

COLLECTION FRANÇAISE DES ARTS ORIENTAUX

GEORGE GROSLIER

DIRECTEUR DES ARTS CAMBODGIENS

LA
SCULPTURE KHMÈRE
ANCIENNE

ILLUSTRÉE DE 175 REPRODUCTIONS HORS TEXTE
EN SIMILIGRAVURE



PARIS

LES ÉDITIONS G. CRÈS & C^{IE}

21, RUE HAUTEFEUILLE, 21

MCMXXV

B.U. LETTRES NICE

TEL : 93.37.55.55

DATE RETOUR

B.U. NICE - LETTRES



D

092 2037485

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

ASE 2528 (Va)

u

LA
SCULPTURE KHMÈRE
ANCIENNE

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

Chez Challamel, Paris :

Danseuses Cambodgiennes anciennes et modernes. Gr. in-4^o, 190 dessins de l'auteur, 1913.

A l'Ombre d'Angkor (Notes et impressions sur les temples inconnus de l'ancien Cambodge).
In-16, 16 photogravures, 1916.

Recherches sur les Cambodgiens d'après les textes et les bas-reliefs. Gr. in-8, 1153 dessins et plans de l'auteur et 200 photographies, 1921.

Arts et Archéologie Khmers. Revue des recherches sur les Arts, les monuments et l'ethnographie du Cambodge, publiée sous un patronage de savants. Gr. in-8, ill. Tome II en cours.

Chez Laurens, Paris :

Angkor (Série des Villes d'art célèbres). 108 illustrations, 1924.

COLLECTION FRANÇAISE DES ARTS ORIENTAUX

GEORGE GROSLIER

DIRECTEUR DES ARTS CAMBODGIENS

LA
SCULPTURE KHMÈRE
ANCIENNE

ILLUSTRÉE DE 175 REPRODUCTIONS HORS TEXTE
EN SIMILIGRAVURE



Centre de Documentation
sur l'Asie du Sud-Est et le
Monde Indonésien
EPHE VI^e Section
ASE 2528 (Va)
BIBLIOTHÈQUE

PARIS
LES ÉDITIONS G. CRÈS & C^{IE}

21, RUE HAUTEFEUILLE, 21

MCMXXV

AVANT-PROPOS

On trouvera ici, tenté pour la première fois, un exposé d'ensemble de cet art complexe qu'est la sculpture khmère. Ne me bornant pas seulement à cette tentative téméraire, j'ai tenu à ne présenter que des exemples de choix, ceux qui me paraissent être les chefs-d'œuvre du ciseau cambodgien, les trois quarts inédits ou découverts au cours de ces trois dernières années. J'ai même eu la bonne fortune de pouvoir faire état de documents que le cliché a saisis émergeant des terres d'où je les exhumais et qui furent ainsi fixés au moment même où ils revoyaient le jour après dix siècles d'ensevelissement et tandis que je rédigeais le texte de cet ouvrage.

Il s'ensuit que mon travail pose plus de questions qu'il ne tente d'en résoudre ; vise surtout à lever un angle du rideau pesant qui recouvre l'art sculptural de l'ancien Cambodge et essaie d'entrevoir par l'ouverture de ce rideau, si petite soit-elle, quelques régions et quelques époques de cet art. Les découvertes futures que promettent les découvertes présentes confirmeront cet essai de synthèse ou nous orienteront dans des voies nouvelles. Il faut bien commencer. Et dans la forêt épaisse, dans cette forêt épaisse qui dissimule et défend les temples khmers, traçons un premier sentier, quittes à l'abandonner s'il ne nous conduit pas à la lumière.

