e</sup> siècle. Cliché Trần Kỳ Phương (2007).

Lemire<sup>3</sup>. Toutefois, ces pièces n'ayant pas été alors inventoriées de manière systématique, les provenances des éléments de ce premier ensemble restent inconnues<sup>4</sup>. En 1909, Henri Parmentier publie une description du site et mentionne les résultats des premiers sondages qu'il y a menés<sup>5</sup>. L'architecte y remarque notamment la présence d'un puits à l'ouest du site, de pierres de taille et d'autres sculptées ne se rapportant pas aux tours de brique et des vestiges d'un mur d'enceinte dont les fondations ont été mises au jour au nord-est. Il soupçonne encore dans plusieurs mouvements du terrain l'existence passée de constructions annexes en avant et en arrière des tours, dont rien ne subsistait au moment des sondages. Un état antérieur du site est de surcroît attesté par les soubassements exhumés au-dessous de la tour centrale<sup>6</sup>.

Philippe Stern a pour sa part défini une nouvelle périodisation des styles en fondant son approche sur le décor architectural cam. C'est notamment en rapprochant de l'art khmer contemporain – en particulier des styles de Preah Ko et du Bakheng (fin du ix<sup>e</sup>-début du x<sup>e</sup> siècle) – des éléments de décor tels que les grands rinceaux ornant les pilastres et les losanges courant sur les entre-pilastres à Khương Mỹ qu'il propose une datation relative du groupe de tours<sup>7</sup>. Il rattache donc ce site au style de

1. L'inscription est mentionnée par Jean Boisselier (1963, p. 149). Une lecture en est proposée en Annexe, avec une discussion de son contenu permettant d'apporter un élément supplémentaire quant à la datation du site.

2. PARIS 1891, p. 286.

3. Cette collection de sculptures représente une première étape vers la création d'un musée de la sculpture came à Tourane en 1919, institution que l'on connaît aujourd'hui sous le nom de « musée de la sculpture came de Đà Nẵng ». Voir PARMENTIER 1919 ; VANDERMEERSCH & DUCREST 1997.

4. GRIFFITHS, LEPOUTRE, SOUTHWORTH & THÀNH PHẦN 2012b, p. 179.

5. PARMENTIER 1909-1918, t. I, p. 247.

6. *Ibid.*, p. 248-249.

7. HỒ XUÂN TỊNH 2005, p. 162.

Mỹ Sơn A1, qu'il fait correspondre au x<sup>e</sup> siècle<sup>8</sup>. Reprenant les observations de H. Parmentier, il met en évidence le fait que les trois tours ont été construites en trois temps différents, la tour sud, la tour centrale, puis la tour nord<sup>9</sup>. Jean Boisselier, à la suite de ces travaux, affine la chronologie des styles mise en place par P. Stern en se concentrant en particulier sur l'évolution de la statuaire. Il sépare alors en deux phases le style de Mỹ Sơn A1, considéré à l'époque comme courant de 915 à l'an 1000. Ainsi crée-t-il le style de Khương Mỹ, caractérisant selon lui la période de transition entre le style de Đồng Dương et le style de Trà Kiệu, ou « plein style de Mỹ Sơn A1 »<sup>10</sup>. Plus récemment, Pierre Baptiste a apporté un nouvel éclairage à la chronologie de l'art cam, en proposant d'étendre le style de Mỹ Sơn A1 jusqu'au début du xi<sup>e</sup> siècle<sup>11</sup>, introduisant de ce fait de nouvelles dates, plus basses, pour le style de Khương Mỹ, puisqu'il le situe entre 965 et l'extrême fin du x<sup>e</sup> siècle. C'est donc au tournant ou dans la seconde moitié du x<sup>e</sup> siècle que les architectes, archéologues et historiens de l'art français que nous avons évoqués situent la fondation des trois tours, sur la base de critères stylistiques et de comparaisons avec d'autres vestiges, sculptures ou architectures, issus de sites de la province de Quảng Nam.

Comme nous le montrerons en Annexe, tant la paléographie que le contenu de l'inscription C. 63 tendent à indiquer une date située entre 900 et 975 de notre ère pour sa gravure, fournissant ainsi un *terminus ante quem* pour le début de l'occupation du site. La reprise de travaux archéologiques et de restauration sur le site de Khương Mỹ ouvre également de nouveaux questionnements grâce au matériel récemment mis au jour. En 1993, dans le cadre d'un projet de restauration mené par une équipe vietnamo-polonoise, un premier sondage à 70 cm de profondeur a été effectué au niveau de la porte est de la tour nord. Une campagne de restauration initiée par les instances vietnamiennes à Khương Mỹ en novembre 2000 a permis la découverte de sculptures en terre cuite et d'éléments décoratifs en grès sur les faux-étages de la toiture et le corps des tours, jusque-là masqués par la végétation. C'est au cours de cette campagne que la partie inférieure de la face méridionale de la tour sud a été entièrement dégagée, dévoilant ainsi le décor de son soubassement en grès<sup>12</sup>. Constitué d'une série de registres superposés, celui-ci a livré, parmi de nombreux éléments de sculpture historiée, un ensemble de bas-reliefs narratifs figurant des scènes du *Rāmāyaṇa*, dotées de légendes épigraphiques<sup>13</sup>. Sur le registre inférieur, où court une frise de pilastres en saillie, se détachent des figures de singes debout sur leurs membres postérieurs, dans une variété d'attitudes souples et animées. Bien que certains d'entre eux

semblent constituer un orchestre, plutôt que l'armée alliée de Rāma, le programme sculpté de la tour combinant des scènes du *Rāmāyaṇa* et la figuration de singes anthropomorphes présente une unité thématique remarquable.

Ces bas-reliefs narratifs de la tour sud du site de Khương Mỹ constituent un ensemble exceptionnel au sein de l'archéologie came et leur analyse permet, à notre sens, de mieux appréhender l'histoire du site. En effet, il s'agit, dans l'état actuel de la recherche, du seul cycle narratif consacré à l'une des deux épopées indiennes et exploité dans le décor architectural extérieur d'un sanctuaire au Campā. Alors que ce qui a été défini comme le « style de Khương Mỹ » est généralement considéré comme une époque de transition préparant l'apogée de l'art cam incarné par le « style de Trà Kiệu »<sup>14</sup>, cet ensemble de bas-reliefs se démarque par un élan créateur qui lui est propre.

Avec une économie de détails et dans un relief peu accusé où les indications sont traitées plus grâce à la gravure qu'au modelé, ce que nous appellerons le cycle de Khương Mỹ, ou le *Rāmāyaṇa* de Khương Mỹ, est particulier en raison de la verve narrative avec laquelle les passages sélectionnés sont développés sur la pierre. Particulier, le cycle du *Rāmāyaṇa* de Khương Mỹ l'est aussi par le lien étroit qui s'y manifeste entre l'épigraphie et l'image. Chaque bloc de grès comporte en effet dans sa partie supérieure, sous la frise en doucine, un bandeau lisse destiné à accueillir une inscription en vieux cam. Arlo Griffiths a tenté de déchiffrer ces inscriptions, autant que le permettait le mauvais état de conservation des reliefs, en se fondant sur les estampages réalisés en 2011 dans le cadre d'une mission du Corpus des inscriptions du Campā (CIC)<sup>15</sup>. Leur lecture révèle clairement un discours de nature narrative qui s'associe aux images en partageant leur espace mais aussi en présentant par leurs noms les protagonistes de l'action. Dès lors, l'épigraphie ainsi liée à la sculpture devient un outil interprétatif confirmant l'hypothèse d'une représentation d'épisodes tirés du *Rāmāyaṇa*<sup>16</sup>.

Ces documents archéologiques, dont plusieurs étaient en 2011 conservés dans la réserve du site mais dont d'autres ne nous sont connus que grâce à une couverture photographique réalisée en 2007 et aimablement mise à notre disposition par Trần Kỳ Phương, ont à ce jour fait l'objet d'un unique article, sous la plume de Cecelia Levin<sup>17</sup>. Cette dernière en livre une analyse stylistique et iconographique, les rapprochant notamment des développements qu'a connus la sculpture narrative au Tamil

8. STERN 1942, p. 70.

9. *Ibid.*, p. 91.

10. BOISSELIER 1963, p. VII.

11. BAPTISTE 2009, p. 182-183.

12. HỒ XUÂN TÍNH 2005, p. 165.

13. HỒ XUÂN TÍNH & NGUYỄN THƯỢNG HỖ 2001, p. 783.

14. Voir VANDERMEERSCH & DUCREST 1997, p. 71, 123.

15. Le détail de ces lectures est donné dans la quatrième partie de la présente étude.

16. L'association de l'épigraphie à une narration visuelle du *Rāmāyaṇa* se rencontre aussi sur des exemples du sous-continent indien. Les plaques en terre cuite du site de Palasbari, dans le district de Bogra au Bangladesh, illustrent une série d'épisodes tirés du livre I, le *Bālakāṇḍa*, et du livre III, l'*Aranyakāṇḍa*. Les figures sculptées de cet ensemble d'une quarantaine de pièces, datable de la seconde moitié du VII<sup>e</sup> siècle, sont accompagnées d'une courte inscription qui mentionne leurs noms. Voir BHATTACHARYA 1990 ; LEFÈVRE & BOUSSAC 2007, p. 147-149, cat. 21-25.

17. LEVIN 2008.

Nadu entre la fin de l'époque *pallava* et le début de l'époque *cōla* (fin du IX<sup>e</sup> siècle). Les inscriptions accompagnant l'image n'y sont pas mentionnées. La présente étude se propose dès lors de mettre en regard la narration visuelle et les textes qui l'accompagnent afin de faire évoluer l'état des connaissances tant spécifiquement du temple de Khương Mỹ que plus généralement de l'histoire de l'art du Campā.

Pris dans son ensemble, le corpus de reliefs narratifs au Campā est relativement restreint. Nous entendons ici par reliefs narratifs ceux qui ont *a priori* été conçus dans le but de représenter un récit précis qui consiste par définition dans la succession de plusieurs événements. Le piédestal de Trà Kiệu est l'un des rares autres exemples de cette tradition de cycles de sculpture narrative<sup>18</sup>. Datée de la fin du VII<sup>e</sup> siècle par Trần Kỳ Phương, cette importante pièce nous semble davantage à sa place au sein du corpus de sculptures représentant le style de Trà Kiệu, tel qu'il a été défini par J. Boisselier<sup>19</sup>. En ce que nous avons choisi de confronter les reliefs au texte du *Rāmāyaṇa* de Vālmīki, notre démarche s'inscrit néanmoins dans la continuité des conclusions de Trần Kỳ Phương. En effet, ce dernier a démontré, de façon nous semble-t-il convaincante, que la représentation du mariage de Sītā sur le piédestal de Trà Kiệu suivait de près cette recension du *Rāmāyaṇa*<sup>20</sup>. De plus, le corpus épigraphique cam a érigé l'œuvre de Vālmīki en modèle dès le VII<sup>e</sup> siècle : l'inscription C. 173, notamment, loue la création littéraire du « poète primordial » et « auteur des actes de Rāma, forme personnelle/corporelle de l'ancien mâle, Viṣṇu » par l'installation d'une image du poète sur ordre royal<sup>21</sup>. Par le biais de cette inscription, le roi se rangeait du côté de la création et de la composition littéraire, en particulier dans la langue sanskrite, outil de prestige et donc de pouvoir. C'est également sur cette recension du *Rāmāyaṇa* que se fonde C. Levin (2008), mais sans chercher à évaluer le degré de fidélité de l'image par rapport au récit. Nous aurons par ailleurs l'occasion de revenir sur certaines identifications faites par cette auteure, en précisant divers détails qui n'ont jusqu'ici pas été pris en considération. Ces détails transparaîtront notamment grâce à une lecture rapprochée de passages du texte de Vālmīki, qui seront référencés et étudiés de concert avec chaque scène du programme sculpté. Une telle approche permettra de mettre en valeur la cohérence du cycle mis en scène ainsi que les thèmes qui y ont été privilégiés.

18. La pièce est conservée au musée de la sculpture came de Đà Nẵng sous le numéro 22.2. Voir PARMENTIER 1909-1918, t. I, p. 293-299, fig. 61 à 64 ; *ibid.*, t. II, pl. CXVII A1 ; BOISSELIER 1963, p. 174-176, fig. 94, 96 ; VANDERMEERSCH & DUCREST 1997, p. 123-129, cat. 68 ; TRẦN KỶ PHƯƠNG 2000 ; SOUTHWORTH 2001, p. 173-179 ; BAPTISTE & ZÉPHIR 2005, p. 117-118.

19. BOISSELIER 1963, p. 172-196. Nous rejoignons ici P. Baptiste qui considère que ce piédestal ne saurait être antérieur au X<sup>e</sup> siècle : voir sa contribution dans BAPTISTE & ZÉPHIR 2005, p. 118. À propos de la datation par Trần Kỳ Phương, voir TRẦN KỶ PHƯƠNG 2000, p. 55-56.

20. TRẦN KỶ PHƯƠNG 2000.

21. Cette inscription, que l'on doit au roi Prakāśadharman-Vikrāntavarman, a été gravée sur une section de piédestal trouvé sur le site de Trà Kiệu. Voir ECIC V, p. 434-437.

Le *Rāmāyaṇa* offre un matériau riche pour les imagiers et a joui d'une grande popularité tant en Inde qu'en Asie du Sud-Est, dès le premier millénaire. À Prambanan, à Java Centre, ce sont les sept livres de l'épopée qui ont été représentés en une série de reliefs successifs. La source littéraire principale mais non unique de ce programme, cependant, a été identifiée dans le *kāvīn Rāmāyaṇa*, poème vieux-javanais peu ou prou contemporain du monument, dont le prototype est en fait le *Rāvaṇavadha* sanskrit de Bhaṭṭi ou *Bhaṭṭikāvya* (VI<sup>e</sup>-VII<sup>e</sup> siècle). À Khương Mỹ, les épisodes que nous avons identifiés sur une dizaine de blocs se répartissent quant à eux de manière assez resserrée entre le livre III, ou *Araṇyakāṇḍa*, et le livre V, ou *Sundarakāṇḍa*, du *Rāmāyaṇa*. Ces deux phases du récit correspondent dans les bas-reliefs à deux unités de lieux bien distinctes : la forêt, pour ce qui concerne l'*Araṇyakāṇḍa*, et la ville de Laṅkā, plus particulièrement l'enceinte du palais de Rāvaṇa, pour les événements rattachés au *Sundarakāṇḍa*. Les reliefs étant assez endommagés, il est dans certains cas difficile de trancher entre différentes identifications. Nous présentons donc systématiquement les interprétations concurrentes lorsque la prudence le requerra. Nous nous arrêterons ensuite sur le texte des inscriptions, qui vient préciser, sur l'espace même du relief, l'identité des personnages présents. Une série d'exemples empruntés au répertoire visuel javanais permettra, à l'occasion, de confronter les cohérences et particularités de pratiques narratives locales.

