

MARIE GATELLIER

LES DESTINS DE REVATĪ ET DE PAṬĀCĀRĀ
ILLUSTRÉS PAR LA PEINTURE SINGHALAISE

Revatī et Paṭācārā sont les deux héroïnes indiennes de divers contes édifiants bouddhiques. Aucun lien historique ou littéraire ne les unit. Leurs histoires sont relatées séparément et apparemment il n'était pas nécessaire de les réunir dans une même étude. Pourtant il nous a paru intéressant de les présenter l'une après l'autre car elles sont des incarnations vivantes d'un des grands principes de la doctrine bouddhique: tout acte bon ou mauvais engendre un fruit, une juste rétribution, qui peut intervenir à tout moment soit dans notre vie présente soit dans n'importe laquelle des existences de notre futur. Les textes ont volontairement stoppé le *saṃsāra*, le cycle continu des naissances et renaissances de ces deux femmes, au VI^{ème} siècle avant notre ère, à l'époque du Buddha historique Gotama, car il semble que leur destin se joua alors d'une manière décisive. Divers événements, relatés avec minutie, entraînèrent Revatī et Paṭācārā à penser, parler et agir selon certaines convictions qui, conséquemment, apportèrent un châtiment à l'une et une récompense à l'autre. Leurs existences furent d'autant plus mises en relief que le Buddha lui-même les aurait citées en exemple dans des sermons et qu'il serait intervenu d'une manière directe dans le destin de Paṭācārā.

Cependant la principale raison de notre intérêt pour Revatī et Paṭācārā fut l'illustration de leur vie par des peintures murales d'un petit temple bouddhique, le Pūrvārāma vihāra (Doc. 1), situé dans le

village de Kataluva sur la côte Sud-Ouest de Sri Lanka. Ce temple et son décor sont d'ailleurs récents puisqu'ils furent achevés en 1886 selon l'inscription peinte au-dessus de la porte d'entrée.

A cette époque, les Anglais occupaient Sri Lanka. Arrivés à la fin du XVIIIème siècle, ils avaient peu à peu éliminé la puissance des Hollandais, s'emparant des possessions de ceux-ci, principalement des provinces maritimes. Puis ils avaient entrepris la conquête du royaume de Kandy, le dernier bastion singhalais qui, jusqu-là, avait réussi à se maintenir malgré les invasions successives des Occidentaux. En 1815, les Anglais pénétraient en vainqueurs dans Kandy. Peu après, ils capturaient le roi Srī Vikrama Rājasimha et sa famille, et signaient avec les divers notables, religieux et laïcs, une convention qui reconnaissait leur suprématie sur l'île mais qui cependant garantissait certains droits aux Singhalais; le plus important concernait la religion bouddhique dont les rites, les desservants et les temples devaient être conservés et respectés. Le processus d'intégration qui fit réellement de Ceylan une colonie de la couronne britannique fut très lent. Plusieurs rebellions durent être réprimées. Cependant, dans le dernier quart du XIXème siècle, la résistance avait pratiquement cessé dans les territoires kandyens mais se maintenait dans les provinces maritimes de la côte Ouest où un renouveau du bouddhisme coïncida alors avec un réveil du nationalisme singhalais.

Toute une série de temples furent construits à cette époque, souvent selon un même plan, dans les villages échelonnés le long de cette zone côtière et nombreux furent ceux dont les murs s'ornèrent de peintures qui relataient la Vie du Buddha et ses Vies antérieures (*Jātaka*), ou quelques contes édifiants bouddhiques particulièrement appréciés du peuple singhalais.

Extérieurement, le Pūrvārāma vihāra se présente comme une bâtisse presque carrée (environ 14 m. sur 13 m. de côté) dont les murs, couverts d'un crépi blanc, ont été élevés sur un soubassement légèrement saillant. La façade principale, orientée à l'ouest, présente en son milieu un petit porche soutenu par des colonnes géminées au-dessus de l'escalier d'accès. Une assez large fenêtre s'ouvre de part et d'autre de cette entrée. Les trois autres murs ne présentent aucune fenêtre mais sont percés chacun, à intervalles réguliers, de deux portes constituant

des accès secondaires du temple. Les toits de tuiles en pente douce forment plusieurs décrochements reflétant ainsi la disposition intérieure: petit toit particulier du porche, toit à une seule pente pour le déambulatoire, toit plus élevé, au centre, au-dessus du sanctuaire.

Le plan du Pūrvārāma vihāra (Doc. 2) est le plus caractéristique et le plus commun des plans adoptés au XIX^{ème} siècle pour ces petits temples du littoral. L'entrée fait accéder au déambulatoire, large couloir d'environ 2 mètres, qui contourne une grande pièce centrale dans laquelle on pénètre par une deuxième porte située dans l'axe de l'entrée. Cette pièce est elle-même divisée en deux parties rectangulaires en avant, un hall; derrière, un sanctuaire. Deux portes permettent le passage de l'un à l'autre. Le long du mur du fond du sanctuaire se trouve un grand Buddha couché, à droite un Buddha debout faisant le geste de l'absence de crainte (*abhayamudrā*, skt.), à gauche un Buddha assis en méditation, les mains dans le giron (*samādhi* ou *dhyānamudrā*, skt.).

Les peintures murales ornent principalement le petit hall qui précède le sanctuaire et toute la face interne, donnant sur le déambulatoire, des quatre murs porteurs extérieurs du *vihāra*.

La Vie du Buddha est le thème classique et sans surprise qui est traité dans le hall. Les peintures du déambulatoire sont nettement plus originales, tant par la variété des thèmes que par la richesse de l'iconographie et la palette chatoyante des couleurs. Il est vrai que ces peintures occupent une très vaste superficie; subdivisées en quatre registres superposés, elles courent comme de longues frises sur les quatre grands murs, interrompues seulement par les ouvertures (deux fenêtres et sept portes). Elles sont en général dans un assez bon état de conservation.

Au registre inférieur, haut de 66 cm., sont figurés soixantequatre Enfers bouddhiques, tandis que les trois registres supérieurs, hauts de 60 cm., relatent plusieurs *Jātaka*: le *Vessantara*, le *Khaṇḍahāla*, le *Temiya*, le *Kaṭṭhahāri*, le *Mahāsutasoma* et le *Culladhammapāla*. Quelques contes y figurent également, dont l'histoire de Revatī qui couvre tout le registre supérieur du mur du fond et l'histoire de Paṭācārā, située sur les deux registres supérieurs de la dernière section du mur de gauche (entre la deuxième porte et le mur du fond).

L'histoire de Revatī est relatée dans trois recueils écrits en pāli et qui appartiennent traditionnellement au canon bouddhique des Theravādin¹, celui qui s'est implanté et conservé à Sri Lanka.

Le premier recueil est le Commentaire du *Dhammapada* (*Dhammapad-Aṭṭha-kathā*, p.) que l'on attribue généralement à Buddhaghosa². Ce religieux très érudit, du Vème siècle de notre ère, séjourna et travailla longuement à Sri Lanka où ses traductions et commentaires en pāli des textes bouddhiques lui ont acquis une juste renommée. Le *Dhammapada*, divisé en 26 sections ou livres, regroupe 423 sermons en vers qui auraient été prononcés par le Buddha; l'adjonction de Commentaires transforma les austères paroles du Maître en divers contes agréables à entendre et édifiants par leur contenu. Celui relatif à Revatī met principalement en lumière l'homme qu'elle épousa, Nandiya. D'ailleurs le titre donné par le Commentaire du *Dhammapada* et traduit par Burlingame: «Comment Nandiya atteignit la gloire céleste»³, indique d'une manière claire et précise sur qui se porte l'intérêt majeur de ce conte. De ce fait, ce texte partial mésestime le rôle joué par Revatī; il est en outre très incomplet: le récit s'arrêtant sur l'acquisition des mérites par Nandiya et ignorant totalement les événements qui se seraient déroulés ultérieurement. Heureusement les deux derniers recueils pāli, légèrement postérieurs au Commentaire du *Dhammapada*, fournissent des récits nettement plus exhaustifs sur la vie et le sort de Revatī. Il s'agit du *Vimānavatthu* (Histoire des demeures) et du *Petavatthu* (Histoire des défunts)⁴, qui

1. Theravādin: adepte(s) du *Theravāda* (p.), la doctrine des anciens, considérée comme la doctrine originelle du Bouddhisme, utilisant le canon pāli.

2. L'attribution du *Dhammapad-Aṭṭha-kathā* à Buddhaghosa a été controversée principalement par T.W. Rhys-Davids et V. Fausboll. Un résumé de leurs positions se trouve dans le premier volume (n° 28), p. 59 et 60 de l'ouvrage de E.W. Burlingame: *Buddhist Legends, translated from the original pali text of the Dhammapada Commentary*, The Pali Text Society, London, 1979 (3ème ed.). Selon eux, l'auteur ou les auteurs du Commentaire du *Dhammapada* seraient inconnus.

3. E.W. BURLINGAME, *Buddhist Legends ... op. cit.*, part. 3, vol. 30, Book XVI, p. 92.

4. Ces manuscrits ont été traduits à deux reprises:
The Minor Anthologies of the Pali Canon, Part. IV, Vimāna Vatthu: Stories of the Mansions, and, Peta Vatthu: Stories of the Departed, translated by JEAN KENNEDY and HENRY S. GEHMAN respectively, Luzac, London, 1942.

The Minor Anthologies of the Pali Canon, Part. IV, Vimāna Vatthu: Stories of

auraient été rédigés par le religieux Dhammapāla qui vécut au Sud de l'Inde vers la fin du Vème siècle. Les manuscrits composés en stances pāli regroupent comme leur titre l'indique des contes poétiques mettant en scène celui qui habite la demeure ou celui qui vient de trépasser. La «demeure de Revatī» se trouve dans la cinquième partie du *Vimānavatthu*, c'est le 52ème récit sur les 85 que compte cet ouvrage. Dans le *Petavatthu*, l'histoire de Revatī est classée dans le quatrième et dernier chapitre, elle occupe la 39ème place parmi les 51 histoires répertoriées. Les textes des deux recueils concernant Revatī sont pratiquement identiques si bien qu'une seule version, en principe celle du *Vimānavatthu*⁵, a de tout temps été présentée par les traducteurs.

Nous allons donc relater en prose l'histoire de Revatī en faisant une synthèse des divers éléments introduits par le *Dhammapadaṭṭhakathā* et par le *Vimānavatthu*, puis nous examinerons son illustration au Pūrvārāma vihāra.

A l'époque où le Buddha résidait dans le monastère de l'Isipatana⁶ du parc des Gazelles, près de Bénarès, vivait dans cette même ville un jeune homme nommé Nandiya. C'était un laïc bouddhiste très croyant qui respectait et servait fidèlement la communauté religieuse. Quand il fut en âge, ses parents souhaitèrent qu'il se mariât avec Revatī, une jeune cousine qui vivait dans une maison face à la sienne. Mais Revatī ne croyait pas aux paroles du Buddha, elle ne donnait pas d'aumônes aux démunis et, pour tout cela, Nandiya ne désirait point l'épouser. Aussi la mère de Nandiya chercha à conseiller Revatī. Un jour, elle lui dit: «Chère fille, arrange un endroit convenable et propre dans cette maison pour que les moines puissent venir s'y asseoir et se restaurer, prépare des sièges et installe-les comme il faut, filtre l'eau dont ils auront besoin puis, quand ils auront fini leur repas, lave leurs

the Mansions, translated by I.B. HORNER assisted by N.A. JAYAWICKRAMA, *Petavatthu: Stories of the Departed*, translated by H.S. GEHMAN, The Pali Text Society, London, 1974.

5. La traduction de «La demeure de Revatī» dans le *Vimāna Vatthu* se trouve dans la version de J. Kennedy, pp. 87-90, et dans celle de I.B. Horner, pp. 103-107.

6. Le monastère de l'Isipatana (p.) «la descente des sages» fut l'un des premiers monastères fondés par le Buddha. Il se situe dans les faubourgs de Bénarès à Sarnath, dans le fameux parc des Gazelles où le Buddha a prononcé le premier sermon.

bols. Si tu fais tout cela, tu gagneras les faveurs de mon fils». Ainsi fit-elle et la mère put dire à son fils: «Revatī peut te seconder maintenant, elle est capable d'obéir à de bons sentiments». Nandiya en convint et consentit au mariage.

Dès la cérémonie terminée, Nandiya prévint sa jeune femme: «Sois vigilante, car tu ne pourras demeurer dans cette maison que si tu soignes fidèlement ma mère, mon père et la communauté des moines». Revatī promit de le faire et bientôt elle se conduisit comme une vraie croyante. Elle fut tout à fait soumise à son époux et en temps voulu lui donna deux fils. Puis, elle devint la seule maîtresse du logis à la mort des parents de Nandiya. Ceux-ci laissaient un gros héritage à Nandiya qui multiplia alors ses actes charitables. Il continua ses aumônes régulières aux moines de la communauté et installa à la porte de sa demeure un abri où l'on distribuait quotidiennement de la nourriture aux pauvres et aux voyageurs.