Telle est donc la reconnaissance à laquelle je convie ici le grand public avec une prudence que je lui rappellerai souvent et vers un but qu'il ne soupçonne même pas. Pour lui faciliter les chemins parfois embrouillés ou obscurs, je me suis borné aux faits importants, abstenu de descriptions poussées, d'exemples de second plan ou de petite valeur pour le moment, des nomenclatures et classifications nombreuses que le sujet, pour être épuisé même dans l'état précaire où nous le pouvons saisir, aurait imposées. J'ai aussi jugé inutile d'encombrer le bas des pages de références qui eussent doublé l'épaisseur de ce volume. On les

trouvera, si besoin est, dans mes publications antérieures. D'ailleurs, il me suffira de dire que je n'ai travaillé que sur des pièces ou exemples photographiés par mes soins, touchés de mes doigts — sauf l'admirable tête du Fogg Art Museum de Cambridge (Pl. 36, 37) dont je dois les photographies, avec mes remerciements, à son Conservateur. Le même souci, non pas d'indépendance mais d'enrichir nos connaissances de faits nouveaux, m'a conduit à ne donner dans mes illustrations aucune reproduction des pièces conservées aux musées européens, notamment du Trocadéro et Guimet (Paris et Lyon) déjà publiées et surtout plus facilement accessibles aux lecteurs que telle statue du Nord-Est du Cambodge. Je les mentionne avec toutes les précisions désirables lorsqu'il y a lieu. En particulier, certaines citations des sculptures du Musée Guimet m'ont été permises (du Cambodge où j'écris) grâce aux photographies que m'a aimablement envoyées M. P. Stern. Les traductions des inscriptions dont j'ai usées reviennent à MM. Aymonier (Le Cambodge, 3 vol. chez Leroux, Paris), Finot, Directeur de l'École Française d'Extrême Orient (Bulletin de cette Institution, passim) et Cœdès, Directeur de la Bibliothèque Vajirañana de Bangkok (id.) Les noms géographiques qui, dans le texte et les légendes, suivent entre parenthèses celui des temples inconnus ou peu connus que je cite, sont ceux des provinces cambodgiennes où ils se trouvent. La carte ci-contre, les situe.

Cet avant-propos serait incomplet si je n'adressais pas à l'Administration Française au Cambodge l'expression de ma reconnaissance la plus émue tant pour l'appui généreux dont elle m'honore que pour les sacrifices qu'elle sait consentir à la mise en lumière et à l'exploitation de cet art cambodgien si peu connu lorsqu'il n'est pas méconnu.

G. G.

GÉNÉRALITÉS SUR LA SCULPTURE KHMÈRE (1)

PRÉTENDRE définir la sculpture khmère dans l'état actuel de la science serait prématuré et me semblerait ne devoir conduire qu'à écrire des monographies sans suite. Il s'en faut de beaucoup qu'on connaisse tous les monuments anciens disséminés dans le pays. La statuaire proprement dite, ronde bosse, ne nous fournit pas assez de statues complètes, ni de têtes ou

(1) Je crois nécessaire de signaler au lecteur désireux de connaître d'autres exemples de sculpture khmère et de vérifier certains de nos développements, les ouvrages suivants indispensables à leurs recherches.

L'Art khmer et Catalogue du Musée de Compiègne. Leroux. Paris, 1875.

Les Ruines khmères. Les Ruines d'Angkor. Fournereau et Porcher. Leroux. Paris, 1890.

Catalogue des pièces khmères conservées au Musée indo-chinois et au Musée Guimet. George Cœdès (Bulletin de la Commission archéologique de l'Indo Chine). Leroux. Paris, 1910.

Catalogue des sculptures khmères du Musée Royal d'Ethnographie de Berlin. Dr. H. Stöner (même publication). 1912.

Matériaux pour servir à l'étude de l'Art khmer. A. Foucher (même publication), 1912-1913.

Art khmer. H. Marchal (L'Amour de l'Art). Paris, juin 1921.

Sculptures khmères. H. Marchal et Miestchaninoff. Librairie de France. Paris, s. d.

Khmer sculpture. A. K. Coomaraswamy (Museum of Fine Arts Museum Bulletin) Boston, avril 1920.

Recherches sur les Cambodgiens d'après les textes et les bas-reliefs. G. Groslier. Challamel. Paris, 1921.

An Example of Cambodian Sculpture. Denman W. Ross (Fogg Art Museum, Harvard University). June 1922.

Psychologie de l'artisan khmer. G. Groslier (Arts et Archéologie khmers). Tome I. Challamel. Paris, 1922.

Note sur la décoration khmère. J. Comaille (Bulletin de l'École Française d'Extrême-Orient). Hanoï. 1913.