## Le langage visuel des sculpteurs à Khương Mỹ

Il convient d'explicitier d'emblée le langage visuel auquel les sculpteurs ont eu recours pour rendre intelligibles et « lisibles » ces moments-clés de l'épopée. La « lecture » semble se faire de la gauche vers la droite. Les protagonistes du récit sont eux-mêmes le plus souvent tournés vers la droite, en particulier lorsqu'ils semblent être en train de se déplacer, et on voit alors leurs têtes pointer vers la gauche<sup>22</sup>. On peut donc émettre l'hypothèse d'une organisation suivant le cheminement du *prasavya*, dans le cas où les bas-reliefs auraient été disposés dans un ordre linéaire tout autour du soubassement de la tour et conçus pour que le regard les rencontre les uns à la suite des autres. L'ensemble des reliefs étant sans doute lacunaire, chaque fragment étudié étant, de plus, brisé horizontalement et nous privant ainsi de la partie inférieure de la composition, nous rappelons que nos observations se présentent avant tout comme des hypothèses. Celles-ci pourront, nous l'espérons, être confirmées ou infirmées par de prochaines découvertes archéologiques.

22. Les scènes de dialogue (fig. 2), et notamment la confrontation entre Sītā et Rāvaṇa dans le bois d'*aśoka* (fig. 16), constituent donc une exception notable à cet apparent principe.

### Un récit ordonnancé, rythmé

Les bas-reliefs de la tour sud de Khurong M̃y mettent en image quelques épisodes du *Rāmāyaṇa* sous la forme d'une frise, où s'opère une narration continue – c'est-à-dire telle que tous les épisodes sont juxtaposés et se succèdent d'une manière linéaire au long d'une séquence visuelle ininterrompue. Cette méthode s'oppose théoriquement à une méthode dite « cyclique », où la démarcation entre différentes scènes est visuellement matérialisée par un élément de décor, tel un arbre ou une colonne<sup>23</sup>. Dans certains cas, ces deux méthodes sont combinées (fig. 5, 16) ; faisant le plus souvent l'économie de tels éléments scandant le temps de la narration, les sculpteurs de Khurong M̃y sont néanmoins parvenus à créer des effets de rythme dans la composition, ménageant ainsi à la fois lisibilité et vivacité des attitudes. En effet, certaines formules, certains types de personnages forment des *leitmotiv* visuels permettant au spectateur familier avec le *Rāmāyaṇa* de se repérer dans le récit. Par exemple, les deux frères Rāma et Lakṣmaṇa constituent une paire quasi-indissociable. De fait, leurs mouvements sont généralement marqués par une répétition à l'identique d'une figure à l'autre (fig. 2, 15), ou par une complémentarité de leurs gestes, comme en témoignent en particulier les reliefs les montrant dans une activité dynamique (fig. 3, 14). Ils sont en outre représentés physiquement très proches l'un de l'autre, ce qui marque bien le fait qu'ils correspondent à une « cellule » familiale, mais aussi narrative. Lorsqu'ils interagissent avec un personnage « extérieur » à cette cellule, les protagonistes sont placés au centre de la composition, leur interlocuteur en occupant l'extrémité (fig. 2, 3, 4).

### Un langage visuel à déchiffrer : différents types de personnages

Plus généralement, des codes iconographiques permettent de reconnaître des types de personnages en fonction de leur statut social et des attributs qui leur sont, de fait, associés. Ainsi les princes guerriers (*kṣatriya*) que sont Rāma et Lakṣmaṇa sont-ils caractérisés par une haute tiare conique et par les armes qu'ils portent ou utilisent régulièrement. Leur vêtement n'apparaît pas très clairement sur les reliefs érodés de Khurong M̃y mais il semblerait qu'au niveau de la taille, leur tenue soit agrémentée de plusieurs ceintures ou bandes de tissu. L'érosion de la surface de la pierre ne permet pas de distinguer d'autres éléments de parure, qui, au demeurant, n'étaient peut-être pas représentés dans ces bas-reliefs où la sobriété semble de mise<sup>24</sup>. Les figures féminines, en particulier Sītā mais aussi Śūrpaṇakhā qui fait

une apparition dans ces reliefs, sont caractérisées tout d'abord par leur coiffure, un chignon bas et rond faisant une saillie au-dessus de la nuque (fig. 4), ou, dans le cas de Sītā, une chevelure mi-longue détachée (fig. 7, 13) lui arrivant aux épaules<sup>25</sup>. Leurs poitrines sont bien marquées et contrastent d'autant plus avec une taille très fine ; leurs épaules également sont menues ; elles portent un vêtement long, ajusté très près du corps et qui descend jusqu'aux chevilles (fig. 7). L'identité des ascètes que rencontrent les trois héros est moins précisément définie par leurs caractéristiques physiques, cependant ils ont tous les trois en commun une attitude de déférence, les deux mains ramenées devant eux et semblant disparaître sous un pan de leur vêtement (fig. 2).

Rāvaṇa, roi des *asura* et ravisseur de Sītā, apparaît à la fois en tant que figure royale et démon. Lui sont donc associées des caractéristiques liées à son rang royal comme la pompe habituelle du contexte de cour (palais à l'architecture complexe et ornée, porteurs d'éventail – fig. 13, 16) mais aussi la posture dite de l'aisance royale, avec une jambe repliée à la verticale et l'autre posée sur le sol, ramenée vers l'aîne, qu'il adopte sur un relief (fig. 16) où on le voit assis sur une plate-forme, à gauche. Son caractère démoniaque est signifié par son apparence fantastique : comme l'indique Vālmiki, Rāvaṇa est *daśāsya*, il est doté de dix têtes qui accentuent son aspect terrifiant<sup>26</sup>. Sur les reliefs de Khurong M̃y, cette particularité est souvent simplifiée pour les besoins de la représentation : il est alors figuré avec trois ou quatre têtes. En revanche, les démons (*rākṣasa*) ne jouissant pas d'un rang royal n'apparaissent pas sous leur forme monstrueuse dans le cycle du *Rāmāyaṇa* de Khurong M̃y. Śūrpaṇakhā, par exemple, apparaît comme une figure féminine au canon traditionnel et n'exhibe pas une gestuelle exacerbée (fig. 4). Bien qu'ils soient très nombreux dans la source textuelle à laquelle, selon notre hypothèse, les sculpteurs ont puisé – le *Rāmāyaṇa* de Vālmiki – les démons ne semblent pas rompre le calme équilibre de la narration visuelle. Un langage visuel local, aux procédés narratifs différents de ceux employés par le poète indien lors de sa mise à l'écrit du récit, supporte ainsi la transmission du message épique.

Voir BOISSELIER 1963, p. 150, 162 ; quelques exemples sont illustrés dans BAPTISTE & ZÉPHIR 2005, cat. 30 et 33.

25. La tradition javanaise associe différents sentiments aux personnages féminins selon le type de coiffure qu'ils arborent. Ainsi, tel personnage avec les cheveux détachés est souvent interprété comme mélancolique, souffrant d'une séparation avec son bien-aimé. Dans un passage de l'*Arjunavivāha*, un poème vieux-javanais du XI<sup>e</sup> siècle, une nymphe céleste abandonnée par Arjuna l'interpelle : *tolih sāk ni galuiku tan sinuruyanta jariji tumibeñ salañ-salañ / nda t hāt-hāt ragat i ñhulun ri susu denta mituturana kiñkiñ i ñhulun* « Consider how my hair knot has collapsed, uncombed by your fingers, and has fallen around my neck. Come, show some concern for the scratches you made on my breasts – may they remind you of my yearning! » (35.12ab ; éd. et trad. ROBSON 2008).

26. Dans la traduction dirigée par BIARDEAU & PORCHER (1994), p. 490, on lit « dix cous » ce qui semble être une erreur. Mais nous n'avons pas accès direct à l'édition qui sous-tend cette traduction. Voir p. liii-liv dans cet ouvrage concernant le choix d'édition, et p. 1821-1822 pour une bibliographie des éditions du *Rāmāyaṇa*. Tandis que nous nous servons ici de cette traduction française, et en retenons la numérotation des chapitres, nous fournissons à chaque fois les numéros des chapitres (et stances) selon l'édition critique. Celle-ci lit *daśāsya* et ne mentionne pas de variante *daśagriva* dans l'apparat à la stance III.47.7.

23. Ces méthodes constituent les deux grandes approches employées par la narration dite épisodique, mieux adaptée à la suggestion d'une chronologie. Voir KLOKKE 1993, p. 69-70.

24. De façon générale, le type de parure associé aux sculptures du style de Khurong M̃y reprend une version simplifiée des brassards à fleurons caractéristiques du style de Đōng Dương, une tiare comprenant plusieurs rangées de petits fleurons, parfois un double collier plat, des boucles d'oreilles à multiples anneaux couvrant tout le lobe et des anneaux de chevilles (*nūpura*) qui font leur apparition avec ce style.

## Analyse individuelle des reliefs mis en rapport avec leur source littéraire

Partant de l'hypothèse que les bas-reliefs étaient organisés autour de la tour sud selon un ordre chronologique linéaire respectant le déroulé narratif de l'épopée, nous débuterons notre analyse par le relief qui, selon nous, évoque l'arrivée de Rāma, Sītā et Lakṣmaṇa dans la forêt Daṇḍaka. Le fait de pénétrer dans ce monde sauvage, canoniquement opposé à la civilisation, marque en effet une rupture dans le récit du *Rāmāyaṇa*. Il nous paraît donc tout à fait vraisemblable que la narration visuelle reproduise cette structure.

### Livre III – La forêt (Araṇyakāṇḍa)

Le relief qui, dans notre analyse, ouvre ce cycle (et que nous désignerons comme numéro I) se déroule en contexte forestier, dans ce qui pourrait être un ermitage, et met en scène une rencontre (fig. 2). L'arrière-plan est occupé par trois arbres, dont l'on repère les branches sinueuses. En partie gauche, deux groupes bien distincts se font face, le premier se trouvant debout et le second assis. La partie droite du relief est bien moins lisible : l'usure et les traces d'arrachement ne permettent d'y distinguer que deux – ou trois – silhouettes se détachant sur les structures végétales. Pour l'heure, celles-ci resteront malheureusement non identifiées. Toutefois, les deux premières silhouettes assises en partant de la gauche évoquent assez fortement le duo de jeunes princes que constituent Rāma et Lakṣmaṇa. Quasiment identiques, ces figures portent des tiars coniques et semblent toutes deux lever une main au visage en penchant la tête de côté, gestuelle que nous interprétons comme celle d'une écoute respectueuse<sup>27</sup>. Le troisième personnage assis derrière eux serait alors Sītā. Nous croyons pouvoir identifier ici une scène précise du *Rāmāyaṇa* : celle de la visite de Rāma, Lakṣmaṇa et Sītā au grand sage (ṛṣi) Agastya, contée dans les chapitres 12 et 13 du livre III<sup>28</sup>.

Ce passage de l'épopée se distingue des autres visites faites à divers ascètes au cours des précédents chapitres par le caractère éminent d'Agastya. Sa supériorité serait ici marquée par sa coiffure, *a priori* un chignon d'ascète, mais qui n'est pas sans rappeler la tiare conique de Rāma et de Lakṣmaṇa. Nous noterons ici le détail original de la coiffure des deux élèves d'Agastya, un élément vertical piqué dans leur chignon que l'on retrouve sur d'autres bas-reliefs de la province de Quảng Nam<sup>29</sup>.

27. Le geste de l'écoute, la tête penchée, se retrouve au Campā dans le cycle narratif, lui aussi dédié au *Rāmāyaṇa*, déployé sur le piédestal de Trà Kiệu. Il est effectué dans la scène C par la figure que Trần Kỳ Phương (2000, p. 54) identifie comme Daśaratha. Plus proche encore, une figure féminine de l'escalier M du piédestal du sanctuaire principal de Đòng Dương emprunte la même gestuelle qu'à Khương Mỹ : la tête penchée et la joue posée sur la paume de la main. Cette variante n'a cependant pas reçu d'interprétation dans VANDERMEERSCH & DUCREST 1997, p. 114, cat. 47.

28. BIARDEAU & PORCHER 1994, p. 420-424 ; ce sont les chapitres 11 et 12 dans l'éd. crit.

29. Au sujet du relief dit « des joueurs de polo » (consulter GRIFFITHS *et al.* 2012b, p. 251-252, pour la bibliographie afférente et pour des illustrations), Jean Boisselier a décrit cet élément de parure comme une « sorte d'aigrette dressée en avant du



Figure 2. — Relief I. Rencontre forestière, entretien avec les ascètes de la forêt Daṇḍaka, x<sup>e</sup>-xi<sup>e</sup> siècle, Khương Mỹ (Quảng Nam, Vietnam). Grès, env. 48 × 24 cm. Réserve du site. Cliché Arlo Griffiths (2011).



Figure 3. — Relief II. Rencontre avec Jaṭāyus, x<sup>e</sup>-xi<sup>e</sup> siècle, Khương Mỹ (Quảng Nam, Vietnam). Grès, env. 55 × 22 cm. Réserve du site. Cliché Arlo Griffiths (2011).

Une distinction forte est attestée à la fois dans le relief et dans l'épopée écrite entre le ṛṣi, figuré au centre du groupe de gauche, et ses disciples. L'un d'entre eux joue d'ailleurs le rôle d'intermédiaire entre les héros et le saint homme en annonçant leur arrivée et en les introduisant auprès de son maître<sup>30</sup>. Sa position d'intermédiaire serait astucieusement reflétée par la gestuelle de l'ascète se tenant au plus près du groupe assis. Ce dernier incline la tête dans leur direction, tandis que les deux autres religieux sont encore en conversation. Les rapports de pouvoir matérialisés dans cette composition sont en effet complexes et soulignent l'interdépendance canonique entre brahmanes et *kṣatriya*. Ainsi, le respect témoigné par les deux groupes est réciproque et le service que Rāma doit aux ascètes est clairement rappelé dans le texte. Le rappel de son statut va de pair avec les devoirs qui lui incombent en tant que « souverain universel ».

Ce relief se présente à nos yeux comme une scène d'introduction idéale : un hommage est rendu au saint homme, tandis que celui-ci indique aux héros la route à suivre pour Pañcavaṭī, « sur le sommet du plateau, au pied d'une montagne »<sup>31</sup>. Dans l'hypothèse où il aurait été placé au « début » de la série, auprès de

chignon », ajoutant encore qu'« elle évoque vaguement certaines coiffures javanaises (Lara Jangrang) » (BOISSELIER 1963, p. 195), sans développer plus avant ou donner d'exemple précis.

30. « Mains levées au front, il salua respectueusement le sage éminent que l'ascète avait rendu invulnérable et s'empressa de lui annoncer la venue de Rāma. (...) disciple qui leur transmet les souhaits de bienvenue d'Agastya puis les introduisit avec tous les honneurs de l'hospitalité » (BIARDEAU & PORCHER 1994, p. 421 ; éd. crit. III.11.6-15).