Quelque temps après, ayant entendu le Buddha prêcher la Loi, il résolut d'acquérir des mérites supplémentaires en érigeant une demeure pour les moines. Il fit donc construire un vaste hall, avec quatre grandes chambres, dans le monastère de l'Isipatana et, l'ayant meublé, il alla l'offrir à la congrégation des moines présidée par le Buddha. Au moment même où il versait l'eau lustrale du don dans la main droite du Tathāgata⁷, un palais divin, large de 12 vojana⁸, fait de 7 sortes de bijoux, et peuplé de toute une compagnie de Femmes célestes, s'éleva dans le monde des Trente-trois Dieux⁹.

Un jour, que le vénérable Mahā-Moggallāna¹⁰ vint en pèlerinage dans le monde des Dieux, il aperçut ce palais et s'informa auprès des divinités sur sa destination. Il apprit que seuls les mérites de Nandiya avait fait surgir cette belle résidence et que les Femmes célestes y

7. Epithète pāli attribuée au Buddha, se traduisant littéralement par «allé ainsi».

8. Le *yojana* (p.) est une mesure de longueur indienne qui, selon les sources, peut varier de 2 1/2 à 18 miles anglais.

9. Le Monde des Trente-trois Dieux (*Tāvātimsa* en p., *Trāyastriṃsa* en skt.) est, selon la cosmologie bouddhique, le deuxième ciel du Domaine des Désirs. Il est situé au sommet du Mont Meru et est régi par le dieu Sakka (Sakra en skt; mieux connu sous le nom d'Indra).

10. Le religieux Mahā-Moggallāna (p.) et le religieux Sāriputta (p.) furent, selon toutes les sources, les principaux auditeurs du Buddha.

attendaient Nandiya avec une certaine impatience. De retour auprès du Buddha, il le questionna à ce sujet et obtint une longue réponse que l'on peut résumer ainsi:

-- «L'homme qui après une longue absence rentre chez lui, est fêté par sa famille et par ses amis qui se rājouissent de son retour. De même celui qui, ayant acquis des mérites, quitte ce monde pour le suivant, sera accueilli avec joie par les divinités».

Ces paroles furent transmises à Nandiya qui en fut très heureux et qui continua à accomplir des actes méritoires.

Bientôt il dut partir en voyage pour régler diverses affaires et il recommanda à Revatī de continuer son oeuvre avec diligence en son absence. Elle y consentit, mais quelques jours après le départ de Nandiya, elle cessa ses aumônes aux pauvres et ne donna aux moines que de la nourriture de mauvaise qualité. Puis éparpillant partout sur le sol des déchets de poisson et de viande, elle s'arrangea pour en accuser les religieux qui, publiquement, en furent blâmés. Sur ce, Nandiya revint et ayant appris les méfaits de Revatī, il la renvoya chez elle.

Après un certain temps, Nandiya mourut et il renaquit, comme il était prévu, dans le monde des Trente-trois Dieux où les Femmes célestes l'attendaient dans son merveilleux palais. Revatī, devenue veuve, continua à se conduire comme précédemment, ne donnant plus aucune aumône et maltraitant les religieux. Elle considérait d'ailleurs que Nandiya avait mal agi à son égard, et que désormais plus personne ne la respecterait.

Ayant observé tous ces faits, Vessavana¹¹ dit à deux de ses *yakkha* (p.) d'aller à Bénarès et d'annoncer à la population que dans sept jours Revatī serait précipitée dans les Enfers. Les gens furent effrayés en entendant ces paroles et Revatī elle-même alla vite s'enfermer dans son grenier au sommet de sa maison. La semaine passa et deux terribles *yakkha* avec des cheveux roux, des barbes, des dents crochues et des yeux injectés de sang surgirent devant Revatī et lui ordonnèrent: «Lève-toi Revatī, vile créature diabolique», et, la saisissant par

11. Vessavana (p., Vaiśravaṇa en skt.) est l'un des quatre grands rois gardiens du monde. Il régit le Nord et ses assistants sont des *Yakkha* (*Yakṣa* en skt.), sortes de génies protecteurs parfois malfaisants, souvent considérés comme des démons à Sri Lanka.

le cou et les cheveux, ils la traînèrent par les rues de la ville afin que chacun puisse la voir. Ensuite, ils l'emmenèrent au royaume des Trente-trois Dieux où, éblouie par la céleste demeure de Nandiya, elle ne put s'empêcher d'interroger ses gardes à son propos. Apprenant que ce palais divin appartenait à Nandiya, elle revendiqua son titre d'épouse, espérant ainsi obtenir une place dans la belle demeure. Mais les *yakkha* lui répondirent que le seul endroit qu'elle méritait, était un Enfer où, maintenant, ils allaient la mener.

Arrivés auprès de l'enfer *Saṃsavaka*¹², deux autres créatures démoniaques la prirent en charge, lui dévoilant qu'elle allait rejoindre dans les flammes tous les êtres méchants de son espèce et qu'elle y brûlerait pendant plusieurs milliers d'années. *Revatī* implora les démons mais en vain, et finalement fut précipitée la tête la première dans le lieu infernal.

La longue frise picturale qui représente cette histoire débute à gauche et s'achève à droite du mur du fond du déambulatoire. Techniquement, les peintures du *Pūrvārāma vihāra* appartiennent à l'école kandyenne car elles prorogent des méthodes employées déjà dans les sanctuaires de Kandy au XVIII^e siècle¹³. Un procédé narratif qui, le plus souvent, respecte la chronologie, fait figurer l'un après l'autre et sans division évidente les épisodes indispensables à la bonne compréhension du récit. Les décors se succèdent et les héros y apparaissent autant de fois qu'il est nécessaire. Un fond rouge met en valeur les architectures, les arbres, les personnages qui sont dessinés avec précision et agrémentés de couleurs lumineuses. Le jaune, le vert, le bleu, le rouge, le blanc et le noir s'y rencontrent et leur mélange produit toute une variété de nuances.

L'iconographie choisie pour raconter l'histoire de *Revatī* au *Pūrvārāma vihāra* suit approximativement le récit littéraire; un seul épisode nous a posé quelque problème car deux interprétations nous ont paru possible.

12. L'enfer *Saṃsavaka* est un enfer bouddhique secondaire qui semble n'être cité que par le *Vimāna Vatthu*.

13. Le royaume de Kandy se constitue au XVI^e siècle et disparaît avec l'arrivée des Anglais en 1815. Les peintures murales apparaîtront dans les sanctuaires kandyens à partir du XVIII^e siècle; puis, elles se propageront dans un secteur géographique plus large (dont la côte Sud-Ouest) et survivront jusqu'à la fin du XIX^e siècle.

De courtes légendes, écrites en singhalais et tracées à la peinture noire sur un étroit bandeau placé sous le registre, identifient succinctement les divers lieux ou actions. Nous remercions M. Ananda Abeydeera pour son précieux concours dans la traduction de ces inscriptions.

Doc. 3: Sous une construction légère à colonnes, est figuré le Buddha assis sur un petit trône en forme de piédestal, encadré de deux disciples. L'un, à droite, est Mahā Moggallāna (toujours représenté avec une teinte de peau foncée), l'autre est donc Sāriputta. Tous deux écoutent un sermon du Buddha. Nous sommes au monastère de l'Isipatana, au parc des Gazelles, près de Bénarès.

Inscription sur le toit de l'édicule:

I si pa ta nā rā ma ya (Table, a)

Traduction:

Le monastère de l'Isipatana.

Inscription sous la scène:

nandiya upāsakayingē kathāva (Table, b)

Traduction:

L'histoire du laïc bouddhiste Nandiya.

Doc. 3 et 4: Un arbre sur lequel s'agrippe un animal permet la transition entre deux lieux différents: la résidence du Buddha et la demeure de Nandiya. Celle-ci est divisée intérieurement en trois chambres. Dans la première se tiennent les parents de Nandiya, ils sont en train de converser avec leur fils figuré debout devant la maison. Sans doute, encouragent-ils Nandiya à épouser Revatī. Au centre, la cuisine est représentée avec divers utensiles et denrées qui pendent du plafond. Un serviteur prépare le repas que l'on offrira aux deux religieux assis, avec leur bol à aumônes, dans la pièce voisine. Derrière la maison, des pauvres se sont regroupés à l'ombre d'un arbre, ils tendent une écuelle dans laquelle une servante semble verser de la nourriture. Une inscription, maintenant complètement effacée se trouvait autrefois sur le toit de cette demeure.

Doc. 5: Cette partie de la frise est assez détériorée, cependant on distingue nettement l'intérieur tripartite d'une nouvelle habitation, sans doute la maison de Revatī. La mère de Nandiya est venue rendre visite à celle-ci. Elle vient la conseiller afin qu'elle puisse parvenir à conquérir son fils. Les deux femmes sont figurées seules dans l'entrée, puis dans la pièce centrale. Dans la dernière salle, plusieurs personnages sont rassemblés. Les bustes sont presque effacés. La scène est donc difficile à identifier. Heureusement, l'inscription remédie ici au mauvais état de la peinture. Elle permet de savoir qu'il s'agit du mariage de Nandiya et Revatī.

Inscription Doc. 5 et 6:

nandiya upāsakayinta revatiya sarana pāvādun vagayi
(Table, c)

Traduction:

Comment on donna en mariage Revatī au laïc bouddhiste Nandiya.

Doc. 6: On aperçoit Revatī et Nandiya debout. Nandiya fait diverses recommandations à sa jeune épouse avant son départ en voyage. Puis Nandiya prend place dans un voilier qui vogue sur une mer poissonneuse. Cette scène marque la séparation des deux époux. Nandiya doit s'absenter pour régler quelques problèmes commerciaux. Revatī reste seule avec son libre-arbitre, c'est le moment-clef où tout son destin va se jouer et basculer.

Inscription:

nandiya upāsakayan visin velandam pinisa giya vagayi
(Table, d)

Traduction:

Comment Nandiya dut s'absenter pour ses affaires.

Doc. 7: Cette partie est également très endommagée. Elle montre comment Revatī maltraite les pauvres. On l'aperçoit debout, à gauche de l'image, en train de donner un coup de bâton sur la tête d'un malheureux à genoux devant elle. Puis, représentée une seconde fois debout, elle semble chasser d'une salle tout un groupe de gens très

modestes, dont un vieillard qui s'appuie sur un bâton (Doc. 8). Ces hommes vêtus sommairement d'une sorte de pagne paraissent commenter entre eux la nouvelle attitude de Revatī.

Inscription:

rēvatiya hīngannanta gaehu andama ha dansaela gini tibū andamayi
(Table, e)

Traduction:

Comment Revatī molesta les mendiants et mit le feu à la salle d'aumônes.

Il faut noter que l'incendie de la salle d'aumônes n'est pas mentionné dans les textes; en outre aucune flamme n'est visible sur la peinture. Mais on peut supposer qu'après avoir chassé les mendiants, Revatī mettra le feu à la salle. L'inscription n'est là que pour dévoiler la coupable intention de Revatī.

Doc. 8: Revatī a donné de la nourriture de mauvaise qualité aux trois religieux assis dans la pièce voisine puis a répandu des détritrus sur le sol. Elle fait ensuite venir diverses personnes, leur montre, de sa main gauche, les déchets de viande et les os qui jonchent le sol et accuse ouvertement les moines d'en être responsables.

Inscription Doc. 8 et 9:

rēvatiya visinma mas katu adiya visuruvā bhikshūn kala deyayi
minisunta penvīmayi (Table, f)

Traduction:

Comment Revatī éparpilla des déchets de nourriture, et comment, les ayant montrés aux gens, elle en accusa les moines.

Doc. 9: Cet épisode est celui qui nous a le plus embarrassé. Pourtant, visuellement, il ne semblait soulever aucune difficulté bien que la peinture, à cet endroit, ait présenté de larges écaillures. Il montre, à l'intérieur d'une pièce, deux femmes dont une assise avec, semble-t-il, un enfant sur les genoux et un autre à côté d'elle. Puis, derrière une colonne (masquée maintenant par un conduit électrique) se tient un couple: la femme tourne le dos et semble s'éloigner de l'hom-

me. Enfin, une femme, tenant un objet difficilement identifiable, est figurée sortant de l'habitation.

A première vue, nous pensions nous trouver devant Revatī assise avec ses deux enfants, puis devant Nandiya chassant Revatī. (Notons, au passage, les vêtements de Nandiya, qui paraît être ici habillé à l'occidentale, avec une veste et un pantalon).

Or, voici comment l'inscription identifie cette scène:

nandiya upāsakayan visin rēvatiya aembev vagayi
(Table, g)

Traduction:

Comment le laïc bouddhiste Nandiya fit faire une statue de Revatī.