L'animal dans l'Architecture cambodgienne. H. Marchal (Art et Décoration). Paris, septembre 1922.

Angkor. G. Groslier (Les villes d'Art célèbres). Laurens. Paris, 1924.

Catalogue général du Musée du Cambodge. G. Groslier. Phnom Penh, 1924.

Enfin on trouvera, dans les ouvrages plus généraux ci-dessous quelques illustrations qu'il importe de connaître. *Passim* :

Le Cambodge. E. Aymonier. 3 vol. et un index par G. Cœdès. Leroux. Paris.

Inventaire descriptif des monuments du Cambodge. Lunet de Lajonquière. 3 vol. Leroux. Paris.

L'Art Greco-Buddhique du Gandhâra. A. Foucher. Leroux. Paris.

Ces ouvrages, au cours de la présente étude, sont signalés en abrégé lorsque je m'y reporte.

fragments laissant reconnaître, avec toute la certitude désirable, des écoles, ou même des époques. Cette absence d'exemples concrets ne nous arrête pas seule. Nous sommes malhabiles encore à comprendre l'évolution de la pensée et des cultes indiens introduits au Cambodge, l'époque précise de leur arrivée, les routes qu'ils suivirent. On demeura longtemps persuadé que le Brahmanisme avait été le plus ancien véhicule de la civilisation indienne. Il semble maintenant qu'il faille en rabattre : le Bouddhisme eut une grande influence sur les arts khmers, probablement la plus vieille, à coup sûr la plus durable. Il subsiste de nos jours, et conserva au cours des siècles où le Brahmanisme khmer prospérait (IX-XII^e s.), un prestige dont les traces en restent nombreuses et indiscutables. Tandis que les rois construisaient Angkor Thom, la capitale de l'empire, ville proprement civiïque et l'embellissaient de 877 à 968 A.D., ils firent d'importantes fondations bouddhiques en compagnie de certains ministres et hauts personnages. Aussi, de savoir à la lumière de textes gravés sur pierre, qu'en pleine ferveur brahmanique on construisait des sanctuaires dédiés au Buddha nous rend circonspects lors de certaines identifications. Cet intime mélange de religions elles-mêmes mal connues parce qu'évoluées ou modifiées depuis leur départ de la mère-patrie n'est donc pas pour nous laisser facilement saisir l'inspiration du sculpteur, son rôle, ses tendances. Ajoutons à cela le mystère encore compact qui recouvre l'ancienne géographie et l'ethnographie du Cambodge lors de l'arrivée des premières vagues indiennes ; une histoire fragmentaire énoncée par quelque deux cents inscriptions. Telles sont, en peu de mots, les principales raisons qui paralysent nos enquêtes en présence d'une statue ou d'un décor khmers et nous invitent à la prudence. Quelle critique d'art peut valoir créance si l'histoire des hommes ne contrôle pas la chronologie que nous établissons et ne nous livre pas du moins les grands traits d'une mentalité, d'un milieu et d'un passé dont l'œuvre d'art est en définitive le reflet ?

Cette histoire se présente — encore qu'à l'aide de quelques hypothèses — de la façon suivante : Au début de notre ère, les Chinois connaissaient, dans le sud indochinois, un État puissant qu'ils appelaient le Fou-nan. On y voyait de nombreuses villes et des habitants déjà habiles à ciseler et à repousser les métaux. Ou ce pays devint le Cambodge historique, ou ce fut un État vassal ou limitrophe, et dans ce cas très semblable, qui l'absorba entre les VI et VIII^e siècles. Apparaissent alors les premiers noms de monarques déjà indouisés des dynasties khmères. Leur habitat paraît avoir été situé sur la rive droite du Mékong, dans les hautes régions du Nord-Est du Cambodge actuel et du Siam jusqu'à la Sémun.