31. BIARDEAU & PORCHER 1994, p. 423 ; éd. crit. III.12.22.

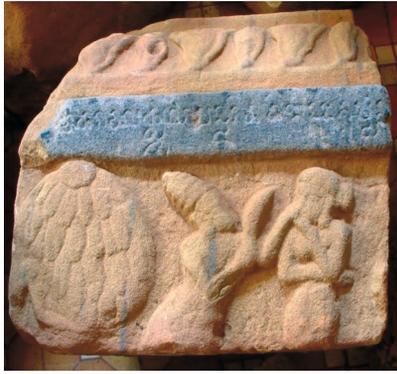


Figure 4. — Relief III. Lakṣmaṇa et Śūrpaṅakhā, x<sup>e</sup>-xi<sup>e</sup> siècle, Khương Mỹ (Quảng Nam, Vietnam). Grès, env. 25 × 22 cm. Réserve du site. Cliché Arlo Griffiths (2011).

Figure 5. — Relief IV. Rāma et Sītā – Sītā aperçoit la biche dorée (?), x<sup>e</sup>-xi<sup>e</sup> siècle, Khương Mỹ (Quảng Nam, Vietnam). Grès, env. 85 × 21 cm. Cliché Nguyễn Hồng Kiên (2001).



l'un des angles de la tour sud par exemple, ce relief permettrait de faire coïncider le parcours du dévot commençant alors sa circumambulation et celui des trois héros de l'épopée qui se dirigent vers leur nouvelle demeure à Pañcavaṭī.

Le chapitre 14 du livre III du *Rāmāyaṇa* de Vālmīki étant dédié à la rencontre de Rāma, Lakṣmaṇa et Sītā avec l'aigle Jaṭāyus, nous avons résolu de replacer notre relief n° II où apparaît un oiseau en partie droite à la suite de la visite de l'ermite (fig. 3). Sur ce relief à la composition épurée, sans aucun élément de décor, on distingue un groupe de trois personnages au centre, deux autres personnages sur la gauche, peu lisibles, et un volatile de grande taille en vol à l'extrémité droite. Ce dernier a les ailes déployées et la tête (de taille réduite par rapport au corps) manifestement tournée vers les trois protagonistes, une disposition qui évoque une nouvelle scène de dialogue. Les trois personnages au centre de la composition sont interprétés comme étant Rāma, Lakṣmaṇa et Sītā, à qui correspondrait la figure plus petite fermant la marche. Les deux personnages portant des tiaras adoptent face à l'irruption de l'oiseau des attitudes différentes : le premier semble avoir ramené les mains devant son torse, tandis que le second écarte ses bras et paraît tenir un objet long dans sa main gauche, peut-être son arc ou une flèche. Dans le texte de Vālmīki, il s'agit d'une rencontre inattendue, marquée tout d'abord par une certaine tension dans le texte : « lorsqu'ils virent cet oiseau dans la forêt, [ils] le prirent pour un *rākṣasa* »<sup>32</sup>. Cet épisode est néanmoins d'une importance certaine pour la suite du récit. En effet, il présage en quelque sorte l'enlèvement de Sītā car Jaṭāyus y jouera une part capitale en combattant Rāvaṇa. Le texte insiste sur l'alliance des princes et de l'oiseau, ainsi que sur la confiance portée à Jaṭāyus, lui prêtant les paroles suivantes : « je protégerai Sītā lorsque tu [Rāma] t'éloigneras en compagnie de Lakṣmaṇa »<sup>33</sup>.

Le troisième relief (n° III, fig. 4) de notre reconstitution figure une altercation entre l'un des princes, reconnaissable à sa haute tiare, et un personnage féminin qui tente de se protéger en portant ses mains à son visage et à sa poitrine. Notons que ce relief est d'une taille bien moindre que les autres : sa longueur est réduite au moins de moitié, voire de deux tiers par rapport aux fragments les plus grands. L'inscription figurant dans le

bandeau lisse courant au-dessus de l'image permet d'élucider qui sont les personnages en présence car elle mentionne les noms de Lakṣmaṇa et de Śūrpaṅakhā<sup>34</sup>. Lakṣmaṇa portant une arme dans sa main droite, il devient alors aisé d'identifier le passage du chapitre 18 du livre III où celui-ci mutile la démonsse sur l'ordre de son frère Rāma, après que celle-ci a tenté de dévorer Sītā<sup>35</sup>. Lakṣmaṇa se présente donc ici comme le bras armé de Rāma, son substitut dans l'acte de protection par les armes. Si Rāma n'est pas présent dans la composition, qui évoque le climax de l'épisode (le geste de Lakṣmaṇa), en revanche un élément de décor décrit au début du chapitre 17 est bien présent. Il s'agit de la « hutte de feuillage » (éd. crit. III.16.2 : *parṇasālā*), dont l'entrée est marquée par une ouverture, où Śūrpaṅakhā vient trouver les deux frères. On se trouve ici à l'extérieur et les personnages sont représentés à une échelle plus grande que l'élément de paysage, qui se voit ainsi inscrit dans un arrière-plan par un effet sommaire de perspective.

Notre bas-relief n° IV (fig. 5) a également été publié par C. Levin (2008, p. 87), sous le numéro 7.4. La chercheuse américaine y a reconnu l'épisode précédant la traque de la biche dorée par Rāma, lorsque Sītā aperçoit l'animal et souhaite vivement qu'il soit capturé. Ces événements sont relatés dans les chapitres 42 et 43 du livre III de l'épopée<sup>36</sup>. Plusieurs scènes apparaissent sur ce fragment et trois d'entre elles font figurer un personnage féminin. Sur la gauche, une femme tournée vers sa droite (propre) paraît être en conversation avec un autre personnage qui se trouverait au-delà de la cassure marquant l'extrémité du fragment. Il est fort probable que cette scène fragmentaire représente un épisode bien distinct des autres actions figurées sur ce bas-relief, les deux personnages figurés de part et d'autre du bosquet étant tournés dans des directions opposées. Au centre du relief, deux scènes obéissant au principe de la narration continue montrent à deux reprises le couple de Rāma et de Sītā. Ils sont d'abord représentés assis ; puis, en progressant vers la droite, on les voit debout, Sītā agitant son bras comme pour attirer l'attention de Rāma sur quelque chose qui se trouverait dans un bosquet d'arbres. De l'autre côté de ces arbres, un personnage portant une tiare

32. BIARDEAU & PORCHER 1994, p. 424 ; éd. crit. III.13.2.

33. BIARDEAU & PORCHER 1994, p. 425 ; éd. crit. III.13.34.

34. Voir *infra*, p. 31.

35. « La colère s'était emparée de Lakṣmaṇa. Sous les yeux de Rāma, il tira son épée et trancha les oreilles et le nez de la *rākṣasi* » (BIARDEAU & PORCHER 1994, p. 433 ; éd. crit. III.17.21).

36. BIARDEAU & PORCHER 1994, p. 475-480 ; éd. crit. III.40-41.



Figure 6. — Relief V. La chasse de la biche dorée – Rāvaṇa se rend à l'ermitage, x<sup>e</sup>-xi<sup>e</sup> siècle, Khương Mỹ (Quảng Nam, Vietnam). Grès, env. 71 × 25 cm. Réserve du site. Cliché Arlo Griffiths (2011).



Figure 7. — Relief VI. L'enlèvement de Sītā par Rāvaṇa, x<sup>e</sup>-xi<sup>e</sup> siècle, Khương Mỹ (Quảng Nam, Vietnam). Grès, env. 38 × 22 cm. Réserve du site. Cliché Arlo Griffiths (2011).

et, vraisemblablement, un arc et une flèche, apparaît en train de s'éloigner. Ce relief met donc en scène plusieurs actions successives, plusieurs unités de temps du récit réunies en une image. Cependant, la narration visuelle omet un passage relativement important du texte, celui où Lakṣmaṇa tente de mettre Rāma en garde contre l'illusion qu'incarne le démon Mārīca. Ainsi, ce relief s'avère riche d'enseignements quant au processus de sélection qui a guidé les sculpteurs dans l'élaboration du programme iconographique. Il apparaît que seules certaines scènes, ou certaines thématiques servant le discours qui sous-tend l'ensemble de l'iconographie du temple, ont été conservées.

Le relief suivant (n<sup>o</sup> V, fig. 6) représente la scène directement consécutive à la précédente dans le récit de Vālmiki : Rāma décoche sa flèche dans les flancs de l'animal, qui se retourne vers lui dans un dernier mouvement. Au chapitre 44, le poète décrit la posture héroïque de Rāma : « L'ajustant solidement sur son arc qu'il banda de toutes ses forces, il visa l'antilope et lui décocha ce trait brûlant [...] »<sup>37</sup>. La figure du héros, guerrier souverain, prenant appui pour bander son arc semble être un *topos* apprécié des sculpteurs, permettant de surcroît de glorifier un souverain terrestre dans son rôle de protecteur. On la retrouve notamment sur la face A du piédestal de Trà Kiệu, à une date que l'on peut estimer proche de celle des reliefs de Khương Mỹ<sup>38</sup>. En partie

37. BIARDEAU & PORCHER 1994, p. 480 ; éd. crit. III.42.10-11.

38. BOISSELIER 1963, p. 174-176, fig. 94, 96 (a). À propos de la datation de ce piédestal, voir *supra*, p. 20.

droite, une silhouette mince se détache à droite d'un petit pavillon à toit pyramidal. Ce personnage a été identifié par C. Levin comme Sītā et l'animal au bord droit du relief comme Jaṭāyus<sup>39</sup>. Nous proposons ici une autre lecture : le personnage debout ayant manifestement plusieurs têtes, il nous semble plus juste d'y reconnaître Rāvaṇa. Ce dernier est tourné vers la droite et a le bras gauche levé. Le char de Rāvaṇa mentionné dans le texte de Vālmiki<sup>40</sup> nous paraît suggéré par la présence d'un animal vu de profil en bordure droite du relief. Ici comme sur les autres reliefs, on peut regretter que la partie inférieure du bloc soit manquante car un détail incomplet est visible au-dessous de la structure architecturale. On se demande en effet où est Sītā dans cette composition qui rend pourtant compte de l'arrivée du roi des démons à Pañcavaṭī. Ce relief et le précédent marquent une certaine prise de distance avec le texte, alors que l'ensemble tend plutôt à la fidélité de l'image par rapport à l'écrit. Le *Rāmāyaṇa* de Vālmiki n'indique pas que Sītā s'éloigne de l'ermitage en l'absence de Rāma. En revanche, dans la version vieux-javanaise de l'épopée, le *kakavin Rāmāyaṇa*, le poète conte que Sītā quitte l'ermitage et part s'aventurer dans la forêt avant de rencontrer Rāvaṇa<sup>41</sup>.

La composition plus resserrée et plus synthétique de la scène suivante (n<sup>o</sup> VI, fig. 7) prend place sur la face latérale du même bloc. Les deux scènes que nous venons juste de décrire courent donc sur une face que l'on dira principale, plus longue, et, sur la petite face adjacente, l'on aboutit à un événement marquant une rupture dans le récit : l'enlèvement de Sītā. Celui-ci est décrit dans le chapitre 49. Très peu de détails sont conservés dans cette scène unique et dramatique. En effet, le personnage de Rāvaṇa, reconnaissable à ses têtes multiples, et celui de Sītā occupent presque la totalité de l'espace de la composition. Compte tenu de la position de Sītā, ramassée sur elle-même en bordure haute de la composition, on imagine cette dernière assise en amazone sur les épaules de Rāvaṇa, ses deux jambes pendant vers la droite.

Le cycle nous semble ainsi être structuré autour de l'événement dramatique qu'est l'enlèvement de Sītā<sup>42</sup> et il est tout à fait remarquable qu'un autre exemple de récit sculpté, exhumé en 1990 dans le village de Wonoboyo à Java Centre et qui peut être daté du début du x<sup>e</sup> siècle, articule sa narration autour du même épisode. La pièce de vaisselle en or travaillée au repoussé, dit « bol de Wonoboyo », atteste en effet d'affinités avec les pièces de Khương Mỹ dans le processus de sélection et d'arrangement

39. LEVIN 2008, p. 87.

40. « [...] ce char céleste, produit de la magie, entièrement façonné d'or et tiré par des ânes » (BIARDEAU & PORCHER 1994, p. 491 ; éd. crit. III.47.18).

41. FONTEIN 1990, p. 150. Cet épisode se trouve dans les stances 64 et 65 du chant 5 (éd. KERN 2015, p. 78 ; trad. ROBSON 2015, p. 111). Le *Bhaṭṭikāvya*, texte indien qui a été la source de nombreux passages de ce *kakavin*, ne précise pas le lieu de la rencontre entre Sītā et Rāvaṇa. Rāvaṇa y est néanmoins décrit (5.61-64) comme un ascète mendiant, porteur de la tonsure, du bol à aumônes et du bâton de pèlerin (voir FALLON 2009, p. 84-87).

42. Même la scène opposant Lakṣmaṇa à Śūrpaṅakhā, qui pourrait paraître extérieure à cette intrigue, participe de cette dynamique : c'est en provoquant le courroux de la démonsse que les deux frères attirent sur eux et sur Sītā l'attention de Rāvaṇa.

d'un cycle de scènes du *Rāmāyaṇa*. Huit scènes de l'épopée se succèdent sur les bords extérieurs de ce plat bulbeux. Groupées deux à deux, elles représentent notamment Sītā apercevant la biche dorée, Rāma partant sur ses traces et la tuant, le rapt de Sītā en deux étapes, Rāvaṇa étant représenté d'abord sous son apparence de brahmane puis sous sa forme à dix visages, cette deuxième scène faisant également intervenir Jaṭāyus, et Sītā prisonnière à Laṅkā<sup>43</sup>. Les deux séries apparaissent très proches étant donné le choix des événements représentés mais aussi parce qu'il s'agit, dans les deux cas, d'épisodes brefs se succédant à un rythme soutenu. De même qu'à Khương Mỹ, un passage relativement réduit comparé aux sept livres de l'épopée a été choisi et développé en une sélection d'épisodes intervenant presque à la suite les uns des autres. De la même manière également, l'accent semble être mis sur le destin de Rāma et de Sītā à partir du moment de leur séparation, lorsque Sītā convainc Rāma d'aller capturer la biche. Un bas-relief isolé dont on ignore la provenance exacte mais qui provient sans doute de Java Est représente le même épisode de l'épopée (**fig. 8**). Cette pièce a été datée du XI<sup>e</sup> siècle par comparaison avec les reliefs du site de Jolotundo (**fig. 9, 10**), traditionnellement attribués à la fin du X<sup>e</sup> siècle<sup>44</sup> – notamment sur la foi d'une inscription *in situ* exprimant une date qui correspond à 977/978 de notre ère<sup>45</sup>. Elle se prête bien à l'analyse des proportions des personnages, pour lesquels on observe un canon fin et longiligne, qu'ils partagent avec les figures de Khương Mỹ ainsi qu'avec celles de Jolotundo (**fig. 9**). Le buste et la taille en particulier sont étroits et les bras sont longs et souples. Le vêtement de Sītā, lui arrivant jusqu'aux chevilles, et dont les larges plis sont évoqués par la gravure, rappelle celui de la figure féminine identifiée comme Sītā sur l'un des reliefs du musée de la sculpture came de Đà Nẵng (**fig. 11**)<sup>46</sup>. Ce vêtement, porté haut sur les hanches et enserrant la taille presque jusque sous la poitrine, se distingue de celui qui fut en faveur durant la période de Java Centre (VIII<sup>e</sup>-début du X<sup>e</sup> siècle), que l'on peut observer notamment sur les reliefs du Candi Borobudur. La proximité est également iconographique. Les deux étapes de l'enlèvement de Sītā (la rencontre avec l'ascète et le rapt proprement démoniaque) sont représentées, de part et d'autre d'un mur cloisonnant les épisodes successifs. La figure féminine, d'une forte corpulence, assise en partie gauche du relief sous un pavillon et observant la scène a été identifiée comme Śūrpanakhā, un autre personnage commun avec le cycle de Khương Mỹ<sup>47</sup>.