Cette légende est très curieuse car elle s'écarte complètement des textes connus. Aussi, en un premier temps, avons-nous pensé qu'il pouvait s'agir d'une version singhalaise particulière de l'histoire de Revatī, version que nous ignorions. Cependant, une inscription est tracée en principe pour identifier tel ou tel personnage et expliciter sa présence. Or, la traduction de cette dernière légende, ne semble guère correspondre à notre figuration. Le seul élément pouvant corroborer cette version serait l'objet tenu par la femme debout, à droite de l'habitation; ce pourrait être une sorte de poupée ou mannequin, mais aussi bien tout autre chose ...

Voyant nos réticences à admettre cette version. M.A. Abeydeera a recherché auprès de linguistes singhalais si l'on pouvait donner une autre traduction au verbe «aembev» (Table, n) qui, actuellement, veut dire: modeler, mouler, faire faire une statue. Nous avons ainsi appris que «aembev» proviendrait sans doute d'un ancien terme singhalais «haembev» (Table, o) que l'on n'utilise plus maintenant mais qui, autrefois, signifiait: poursuivre, éconduire ou chasser quelqu'un. Cette explication semblerait résoudre nos difficultés: elle permet de proposer une seconde traduction de la légende, plus conforme à l'iconographie et aux récits littéraires connus.

Seconde traduction:

Comment le laïc bouddhiste Nandiya chassa Revatī.

Soulignons que, généralement, toutes les inscriptions dans la peinture murale de l'école kandyenne utilisent des mots dont le sens est parfaitement compréhensible aujourd'hui. Certes, quelques termes ont un peu vieilli, mais on peut encore les intégrer dans le vocabulaire actuel singhalais. Le choix d'un terme pour son sens archaïque et non pour son sens moderne paraît tout à fait exceptionnel.

Doc. 10: Le cours normal du récit reprend dès cette image. Nandiya est revenu chez lui et il recommence ses activités charitables. Dans la première pièce, sont installés deux religieux avec leur bol à aumônes, attendant les offrandes du maître de maison qui, à l'arrière, distribue diverses denrées aux nécessiteux.

Inscription:

*velandam pinisa gos āvāyin pasu nandiya upāsakayan visin
dandun vagayi* (Table, h)

Traduction:

Comment, après être revenu de son voyage d'affaires, Nandiya distribua des aumônes.

Doc. 11: Voici la demeure que fit élever Nandiya au monastère de l'Isipatana. On en montre trois parties: dans celle de gauche, deux religieux sont assis; dans celle de droite, un mobilier complet est installé avec fauteuil, guéridon, cabinet et lit de repos protégé par une tenture. Divers détails agrémentent la pièce: un rideau, une lampe et un chasse-mouche suspendus au plafond, sans oublier le crachoir posé sur le sol. Dans la partie centrale, le Buddha est assis et, près de lui, Nandiya se tient debout, une aiguière à la main. Nandiya est venu offrir la nouvelle demeure au Buddha: il verse sur la main gauche l'eau lustrale du don.

Inscription:

upasakayan visin budunta vihāraya pūjākala vagayi
(Table, i)

Traduction:

Comment le laïc bouddhiste (Nandiya) offrit un vihāra au Buddha.

Doc. 12: Nandiya est revenu dans sa maison. On aperçoit la belle porte d'entrée flanquée de deux lanternes qui l'éclairent de chaque côté. Mais on nous montre aussi l'intérieur de la chambre de Nandiya: celui-ci y est couché; il meurt. Les parties supérieures de la maison sont également représentées. Revatī s'est assise au fond du grenier où elle s'est réfugiée. En effet, elle a entendu ce que crient les deux affreux *yakkha*, peints en bleu et couverts de touffes de poils noirs, qui apparaissent à mi-corps dans une nuée, en haut du registre et à gauche de la maison. Ils ont annoncé à la population que, dans sept jours, ils iraient se saisir de Revatī pour la jeter en Enfer. La semaine est maintenant passée; les *yakkha* gravissent un escalier léger qui leur permet d'accéder au grenier; là, ils agrippent Revatī et la tirent hors de sa cachette.

Inscription:

nandiya upasakayan maeruna vagayi (Table, j)

Traduction:

Comment le laïc bouddhiste Nandiya mourut.

Doc. 13: Revatī, tirée par les cheveux et par les pieds est traînée dans les rues de Bénarès par les deux *yakkha* qui semblent lui assener quelques coups avec de courtes massues. Avec des yeux exorbités et des crocs saillants, les *yakkha* ont un aspect terrifiant. Ils emmènent, ensuite, leur prisonnière dans le monde des Trente-trois Dieux; on aperçoit Revatī, éblouie par la demeure divine de Nandiya, qui questionne l'un de ces geoliers à ce sujet.

Inscription Doc. 12 et 13:

rēvatiya yakshayan visin gena giya vagayi (Table, k)

Traduction:

Comment Revatī fut emportée par les *yakkha*.

Doc. 14: Voici le palais divin de Nandiya: un garde armé d'un glaive se tient dans la partie gauche, tandis qu'à droite Nandiya, coiffé d'une tiare, est assis sur un trône. Cette vision céleste oppose la suprême récompense acquise par Nandiya à la vision infernale qui scelle le destin de Revatī. L'Enfer est figuré avec ses hautes flammes et ses créatures rampantes monstrueuses qui rongent les humains. C'est le lieu du

châtiment, le seul convenant à Revatī, où, en dépit de ses mains jointes et de ses supplications, elle va être précipitée la tête la première.

Inscription Doc. 13 et 14:

nandiya upāsakayinge ratran vimānayayi (Table, l)

rēvatija gena gos daemū gūtha narakaya (Table, m)

Traduction:

C'est le palais en or du laïc bouddhiste Nandiya.

Comment Revatī fut emportée et jetée dans l'enfer Gūtha¹⁴.

Il faut noter que l'Enfer évoqué par le texte pāli était l'enfer Saṃsavaka alors que celui de l'inscription est appelé enfer Gūtha. Ce sont deux Enfers bouddhiques très secondaires qui n'appartiennent ni aux huit grands Enfer brûlants, ni aux huit grands Enfers froids. Cette substitution ne nous semble guère importante, elle indique seulement que l'enfer Gūtha, étant plus connu des fidèles, pouvait sans doute les effrayer davantage.

Au XIX^{ème} siècle, le destin de Revatī fut un récit particulièrement prisé par la population bouddhiste. Cela peut s'expliquer aisément: en effet, en 1770, le religieux Ratanapāla¹⁵ fit une traduction singhalaise du *Vimānavatthu* qui remit au goût du jour tous ces contes édifiants. Aussi le Pūrvārāma vihāra n'est-il pas le seul temple de Sri Lanka possédant une représentation peinte de l'histoire de Revatī, deux autres sanctuaires du littoral Ouest choisirent également ce thème pour décorer leurs murs.

L'un se trouve dans la banlieue proche de Colombo, sur la route menant à Mount Lavinia, c'est le Subodārāma vihāra que nous datons de 1850 environ. L'autre est situé plus au Sud à Dodanduva, c'est le Sailabimbārāma vihāra, qui fut peint en 1837 selon une inscription. La version peinte du premier temple est assez réduite car, placée dans un cadre limité, elle ne peut que schématiser les principaux événe-

14. L'enfer Gūtha est un enfer bouddhique secondaire cité par plusieurs manuscrits et notoirement connu par les Singhalais.

15. Voir G.P. MALALASEKERA, *The Pāli Literature of Ceylon*, Colombo, 1928, p. 276.

ments. Par contre au Sailabimbārāma vihāra, le destin de Revatī est fidèlement reconstitué sur tout un long registre. Chaque épisode est, comme au Pūrvārāma vihāra, identifié par une inscription. Mais ici, aucune légende n'enbarrasse le visiteur. Des termes précis et clairs commentent une iconographie qui est totalement conforme au récit classique des textes pāli.

Le destin de Revatī n'est pas un récit particulièrement souriant, mais il est pour les bouddhistes tout à fait exemplaire; tous les événements qui le composent même le passage en Enfer, sont plausibles. En contrepartie l'histoire de Paṭācārā paraît extrêmement séduisante non seulement par son heureuse issue, mais par la profusion des péripéties qui la jalonnent. Certes l'accumulation des malheurs qui la frappe devrait nous attrister; pourtant si nous compatissons quelque peu au début de ses ennuis, la multiplication de ces derniers nous paraît rapidement incroyable et leur cruauté totalement disproportionnée à la faute commise, si bien que cette surabondance dans l'atrocité nous semblerait presque divertissante et, finalement ne provoque qu'un apitoiement de circonstance donc très relatif.

Cette histoire fut incluse dans des manuscrits pāli beaucoup plus fréquemment que celle de Revatī. Selon G.P. Malalasekera¹⁶, neuf ouvrages différents en font mention, cependant pour relater cet extraordinaire destin nous sommes limitée à n'utiliser que les trois récits presque identiques des Commentaires en pāli du *Dhammapada*, de l'*Āṅguttara Nikāya* et du *Thera-therīgāthā*. Nous avons précédemment présenté le *Dhammapadaṭṭhakathā* à propos de Revatī. Précisons pourtant que les textes concernant Paṭācārā figurent en deux endroits du recueil: ils constituent le 12ème récit aussi bien dans la huitième que dans la vingtième section¹⁷.

L'*Āṅguttara Nikāya* comprend plusieurs milliers de textes (*sutta*, p.), classés en onze groupes qui traitent, selon un système progressif, de divers éléments permettant de préciser différents points de la doc-

16. G.P. MALALASEKERA, *Dictionary of Pāli Proper Names*, Luzac, London, 1960 (sec. ed.), vol. II, pp. 112-114.

17. E.W. BURLINGAME, *Buddhist Legends, translated from the original pali text of the Dhammapada Commentary ... op. cit.*, part. 2, vol. 29, Book 8, story 12, pp. 250-256, part. 3, vol. 30, Book 20, story 12, pp. 166-167.

trine bouddhique. Le premier groupe ne traite que d'un seul élément, le second de deux, le troisième de trois et ainsi de suite jusqu'à onze. Le Commentaire de l'*Aṅguttara Nikāya* est, comme celui du *Dhammapada*, attribué au grand religieux lettré, Buddhaghosa. Il est appelé *Manothapūranī*. Une partie de ce Commentaire présente les principaux disciples du Buddha, donnant de précieuses informations sur leur vie. C'est ainsi que l'histoire de Paṭācārā fut insérée parmi des récits qui mettent en vedette treize nonnes (*bhikkhunī*, p.) particulièrement renommées par leur enseignement ou leur sainteté¹⁸.

Quant au *Thera-therīgāthā*, c'est un recueil de psaumes qui, selon la tradition, auraient été prononcés par les plus éminents religieux (*thera*) et religieuses (*therī*) de la Communauté bouddhique. Vers la fin du Vème siècle, le religieux Dhammapāla y aurait ajouté des Commentaires, c'est-à-dire aurait adjoint à chaque psaume une sorte de préface narrative racontant la vie du religieux ou de la religieuse et expliquant en quelles circonstances ils avaient prononcé ces stances. L'histoire de Paṭācārā accompagne un psaume en cinq vers qui est le 47ème sur les 73 psaumes recensés dans la partie concernant les religieuses¹⁹.

Voici l'histoire de Paṭācārā:

Paṭācārā (il s'agit de son futur nom de Bienheureuse et c'est le seul connu) était la fille d'un marchand aisé de Sāvattī. Son père était très riche et elle était très belle. Quand elle eut seize ans, ses parents l'installèrent dans un appartement au dernier étage d'une splendide résidence et là, elle vécut sous une étroite surveillance. Cependant, en dépit de ces précautions, elle tomba amoureuse et fut avec son propre serviteur.

Sur ces entrefaites, ses parents la promirent en mariage à un jeune homme de bonne famille et une date fut retenue pour la cérémonie. Quand le jour fatidique fut proche, Paṭācārā dit à son amant: «Si j'épouse le jeune homme choisi par mes parents, tu ne pourras plus

18. MABEL BODE, *Women Leaders of the Buddhist Reformation*, Journal of the Royal Asiatic Society, 1893, pp. 552-560.

19. *Psalms of the Early Buddhists, I Psalms of the Sisters II Psalms of the Brethren*, by Mrs RHYS DAVIDS, Pali Text Society, Luzac, London, 1964, pp. 68-73.

venir me voir, trouve donc une solution». «Bien, répondit-il, voilà ce que nous allons faire: demain, j'irai de bonne heure à la porte de la cité et je t'y attendrai, trouve un moyen pour venir me rejoindre».