Rien ne reste des monuments de ce temps, en charpentes et matériaux périssables, quoique les annalistes chinois nous donnent l'assurance qu'on édifiait alors des palais en bois, des pavillons à étage et des villes fortifiées. Les bois durs, imputrescibles, denses, dont le haut pays est encore riche, devaient en effet abonder. A l'aide de ces matériaux de choix, les futurs sculpteurs de grès angkoréens firent leurs classes, préparèrent cette sculpture décorative qu'à aucune époque ils ne devaient abandonner, cette habileté manuelle incomparable devenue atavique au point qu'elle subsiste de nos jours; un goût du détail et du fouillé que seul le bois pouvait suggérer et permettre. C'est ainsi que jusqu'au dernier temple en pierre construit (XIII^e s.), l'architecture khmère garde le souvenir flagrant de ses anciennes charpentes avec ses portes complètement encadrées, ses fenêtres à colonnettes, certains emboîtements de dalles en coupe droite ou d'onglet qui n'appartiennent qu'à la menuiserie.

Les premiers sanctuaires datés par l'épigraphie, et qui substituent la brique à la charpente, apparaissent dans la première moitié du VII^e siècle, limitent déjà la vaste région où l'hégémonie khmère s'établissait. Elle comprenait, au cours du siècle suivant : le Cambodge actuel, la Cochinchine, le Siam jusqu'à la Ménam, le Laos méridional. Ce pays, presque tout de plaines, deux fois plus étendu que la France d'une fertilité inouïe, était arrosé par les quatre bras du Mékong. Par ses côtes, il baignait, au midi, dans les mers de Chine, un sol argileux facilement irrigable, éminemment propre à la culture du riz, du coton, de la soie, de la canne à sucre, peuplé de gibier, riche en éléphants, en forêts, en minerais de fer.

Entre 802 et 869, à la faveur d'une dynastie nouvelle que fonde Jayavarman II, l'histoire du Cambodge ou Kambuja, se précise et qui devait inspirer cette épopée artistique dont tant de monuments conservent encore les innombrables témoignages. L'usage du grès, à cette date se généralise, permet la construction de temples considérables. Jayavarman II et ses deux successeurs fondent et habitent diverses capitales. Enfin, sous Yaçovarman au plus tard, de 889 à 910, la ville de Çrî Yaçodharâpura avec ses douze kilomètres de remparts, ses cinq portes monumentales, son temple central, marque le milieu à peu près géographique de l'empire, concrétise la puissance religieuse, abrite le pouvoir royal et rayonne jusqu'au XIII^e siècle sur la plus grande partie de l'extrême Asie méridionale. C'est cette métropole que nous appelons maintenant Angkor Thom, ce qui, en cambodgien contemporain, signifie « grande capitale ».

RELIGIONS ET ICONOGRAPHIE

A FIN de nous permettre un résumé des religions et de l'iconographie de l'ancien Cambodge et seulement du point de vue de l'art, il faudrait, avons-nous dit, que nous puissions départager en premier lieu ce qui revient au Brahmanisme et au Bouddhisme. Les sculpteurs ne paraissent pas avoir fait toujours de différence et mêlent souvent, sciemment ou non, les deux cultes. Certaines inscriptions sont tout à fait typiques à cet égard, notamment celle du Prah Khan (Kompong Thom) qui contient une double invocation à Çiva et au Buddha (XII^e s.). Au Prasat Prah Khsèt (Battambang), petit temple à trois sanctuaires, on érige en 1067 un Brahmâ-Vishnu-Buddha. Les exemples très nombreux de ce syncrétisme religieux qui, dès la plus haute époque, donnait même un Bouddhisme fortement teinté de Çivaïsme, expliquent que l'érudition iconographique la plus solide aussi bien que les connaissances de la sculpture indienne échouent dans l'identification des huit dixièmes de la statuaire khmère. Sans doute, certains sujets se présentent en clair et comme s'ils avaient leur nom gravé sur leur socle. Tel dieu à quatre bras porteur de la conque, du disque, de la massue et du rosaire suggère Vishnu sans doute possible. Mais en dehors de ces cas précis et de ces identifications élémentaires, beaucoup de dieux inconnus vivent sur la terre khmère et qu'il est impossible de fréquenter sans risquer de méprises si l'on s'avise de vouloir les nommer avec assurance. La statue khmère ne se présente pas toujours de la même façon, ni aux mêmes endroits qu'en Inde. Les costumes diffèrent complètement entre les deux pays. Ceci encore contribue à rendre douteux l'usage de la plupart des repères habituels aux indianistes. Nous connaissons par exemple un Buddha, bien après l'Illumination, habillé et paré comme un roi et des Bodhisattvas qui sont peut-être des personnages humains divinisés. Avalokiteçvara connut un grand succès et les textes le citent maintes fois. Pourtant je n'ai catalogué qu'une ou deux statuette seulement correspondant à son signalement indien, tandis que de nombreuses autres, bien différentes, semblent donner une version khmère du même personnage.