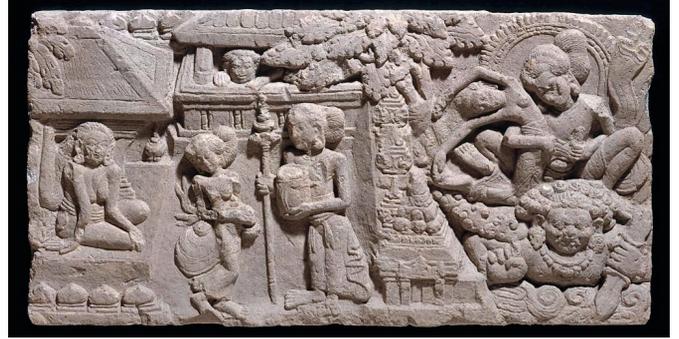


Figure 8. — Bas-relief figurant l'Enlèvement de Sītā, XI<sup>e</sup> siècle, provenance exacte inconnue (Java Est, Indonésie). Tuf volcanique, 39,3 × 77,4 cm. Museum of Fine Arts, Boston, n° d'inv. 67.1005.



Figure 9. — Relief figurant le Mariage de Paṇḍu et Kuntī (?), fin du X<sup>e</sup> siècle, Candi Jolotundo (Java Est, Indonésie). Calcaire, env. 50 × 70 cm. Parmi les entassements de blocs de pierre sur le site (moitié gauche), situation actuelle inconnue (moitié droite). Cliché Leiden University Library Special Collections, OD-6558.



Figure 10. — Relief figurant la Malédiction de Tilottamā, fin du X<sup>e</sup> siècle, Candi Jolotundo (Java Est, Indonésie). Calcaire, env. 38 × 70 cm. Museum Nasional Republik Indonesia, Jakarta, n° d'inv. 5841. Cliché Leiden University Library Special Collections, OD-7030.



Figure 11. — Fragment d'une scène du *Rāmāyaṇa* : Sītā (?), X<sup>e</sup> siècle, Trà Kiệu (?) (Quảng Nam, Vietnam). Grès, hauteur env. 54 cm. Musée de la sculpture came de Đà Nẵng, n° d'inv. 45.4. Cliché Trần Kỳ Phương (2007).



Figure 12. — Bas-relief figurant Rāvaṇa, X<sup>e</sup> siècle, Quảng Nam (?), Vietnam. Grès, env. 30 × 40 cm. Musée de la sculpture came de Đà Nẵng, n° d'inv. 45.1. Cliché Margaux Tran Quyet Chinh (2015).

43. Pour d'excellents clichés nous renvoyons à BIANCHINI & GIRARD-GESLAN 1995, p. 78-82, cat. 21, avec une notice rédigée par Wahyono Martowikrido. Nous suivons en revanche l'interprétation proposée par van der Molen (2003), illustrée pour sa part par d'utiles dessins de la main d'Hans Borkent.

44. Sur ces reliefs, voir BOSCH 1961, p. 49-86 et KINNEY 2003, p. 51-61.

45. Voir GRIFFITHS 2012, p. 207 et fig. 14.

46. Voir BOISSELIER 1963, p. 192, fig. 117.

47. FONTEIN 1990, p. 150-151, cat. 19.



Figure 13. — Relief VII. Rāvaṇa supplie Sītā de l'épouser à leur arrivée à Laṅkā, x<sup>e</sup>-xi<sup>e</sup> siècle, Khương Mỹ (Quảng Nam, Vietnam). Grès, env. 62 × 24 cm. Réserve du site. Cliché Arlo Griffiths (2011).



Figure 14. — Relief VIII. La recherche de Sītā (?), x<sup>e</sup>-xi<sup>e</sup> siècle, Khương Mỹ (Quảng Nam, Vietnam). Grès, env. 78 × 20 cm. Réserve du site. Cliché Arlo Griffiths (2011).



Figure 15. — Relief IX. Scène de bûcher : Rāma et Lakṣmaṇa armés s'avancent, x<sup>e</sup>-xi<sup>e</sup> siècle, Khương Mỹ (Quảng Nam, Vietnam). Grès, env. 74 × 23 cm. Réserve du site. Cliché Arlo Griffiths (2011).

Poursuivant notre lecture parallèle du *Rāmāyaṇa* et des reliefs, la scène que nous pensons s'inscrire à la suite directe de l'enlèvement est celle qui est dépeinte sur le relief n° VII (fig. 13). Ici, l'unité de lieu est différente : nous nous trouvons dans un environnement palatial. En effet, dans le chapitre 55 du livre III, Rāvaṇa et Sītā sont parvenus à Laṅkā. Ici, comme sur le premier relief (fig. 2) où les protagonistes pénétraient dans la forêt, l'environnement nouvellement découvert est livré à la contemplation. C'est sous la forme d'une imposante et complexe architecture que la cité de Rāvaṇa apparaît aux yeux du spectateur. Dans le texte, Vālmiki s'adonne à une longue description d'un « entrelacs d'édifices et de palais [...] qui regorgeaient d'objets précieux »<sup>48</sup>. Mais ces descriptions des splendeurs de Laṅkā cèdent la place au dialogue entre Rāvaṇa et Sītā, au cours duquel celui-ci demande à la princesse de le prendre pour époux. Celui-ci est fidèlement retranscrit en images, la tentative de séduction du *rākṣasa* étant évoquée par la promiscuité entre les deux personnages, le geste de la main droite de Rāvaṇa s'approchant de sa proie tandis que les pleurs de Sītā, « navrée

48. BIARDEAU & PORCHER 1994, p. 503 ; éd. crit. III.53.7.

de douleur »<sup>49</sup>, transparaissent dans sa main levée qui dissimule ses larmes. Au centre de la composition, un vaste édifice de type palatial à double toit, porté par quatre colonnes et associé à une construction plus modeste à toit pyramidal qui pourrait servir de portail n'est pas sans rappeler le style d'architectures représentées à Java Est au x<sup>e</sup> siècle (fig. 10). En partie droite, on voit quelques arbres, qui signalent peut-être une transition avec la prochaine scène.

Celle-ci (n° VIII, fig. 14) semble renouer avec la trame de l'histoire forestière. Les personnages, toujours les mêmes semble-t-il, évoluant tout au long de la composition par paire peuvent en effet être identifiés grâce à leurs tiaras et aux armes qu'ils portent. Il s'agirait donc de Rāma accompagné de Lakṣmaṇa. Nous proposons de voir ici une série d'actions successives, représentées les unes à côté des autres selon le principe de la narration continue. Les deux héros s'entretiennent, l'un se retournant vers l'autre, puis ils avancent vers l'ermitage qu'ils trouvent finalement vide. Ce constat est matérialisé par la hutte à l'entrée béante. L'unique silhouette à droite de cette hutte appartient peut-être à la scène suivante car elle n'obéit pas au rythme binaire qui anime et régit toute cette composition, les personnages étant représentés deux par deux à chaque étape de leur avancée. Celle-ci reproduit bien les actions décrites entre les chapitres 57 et 64 du livre III<sup>50</sup>, Rāma pressant Lakṣmaṇa de questions, blâmant son frère, la fouille de la hutte, etc. Quant au sens de la scène fermant la composition, sur la droite, nous avancerons l'hypothèse suivante : le jeune prince semble faire face non pas à un personnage mais à un élément de parure, une sorte de diadème avec un grand fleuron frontal. S'agit-il là d'une représentation de la découverte des débris du char de Rāvaṇa et des parures de Sītā (chapitre 64)<sup>51</sup> ?

Le dernier relief (n° IX, fig. 15) que nous estimons pouvoir rattacher au livre III offre plusieurs possibilités d'interprétation. Rāma et Lakṣmaṇa, armés de leurs grands arcs et peut-être de massues, représentés à deux reprises de part et d'autre d'un bûcher, sont assez aisément identifiables. Au centre du brasier ardent, une forme ronde se détache sur les flammes. Les éléments de paysage laissent apparaître que le cadre de cette scène serait plutôt celui d'un ermitage. En effet, les éminences recouvertes de feuillage que l'on aperçoit à l'arrière-plan semblent plus proches des huttes d'ascètes (fig. 4, 5, 14) que des arbres, dont la partie sommitale semble plus pointue. L'élément discriminant permettant d'identifier une hutte étant la présence d'une entrée, que nous ne pouvons pas identifier sur ce relief, il est difficile de préciser nos observations. Plusieurs épisodes mettent en scène des crémations dans les derniers chapitres du

49. BIARDEAU & PORCHER 1994, p. 503 ; éd. crit. III.53.6.

50. BIARDEAU & PORCHER 1994, p. 507-521 ; éd. crit. III.55-60.

51. BIARDEAU & PORCHER 1994, p. 519-520 ; le passage auquel nous faisons allusion correspond aux stances III.60.22-25 dans l'éd. crit. où, pourtant, il n'est pas question de débris du char.



Figure 16. — Relief X. À Laṅkā, dans le complexe palatial – Rāvaṇa et Sītā dans le bois d’*aśoka*, <sup>x<sup>e</sup>-xi<sup>e</sup></sup> siècle, Khung Mý (Quang Nam, Vietnam). Grès, env. 99 × 24 cm. Réserve du site. Cliché Arlo Griffiths (2011).

livre III<sup>52</sup>. Nous relèverons ici ceux qui nous paraissent les plus prometteurs quant à l’identification de ce relief. Au chapitre 68<sup>53</sup>, Rāma procède à l’incinération de Jaṭāyus. L’épisode du bûcher funéraire de Kabandha, un *rākṣasa* prodiguant, tout en se consumant, ses conseils aux deux héros, est développé au fil des chapitres 72 et 73<sup>54</sup>. Toutefois, ce personnage est rencontré dans la forêt et le *Rāmāyaṇa* de Vālmīki précise que le feu est allumé dans « une caverne dans la montagne »<sup>55</sup>. Enfin, au chapitre 74<sup>56</sup>, les deux frères assistent à l’immolation de l’ascète Śabarī, qui vit quant à elle dans un ermitage au bord de la Pampā. C’est à cette dernière proposition que nous sommes les plus favorables, car ce relief semble véritablement conclure la longue série d’épisodes rapprochés dans le temps et dans l’espace. Comme l’exprime M. Biardeau, Śabarī « semble clore la parenthèse qui s’est ouverte au Citrakūṭa (...), postée elle aussi à un seuil (...), [elle] est la dernière rencontre humaine avant l’arrivée chez les singes »<sup>57</sup>.

### Livre V – Les merveilles (Sundarakāṇḍa)

Un seul relief de la série du *Rāmāyaṇa* (n° X, fig. 16) nous a paru pouvoir être replacé dans le contexte narratif du livre V, qui voit son action ancrée au cœur de la cité de Laṅkā, lieu de débauche dont le gynécée est l’un des espaces les plus emblématiques. Le contraste est de cette manière saisissant avec la forêt, qui a été bien souvent associée à la présence bienfaisante et pure des ascètes. Il est donc vraisemblable que cet « espace repoussoir », illustré par les fastes du palais de Rāvaṇa, ait occupé sur le soubassement du temple un espace autre également, peut-être localisé en opposition avec les reliefs figurant les ermitages que nous venons de présenter. Ceci nous permettrait d’expliquer l’ellipse temporelle que l’on constate par rapport à la source textuelle que nous avons privilégiée, car nous pensons pouvoir associer les scènes représentées aux chapitres 17-21 du livre V de l’épopée<sup>58</sup>.

Nous repérons en effet quatre scènes distinctes au sein de la composition. La première peut-être délimitée par le personnage de Rāvaṇa, assis sur une terrasse ou un palanquin, sous un parasol qu’agite sans doute l’une de ses femmes ou un serviteur qui se signale par son chignon rond, comme le suggère la description détaillée du cortège accompagnant son entrée dans le jardin que donne le chapitre 18<sup>59</sup>. Le roi des démons est représenté plus haut que les autres figures qui l’accompagnent, dont on n’aperçoit plus que la tête au-dessus de la cassure du relief. Son regard tourné en direction des arbres indique un lien avec le second épisode, qui se déroule cette fois dans le bois d’*aśoka*. Rāvaṇa y fait face à Sītā, et esquisse un geste de la main droite évoquant sans doute son argumentation. Il accompagne ce mouvement d’un autre geste de la main gauche en direction de Sītā<sup>60</sup>. Quant à Sītā, elle est représentée le buste baissé, se refusant aux avances de son geôlier, les bras avancés devant elle. Poursuivant notre interprétation en conformité avec le texte, nous offrons ici une lecture précise de cette gestuelle : Sītā serait en train de placer un brin d’herbe entre elle et Rāvaṇa. Ce brin d’herbe représente la distance symbolique que Rāvaṇa ne peut franchir pour s’emparer d’elle sans briser toute conformité à la bonne morale, au *dharma*<sup>61</sup>. Sītā poursuivra la conversation en tournant le dos à Rāvaṇa. En partie droite, deux structures délimitent probablement deux conversations mettant Rāvaṇa face à un interlocuteur qu’il est difficile d’identifier avec certitude. La silhouette qui s’incline sous le premier pavillon porte un chignon et pourrait donc être une femme.

Le choix de représenter ces deux édifices accueillant des audiences de Rāvaṇa plutôt qu’une scène présentant le singe Hanumant est remarquable et demeurera pour l’heure une question ouverte. Parmi l’ensemble des reliefs narratifs de Khung Mý, nous n’avons pas trouvé trace de la présence de ce personnage ou d’autres singes. Comme nous l’avons indiqué plus haut, des figures individuelles de singes participent certes

52. Nous faisons le choix de ne pas étendre notre recension des scènes de bûcher à celles qui sont survenues avant l’enlèvement de Sītā. Nous considérons que son absence dans cette représentation est un indice chronologique suffisamment fort pour nous permettre de conclure à la postériorité de cet épisode.