En effet, le jour suivant il se rendit au rendez-vous et attendit. Paṭācārā, ce même jour, se leva très tôt. Elle mit de vieux vêtements, ébouriffa ses cheveux et enduisit son corps d'une poudre rouge. Puis, afin de duper les gardes, elle prit un pot de terre et se mêla à quelques servantes qui allaient chercher de l'eau au puits. Ayant, grâce à sa ruse, réussi à s'échapper de sa demeure, elle courut rejoindre son amant. Ils prirent la fuite et marchèrent longtemps, très longtemps, avant de se décider à se fixer comme mari et femme dans un village.

L'homme se mit à cultiver la terre. Il ramassait aussi, dans la forêt, le bois et les feuilles pour entretenir le feu, tandis que Paṭācārā allait puiser l'eau avec son pot de terre, pilait le riz, faisait la cuisine et toutes les autres tâches de la maison. Ainsi elle commençait à récolter les fruits pénibles de sa faute.

Bientôt, elle se trouva enceinte et quand l'époque de la délivrance fut proche, elle fit, à son mari, la requête suivante: «Ici, je n'ai personne pour m'aider. Aussi ramène-moi chez mes parents, que je donne naissance à mon enfant dans leur maison, car un père et une mère gardant toujours une place dans leur cœur pour leur enfant». Mais son mari refusa, craignant leur courroux et ses conséquences. Maintes et maintes fois elle le supplia à nouveau, mais chaque fois il refusa.

Un jour que son mari était dans la forêt, Paṭācārā décida de retourner seule chez ses parents et, ayant averti ses voisins, elle prit la route pour Sāvatti. Quand le mari rentra, il constata son absence et, s'étant informé auprès des voisins, il partit rapidement à sa recherche. L'ayant rattrapée, il la supplia de revenir avec lui, mais il fut incapable de la persuader.

Au moment où ils atteignaient un certain endroit, elle ressentit les premières douleurs et en informa son mari. Alors, elle se fraya un chemin jusqu'à un bosquet, et là, allongée sur le sol, après de longues et violentes souffrances, elle mit au monde un fils. Puis, quand tout fut terminé, elle dit à son mari: «Il est inutile maintenant d'aller à Sāvatti chez mes parents, rentrons donc à la maison». Ils revinrent chez eux et continuèrent à vivre ensemble comme auparavant.

Quelques temps après, Paṭācārā fut à nouveau enceinte et quand l'époque de la délivrance approcha, elle fit la même requête à son mari qui, comme précédemment, refusa. Aussi, ayant placé son enfant sur sa hanche, elle s'en alla à nouveau. Le même manège se répéta: son mari la suivit, la rattrapa, lui demanda de revenir, et elle refusa. Comme ils continuaient leur chemin, un orage effrayant se déclencha. Le ciel embrasé d'éclairs semblait se déchirer en deux à chaque coup de tonnerre et une pluie torrentielle tombait. A ce moment là, les douleurs de l'enfantement commencèrent. Elle dit à son mari: «Mari, les douleurs sont arrivées, je ne puis rester ici sans abri». Alors, son mari alla çà et là, la hache à la main, réunissant tout ce qui était nécessaire pour élever un abri de fortune. Voyant quelques arbustes qui avaient poussé au sommet d'une termitière, il entreprit de les abattre mais, à peine avait-il commencé, qu'un serpent venimeux se glissa hors de la termitière et le piqua. Instantanément le venin embrasa son corps comme des flammes, sa chair vira au pourpre et il tomba sur place raide mort. Pendant ce temps, Paṭācārā l'attendait tout en ressentant d'intenses douleurs. Finalement, elle mit au monde un second garçon. Les deux enfants, incapables de résister aux assauts de la pluie et du vent, criaient de toute la force de leurs poumons. Leur mère les prit contre son ventre et, se recroquevillant au-dessus d'eux, les protégea, comme elle pouvait, avec ses bras et ses jambes. Elle resta dans cette posture inconfortable toute la nuit et il lui sembla que son corps entier se vidait de son sang et que sa chair devenant semblable à une feuille morte. Quand l'aube se leva, la tempête était passée; Paṭācārā prit son nouveau-né, dont la chair était rouge comme une pièce de viande, et le mit sur sa hanche puis, elle donna un de ses doigts à tenir à l'autre garçon et lui dit: «Viens, cher enfant, nous allons à Sāvatti car votre père nous a abandonnés». Mais, bientôt elle arriva près de la termitière et, voyant le corps rigide de son mari, elle se lamenta et s'accusa d'être la cause de ce malheur, puis tout en pleurant elle continua son chemin.

Elle arriva enfin au bord de la rivière Aciravati²⁰ et vit qu'en raison des pluies incessantes de la nuit, la rivière était en crue et que,

20. La rivière Aciravati est un affluent de la rivière Sarayū, elle-même affluent de la Gaṅgā (le Gange). Sāvatti (Śrāvastī en skt.) se trouve sur la rive droite du cours supérieur de la rivière Aciravati.

selon les endroits, l'eau lui monterait jusqu'aux genoux ou jusqu'à la taille. Elle était trop faible pour la traverser en portant ses deux enfants. Aussi, elle laissa le plus âgé sur la rive et porta de l'autre côté le nouveau-né. Puis, ayant disposé quelques branchages sur le sol, elle déposa celui-ci dessus, avant de repartir chercher l'aîné. Comme elle était inquiète pour le bébé, elle se retournait sans cesse pour regarder dans sa direction. A peine avait-elle atteint le milieu du cours d'eau qu'un faucon, ayant aperçu le nouveau-né et l'ayant pris pour un morceau de viande, fonça sur lui. La mère, voyant la faucon s'abattre sur son enfant, leva les deux bras et les agita en hurlant à trois reprises: «Va-t-en, va-t-en». Mais le faucon était trop loin pour l'entendre et saisissant le bébé, il s'envola dans les airs avec sa proie.

Or, quand l'enfant plus âgé, qui était resté sur la rive, vit sa mère immobile au milieu du fleuve, agitant les bras et criant, il pensa en lui-même: «Elle me fait signe de la rejoindre». Aussitôt, en toute hâte, il se lança dans les eaux de la rivière, mais le courant violent l'emporta et le noya.

C'est ainsi que Paṭācārā perdit en même temps ses deux enfants, après avoir perdu son mari. Elle gémit, pleura, se lamenta et continua son chemin.

Comme elle approchait petit à petit de Sāvaththi, elle rencontra un homme qui en venait et elle lui demanda s'il connaissait dans telle rue de Sāvaththi telle famille, essayant ainsi d'obtenir des nouvelles de ses parents. Mais l'homme lui répondit: «Ma brave femme, vous feriez mieux de m'interroger sur une autre famille».

-- «C'est la seule qui m'intéresse et c'est pourquoi je vous questionne».

-- «Et bien, femme, puisque vous insistez, je vais vous dire ce qu'il en est. Mais, avez-vous observé qu'il a plu toute la nuit?».

-- «Bien sûr monsieur, et je suis sans doute la seule personne sur qui la pluie est tombée toute la nuit et je vous dirai pourquoi tout à l'heure. Pour l'instant, dites-moi, je vous prie, ce qu'il est advenu de la famille de ce riche marchand».

-- «Ma brave femme, la nuit dernière la foudre est tombée sur leur maison; elle a foudroyé le marchand, sa femme et leur fils. Ils ont péri tous les trois. D'ailleurs, leurs voisins et amis procèdent actuellement à leur crémation. Voyez, on aperçoit d'ici la fumée du bûcher funéraire».

Instantanément Paṭācārā perdit la raison et ne se rendit même pas compte de ce qui se passait quand ses vêtements se défirent et tombèrent sur la sol. Complètement dévêtue, elle se mit à errer de-ci de-là en pleurant et en se lamentant. Ceux qui la virent ainsi la traitèrent de simple d'esprit ou de folle. Certains lui lancèrent des immondices, d'autres lui couvrirent la tête de poussière ou lui jetèrent des mottes de terre.

Tout ceci arriva pendant que le Buddha résidait au monastère du Jetavana²¹. Or, comme il était assis en train de prêcher au milieu de ses disciples, il aperçut au loin Paṭācārā qui s'approchait. Il reconnut en elle quelqu'un qui, pendant des milliers d'années, avait franchi les étapes de la perfection, animé par un désir sincère qui devait maintenant se concrétiser.

(Le récit relate alors plusieurs événements des vies antérieures de Paṭācārā: On apprend que du temps du Buddha Padumuttara²², elle l'avait entendu vanter, dans un sermon, les mérites d'une nonne particulièrement savante sur le plan doctrinal et qui, pour cela, occupait une place prééminente dans la communauté. C'est alors qu'elle aurait conçu le désir sincère d'atteindre dans son futur une place aussi honorifique. Le Buddha Padumuttara, ayant perçu, dans le même instant, ses pensées et son avenir, aurait fait aussitôt cette prophétie: «A l'époque du Buddha Gotama, cette femme se nommera Paṭācārā et elle parviendra à une place suprême parmi les religieuses versées dans le droit canonique».

Aussi, quand le Buddha Gotama vit s'approcher Paṭācārā, il se dit «Nul, autre que moi, ne peut servir de refuge à cette femme». Il fit en sorte qu'elle fût attirée vers le monastère. Quand les disciples l'aperçurent, ils s'écrièrent: «O Maître, ne souffrez pas que cette pauvre folle vienne ici». Il leur répondit: «laissez-la passer ou bien quittez-moi». Lorsque Paṭācārā fut là, il lui dit: «Soeur, reprenez vos esprits, revenez à la raison». Et immédiatement, par la puissance surnaturelle du Buddha, elle retrouva ses esprits et devint du même coup conscien-

21. Le Jetavana (le verger de Jeta) proche de Sāvatti fut offert au Buddha par un riche marchand, Anāthapiṇḍada, qui l'aurait acheté au Prince Jeta en recouvrant entièrement son sol de pièces d'or.

22. Le Buddha Padumuttara est le dixième des 24 Buddha du Passé, selon les textes pāli des *Theravādin*.

te de sa nudité. Alors son sens de la modestie la fit se recroqueviller sur le sol pour cacher son état. Un homme jeta sur elle un manteau. Elle le passa et, s'approchant du Buddha, se prosterna devant lui et lui adressa la requête suivante:

«Vénérable Maître, soyez mon refuge et mon soutien car j'ai tout perdu. Un de mes fils a été emporté par un faucon, l'autre s'est noyé, mon mari est mort dans la forêt, la maison de mon père a été détruite par la tempête, mes parents et mon frère ont péri à l'intérieur et leurs corps brûlent encore sur le bûcher funéraire». Le Buddha l'écouta et longuement lui parla. Peu à peu, la douleur qu'elle percevait dans son corps devint moins intense. Elle comprit que pour atteindre un au-delà meilleur, aucun fils, aucun mari, aucun parent ne devait trop compter pour elle et qu'il importait avant tout de dégager son propre chemin pour parvenir au *Nibbāna*²³. Enfin, à la conclusion de ce discours, Paṭācārā sentit que toutes les dépravations en elle s'évanouissaient et qu'elle était convertie. Elle sollicita la faveur d'être admise dans la Communauté religieuse, ce que le Buddha autorisa. Peu après, elle fit ses vœux et en raison de son «heureuse conduite» (*paṭita-ācāra*, p.), elle fut dès lors connue sous le nom de Paṭācārā.

Un jour qu'elle lavait ses pieds, elle fit tomber sur le sol de l'eau qui coula un peu avant de disparaître. Une seconde fois, elle versa de l'eau qui coula un peu plus loin et disparut de même. Une troisième fois, elle recommença et vit que l'eau cheminait plus longuement avant de disparaître aussi. Elle prit cet incident comme sujet de méditation et, récapitulant dans son esprit les trois circonstances qui le composaient, elle médita ainsi:

«Comme l'eau que j'ai versée la première fois et qui coula un peu avant de disparaître, les êtres vivants de ce monde peuvent mourir jeunes. Comme l'eau que j'ai versée la seconde fois et qui coula un peu plus loin, les êtres vivants de ce monde peuvent mourir dans la vigueur de l'âge. Comme l'eau que j'ai versée la troisième fois et qui coula encore plus loin, les êtres vivants de ce monde peuvent mourir âgés».

23. *Nibbāna* en p. (*Nirvāṇa* en skt.) correspond à la troisième noble Vérité de la Doctrine bouddhique: état d'extinction de tous les désirs permettant d'être libéré de toutes les souffrances.

Le Buddha, qui était alors assis dans sa chambre, se dédoublait afin de lui apparaître. Debout, face à elle, il lui parla: «Paṭācārā, il vaut mieux ne vivre qu'un seul jour ou un seul moment et voir la montée et l'établissement des cinq agrégats de l'être, plutôt que vivre une centaine d'années et ne rien voir». Après cet exorde, le Buddha continua à l'instruire dans la Doctrine; à la fin de son prêche, Paṭācārā avait atteint l'état d'*arahant*²⁴ (p.).