Çiva ascète ou à plusieurs bras nous sont fournis jusqu'ici dans des formes et attitudes moins variées qu'en Inde. Le collier de crânes, la peau de tigre, l'antilope : autant d'attributs civaiques inusités en statuaire bien que souvent nommés dans les textes ⁽¹⁾. Les plus courants sont le trident, le disque denté, l'épée, la hache, le foudre, la massue. Le troisième œil qui, du milieu du front, lançait en rayons de feu le courroux du dieu, n'est pas un signe constant du Çiva khmer. En revanche, le voici chez d'autres divinités, dont probablement Lokeçvara, et aussi sur le front de nombreuses Apsaras. Les sculpteurs représenterent volontiers Çiva assis sur son taureau Nandin ou tenant de la main gauche un chapelet et chevauchant un buffle : la statuette de la planche 91B est un bon exemple du premier de ces thèmes où l'on voit le dieu accompagné de sa Çakti ou épouse Pârvatî. Celle-ci, de son côté très en honneur sous ses noms divers de Prithivî, Gaurî, Umâ, etc..., se montre souvent seule (Pl. 21) sur la tête du buffle Mahisha et munie des attributs du dieu ou d'un lotus. A la suite de Çiva, ses deux fils Ganeça et Skanda, le premier surtout, se font reconnaître. Ganeça, le dieu à tête d'éléphant (Pl. 61A), contrairement à l'habitude indienne, n'est pas à quatre bras mais à deux et le plus souvent est traité assis ⁽²⁾. Parmi ses attributs généralement indistincts, on croit reconnaître une boule et un récipient. Dans un cas, il tient l'extrémité brisée de sa défense droite, conformément à l'une des données indiennes. Un Ganeça du Musée du Cambodge (Phnom Penh) tient un lotus mais paraît d'époque relativement basse. A Angkor Vat, on le voit avec une massue. Dans le même temple, Skanda figure assis sur son paon. Ainsi, d'une façon générale, Çiva s'impose comme le grand dieu du Cambodge. Les inscriptions qui lui furent dédiées et les sanctuaires qu'on lui consacra l'emportent, en nombre, de beaucoup sur tous les autres. Angkor Thom, ses portes, son temple central : le Bayon devinrent nettement civaiques et marquent ainsi, aux IX-X^e siècles, le triomphe de ce dieu. Le culte royal, instauré par Jayavarman II (802-869) afin de marquer par un rituel personnel l'indépendance de l'empire, adopta le linga pour symbole. Les quatre faces de Çiva, pourvues de leur œil frontal, flanquent les tours du Bayon (Pl. 2). Dès le VII^e siècle, les statues du dieu, son linga, les empreintes de ses pieds sont consacrés sur tous les points du Kambuja. Mais, chose curieuse,

(1) Deux têtes de Çiva conservées au Musée Guimet de Lyon (N^{os} 14856 et 14942) sont pourvues d'un haut chignon cylindrique sur lequel est sculpté le croissant.

(2) Une exception vaut d'être signalée : c'est le Ganeça sculpté en bas-relief sur les rochers de Pu'ng Keng Kang (Promtep). Il est à huit bras et tient malheureusement des attributs indistincts.

nous ne possédons pas à l'heure actuelle de statues en grès vraiment indiscutables de ce mythe sauf le colosse du Prasat Thom de Koh Ké sur lequel je reviendrai. Les statuettes en bronze elles-mêmes en sont rares. Et il semblerait qu'il ait été plus volontiers adoré sous la forme de son symbole créateur : le linga.