53. BIARDEAU & PORCHER 1994, p. 526-528 ; c’est le chapitre 64 dans l’éd. crit.

54. BIARDEAU & PORCHER 1994, p. 534-538 ; ce sont les chapitres 68 et 69 dans l’éd. crit.

55. BIARDEAU & PORCHER 1994, p. 534 ; éd. crit. III.68.1.

56. BIARDEAU & PORCHER 1994, p. 538-540 ; c’est le chapitre 70 dans l’éd. crit.

57. BIARDEAU & PORCHER 1994, p. 1527.

58. BIARDEAU & PORCHER 1994, p. 745-755 ; ce sont les chapitres 15-19 dans l’éd. crit.

59. « Une autre marchait derrière lui, avec un parasol blanc comme une oie sauvage, étincelant comme la pleine lune, pourvu d’un manche d’or » (BIARDEAU & PORCHER 1994, p. 748 ; éd. crit. V.16.14).

60. Le relief ne nous permet pas de distinguer précisément la position de la main droite levée de Rāvaṇa. Dans l’art narratif du Campā, plusieurs exemples de gestes associés à la prise de parole effectués de la main droite laissent voir l’index levé, ou de manière plus fidèle au canon indien montrent l’index et le pouce se touchant. Voir notamment VANDERMEERSCH & DUCREST 1997, cat. 12, 13, 84.

61. « [...] après avoir placé entre Rāvaṇa et elle un brin d’herbe : “Détourne de moi ton cœur, lui dit-elle” [...] » (BIARDEAU & PORCHER 1994, p. 753 ; éd. crit. V.19.3).



Figure 17. — Singes musiciens, X<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècle, Khương Mỹ (Quảng Nam, Vietnam). Grès, 26 × 69 cm. Cliché Nguyễn Hồng Kiên (2001).



Figure 18. — Scène non identifiée, X<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècle, Khương Mỹ (Quảng Nam, Vietnam). Grès, dimensions inconnues. Cliché Trần Kỳ Phương (2007).



Figure 19. — Scène non identifiée, X<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècle, Khương Mỹ (Quảng Nam, Vietnam). Grès, dimensions inconnues. Cliché Trần Kỳ Phương (2007).

du programme iconographique d'ensemble de la tour sud sans toutefois s'inscrire directement dans un dispositif narratif (fig. 17). L'alliance entre Rāma et les singes occupe pourtant une part importante de la narration, y compris dans le livre V, où Hanumant vient trouver Sītā à Laṅkā. Pour autant, les scènes représentant ce personnage ne sont pas inconnues au Campā. En témoigne un relief du musée de Đà Nẵng (n<sup>o</sup> d'inv. 45.2), un bloc d'angle présentant deux faces sculptées sur lesquelles

on identifie notamment Rāma, Lakṣmaṇa et Hanumant<sup>62</sup>. Tout comme les reliefs de Khương Mỹ, ce bloc est également inscrit, dans une écriture très proche de celle utilisée au-dessus des scènes du *Rāmāyaṇa* de Khương Mỹ<sup>63</sup>.

### Scènes non identifiées

Les résultats des fouilles laissent supposer que le programme iconographique de la tour sud ne se limitait pas aux bas-reliefs narratifs dont nous venons de présenter notre lecture. Nous avons pu étudier six autres scènes narratives grâce à des photographies fournies par Trần Kỳ Phương. Bien que la probabilité de leur appartenance à la série épique soit forte, les épisodes qui s'y trouvent figurés n'ont pu être associés avec un passage précis de l'épopée.

Trois d'entre elles (fig. 18, 19, 20) sont particulièrement proches de la série du *Rāmāyaṇa* qui vient d'être décrite. Leur « mise en page » obéit à la même organisation : frise végétale flammée au registre supérieur, bandeau lisse laissé en réserve – ce dernier étant plus ou moins marqué – et scène narrative. Leur style nous semble par ailleurs parfaitement semblable à celui qui a été décrit précédemment pour le cycle épique, de même que leur sens de lecture qui va de la gauche vers la droite. Une scène de réunion (fig. 18) se déroule dans un contexte apparemment naturel, qu'indique, au centre de la composition, le bosquet désormais familier. Les personnages mis en présence se répartissent en deux groupes se faisant face. Le premier est formé de deux membres, dont l'un porte la haute tiare et l'autre un chignon rond, tous deux tournés vers la droite. Le second compte six figures – la dernière presque entièrement érodée – se suivant comme à la file. La figure à la tête de ce groupe fait un geste du bras en direction de la figure coiffée d'une tiare. Peut-être s'agit-il d'une scène d'hommage rendu à un héros *kṣatriya*. La partie gauche de ce fragment est entièrement arrachée. Nous interprétons le second fragment (fig. 19) comme une scène militaire, où figure un imposant éléphant, ainsi qu'au moins trois autres personnages, coiffés de lourds chignons, représentés le buste de face et le visage tourné vers la droite. Seuls leurs torsos sont bien distincts, disposés en partie haute du relief et tenant leurs bras écartés de part et d'autre du corps. Leur position élevée laisse à penser qu'ils seraient juchés, peut-être sur de quelconques, et, hélas, imperceptibles montures. Le dernier relief de ce sous-ensemble (fig. 20) ne comporte pas, comme les autres, en sa partie supérieure l'épais bandeau lisse bien délimité. L'architecture qui y est représentée est en revanche très proche des structures palatiales ouvertes à colonnes décrites dans les épisodes se déroulant à Laṅkā. Les deux personnages figurés sous ce pavillon évoquent un ou une domestique et son maître, représenté dans l'espace central. Ce

62. BOISSELIER 1963, p. 191, 192.

63. GRIFFITHS, LÉPOUTRE, SOUTHWORTH & THÀNH PHẦN 2012b, p. 238.

dernier, vraisemblablement allongé sous un dais, ne peut être identifié comme Rāvaṇa en l'absence des têtes multiples et de la tiare. Cependant une auréole de forme ronde semble se dessiner derrière la tête de ce personnage ; si l'on en accepte l'existence, elle indiquerait un statut divin. Ce relief étant brisé en partie inférieure, l'identité de ses protagonistes n'a pas pu être précisée.

Le cliché qui nous montre un autre fragment (**fig. 21**), dans un état de conservation assez exceptionnel au regard de l'ensemble du corpus, a été pris d'un angle qui ne permettait pas d'inclure la frise végétale en doucine dont on peut néanmoins présumer la présence ; on y voit le bandeau lisse préparé afin d'y inscrire un commentaire, sans pouvoir confirmer qu'il est inscrit. Ce relief se distingue par une ambitieuse composition, où figurent pas moins de seize personnages avançant en procession vers la droite. À l'extrémité droite de la composition se trouve une structure, dont le toit est bien visible et semble émerger au-dessus de souples langues verticales, qui pourraient évoquer des flammes. Partant de la gauche de la procession, on reconnaît une porteuse d'offrande, les mains levées au-dessus de sa tête, une figure portant un parasol, trois figures apparemment féminines aux cheveux longs, la tête penchée et faisant le geste, déjà observé ailleurs (**fig. 2**), d'appuyer le visage sur la main. Quatre personnages masculins les précèdent, coiffés d'une haute tiare ou, peut-être ici, de turbans d'ascètes. Trois d'entre eux ont les bras croisés sur la poitrine, geste que nous avons déjà interprété comme une manifestation de respect. Devant eux, se tiennent un nouveau porteur de parasol et un porteur de bannière, qui suivent un personnage à la haute coiffe. Quatre personnages, dont deux porteurs de bannières et un porteur de parasol, accompagnés d'une figure levant sa main au visage, se trouvent à la tête de ce cortège. Il pourrait s'agir là d'une procession funéraire, où se manifesterait toute la pompe requise pour rendre hommage à un personnage de haut statut.

Le dernier groupe de deux reliefs (**fig. 22, 23**) a pour caractéristique commune une cassure nette en partie supérieure, nous privant ainsi de la moitié supérieure de la composition. En outre, ils conservent au-dessous du bord inférieur de leur cadre un fragment du registre inférieur, registre *a priori* décoratif où se déploient des rinceaux. Un de ces fragments (**fig. 22**) compte trois personnages, dont deux sont debout et le troisième assis sur ses talons. Ils sont tournés vers la gauche. Le relief y est particulièrement écrasé, et les contours des formes nous paraissent plus graphiques que pour les compositions du cycle épique. Cette différence d'aspect ne caractérise pas la seconde pièce de ce sous-ensemble, une scène sculptée sur une face d'un bloc d'angle (**fig. 23**, l'angle visible sur la **fig. 20** à gauche). Celle-ci figure une conversation entre un personnage féminin agenouillé, les deux mains posées sur le sol, et un personnage vraisemblablement masculin assis face à elle. Si l'on en juge d'après la vue d'ensemble du registre sculpté (**fig. 20**), l'autre



Figure 20. — Scène non identifiée, x<sup>e</sup>-xi<sup>e</sup> siècle, Khương Mỹ (Quảng Nam, Vietnam). Grès, dimensions inconnues. Cliché Trần Kỳ Phương (2007).



Figure 21. — Scène non identifiée, x<sup>e</sup>-xi<sup>e</sup> siècle, Khương Mỹ (Quảng Nam, Vietnam). Grès, dimensions inconnues. Cliché Trần Kỳ Phương (2007).



Figure 22. — Scène non identifiée, x<sup>e</sup>-xi<sup>e</sup> siècle, Khương Mỹ (Quảng Nam, Vietnam). Grès, env. 35 × 20 cm. Réserve du site. Cliché Arlo Griffiths (2011).



Figure 23. — Scène non identifiée, x<sup>e</sup>-xi<sup>e</sup> siècle, Khương Mỹ (Quảng Nam, Vietnam). Grès, dimensions inconnues. Cliché Trần Kỳ Phương (2007).

face de ce bloc semble, elle aussi, présenter une composition narrative. Toutefois, ne disposant pas d'un cliché rapproché de cette dernière, nous n'en livrerons pas de description ici. La disposition de ces blocs lorsqu'ils ont été mis au jour sur le soubassement de la tour laisse apparaître qu'il pourrait s'agir là de deux exemples de moitiés inférieures par ailleurs absentes sur l'ensemble des blocs que nous avons décrits.

### ***Proximité et originalité de la narration visuelle par rapport au texte de Vālmīki***

À partir des bas-reliefs documentés dans cette étude, nous avons pu établir un déroulé narratif visuel correspondant de près, au regard de la chronologie qu'il présente, à la séquence littéraire développée par Vālmīki. Si le programme que nous avons reconstruit reflète bien l'organisation originale des bas-reliefs autour de la tour sud, il ferait en effet se succéder des scènes adjacentes dans le récit de Vālmīki. En outre, les interactions entre les personnages mis en scène dans l'épopée seraient, grâce à une subtile gestuelle, assez fidèlement évoquées dans la pierre. Les correspondances que nous avons tâché de mettre en lumière semblent donc confirmer notre hypothèse de départ, à savoir que le *Rāmāyaṇa* de Vālmīki aurait pu être une source pour les sculpteurs au x<sup>e</sup> siècle, mais la question de l'unicité ou de la pluralité des sources employées n'a pas été abordée ici. Pour commencer à y répondre, il faudrait à présent comparer les reliefs tels qu'ils ont été identifiés à d'autres recensions du *Rāmāyaṇa* susceptibles d'avoir été connues en Asie du Sud-Est vers la fin du premier millénaire. Enfin, il faut bien sûr garder à l'esprit que les sculpteurs n'ont sans doute pas imité servilement le canevas narratif des œuvres dont ils livraient leur interprétation – modelée, peut-on aussi imaginer, en fonction des contraintes qu'aura imposées un commanditaire.

Nous avons remarqué à plusieurs reprises comment une réflexion sur la sélection des épisodes, la mise en valeur du rôle de tel ou tel personnage ou encore l'introduction d'ellipses temporelles ont été opérées. Les éléments d'architecture insérés dans le récit, sur lesquels nous n'avons pu longuement nous arrêter, paraissent témoigner eux aussi d'une identité régionale. D'autres tendances particulières peuvent également être relevées dans l'importance relative accordée aux compagnons de Rāma et en tout premier lieu Sītā et Lakṣmaṇa. Ces derniers sont dépeints comme des personnages actifs et indépendants, ce qui se perçoit d'autant mieux dans les scènes où Rāma est absent (fig. 4, 7, 13, 16). En outre, la conception du programme iconographique semble avoir favorisé, parmi les reliefs que nous pouvons appréhender, les scènes de dialogue, de coopération ou d'alliance entre différents acteurs. Ainsi, c'est moins la dimension du roi guerrier et victorieux de tous ses ennemis qui est explorée que celle d'un personnage capable de fédérer, qui a su s'entourer d'alliés capables et de bon conseil – une

autre manifestation de la puissance royale. Une forme d'alliance originale est celle qui lie un souverain et sa reine, autre thématique qui semble avoir une certaine résonance à Khương Mỹ. La question de la légitimité du règne, garantie notamment par un mariage dharmique, devait être présente à l'esprit des personnages historiques qui ont élaboré le programme iconographique de la tour sud. Cet argument est tout du moins fortement étayé par la sculpture : c'est à deux reprises que la demande en mariage de Rāvaṇa à Sītā est évoquée. Ceci pose la question de l'exploitation de ce thème universel et cosmopolite du *Rāmāyaṇa* dans un environnement régional particulier : celui du Campā au courant du x<sup>e</sup> siècle.

### **Épigraphie et image : deux modes d'expression sur un même support**

Le cycle du *Rāmāyaṇa* de Khương Mỹ offre l'exemple d'une association entre épigraphie et sculpture puisque des inscriptions en vieux cam ont été gravées sur le bandeau lisse surplombant la composition. Les inscriptions qui ont pu être déchiffrées – ne serait-ce que partiellement – mettent en lumière un lien direct entre l'image et le texte qui l'accompagne car les noms des personnages représentés dans les bas-reliefs y apparaissent. Qui plus est, l'action représentée y est parfois résumée. Avant de donner les exemples les plus significatifs de ce phénomène, il nous semble pertinent de souligner la cohérence du lien existant entre épigraphie et représentation visuelle dans la région de Quảng Nam au x<sup>e</sup> siècle.

#### ***Un groupe plus étendu de reliefs représentant le Rāmāyaṇa***

Il semblerait que ce soit au x<sup>e</sup> siècle qu'apparaisse pour la première fois à Campā la pratique consistant à associer narrations visuelle et textuelle, par le biais d'inscriptions narratives portées au plus près de l'image, c'est-à-dire à même le bloc sculpté. Nous avons observé que des espaces réservés à ces deux types de narration sont alors distingués. La composition sculptée est délimitée par un cadre, parfois quadrangulaire, parfois carré. Le fond de l'image sculptée est abaissé, creusé, pour laisser apparaître les images en relief qui se détachent du fond souvent lisse par un jeu d'ombres. Ce cadre dessiné sur le bloc laisse libre en partie supérieure une bande lisse où les inscriptions sont gravées.