Cette longue et belle histoire est, remarquablement, illustrée au Pūrvārāma vihāra et, à notre connaissance, nulle part ailleurs. Sa transposition picturale est un heureux raccourci des textes pāli, qui, cependant, ont été suivis très fidèlement par une iconographie inventive et séduisante. D'autre part, les peintures du déambulatoire consacrées à la partie en question se sont étonnamment bien conservées, de telle sorte que les deux registres relatant la vie de Paṭācārā offrent, à l'oeil du visiteur, un plaisir esthétique constant.

Le récit va de gauche à droite sur le registre supérieur et de droite à gauche sur l'inférieur. Aucune inscription n'est visible sous les divers tableaux successifs. Seul, un cartouche placé à la fin et intégré dans la partie supérieure du registre (Doc. 23) contenait quelques caractères, maintenant presque effacés. Nous subodorons qu'il s'agissait du titre: «L'histoire de Paṭācārā» (*paṭācārā-vage kathavayi*), dont la présence permettait une identification immédiate de ce cycle.

Doc. 15: Cette image nous introduit à l'intérieur de la belle demeure de Paṭācārā. Dans la première pièce, la jeune fille parle à une suivante en train de l'éventer tandis que dans la seconde pièce, le père assis et la mère debout devisent sur l'avenir de leur fille. A l'étage supérieur, d'un côté, deux femmes apparaissent, ce sont elles qui, vraisemblablement, feront connaître le destin de Paṭācārā. De l'autre côté, on aperçoit Paṭācārā séduite par son serviteur. Puis, immédiatement après, on passe à l'épisode de la fuite, Paṭācārā sort de sa demeure, vêtue avec simplicité et tenant à la main un pot à eau. Elle rejoint son amant et ensemble ils s'enfuient.

24. *arahant* en p. (*arhant*, *arhat* en skt.): personne très sainte qui n'aura plus aucune naissance à subir avant d'atteindre à sa mort, le *Nibbāṇa*.

Notons dès maintenant que Paṭācārā sera toujours figurée avec une peau dorée alors que son amant aura une peau rosâtre (bien qu'en principe, pour cet épisode, elle se soit passée une poudre rouge sur le visage). Cette différence de carnation indique leur appartenance à des castes sociales différentes et souligne la disparité de leur union.

Doc. 16: Paṭācārā et son amant marchent longuement avant de décider de leur installation dans un village. Une vue intérieure de leur petite maison les montre en train de discuter. En fait, c'est le moment où elle lui demande de partir pour Sāvaththi, voulant être auprès de ses parents lors de son accouchement, mais il refuse.

Doc. 17: Paṭācārā décide de partir sans son mari. Celui-ci la rattrape. On les voit marchant tous les deux côte à côte puis en train de parler. C'est alors que surviennent les premières douleurs. Elle s'installe sous les arbres et met au monde un fils. Elle est représentée assise, tenant dans ses bras le nouveau-né. Tout étant terminé, elle décide de revenir avec son mari. Ils sont donc tous les deux figurés en train de rebrousser chemin vers leur petite maison, Paṭācārā portant son enfant sur la hanche.

Il faut remarquer que, durant tout cet épisode, Paṭācārā a sur la tête un grand châle bleu-vert qui lui retombe en partie sur les épaules et sur le corps. Ce détail vestimentaire a son importance car il n'apparaît plus sur la Paṭācārā des représentations suivantes qui, malgré la continuité du décor, appartiennent déjà à la suite de l'histoire.

Doc. 18: En effet, sans aucune transition dans l'illustration, on saute à la seconde fuite de Paṭācārā, enjambant allègrement les neuf mois minimum qui ont dû s'écouler entre les deux épisodes juxtaposés. La voici donc une nouvelle fois proche d'un second accouchement, elle est encore dans la forêt sur le chemin de Sāvaththi. Son enfant a grandi, il est debout à côté d'elle lui tenant un doigt de la main. Son mari a réussi à la rejoindre; elle refuse de revenir au domicile conjugal et ensemble ils continuent d'avancer. Cependant la tempête survient et les douleurs de l'enfantement se déclenchent. Elle demande à son mari de lui construire un abri et en attendant s'allonge par terre. Le mari (tout à la droite du document) va pour couper des

branchages au-dessus d'une termitière. Un cobra surgit dardant la langue vers l'homme qui, sitôt mordu, tombe raide mort au sol. Pendant ce temps, Paṭācārā a donné naissance à un second fils. Agenouillée au-dessus de ses enfants, elle leur fait un rempart de son corps. Au matin, meurtrie et épuisée, elle reprend sa route tenant le nouveau-né dans ses bras. Elle arrive ainsi auprès du corps de son mari et lève un bras vers le ciel en signe de désespoir.

Ce document est extrêmement dense puisque toutes les situations évoquées ci-dessus sont représentées. On a volontairement brisé l'ordre chronologique au profit d'un ordre géographique, exposant en premier le lieu où Paṭācārā enfantera et passera la nuit et en dernier celui où le mari trouvera la mort. Le point de jonction entre ces deux lieux évoque le moment où Paṭācārā, au lever du jour, arrive auprès de la termitière et découvre le corps de son mari. Cette iconographie quelque peu compliquée à suivre est cependant fort heureuse: elle allège adroitement un système répétitif classique dans la peinture kandyenne, mais souvent un peu trop pesant.

D'autre part, il faut admirer dans ce document comme dans le précédent la figuration minutieuse de nombreux détails qui, soit dans le décor, soit pour les personnages, agrémentent l'esthétique générale tout en lui conservant un réalisme prononcé. La forêt est symbolisée par une succession d'arbres stylisés mais d'espèces différentes avec, pour chaque feuillage, une recherche de formes plus ou moins élaborées complétées par des aplats de teintes variant du vert sombre au vert bleu avec des passages au jaune d'or. Quelques oiseaux, de profil ou de face, sont perchés parmi les branches, exhibant un plumage dessiné avec finesse et précision. De même, le cobra majestueux et redoutable est auréolé d'un capuchon où pas une écaille ne semble manquer. Quant aux personnages, ils sont tous cernés par un fin contour noir ou rouge qui met en valeur, avec un grand sens de l'observation, les diverses parties de leur corps. On remarque ainsi le ventre légèrement arrondi de Paṭācārā chaque fois qu'elle attend un enfant, alors qu'avant ou après elle est figurée avec le ventre plat et la taille assez fine. Paṭācārā et son époux sont habillés à la mode indienne et portent tous les deux la *dhotī*, sorte de grande étoffe rectangulaire drapée comme une longue jupe autour de la taille. Ces étoffes sont décorées d'un semis de motifs floraux artistiquement stylisés et sont bordées d'une lisière à figures géométriques

plus ou moins compliquées. Le fond blanc du tissu fait ressortir les coloris vifs des motifs décoratifs, formant ainsi un plaisant contraste. Un corsage blanc complète la tenue de Paṭācārā tandis que son mari, torse nu, porte sur les épaules une sorte de large écharpe jaune parsemée, elle aussi, d'éléments floraux simplifiés.

Doc. 19: Nous voici au début du registre inférieur. Paṭācārā arrive avec ses deux enfants au bord de la rivière en crue. Elle met sa main droite sur la tête se demandant quelle solution adoptée. Ayant pris enfin sa décision, elle se penche vers son fils aîné et lui recommande de l'attendre sagement pendant qu'elle traversera une première fois en portant son bébé. On la voit ensuite dans l'eau tenant son bébé dans le creux de son bras droit et d'approchant de l'autre rive; puis, hors de l'eau en train de déposer son précieux fardeau sur le sol avant de repartir pour une seconde traversée. Alors qu'elle est au milieu de la rivière, elle aperçoit le faucon passer au-dessus d'elle et foncer vers son bébé; elle lève les bras et crie pour le chasser, mais en vain. Le faucon s'abat en piqué sur sa proie, la saisit, puis s'envole au loin tenant dans son bec le nouveau-né ... L'aîné a vu sa mère agiter les bras et, croyant qu'elle lui faisait signe, il s'est jeté à l'eau pour la rejoindre. Mais le courant l'emporte, on aperçoit deux fois de suite son petit corps ballotté par les flots avant qu'il ne disparaisse.

Cet épisode est le plus tragique de la vie de Paṭācārā, iconographiquement il est particulièrement bien composé et, ô paradoxe! il est sans doute le plus seyant à contempler.

Bien sûr, le gros plan sur la rivière aux eaux vert-bleu, poissonneuse et fleurie de lotus roses et bleus, constitue un décor très original. L'absence de perspective donne un aspect naïf et charmant à cette scène. De même le procédé primitif qui fait remonter le corps de l'enfant vers le haut de l'image, semblant ainsi défier toutes les lois de la pesanteur, est voulu car il permet de suggérer le sens du courant. Enfin, bien que les différentes péripéties s'imbriquent les unes dans les autres et se mêlent heureusement dans l'image, tout est suffisamment clair et aéré pour que celui qui connaît l'histoire puisse la reconstituer visuellement avec facilité et précision.

Doc. 20: Paṭācārā rencontre le voyageur venant de Sāvatti. L'homme est vêtu d'une *dhotī* verte, d'une longue écharpe fleurie sur

ses épaules et il porte un petit chapeau aux bords relevés. Paṭācārā l'ayant questionné sur sa famille, il lui apprend le nouveau malheur qui la frappe. Un autre homme, plus simplement vêtu et appartenant d'après son teint à une caste inférieure, tend son bras droit en direction du bûcher funéraire, montrant à Paṭācārā la fumée qui s'en échappe.

Doc. 21: Paṭācārā perd immédiatement la raison. Figurée nue, ses cheveux noirs dénoués dans le dos, le bras droit posé sur la tête, elle se lamente en s'avancant vers le bûcher funéraire de ses parents. Les gens chuchotent sur son passage: un homme, la main près de la bouche, semble considérer son état avec surprise et mépris, deux jeunes enfants se moquent d'elle. Le bûcher funéraire est constitué d'un empilement de grosses bûches maintenues les unes au-dessus des autres par des troncs d'arbres nouveaux que l'on a planté tout autour comme des pieux. Des flammèches s'échappent çà et là de la pile de bois tandis qu'à son sommet de hautes langues de feu, jaunes et rouges, produisent une grande volute de fumée grise.

Juste après le bûcher, une construction est représentée: quelques arêtes obliques tendent à suggérer un volume en perspective, mais le résultat est bien malhabile et donne des déformations si importantes que l'on hésite à identifier l'édifice. Est-ce un cénotaphe élevé à la mémoire de la famille de Paṭācārā? Ou est-ce déjà l'entrée du Jetavana, la résidence temporaire du Buddha à Sāvātthi? Les deux possibilités peuvent être envisagées, encore que nous pencherions sensiblement pour la seconde hypothèse. En effet, un magnifique arbre fruitier dont un homme cueille les fruits apparaît dépassant à l'arrière de la construction, et l'on sait qu'avant de devenir un monastère, le Jetavana était un splendide verger.

Doc. 22: Paṭācārā, toujours dans le même état, continue son errance et pénètre dans le monastère du Jetavana. Elle s'avance vers le pavillon sous lequel le Buddha est assis en train de prêcher. De nombreux disciples se pressent autour de lui. Le Buddha aperçoit Paṭācārā et lui adresse quelques mots qui lui font retrouver ses esprits. Paṭācārā prend alors conscience de sa nudité et immédiatement se recroqueville sur elle-même. On la voit assise par terre, jambes repliées contre le corps et maintenues par ses bras. Un homme, coiffé

d'un chapeau, lui jette une étoffe fleurie qu'elle drapait aussitôt autour de sa taille. Puis, mains jointes et à genoux à côté des autres disciples, elle écoute le Buddha et se convertit.

Doc. 23: Cette dernière image montre comment le Buddha la fait admettre dans la Communauté religieuse des *bhikkhuni*. On la voit pénétrer en habit laïc dans un monastère où elle est accueillie par deux nonnes qui vont l'aider à passer le vêtement monastique.

Enfin, on aperçoit encore Paṭācārā entre l'édifice représentant le monastère et le pavillon où le Buddha donne l'Enseignement. C'est sa dernière figuration picturale. Elle est légèrement penchée et à l'aide d'un petit récipient verse de l'eau sur ses pieds. Or, on sait, selon les textes, que cet incident lui fournira le prétexte d'une longue méditation qui la fera parvenir au suprême état d'*arahant*.

A notre avis, l'iconographie choisie pour la vie de Paṭācārā est plus élaborée que celle déployée dans la vie de Revatī. La composition picturale, nettement plus subtile, ne craint pas de recourir, parfois, à un habile enchevêtrement des péripéties plutôt qu'à une présentation successive obéissant à la simple chronologie. Pourtant, dans les deux cycles, peut être constatée une grande similitude aussi bien dans le traitement des architectures que dans celui des personnages qui sont les principaux éléments susceptibles d'être comparés.