Vishnu, depuis aussi longtemps que Çiva, régna au Cambodge. Déjà sur les murailles de Prah Khan, près d'Angkor Thom, l'un des plus vieux monuments du groupe, l'oiseau royal Garuda, sa monture, apparaît. Sur un linteau du même temple, Vishnu couché sur Çèsha donne naissance à Brahmâ et cette création figurait déjà sur la cellule de Hanchei dès le début du VII^e siècle. Le dieu est régulièrement pourvu de quatre bras et ses attributs sont la massue, la conque, le disque, l'épée, un fruit (Pl. 14). Mais l'image favorite des praticiens le montre chevauchant Garuda, son vâhana consacré, monstre ailé à tête d'aigle, torse et bras humains, jambes écailleuses et serres d'oiseau de proie (Pl. 80, 91). La plastique de ce groupe, son arabesque surtout, nous conduit loin encore des habitudes indiennes et il semble que notre sculpteur ait traité le mythe plus fidèlement aux textes que l'Indien lui-même. Parmi les avatars représentés de Vishnu, cataloguons Kurma, la tortue qui participe aux innombrables scènes du barattage de l'Océan; Varâha, le sanglier; Narasimha, l'homme-lion; quelques statuettes de Paraçu Râma : Râma à la hache. Quant à Râmacandra, le Vishnu du Râmâyana, les exemples en sont nombreux. Le plus beau est un bas-relief d'Angkor Vat. Citons dans le même temple un Krishna protégeant les bergers et leurs troupeaux en soulevant la montagne Govardhana. Dans divers textes du VII^e au XI^e siècle, la curieuse association de Çiva et Vishnu : Harihara est citée sous des vocables divers et en plusieurs endroits du territoire. Il inspira quelques statues parmi lesquelles celle de la planche 11 que nous étudierons et qui s'affirme jusqu'à présent l'incontestable chef-d'œuvre de la statuaire brahmanique pré-khmère ⁽¹⁾. Afin que la Trimûrti soit complète, nommons Brahmâ. Aucune image ronde bosse bien nette de ce dieu n'est encore venue au jour. On le voit néanmoins sur quelques bas-reliefs et son culte, au Cambodge comme en Inde, semble n'avoir eu qu'une importance médiocre et toute nominale.

Parmi les divinités secondaires et héros du Brahmanisme : Indra sur l'éléphant tricéphale Airavata; Sûrya le soleil; Yama le grand justicier et roi des morts; Kuvera, dieu des richesses, etc..., invoqués à tout moment dans les inscriptions,

(1) Un autre Harihara à peu près complet se trouve au Musée Guimet à Paris. Hauteur : 1^m,75; numéro du Catalogue Cœdès : 3.

n'apparaissent que deci delà dans les bas-reliefs et ne nous ont pas encore livré de rondes bosses où nous les reconnaissons. Les Apsaras, nées des eaux, danseuses et musiciennes divines, courtisanes promises dans le ciel aux élus des dieux, sont innombrables au Cambodge, soit qu'elles s'élancent de l'onde comme dans la légende du barattage de la mer, soit qu'elles peuplent le ciel des scènes bas-reliefs, soit enfin que, uniquement décoratives, elles flanquent les murailles ou les frises. Citons encore les Kinnarîs, nymphes ailées, les Dvârapâlas, gardiens des portes saintes ⁽¹⁾, les frises d'ascètes à barbe pointue, jambes croisées et mains jointes; les démons ou Râkshasas à tête de lion qui, comme des atlantes, flanquent certains soubassements; puis les animaux fantastiques : le Garuda, déjà nommé; le vieux Makara indien à trompe de tapir et à queue en volutes; le masque de Rahu, le monstre buddhique des éclipses; le lion assis ou debout; l'oie sacrée Hamsa, vâhana de Brahmâ et enfin le Nâga, serpent polycéphale, père fabuleux de cette Nâgî de beauté merveilleuse qui engendra avec Kaundinya, prince indien exilé, la race khmère. Le groupe de Koh Ké (Kompong Thom), exceptionnel par la variété de ses plans et où une école locale de maîtres sculpteurs innova, tant en ronde bosse qu'en décoration bas-relief, des thèmes inconnus au reste du Cambodge monumental, ajoute à ce qui précède de curieux personnages au corps humain assis à la javanaise et pourvus de têtes d'animaux : singe, perroquet, cheval, etc... Nous découvriâmes dans le grand sanctuaire d'entrée de la première enceinte, enfouie à plus de un mètre cinquante de profondeur, la remarquable Râkshasî, épouse démoniaque du Râkshasa que nous donnons planche 30. On voit enfin, au Musée du Trocadéro, un être curieux à tête de cheval et à corps d'homme debout (N^o 15 du Catalogue Cœdès).