Ce type de production faisant dialoguer texte et image n'est pas réservé à Khương Mỹ. Les trois blocs de pierre figurant des scènes du *Rāmāyaṇa*, aujourd'hui conservés au musée de Đà Nẵng (n<sup>os</sup> d'inv. 45.1, 45.2 et 45.4), qui présentent ces caractéristiques ont en commun d'avoir été trouvés, pense-t-on, en divers points de la région de Quảng Nam, entre Mỹ Sơn et Trà Kiệu, et d'avoir été datés du courant du x<sup>e</sup> siècle, notamment grâce

à la paléographie<sup>64</sup>. D'autres points communs encore peuvent être repérés grâce à une comparaison avec les bas-reliefs de Khương Mỹ. En effet, le cadre palatial et l'antithèse formulée entre l'ascèse de Sītā et la débauche de luxe à la cour de Rāvāṇa apparaît dans les reliefs 45.1 et 45.4 du musée de Đà Nẵng (fig. 11, 12). La thématique du monde forestier est également bien présente dans le relief 45.2, mais sous d'autres aspects car faisant intervenir les singes, qui apparaissent pour la première fois au livre IV du *Rāmāyaṇa*, le *Kiṣkindhākāṇḍa*, avant de se ranger aux côtés de Rāma dans la bataille de Laṅkā. Ces pièces ont en outre en commun, entre elles et avec les reliefs du cycle de Khương Mỹ, des dimensions similaires. Les vestiges du musée de Đà Nẵng mesurent entre 40 et 57 cm de hauteur, et les reliefs de Khương Mỹ, dont la partie inférieure est manquante, un peu plus de 20 cm. L'ordre de grandeur reste donc sensiblement le même et il nous semble plus que probable que la destination des pièces aujourd'hui conservées à Đà Nẵng était similaire, en l'occurrence un décor architectural.

#### **Texte et image : pour une narration plus efficace**

Les inscriptions en vieux cam C. 152=166 et C. 157 gravées sur les blocs conservés à Đà Nẵng ont été amplement présentées à deux occasions récentes<sup>65</sup>. Celles portées dans la même langue sur les bandeaux supérieurs des bas-reliefs de Khương Mỹ sont en mesure, nous l'avons dit, de nous apporter un certain nombre d'informations. Elles nous ouvrent la voie d'une meilleure compréhension à la fois de l'iconographie (*supra*, p. 23, 27 et fig. 4, 16) et du contexte de création de cet ensemble sculpté. Le choix de la langue dans laquelle elles ont été inscrites n'a rien d'anodin et permet de soulever des questions quant à la réception du texte, d'une part, et, de l'autre, quant à la fonction de représentations visuelles assorties de commentaires. Enfin, la paléographie de ces inscriptions permet de poser une hypothèse de datation. Ainsi, l'examen des estampages montre que les inscriptions accompagnant les reliefs utilisent une écriture qui est, pour autant que leur état de conservation permet d'en juger, sensiblement la même que celle utilisée dans l'inscription C. 63 du même site, dont le vocabulaire est caractéristique du x<sup>e</sup> siècle (voir l'Annexe). Les données épigraphiques pourraient donc être utilisées comme argument en faveur de la datation au x<sup>e</sup> siècle de la production des bas-reliefs inscrits que nous avons jusqu'à présent retenue, sans qu'elles permettent d'exclure une datation légèrement plus haute ou plus basse.

64. L'un des trois blocs historiés et inscrits est sculpté sur deux de ses faces. Nous sommes donc en présence de quatre compositions associées à un texte. Leur contexte archéologique précis est inconnu. Voir BOISSELIER 1963, p. 192 ; et GRIFFITHS, LEPOUTRE, SOUTHWORTH & THÀNH PHẦN 2012b, p. 237-239.

65. *ECIC* III, p. 449 et GRIFFITHS, LEPOUTRE, SOUTHWORTH & THÀNH PHẦN 2012b, p. 237-238.



Figure 24. — Estampage EFE0 n. 2094, légende du relief n° I (fig. 2).



Figure 25. — Estampage EFE0 n. 2093, légende du relief n° III (fig. 4).

Arrêtons-nous maintenant sur le contenu des inscriptions telles qu'elles ont pu être lues à partir des estampages. Nous aurions voulu interroger ici le caractère complémentaire des deux média utilisés à Khương Mỹ, en tentant de mettre en lumière le degré de proximité entre le discours épigraphique et le discours porté par la narration visuelle. Mais le fait que seuls quatre des estampages pris sur des reliefs du *Rāmāyaṇa* ont livré des séquences lisibles contraint sensiblement notre démarche. Nous en livrons ici une édition ainsi que, lorsque cela sera possible, des éléments de traduction<sup>66</sup> :

Relief n° I (fig. 2). L'estampage EFE0 n. 2094 (fig. 24) n'a permis de déchiffrer qu'une seule syllabe : *pra*.

Relief n° III (fig. 4). L'estampage EFE0 n. 2093 (fig. 25) est celui qui autorise la reconstruction la plus complète de l'énoncé de l'inscription :

... makarāv· lakṣmaṇa pandar· tat· idūn· sūrppa(na)[khā] ...

66. Les conventions utilisées dans l'édition proposée ici sont empruntées, telles quelles, à celles exposées dans *ECIC* III, p. 441.



Figure 26. — Estampage EFEO n. 2095, légende du relief n° V (fig. 6).

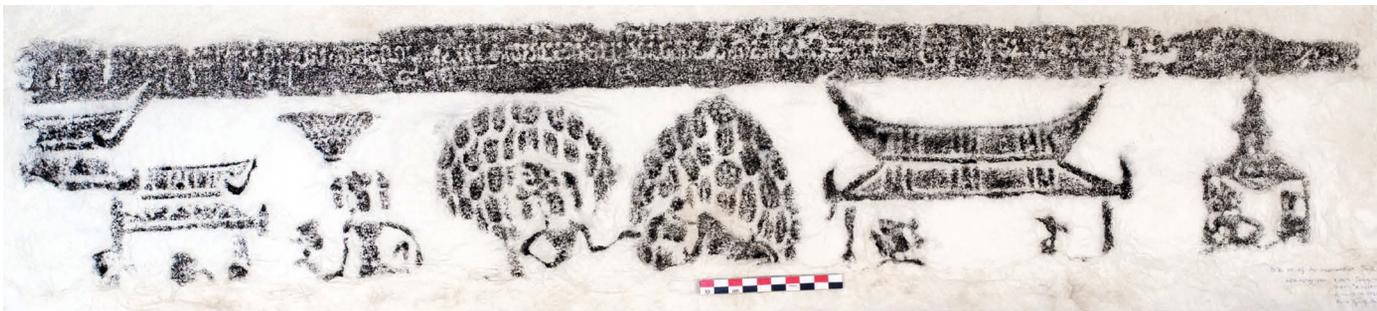


Figure 27. — Estampage EFEO n. 2092, légende du relief n° X (fig. 16).

Relief n° IV (fig. 6). L'estampage EFEO n. 2095 (fig. 26) a livré la séquence suivante :

... dah {1 akṣara disparu} ṅakuvala {5} kl(u)v[-] ...

Relief n° X (fig. 16). L'estampage EFEO n. 2092 (fig. 27) a permis de lire, entre autres, le nom de Rāvaṇa :

... mū {1} kā rāvaṇa nda {1} da {3} lasaṅ· ma {1} pandar· nau ...

On remarque que pour deux de ces inscriptions (n° III et X) le nom le plus connu du, ou des, protagoniste(s) de la scène historiée apparaît très clairement. Lakṣmaṇa et Śūrpaṅakhā sont tous les deux cités pour l'inscription associée à leur confrontation, et Rāvaṇa est mentionné pour la scène se déroulant dans le bois d'*aśoka*. L'onomastique connue dans l'œuvre sanskrite est bien respectée. Ceci vient apporter un élément de réponse à la question de la connaissance, mais plus encore du degré de familiarité, qu'avaient les commanditaires qui ont composé – ou fait composer – ces lignes par rapport au récit épique. L'inscription la plus complète nous paraît assez didactique : une phrase que l'on pourrait approximativement traduire par « Lakṣmaṇa [coupe] le nez de Śūrpaṅakhā » synthétise l'action principale en quelques mots. Terme qui n'était jusqu'ici connu dans le corpus épigraphique qu'à travers une inscription inédite

(C. 218.1), *idūn* doit être le mot *aduṅ/iduṅ* de la langue moderne (parent du malais *hidung*) donc signifier « nez »<sup>67</sup>. On note que le verbe *pandar*, dont Louis Finot avait traduit par « faire » l'occurrence dans l'inscription C. 90<sup>68</sup> et qui semble être, quoi qu'il en soit, un verbe d'action transitive, se retrouve également dans l'inscription portée sur le relief illustrant la rencontre de Rāvaṇa et Sitā dans le bois d'*aśoka*. Par analogie, on peut imaginer que cette inscription décrirait précisément ce que Rāvaṇa est en train de faire.

Le programme iconographique de Jolotundo, à Java Est, nous offre un autre exemple de ce phénomène de « commentaire », par lequel des inscriptions identifient les scènes représentées, ou tout du moins leurs protagonistes<sup>69</sup>. Outre l'inscription portant le millésime śaka 899 (977/978 de notre ère), ce site a en effet livré deux inscriptions en caractères javanais anciens. La première porte le nom d'Udayana<sup>70</sup> et la seconde celui de Mragayavatī. Celles-ci prenaient place sur une corniche de la terrasse centrale du sanctuaire, vraisemblablement situées

67. AYMONIER & CABATON 1906, p. 11, 30.

68. Face C, ligne 20. Voir FINOT 1904, p. 936, 939. Le même mot figure également dans l'inscription inédite C. 140 (face A, l. 13), dans un contexte qui n'en éclaire pas vraiment le sens.

69. Voir aussi les plaques de Palasbari, citées en n. 16.

70. Cette inscription est illustrée dans BOSCH 1961, pl. 2.

au-dessous des épisodes sculptés dédiés respectivement à ces deux personnages de la lignée légendaire des Pāṇḍava. Selon F. D. K. Bosch, l'iconographie de ces reliefs (numérotés xiv, xv et xvi dans son étude) renvoie au chapitre x du *Kathāsaritsāgara* de Somadeva<sup>71</sup>. Nous reproduisons ici l'un des deux reliefs (**fig. 10**) où apparaît le personnage de Mṛgāvātī, représentée en compagnie de son époux le roi Sahasrānīka. En partie droite de la composition, ce dernier, vêtu d'une *dhotī* courte attachée à la taille par un nœud, conduit de la main droite sa bien-aimée, gestuelle qui symbolise leur union. Cette union est menacée par la malédiction formulée par la femme représentée en partie gauche, la nymphe Tilottamā, s'avançant à droite du fastueux palais d'Indra, dont nous avons relevé plus haut les caractéristiques architecturales. La série de reliefs de Jolotundo exposant la généalogie de la lignée des Pāṇḍava, on y retrouve bien sûr plusieurs épisodes consacrés à la vie d'Arjuna et ses frères. C'est le cas d'un relief, hélas très mal conservé (**fig. 9**), qui intègre trois scènes, ou moments narratifs distincts, en une composition. F. D. K. Bosch y reconnaît, en partie inférieure, les jeux opposant les jeunes Pāṇḍava aux Kaurava et deux scènes, en partie supérieure gauche et à droite, évoquant différents personnages arrangeant ou contractant un mariage. Cette composition est donc d'un intérêt particulier pour sa mise en scène des liens sociaux et politiques créés ou renforcés lors d'alliances matrimoniales.

Si l'on considère l'image comme un document historique, qu'il est possible de lire aujourd'hui comme à l'époque de sa production, les bas-reliefs de la tour sud de Khương Mỹ étaient donc doublement efficaces pour transmettre un message. En effet, l'image et le texte en langue vernaculaire, fonctionnant dans un système d'écho, se renforcent l'une l'autre. On notera ici qu'au Campā, la répartition des inscriptions (ou des portions d'inscriptions) rédigées en langues sanskrite ou came tend à refléter des préoccupations divine ou royale, d'une part, et plus mondaine, d'autre part<sup>72</sup>. Suivant ce schéma, on pourrait éventuellement considérer les inscriptions en vieux cam de Khương Mỹ comme un exemple de transition entre deux mondes, l'épopée étant transposée de la sphère divine et royale vers une sphère mondaine. Que ceux à qui ces commentaires gravés s'adressaient aient eu connaissance ou non du *Rāmāyaṇa* de Vālmīki, ces reliefs représentaient les grands thèmes – celui de la conduite dharmique du souverain et de ses sujets en premier lieu – de cette épopée. Ainsi, l'on peut supposer qu'aux alentours du x<sup>e</sup> siècle au Campā, de nouvelles formes d'expression et de discours ont vu le jour, manifestant, peut-être, une volonté particulière de commenter ou d'expliquer certains aspects du *Rāmāyaṇa*.

71. BOSCH 1961, p. 62. Cette œuvre sanskrite cachemirienne a été compilée au xi<sup>e</sup> siècle à partir d'une collection d'histoires en prose plus ancienne, la *Bṛhatkathā* de Guṇādhya.  
72. GRIFFITHS, LÉPOUTRE, SOUTHWORTH & THÀNH PHẦN 2012b, p. 192-193.

## Rattachement stylistique

Avec leur état de conservation assez médiocre, la plupart des détails étant érodés quand les blocs ne sont pas tout bonnement brisés, on peut craindre certaines difficultés lorsqu'il s'agit de classer les bas-reliefs de la tour sud de Khương Mỹ du point de vue stylistique. Si l'on tente de mener l'exercice, ne serait-ce que pour mettre en perspective les éléments de datation que nous a fournis l'épigraphie, l'on est amené à se demander si le groupe peut être rattaché à l'une des formes d'art définies et datées de ce x<sup>e</sup> siècle, en d'autres termes, à l'un des « styles » caractérisés par nos grands prédécesseurs.

L'analyse du traitement du visage, des détails des parures ou des vêtements des reliefs de Khương Mỹ paraît, dans une large mesure, inopérante. Le modelé des personnages, aux corps longilignes et membres graciles, signale un style qui se démarque de l'art de la fin du ix<sup>e</sup> et du début du x<sup>e</sup> siècle, dit « style de Đờng Dương ». Ce dernier présente un aspect plus charnel dans le traitement des corps que ne le font les images du cycle du *Rāmāyaṇa*. De plus, la tiare dont le port caractérise les représentations des deux héros, Rāma et Lakṣmaṇa, est, à l'image des figures, plus fine et étirée que les diadèmes à trois grands fleurons entourant un *mukuṭa* à étages dont l'art de ce début du x<sup>e</sup> siècle nous a offert de nombreux exemples.