Les demeures, palais ou monastères comportent toujours de grèles colonnes avec des chapiteaux plus ou moins ouvragés soutenant une première toiture, puis, légèrement en retrait, un attique, lui-même couvert d'une seconde toiture. L'attique est le plus souvent décoré de balustrades et de claustra, mais quelquefois aussi d'un motif ornemental plus géométrique. Cet attique devient parfois un véritable étage laissant voir des personnages soit à mi-corps, soit assis ou couchés (Doc. 12 et 15). Il est cependant beaucoup moins haut que le niveau principal, en-dessous, où les personnages peuvent être figurés debout.

D'autre part, la représentation d'un monastère, abritant généralement le Buddha, est particularisée par un élément décoratif en demi-lune, ou ovale, qui occupe le centre des parties hautes, couronnant ainsi l'édifice sacré (Doc. 3, 11, 23).

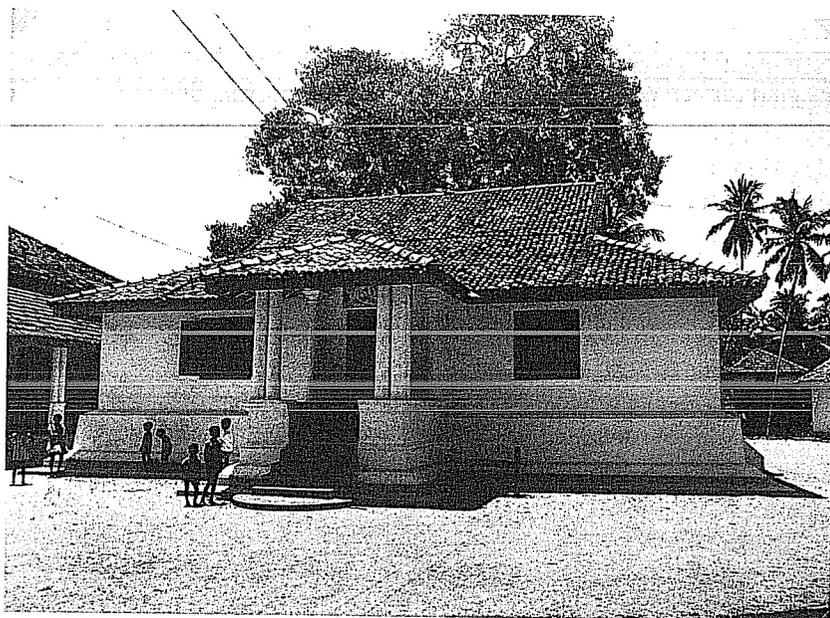
Les personnages ont également un physique, des attitudes, des vêtements tout à fait analogues. Certes, le mauvais état de diverses

parties fait que, dans bien des cas, il est difficile de les examiner. Cependant pour quelques-uns, bien conservés, la comparaison est parfaitement probante. Regardons par exemple la Revatī du document 13 (quand elle se trouve dans le monde des Trente-trois Dieux auprès du palais céleste de Nandiya): sa ressemblance avec n'importe laquelle des figurations habillées de Paṭācārā est frappante. On pourrait les croire soeurs jumelles.

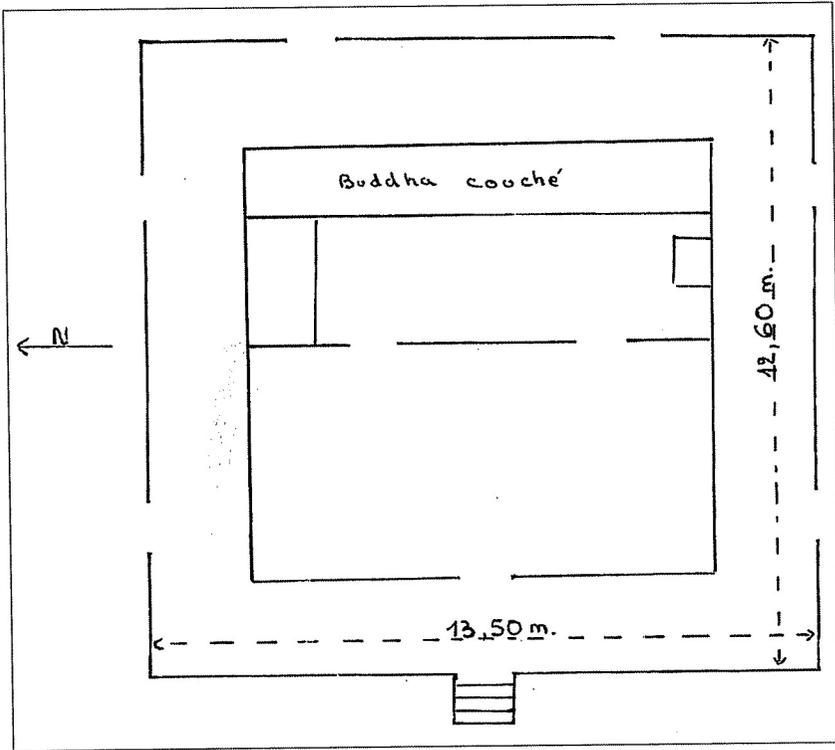
Enfin, si l'on analyse les caractéristiques techniques, on les découvre largement identiques dans nos deux ensembles picturaux. L'absence de perspective met, tout au long des registres, sur un même alignement et sans aucun volume, les architectures, les arbres, les cours d'eau et les personnages. Cette juxtaposition créant l'impression d'un plan unique n'est pas toujours respectée. Un arbre ou un personnage peut apparaître en second plan, suggérant alors une très faible profondeur. Partout, la primauté du graphisme est visible, soulignant par un fin contour chaque être ou chaque chose. Les couleurs vives, franches, sont posées en aplats, en ignorant les dégradés, les ombres, les plus légères suggestions d'un modelé.

La plupart de ces particularités techniques ne sont pas le fait d'un seul artiste, elles sont au contraire fort répandues, car communes à toute la peinture murale de l'école kandyenne. Plusieurs peintres ont travaillé au Pūrvārāma vihāra, ils ont tous respecté les mêmes conventions d'école mais se sont différenciés, en général, par des styles originaux. Qui étaient-ils? Aucune signature n'a été apposée au bas de ces peintures murales. Aucune archive ne nous a livré leurs noms. Il s'agissait vraisemblablement, selon la coutume, de religieux savants et habiles dans l'art du dessin.

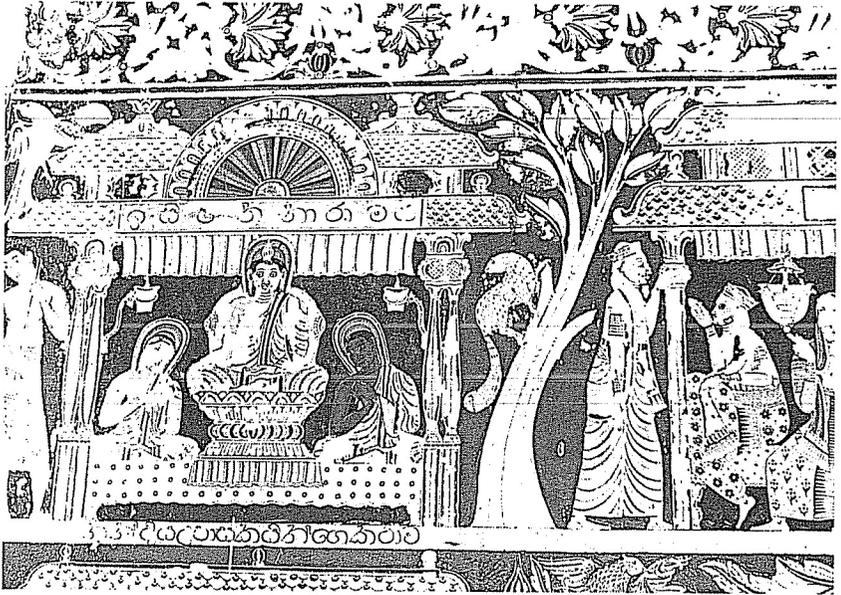
Il nous semble, malgré toutes leurs similitudes, que les cycles sur Paṭācārā et Revatī auraient été exécutés par deux personnes distinctes et proches à la fois. L'une, ayant acquis une grande maîtrise de son art, l'autre, essayant de l'imiter. Il se pourrait que l'illustrateur du destin de Paṭācārā soit le maître de celui qui peignit la vie de Revatī. L'oeuvre de ce dernier est en effet d'une qualité inégale comme si, par moment, la main du maître était venue rectifier et embellir certains épisodes, en particulier ceux de la fin du récit. Par contre, le destin de Paṭācārā, d'une perfection homogène, est sans conteste l'oeuvre d'un artiste dans la plénitude de ses moyens, qui a su dépasser l'objectif pédagogique pour atteindre la réussite esthétique.



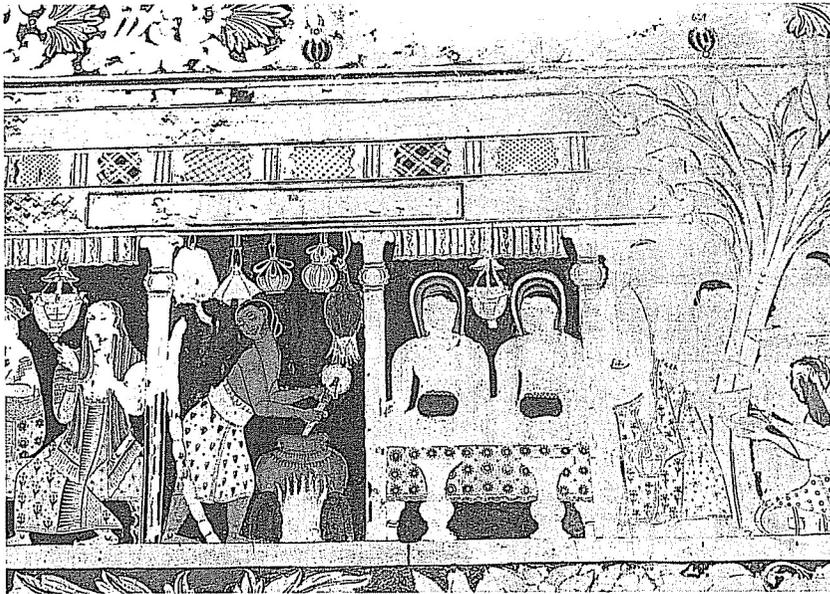
Doc. 1: Le Pūrvārāma vihāra à Kataluva.



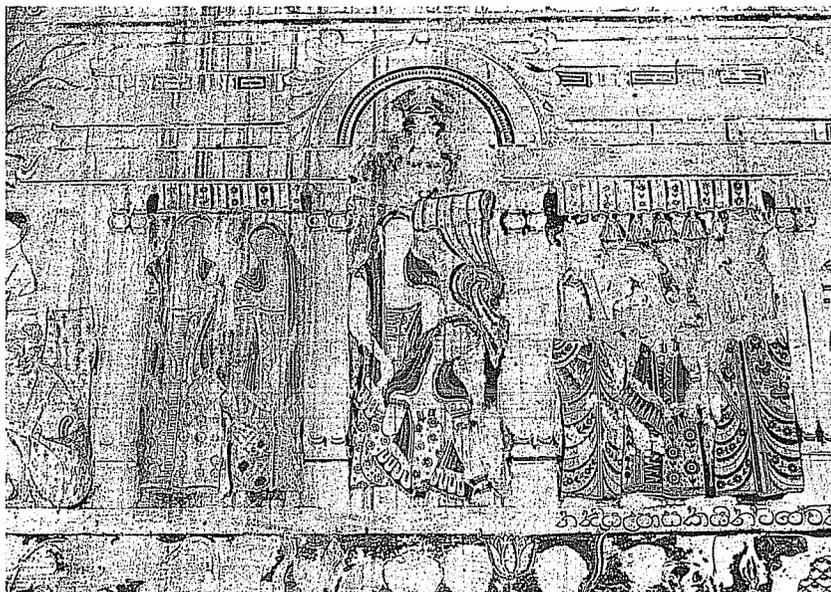
Doc. 2: Schéma du plan au sol du Pūrvārāma vihāra.