Si les sculpteurs strictement buddhiques firent des incursions dans le Panthéon brahmanique, ils conçurent cependant une image où nous les saisissons sur le vif : celle du Buddha. Ses statues sont beaucoup plus nombreuses que celles des autres divinités brahmaniques et tandis que celles-ci cessent probablement de naître et disparaissent à partir du XIII^e siècle, le Sage leur survit et parvient jusqu'à nos jours dans une évolution qui paraît saisissable. Aussi sera-t-il, au cours de notre étude, l'objet de soins particuliers.

(1) En voir un exemple haut de 2^m,45 au Musée du Trocadéro (N^o 38, Catalogue Cœdès) et qui provient de Prah Ttkol (Kompong Thom).

LA DEMANDE ARTISTIQUE

L'AMPLEUR du groupe d'Angkor, sa quinzaine de temples, les sept ou huit cents autres monuments dispersés dans le pays, quelques-uns aussi grands que les plus vastes de la métropole, ne nous laissent pas évaluer complètement la puissance créatrice et constructive de l'ancien peuple khmer. Pour entrevoir celle-ci, il faut, par la pensée, restituer un nombre égal de palais, d'édifices civils en charpentes, couverts de tuiles émaillées, sculptés tels que nous les montrent les bas-reliefs; plus encore, peut-être, de temples secondaires construits en matériaux périssables; une centaine de ponts massifs en pierre, 500 kilomètres environ de chaussées sur levées de terre et, en tous lieux, des digues, des réservoirs destinés à emprisonner les eaux des rivières et des pluies. Aussi, tant de matériaux transportés, ajustés, engagèrent une main-d'œuvre considérable, parfois inexperte ou hâtivement formée, des levées en masse, des corvées auxquelles quelques textes font allusion. Par exemple, le linga central du Bayon fut érigé par les corvées royales. La statuaire et la sculpture décorative d'une telle architecture nécessitèrent dans ces foules une sélection d'ouvriers spécialistes. En ce qui regarde la première, nous sommes mal fixés. Mais le décor sculpté de monuments d'une complexité telle qu'il est difficile de s'en faire une idée (même sur des photographies judicieusement choisies), provoqua une demande qui dépassa de beaucoup l'activité des artistes. Aussi, les temples les plus complets et de toutes dates demeurèrent avec une sculpture décorative inachevée ou très inégale, ce qui montre qu'on eut recours à des praticiens de talent très varié, souvent assez médiocre. En outre, beaucoup de temples s'offrent à nous tels qu'ils sortirent des mains des constructeurs et sans qu'un coup de ciseau y fût donné.

IV

LES PRATICIENS ET LES CONDITIONS DU TRAVAIL

AUCUN sculpteur du Cambodge ancien, statuaire ou ornemaniste, n'a signé une œuvre. Les textes, parfois si bavards et qui donnent les noms d'esclaves affectés par centaines à tel ou tel temple, énumèrent jusqu'au poids de sésame ou nombre de bougies de cire à distribuer à un monastère, gardent un mutisme général sur les innombrables praticiens ou maîtres d'œuvre de l'époque. Subsidiairement, une inscription de Vat Phu (Bas-Laos) nomme en 1136 un certain Teng Tvan Lo et son fils « de la corporation des ouvriers du district ». La pratique des arts plastiques n'était pourtant pas vulgaire, ni de basse caste. Un favori du roi Jayavarman II est désigné « artiste » par un texte. Trois maçons qui construisirent des enceintes au IX^e siècle descendaient d'un enfant du même monarque. Un ministre de Rajendravarman (944-68), favorable au Bouddhisme et nommé Çrî Kavîndrârimathana « était le premier d'entre les artistes par le soin avec lequel il cultivait les arts qu'il connaissait comme Viçvakarman » (l'architecte céleste).