S'il est clair que les images du cycle de Khương Mỹ ne relèvent pas du style de Đờng Dương, on ne saurait pour autant les associer à celles que J. Boisselier a regroupées en un style éponyme du site d'où elles proviennent<sup>73</sup>, qu'il identifie comme la phase première du style s'étalant sur le x<sup>e</sup> siècle, nommé « style de Mỹ Sơn A1 » par P. Stern<sup>74</sup>. La haute tiare striée est en effet bien éloignée des diadèmes étagés à fleurons et demi-fleurons intermédiaires qu'arborent les figures qui peuplent les trois tours. La mise en espace des personnages de nos reliefs et des éléments évoquant les environnements dans lesquels ceux-ci évoluent ne souffrent par ailleurs pas d'une certaine « lourdeur », attestée à Đờng Dương et qui persiste sur quelques reliefs participant au style dit de Khương Mỹ<sup>75</sup>. La forme conique pourrait s'apparenter dans une meilleure mesure aux coiffures du style de Trà Kiệu qui correspond à la seconde phase du style de Mỹ Sơn A1 selon J. Boisselier. Mais là encore, les couvre-chefs arborés par nos personnages épiques se distinguent par leur forme légèrement incurvée et leur hauteur. Si l'on se tourne vers la production sculptée associée au xi<sup>e</sup> siècle, et plus particulièrement vers des exemples attribués au style dit de Chánh Lộ, on trouve également quelques affinités avec la sculpture du *Rāmāyaṇa* de Khương Mỹ. Décrit comme un « véritable prolongement du style

73. BOISSELIER 1963, p. 149-172.

74. STERN 1942, p. 11-12, 78.

75. Nous pensons notamment au relief représentant Kṛṣṇa Govardhanadhara conservé au musée de la sculpture came de Đà Nẵng, sous le numéro d'inventaire 17.6. Voir BOISSELIER 1963, p. 149.

de Mý Sơn A1 »<sup>76</sup>, ce style reprend en effet le type de coiffures coniques décrit ci-dessus, celles-ci affectant à l'occasion un aspect plus élancé. Simplification du costume et de la parure, figures cambrées mais non plus déhanchées, seins volumineux pour les personnages féminins, sont autant de caractéristiques qui peuvent faire écho à la sobriété et à la grande lisibilité du cycle épique que nous avons tâché de mettre en lumière.

Ainsi, comme nous l'avions craint, l'état d'érosion avancé des reliefs constituant notre cycle ne nous autorise pas à préciser la datation au x<sup>e</sup> siècle avancée avec des arguments épigraphiques. De fait, les données de l'histoire de l'art invitent même à laisser ouverte la possibilité d'une date de production plus tardive pour cette série narrative sculptée, pouvant aller jusqu'au xi<sup>e</sup> siècle. Certes, les inscriptions en vieux cam gravées au-dessus des images en bas-relief, seul critère de datation dont nous disposions pour ces dernières, se signalent par leur proximité avec la graphie employée dans l'inscription C. 63. Cependant, celle-ci peut très bien avoir connu une certaine stabilité jusque dans le courant du xi<sup>e</sup> siècle. En outre, les divergences stylistiques entre ces reliefs de la base de la tour sud et les images supposément datables du x<sup>e</sup> siècle dégagées à Khương Mỹ et sur divers sites de la province sont pour le moins sensibles – et même le mauvais état de conservation des pièces ne nous permet de nier ce constat. Celles-ci pourraient s'expliquer par la chronologie du site, qu'il conviendrait peut-être d'appréhender comme une succession de phases de construction et de restauration des trois tours. La lecture de l'inscription C. 63 donnant un *terminus ante quem* entre 900 et 975 pour l'occupation du site<sup>77</sup>, il est vraisemblable que la mise en œuvre de l'architecture dans l'état que nous connaissons ait pu avoir lieu dans la seconde moitié du x<sup>e</sup> siècle. Une telle chronologie s'accorde mieux avec celle des monuments du Cāmpa envisagée par P. Baptiste, pour qui les tours de Khương Mỹ n'ont pu être construites qu'à partir de 965 au plus tôt<sup>78</sup>. Le décor architectural de la tour sud, son programme narratif inclus, aurait été réalisé consécutivement à l'achèvement de la structure. Par ailleurs, nous avons eu l'occasion de faire remarquer quelques variantes caractérisant la mise en page (fig. 20), voire le style (fig. 22), de certains bas-reliefs narratifs de la tour-sanctuaire au sein du groupe de bas-reliefs isolés. Ce point soulève la question de l'unicité du programme iconographique de la tour ainsi que des ateliers qui y étaient engagés. Il faut aussi reconnaître que nous ne sommes pas en position d'y répondre actuellement. À tout le moins nous faut-il considérer la possibilité de l'existence d'un type d'art réservé à la mise en narration. Celui-ci emprunterait des moyens d'expression particuliers, tant en termes de formes que de mise en espace au sein du relief, où il s'associe avec le texte, et, plus largement, au sein du programme iconographique de la tour et du complexe religieux dans son ensemble.

76. BOISSELIER 1963, p. 210-211.

77. Voir l'Annexe.

78. BAPTISTE 2009, p. 182.

## Conclusion

La réception du *Rāmāyaṇa* et l'élaboration d'un programme iconographique à partir d'une sélection d'épisodes de l'épopée telles que nous venons de les décrire se sont faites au Cāmpā dans un contexte historique précis : celui d'un renouveau de l'utilisation de l'image dans l'enceinte du temple, sensible à partir du x<sup>e</sup> siècle. L'apparition de l'image – et en particulier celle de média narratifs – sur la surface extérieure des temples peut indiquer une évolution dans les pratiques religieuses et sociales. Outre la représentation des personnages des épopées, la narration sculptée permet de placer l'accent sur les relations sociales et symboliques qui les lient. En faisant évoluer les personnages les uns par rapport aux autres et dans des environnements différents, les multiples attachements et devoirs de ces derniers sont mis en valeur. Ainsi, nous avons souligné la façon dont les liens sociaux de fidélité, de respect, mais aussi les relations d'opposition au prince (et donc au *dharma*) ont pu être mises en image. Par un effet de miroir, ces représentations épiques produisent un discours sur la façon dont se représente, en prenant Rāma et Lakṣmaṇa pour modèles, l'élite d'une société qui se veut dharmique. Nous avons esquissé ce qui pourrait être une prédilection pour les épisodes contenus dans le livre III de l'épopée de Vālmīki, qui présente un point de rupture important dans le récit avec l'enlèvement de Sītā. Mieux encore, ces relations ont été mises en images et en mots de manière concomitante, ouvrant ainsi la voie à une meilleure appréhension et appropriation du récit épique et de ses codes par les dévots, qui étaient également sujets d'un roi. La question de la composition d'une version vernaculaire de l'épopée en cam, comme cela a pu être le cas en vieux javanais, mérite d'être posée ici à la lumière des quelques divergences que l'on a pu noter avec le texte de Vālmīki<sup>79</sup>. Celle-ci ne se formulerait alors pas en terme de choix restrictif d'une recension ou de l'autre, mais plutôt des ressorts d'une reformulation visuelle à partir d'au moins deux recensions littéraires. Enfin, à l'aide de quelques exemples javanais, il a été possible d'inscrire les problématiques associées à l'art narratif cam dans une aire géographique régionale. Les productions comes et javanaises, en particulier celles de Java Est, nous semblent partager certains motifs, un goût pour un canon svelte et naturel ainsi que plusieurs méthodes de narration. Afin de gagner une meilleure compréhension de la relation de parenté entre ces deux traditions, il faudrait cependant disposer de corpus plus étoffés d'une part, mais aussi de pièces suffisamment bien conservées pour prendre en compte l'ensemble des motifs à la fois narratifs et décoratifs qui y sont développés.

79. À propos de la connaissance de l'épopée au Vietnam, voir HUBER 1905.



Figure 28. — Fragment de pilier portant l'inscription C. 63. Grès, 69 × 57 × 93 cm. Musée d'Histoire nationale, Hanoi, n° d'inv. LSb 21161. Cliché Arlo Griffiths (2009).

### Annexe : autres vestiges épigraphiques du site

Une inscription de Khuong Mỹ fut mentionnée pour la première fois par Étienne Aymonier dans son « rapport sommaire sur les inscriptions du Tchampa, découvertes et estampées par les soins de M. Camille Paris » (1896)<sup>80</sup>. De ce rapport date l'erreur de l'identification du support (**fig. 28**), conservé au musée d'Histoire nationale (*Bảo tàng Lịch sử quốc gia*) à Hanoi sous le n° d'inv. LSb 21161 (ancien n° B 2, 20), comme un « fragment de stèle », erreur reprise dans la quasi totalité des publications qui ont par la suite évoqué l'inscription, notamment dans l'inventaire dressé par G. Coëdès qui fait acte

de 8 lignes sur une face<sup>81</sup>. Dans une publication récente, le support a été redéfini comme un fragment de piédroit. Il a de surcroît été constaté que ce dernier n'est pas seulement gravé sur la face antérieure, mais porte également les restes de trois lignes sur sa face latérale droite (pour l'observateur)<sup>82</sup>. L'EFGO dispose pour cette inscription, toujours restée inédite, des estampages encrés n. 148 (face principale, **fig. 29**) et n. 1848 B (face latérale, **fig. 30**). Notre édition se fonde sur un déchiffrement à même la pierre et à partir des estampages, d'abord par Amandine Lepoutre à l'hiver 2010-2011, puis par Arlo Griffiths en mars 2012.

80. Une version davantage abrégée du même rapport fut publiée la même année par le même auteur dans le *Bulletin de géographie historique et descriptive*, t. 1, p. 93-95.

81. FINOT 1915, p. 11 ; G. Coëdès, « Liste générale des inscriptions du Champa et du Cambodge », entrée C. 63, dans COEDÈS & PARMENTIER 1923 ; BOISSELIER 1963, p. 149. À noter que Parmentier (1909-1918, t. 1, p. 268) avait parlé simplement d'une « pierre ».

82. *ECIC* III, p. 447.

**Face principale**

- (-9) ... Cu ...
- (-8) ... mvaun· paliy· ...
- (-7) ... luvu su(bh)āḥ di (t)adyaṅ ...
- (-6) ... (h)umā tavauṅ· di luvu lamauṅ· li(m)[ā] ...
- (-5) ... (a)siy· • dandau tavauṅ· lagiḥ aviḥ • humā luvu klā d...
- (-4) ... jāk· as(i)y· • humā vasauṅ· pāk· pluḥ tijuḥ galauk·  
• dvā pluḥ tiju(h) ...
- (-3) ... ṅ(-) lagiḥ aviḥ • humā di kalataiḥ • humā klov·  
karu(ṅa)k· pāk· galauk· | tluv· jāk[·]
- (-2) ... humā di andap· mvaun· paliy· kalataiḥ pāk· galauk·  
• dvā jāk· (a)siy· || [fleuron]
- (-1) ... humā manrauṅ· yāṁ tandyo tuy· (th)auṅ· nan· la(gai)ḥ  
aviḥ

**Face latérale**

- (1) ... (h)u(mā) yā ...
- (2) ... ṅa (diC)vara atā dena glai n(a)-
- (3) ... aviḥ hu-

Ce fragment appartient à un groupe d’inscriptions de la période dite d’« Indrapura » dont les listes de terrains – fort probablement affectés à des temples – rédigées en vieux cam n’ont pas encore été étudiées. En remettant sa traduction à une future occasion, lorsque, notamment, les listes de C. 113, de C. 140 et de C. 167 auront été analysées, nous sommes dès à présent en mesure de proposer pour ce texte, bien qu’il soit aujourd’hui dépourvu de date interne, une date relativement précise. Plusieurs éléments du vocabulaire qu’il emprunte ne sont en effet attestés que dans des inscriptions datées entre 820 et 899 śaka, donc entre 898 et 978 de notre ère. Ainsi,

- asiy* : seulement dans C. 113 (838 ś. ?), C. 140 (899 ś.), et C. 149 (833 ś.) ;
- klov* : seulement dans C. 138 (824 ś.), et C. 167 (836 ś.) ;
- galauk* : seulement dans C. 113 (838 ś. ?), et C. 149 (833 ś.) ;
- mvaun* : la combinaison *mvaun· paliy·* seulement dans C. 113 (838 ś. ?) ;
- lagaiḥ* : seulement dans C. 106 (820 ś.), C. 113 (838 ś. ?), et C. 149 (833 ś.) ;
- luvu* : seulement dans C. 140 (899 ś.).

On peut sur cette base affirmer sans grand risque d’erreur que l’inscription remonte à une date comprise entre 900 et 975. De ce fait, il faut à nouveau redéfinir l’identification du support, que nous considérons désormais, à l’instar de l’inscription de Hà Trung (C. 113), comme un fragment de pilier<sup>83</sup>.

83. Il n’y a en effet aucune inscription sur piédroit au Campā avant le XI<sup>e</sup> siècle. La datation erronée de l’inscription C. 31 C2 sur un piédroit de la tour principale de Po Nagar à Nha Trang (ECIC III, Annexe I) rendait jusqu’à une date récente impossible un tel constat.

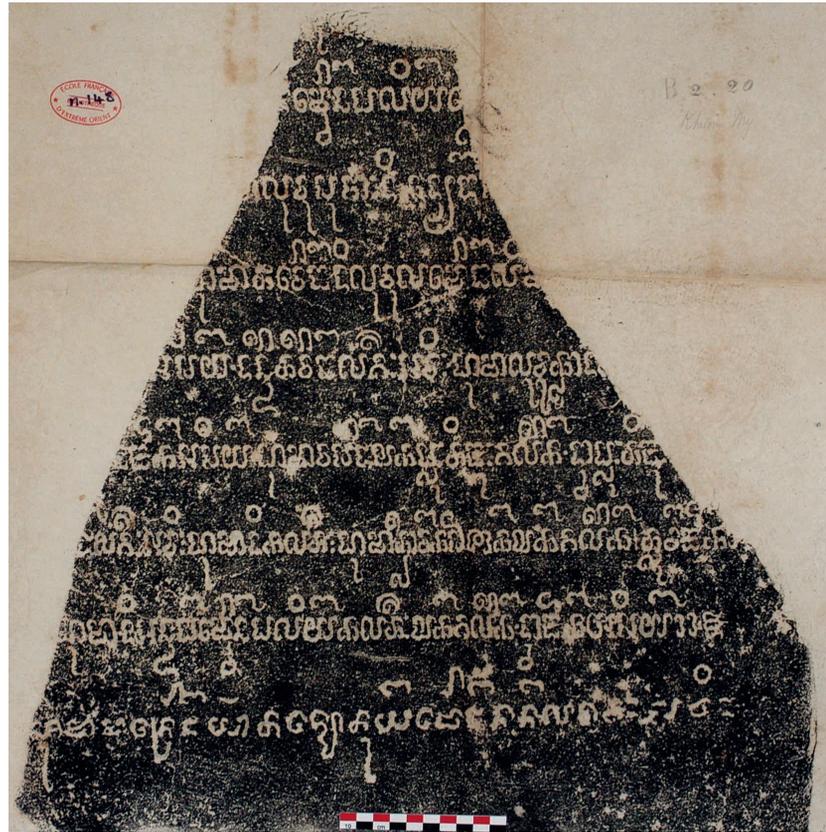


Figure 29. — Estampage EFEO n. 148 pour C. 63, face antérieure.