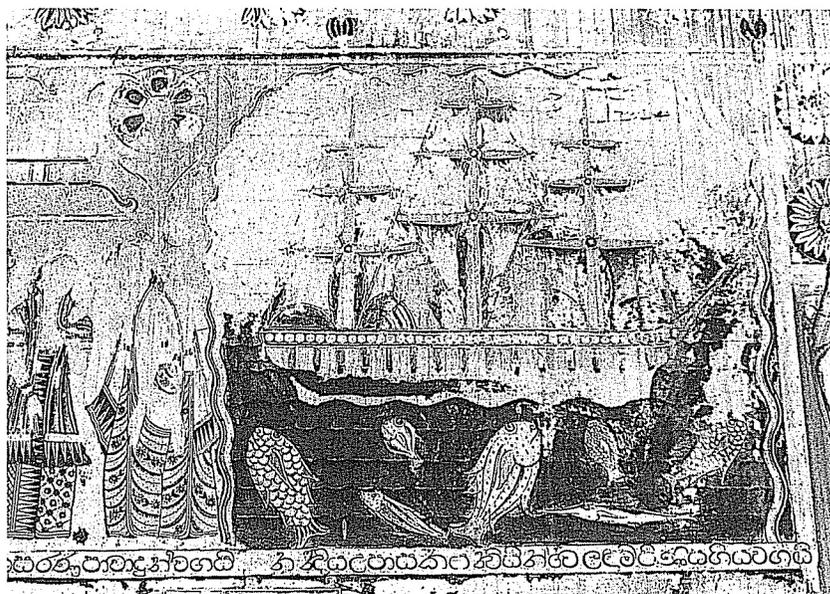
Doc. 3: Le Buddha au monastère de l'Isipatana.



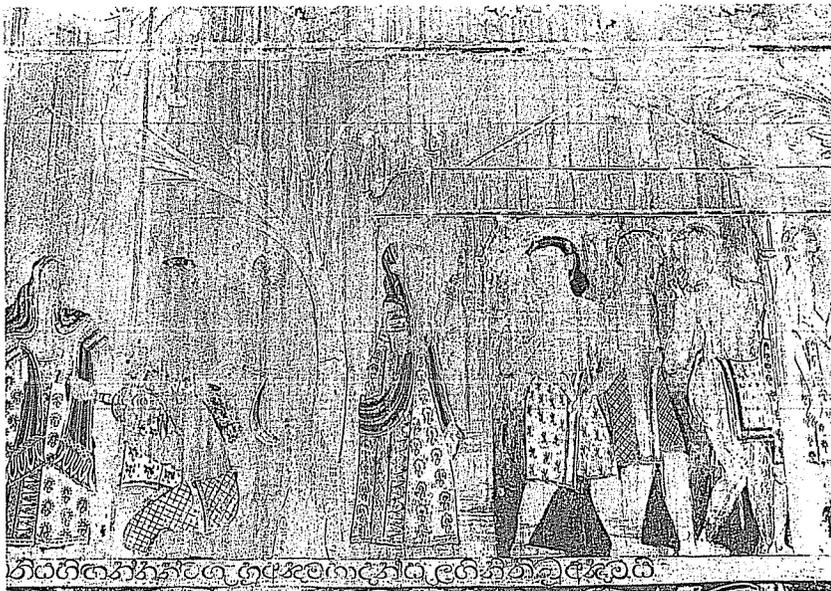
Doc. 4: La demeure de Nandiya.



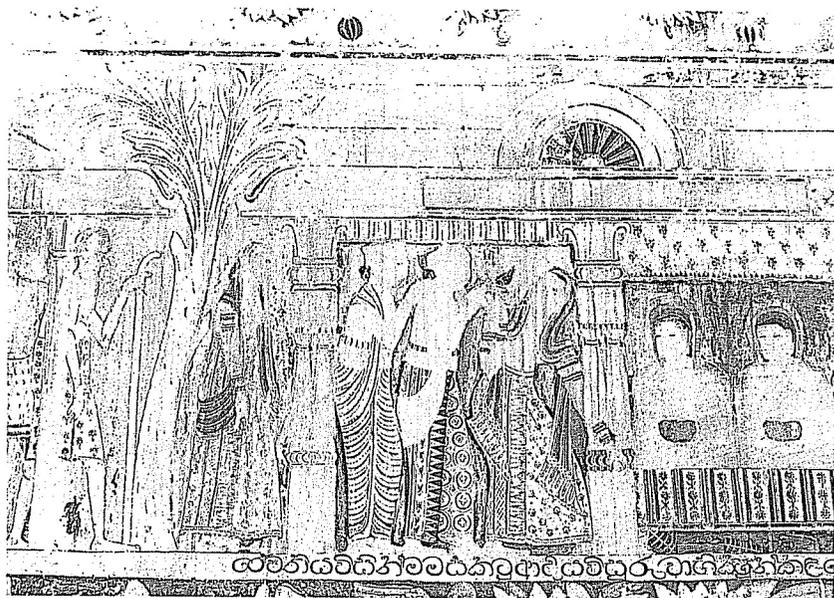
Doc. 5: Le mariage de Revatī et Nandiya.



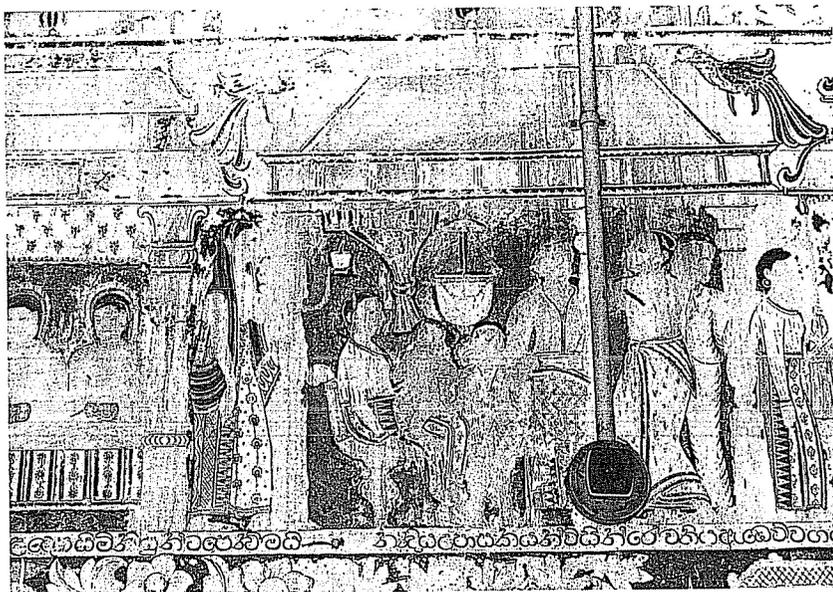
Doc. 6: Nandiya part en voyage.



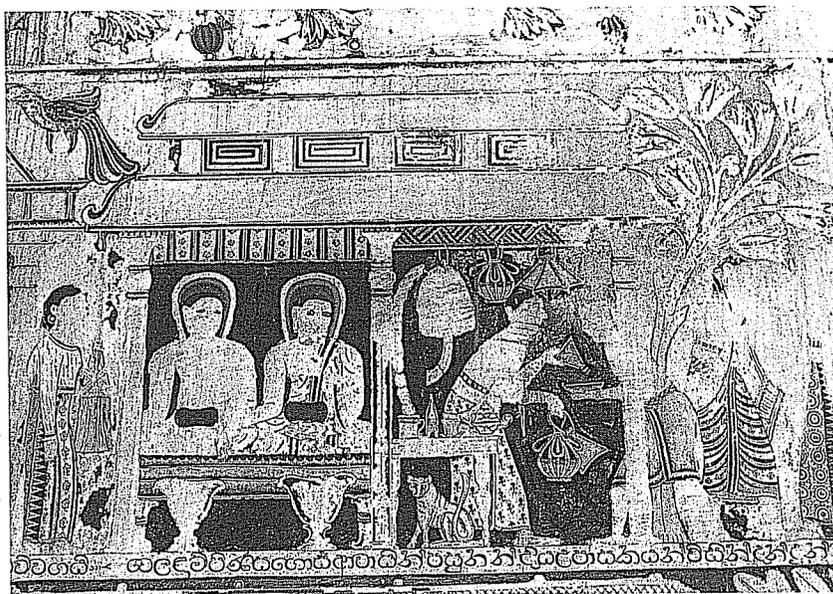
Doc. 7: Revati maltraite les pauvres.



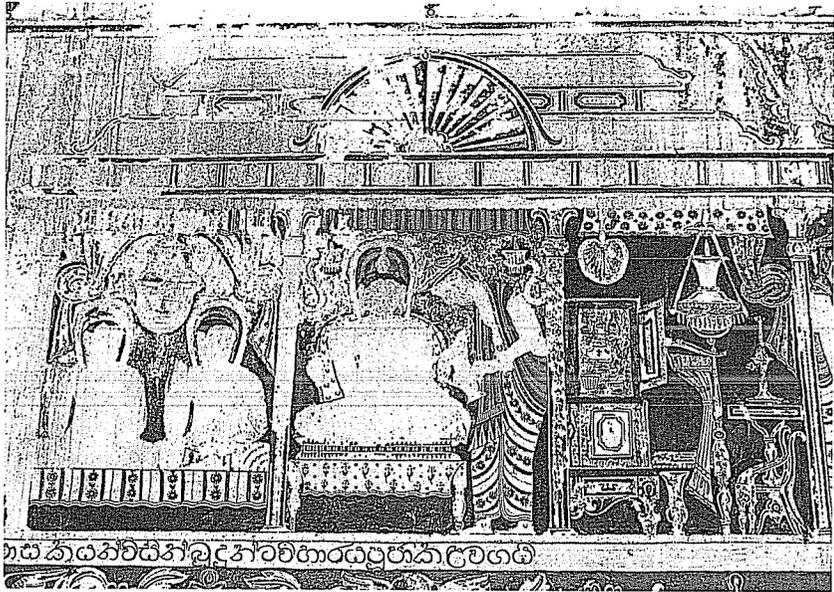
Doc. 8: Revatī accuse les religieux de se mal conduire.



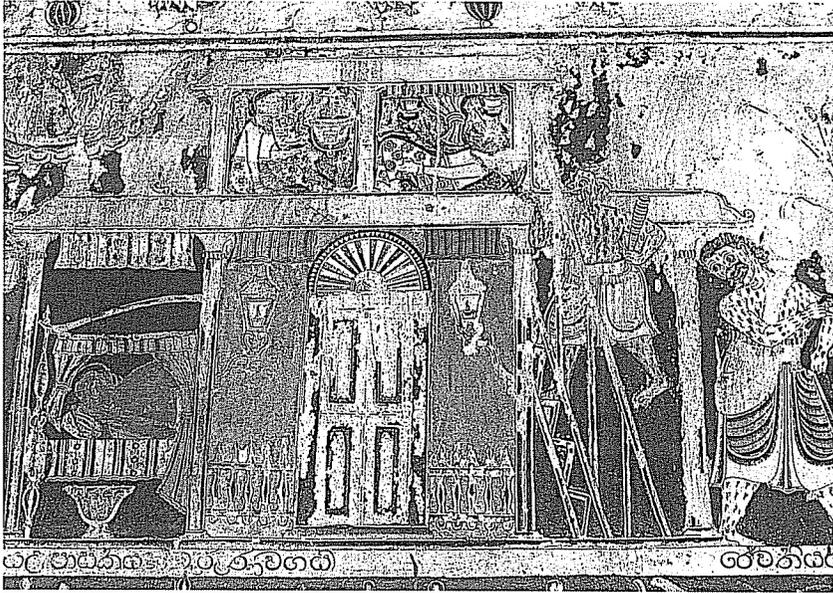
Doc. 9: Nandiya chasse Revati.



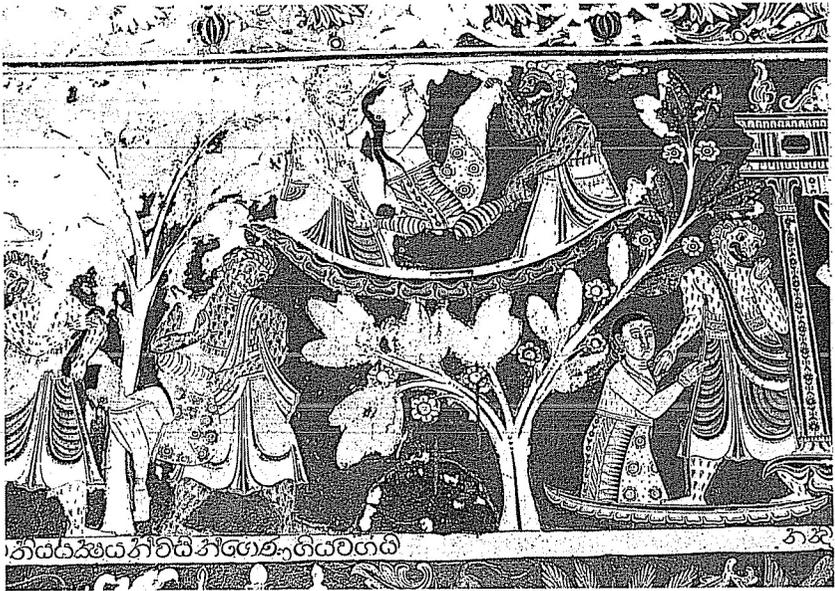
Doc. 10: Nandiya continue ses actes charitables.



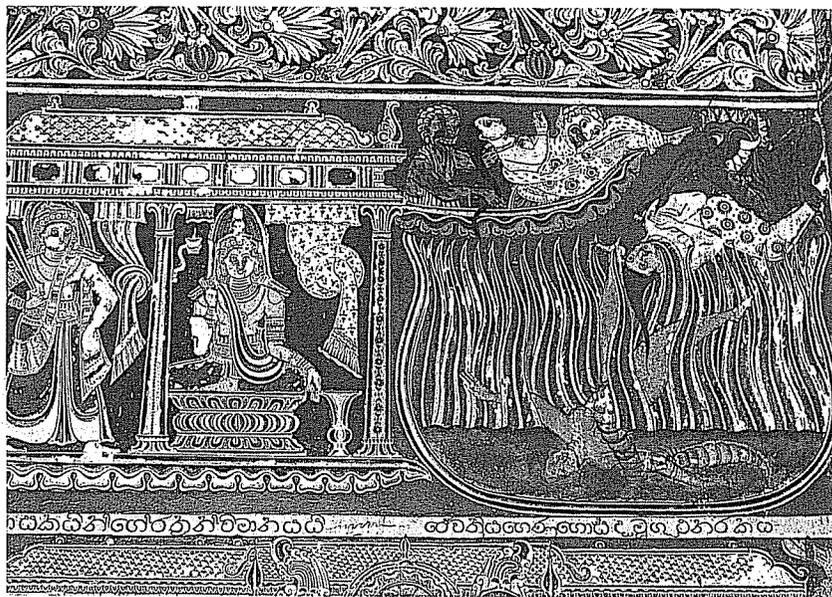
Doc. 11: Nandiya offre au Buddha une nouvelle demeure.



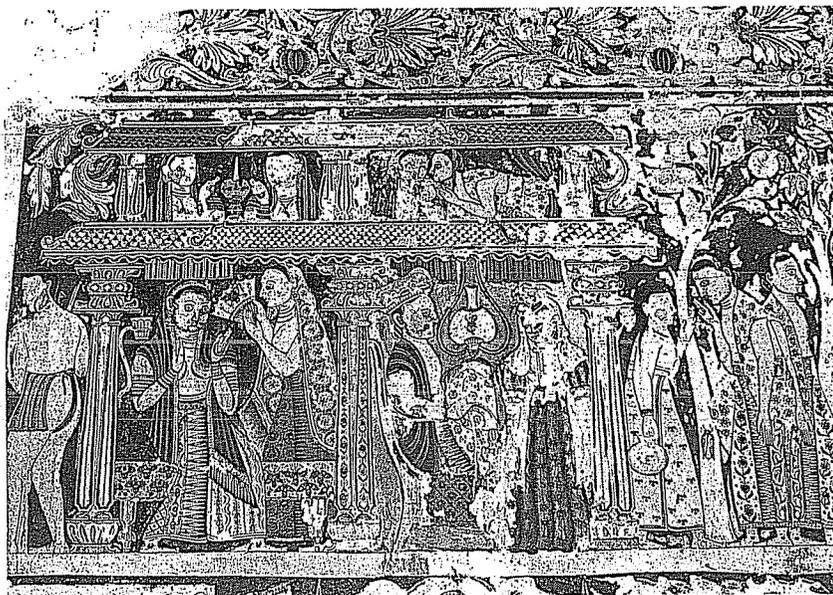
Doc. 12: Nandiya meurt et les *yakkha* se saisissent de Revatī.



Doc. 13: Les *yakkha* transportent Revatī jusqu'au Monde des Trente-trois Dieux.



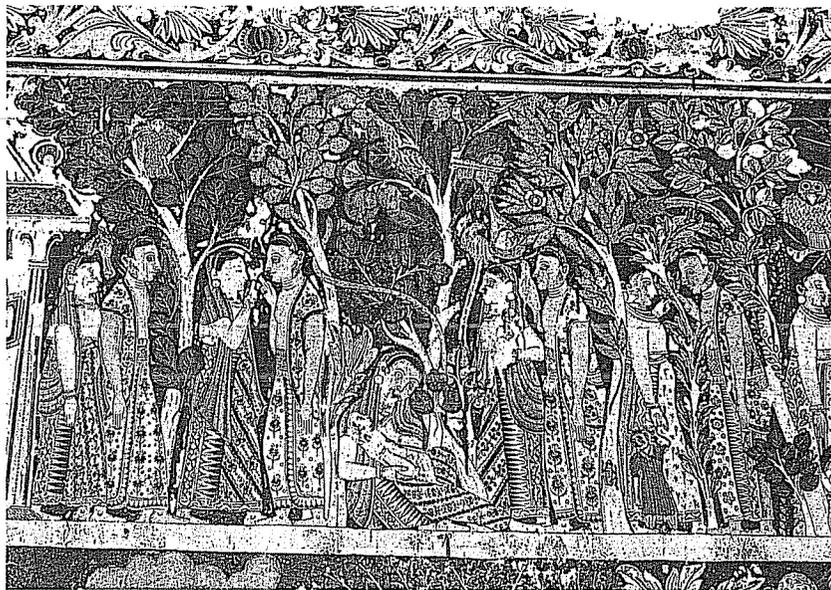
Doc. 14: Nandiya dans son palais divin et Revatī précipitée en Enfer.



Doc. 15: La demeure de Pașăcără.



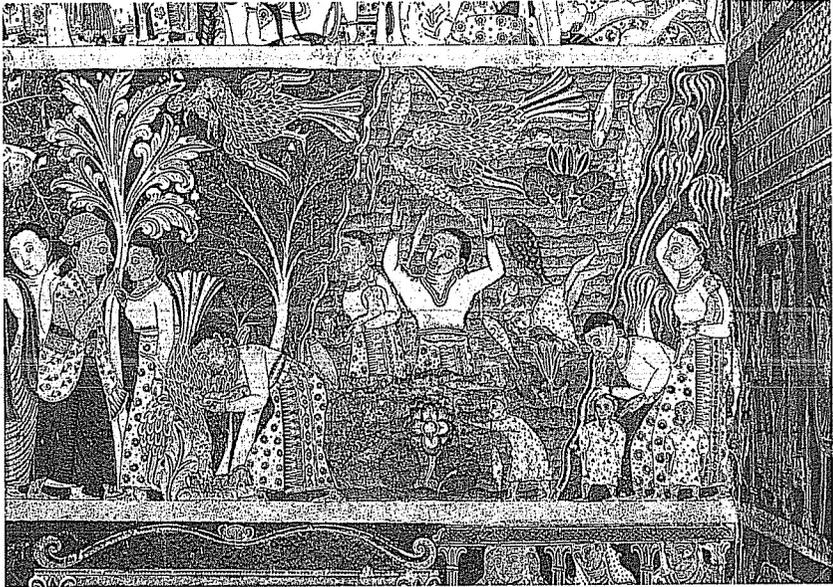
Doc. 16: La fuite de Paṭācārā et de son amant.



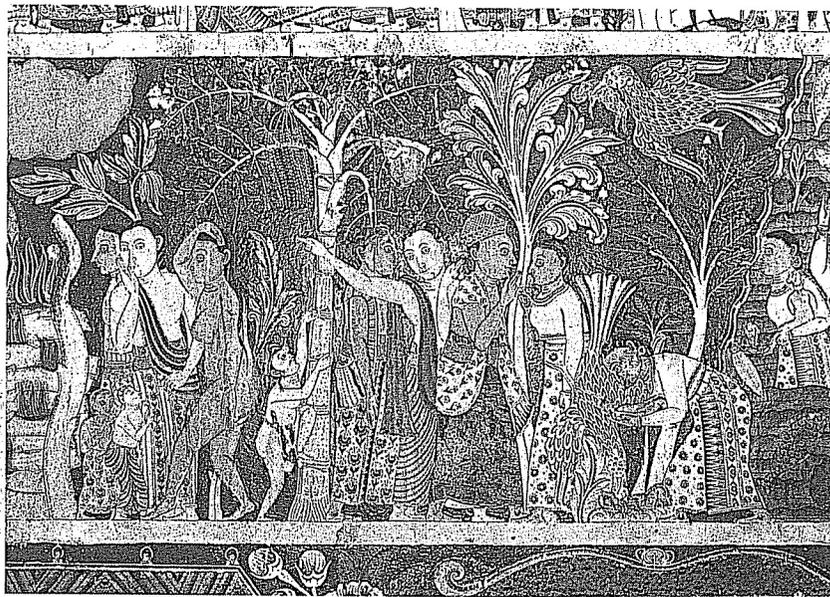
Doc. 17: Paṭācārā met au monde son premier enfant.



Doc. 18: Naissance du second enfant de Paṭācārā et mort de son mari.



Doc. 19: La tragique traversée de la rivière Aciravatī.



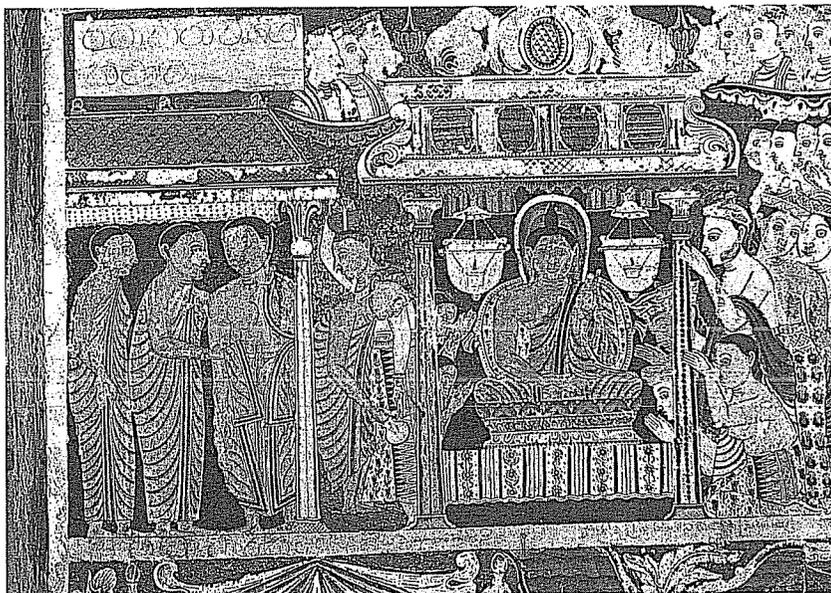
Doc. 20: Paṭācārā perd la raison.



Doc. 21: Le bûcher funéraire des parents de Paṭācārā.



Doc. 22: L'arrivée auprès du Buddha, au monastère du Jetavana.



Doc. 23: Paṭācārā devient *bhikkhunī*.

a) ඉඬිපතනාරාමය

b) නන්දිය උපාසකයින්ගේ නරාච.

c) නන්දිය උපාසකයින්ට රෙච්ඛිය සරණ පාවාදුන් වහස්.

d) නන්දිය උපාසකයන්ගේ වෙලදාම් පිණිස මිය වහස්.

e) රෙච්ඛිය සිහන්තන්ට ගැඹුණු ආදාම හා දන්සැල මිනි කිබු ආදාමයි.

නළ	සිංහල	විස්තරය	ආදිය	නටු	ලස්	විස්තර	දෙවැනි	නළ
නළ	සිංහල	විස්තරය	ආදිය	නටු	ලස්	විස්තර	දෙවැනි	නළ
f)	රේච්චි	රේච්චි	රේච්චි	රේච්චි	රේච්චි	රේච්චි	රේච්චි	නළ
දෙවැනි	රේච්චි	රේච්චි	රේච්චි	රේච්චි	රේච්චි	රේච්චි	රේච්චි	නළ
g)	නේදිය	නේදිය	නේදිය	නේදිය	නේදිය	නේදිය	නේදිය	නළ
නේදිය	නේදිය	නේදිය	නේදිය	නේදිය	නේදිය	නේදිය	නේදිය	නළ
h)	වෙලදාම	වෙලදාම	වෙලදාම	වෙලදාම	වෙලදාම	වෙලදාම	වෙලදාම	නළ
වෙලදාම	වෙලදාම	වෙලදාම	වෙලදාම	වෙලදාම	වෙලදාම	වෙලදාම	වෙලදාම	නළ
විස්තර	දන්දුන්	විස්තර	විස්තර	විස්තර	විස්තර	විස්තර	විස්තර	නළ
විස්තර	දන්දුන්	විස්තර	විස්තර	විස්තර	විස්තර	විස්තර	විස්තර	නළ

- i) උපාසකයන් විසින් මුද්‍රණව විභාරය විසින් නළ වහයි .
- j) නන්දිය උපාසකයන් මැරුණු වහයි .
- k) රේචකිය යෂ්ඨයන් විසින් ගෙණ ගිය වහයි .

I) නන්දිය	රජයාගේ	රජුන්	විවාහයයි	නරකය .
II) චේතනිය	ගෙනගොස්	දැමූ	ගුරු	
III) ඇබේවි				
IV) කැබේවි				