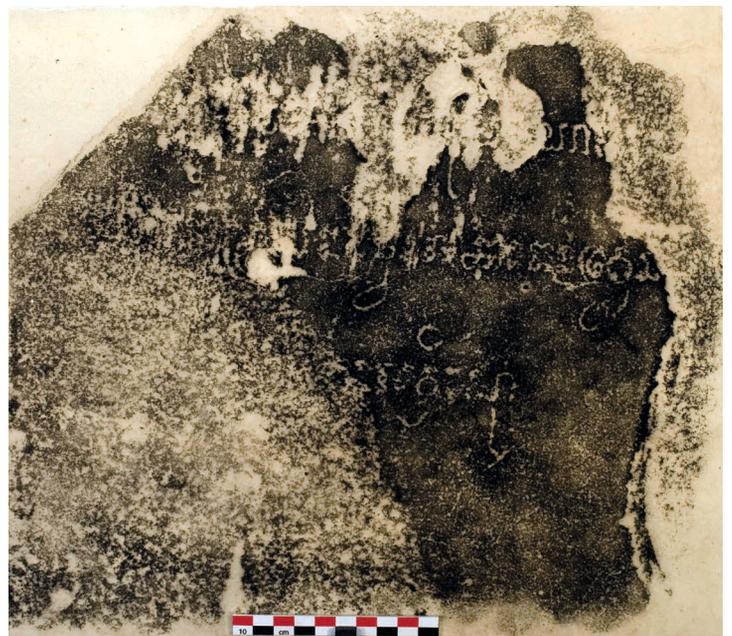


Figure 30. — Estampage EFEO n. 1848 pour C. 63, face latérale.

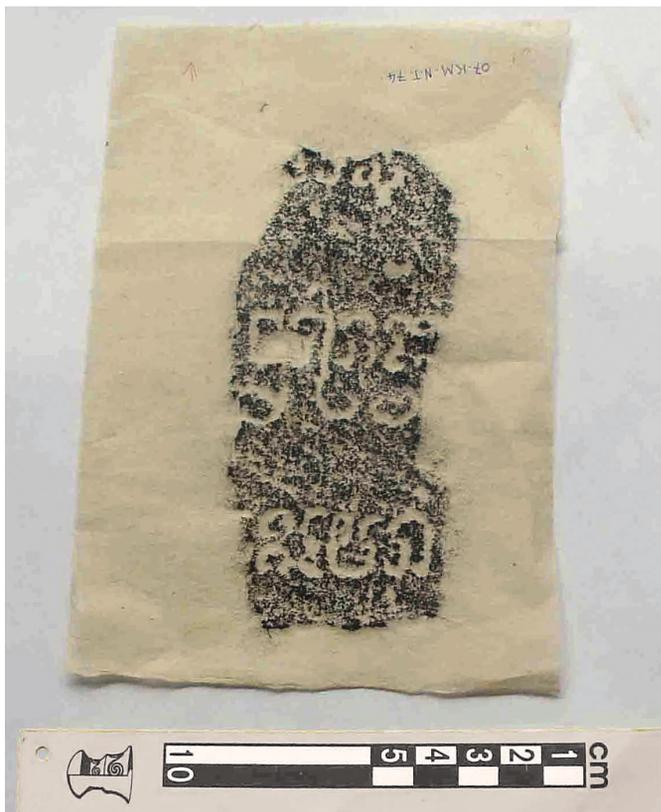


Figure 31. — Estampage, fond inconnu, pour fragment d'inscription trouvé à Khương Mỹ. Cliché Trần Kỳ Phương (2007).

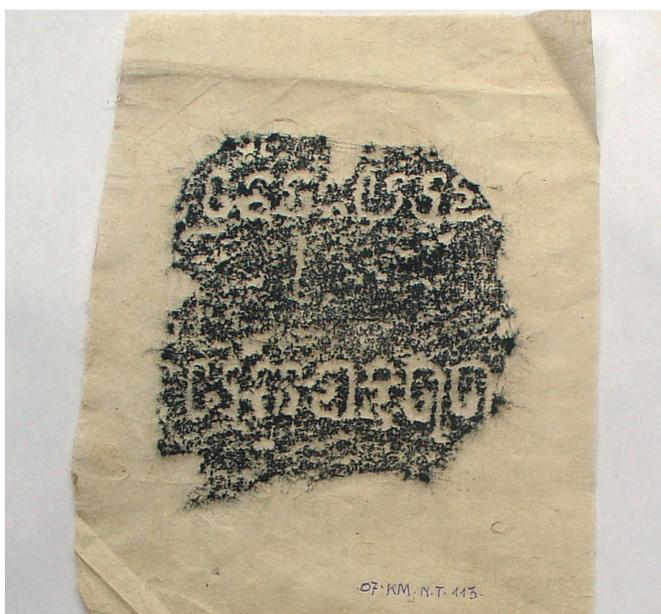


Figure 32. — Estampage, fond inconnu, pour fragment d'inscription trouvé à Khương Mỹ. Cliché Trần Kỳ Phương (2007).

Deux estampages labellisés 07.KM.N.T.74 et 07.KM.N.T.113 dont Trần Kỳ Phương a communiqué des photographies à Arlo Griffiths montrent des fragments d'inscriptions qui auraient également été découverts à Khương Mỹ et qui usent quant à eux d'une écriture du XIII<sup>e</sup> siècle de notre ère. L'un d'eux porte même une date du XII<sup>e</sup> siècle śaka. Ces fragments ont sans doute rejoint le corpus épigraphique du site dans le cadre de récents travaux archéologiques<sup>84</sup>. Sur le premier (fig. 31), on lit :

- (1) ... k ...
- (2) ... (ś)vabhra (nvaṃ)ḥ ...
- (3) ... [ta]na rayā ...

Sur le second (fig. 32) :

- (1) nau vuḥ (ya pa) ...
- (2) śakarāja 11 ...

Arlo Griffiths, EFEO  
arlo.griffiths@efeo.net

Marine Schoettel, EPHE  
immarine@gmail.com

Margaux Tran Quyet Chinh  
St. Mary's, Twickenham  
margaux.tran@hotmail.fr

84. Nous ignorons le lieu de conservation tant de ces estampages que des fragments estampés.

## Abréviation

ECIC Études du corpus des inscriptions du Campā, III : voir GRIFFITHS, LEPOUTRE, SOUTHWORTH & THÀNH PHẦN 2012a ; V : voir GOODALL & GRIFFITHS 2013.

## Bibliographie

- AYMONIER Étienne, 1896 : « Rapport sommaire de M. Aymonier sur les inscriptions du Tchampa, découvertes et estampées par les soins de M. Camille Paris », *Journal Asiatique*, 9e série, 7, p. 146-151.
- AYMONIER Étienne & CABATON Antoine, 1906 : *Dictionnaire čam-français*, Paris, E. Leroux (Publications de l'École française d'Extrême-Orient, 7).
- BAPTISTE Pierre, 2009 : « Monuments du Champa. La date des styles de Mỹ Sơn A 1 et de Chánh Lộ (x<sup>e</sup>-xi<sup>e</sup> siècles) », *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, 88, p. 151-187.
- BAPTISTE Pierre & ZÉPHIR Thierry (dir.), 2005 : *Trésors d'art du Vietnam : la sculpture du Champa, v<sup>e</sup>-xv<sup>e</sup> siècles*, [exposition, musée national des arts asiatiques Guimet], Paris, Réunion des musées nationaux.
- BHATTACHARYA Gouriswar, 1990 : « Early Rāmāyaṇa Illustration from Bangladesh », in TADDEI Maurizio & CALLIERI Pierfrancesco (dir.), *South Asian Archaeology, 1987: Proceedings of the Ninth International Conference of the Association of South Asian Archaeologists in Western Europe, Held in the Fondazione Giorgio Cini, Island of San Giorgio Maggiore, Venice*, Part 2, Rome, Istituto italiano per il Medio ed Estremo Oriente (Series Orientale Roma, 66), p. 1043-1066.
- BIANCHINI Marie-Claude & GIRARD-GESLAN Maud, 1995 : *Les ors de l'archipel indonésien*, [exposition, musée national des arts asiatiques Guimet], Paris, Réunion des musées nationaux.
- BIARDEAU Madeleine & PORCHER Marie-Claude (dir.), 1994 : *Le Rāmāyaṇa*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, 458).
- BOISSELIER Jean, 1963 : *La statuaire du Champa : recherches sur les cultes et l'iconographie*, Paris, École française d'Extrême-Orient (Publications de l'École française d'Extrême-Orient, 54).
- BOSCH F. D. K., 1961 : « The Oldjavanese Bathing-Place Jalatunḍa », in BOSCH F. D. K., *Selected Studies in Indonesian Archaeology*, La Haye, Martinus Nijhoff (KITLV Translation Series 5), p. 47-107.
- CŒDÈS George & PARMENTIER Henri, 1923 : *Listes générales des inscriptions et des monuments du Champa et du Cambodge*, Hanoi, Impr. d'Extrême-Orient.
- FALLON Oliver, 2009 : *Bhaṭṭi's poem: the death of Rāvaṇa*, New York, New York University Press (Clay Sanskrit Library, 45).
- FINOT Louis, 1904 : « Notes d'épigraphie, XI. Les inscriptions de Mi-Son », *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient*, 4, p. 897-977.
- 1915 : « Notes d'épigraphie, XIV. Les inscriptions du musée de Hanoi », *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient*, 15, p. 1-135.
- FONTEIN Jan, 1990 : *The sculpture of Indonesia*, Washington, National Gallery of Art, Abrams.
- GOODALL Dominic & GRIFFITHS Arlo, 2013 : « Études du Corpus des inscriptions du Campā, V: The Short Foundation Inscriptions of Prakāśadharman-Vikrāntavarman, King of Campā », *Indo-Iranian Journal*, 56, p. 419-440.
- GRIFFITHS Arlo, 2012 : « Inscriptions of Sumatra, II. Short epigraphs in Old Javanese », *Wacana*, 14 (2), p. 197-214.
- GRIFFITHS Arlo, LEPOUTRE Amandine, SOUTHWORTH William A. & THÀNH PHẦN, 2012a : « Études du corpus des inscriptions du Campā, III. Épigraphie du Campā 2009-2010 : prospection sur le terrain, production d'estampages, supplément à l'inventaire », *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient*, 95-96 (2008-2009), p. 435-497.
- 2012b : *Văn khắc Chăm tại Bảo tàng Điêu khắc Chăm - Đà Nẵng / The inscriptions of Campā at the museum of Cham sculpture in Đà Nẵng*, Ho Chi Minh City, VNUHCM Publishing House and Center for Vietnamese and Southeast Asian Studies, University of Social Sciences and Humanities, Vietnam National University Hồ Chí Minh City, École française d'Extrême-Orient.
- HỒ XUÂN TỈNH, 2005 : « Les sites de Khương Mỹ et de Chiên Đan : récentes découvertes », in BAPTISTE Pierre & ZÉPHIR Thierry (dir.), *Trésors d'art du Vietnam : la sculpture du Champa v<sup>e</sup>-xv<sup>e</sup> siècles*, [exposition, musée national des arts asiatiques Guimet], Paris, Réunion des musées nationaux, p. 162-167.
- HỒ XUÂN TỈNH & NGUYỄN THƯỢNG HỮ, 2001 : « Phát hiện mới ở khu tháp Khương Mỹ (Quảng Nam) », *Những phát hiện mới về khảo cổ học năm 2001*, p. 783-784.
- HUBER Édouard, 1905 : « Études indo-chinoises, I. La légende du Rāmāyaṇa en Annam », *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient*, 5, p. 168.
- KERN Hendrik, 2015 : *Rāmāyaṇa: The Story of Rāma and Sītā in Old Javanese*, Romanized edition by Willem van der Molen, Tōkyō, Research Institute for Languages and Cultures of Asia and Africa, Tokyo University of Foreign Studies (Javanese Studies, 1).
- KINNEY Ann R., 2003 : *Worshiping Siva and Buddha: The Temple Art of East Java*, Honolulu, University of Hawai'i Press.
- KLOKKE Marijke J., 1993 : *The Tantri reliefs on ancient Javanese candi*, Leyde, KITLV press (Verhandelingen van het Koninklijk Instituut voor Taal-, Land- en Volkenkunde, 153).
- LEFÈVRE Vincent & BOUSSAC Marie-Françoise, 2007 : *Chefs-d'œuvre du delta du Gange, collections des musées du Bangladesh*, [exposition, musée national des arts asiatiques Guimet], Paris, Réunion des musées nationaux.
- LEVIN Cecelia, 2008 : « Recasting the Sacred Heroes: A New Discovery of Sculptural Epic Narration from Ancient Champa », in BACUS Elisabeth A., GLOVER Ian C. & SHARROCK Peter D. (dir.), *Interpreting Southeast Asia's Past: Monument, Image and Text*, vol. 2, Singapour, NUS Press, p. 85-99.
- VAN DER MOLEN Willem, 2003 : « Rama and Sita in Wonoboyo », *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde*, 159 (2), p. 389-403.
- PARIS Camille, 1891 : « Les ruines tjames de Tra-Kéou, province de Quang Nam », *L'Anthropologie*, 2, p. 283-288.
- PARMENTIER Henri, 1909-1918 : *Inventaire descriptif des monuments čams de l'Annam*, 2 tomes, Paris, Impr. Nationale, E. Leroux (Publications de l'École française d'Extrême-Orient, 11-12).
- 1919 : « Catalogue du Musée Cam de Tourane », *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient*, 19, p. 1-114.
- ROBSON Stuart, 2008 : *Arjunawiwāha: The Marriage of Arjuna of Mpu Kanwa*, Leyde, KITLV Press (Bibliotheca Indoesica, 34).
- 2015 : *The Old Javanese Rāmāyaṇa: A New English Translation with an Introduction and Notes*, Tōkyō, Research Institute for Languages and Cultures of Asia and Africa, Tokyo University of Foreign Studies (Javanese Studies, 2).
- SOUTHWORTH William Aelred, 2001 : « The Origins of Campā in Central Vietnam: A Preliminary Review », Ph.D. Thesis, Londres, University of London.
- STERN Philippe, 1942 : *L'Art du Champa (ancien Annam) et son évolution*, Toulouse, Douladoure.
- TRẦN KỲ PHƯƠNG, 2000 : « The Wedding of Sītā: A Theme from the Rāmāyaṇa Represented on the Tra Kieu Pedestal », in KLOKKE Marijke J. (dir.), *Narrative Sculpture and Literary Traditions in South and Southeast Asia*, Leyde, Brill (Studies in Asian Art and Archaeology, 23), p. 51-58.
- VANDERMEERSCH Léon & DUCREST Jean-Pierre (dir.), 1997 : *Le Musée de Sculpture Čam de Đà Nẵng*, Paris, Éditions de l'AFAO.