De la condition sociale des praticiens, des salaires, de l'organisation corporative, s'il y en eût une, de la hiérarchie, nous ne savons donc absolument rien. Le hasard des découvertes doit être la cause de notre ignorance, car le silence que nous incriminons ne semble pas systématique. Un texte malheureusement insuffisant du XI^e siècle nous parle d'un chef des travaux du temple de Çikhareçvara et un autre, assez curieux mais peu clair, signale accidentellement un Vâp Çiva-vrâhma, lequel aurait construit une pyramide et le palais royal vers 900. Or le titre de Vâp appartenait à des fonctionnaires subalternes dont les attributions demeurent mal définies. A cela se borne ce que nous savons actuellement des artistes du Cambodge ancien.

OSTÉOLOGIE, MYOLOGIE ET PROPORTIONS

QU'IL ait traité ses personnages en ronde bosse ou en bas-relief, le sculpteur khmer ne s'est presque pas occupé de musculature, ni du squelette. Ses figures ne sont pas construites du dedans au dehors. Les formes, conçues pleines, rondes et, en statuaire ronde bosse, immobiles, ne se meuvent dans aucun cas, ni ne fixent un moment. Elles anthropomorphisent une divinité analogue aux « couros » de l'art grec archaïque, mais dans une pose définitive, plus frontale encore, car les deux jambes demeurent dans le même plan. L'image de l'être humain obtenue dans ces conditions, le praticien s'arrête là et n'imagine pas que le dieu ainsi présent doive vivre et se mouvoir comme l'homme en raison d'une architecture bien organisée, d'où un compromis perpétuel qui gêne parfois nos habitudes occidentales.

Les œuvres les meilleures n'y échappent pas qui portent par ailleurs le souci de serrer la nature au plus près. Constatez que le Harihara de la planche 11 n'a pas de cage thoracique, mais un buste où se retrouve la forme parallépipédique du bloc de pierre d'où il sortit. La crête iliaque absente, le bassin n'est pas charpenté et ne s'arrange pas aux hanches. On ne saurait faire grief à un artiste, qui ne disséquait évidemment pas les cadavres, de commettre des erreurs de myologie. Cependant, sans en demander tant, la simple observation des formes extérieures des vivants montre assez comme elles s'organisent. On s'explique d'autant moins, dans ce cas particulier du Harihara, une telle cécité que les jambes de cette statue sont l'œuvre d'un maître anatomiste. Quoi de mieux compris que leurs rotules bien modelées sous la masse des vastes internes et externes du triceps? Est-il possible de traduire, sur la face postérieure d'une jambe, la dépression légère entre la région poplitée et le tendon du demi-tendineux mieux que ne la sculpta l'auteur de cette statue où dix détails d'observation pénétrante côtoyant des négligences flagrantes seraient encore à relever. Dans d'autres œuvres, des intentions ou des indications anatomiques schématisées nous surprendrons au même titre. Planche 16

on voit le triceps crural mis en valeur, là par des traits courbes, ici par une bosse. Voyez par ailleurs les deux mains de la planche 31. Tout admirables qu'elles soient, nous serions bien embarrassés d'y loger cependant carpe, métacarpe et phalanges.

Il serait d'une importance capitale pour nous de connaître le ou les canons des proportions. Je crois, pour le moment, plus sage d'y renoncer, à cause de la pénurie des statues de pierre complètes et de la variété qui règne chez les statuettes de bronze. Parmi une centaine de mensurations auxquelles je me suis livré sur ces dernières, j'ai compté de six à dix têtes dans le corps sans pouvoir prendre un parti. Sur certains visages de pierre en ronde bosse et des divinités en bas-reliefs, il m'a semblé qu'à la fin de l'époque classique, certains canons indiens eurent cours (voir *Recherches sur les Cambodgiens, loc. cit., p. 244*), mais que le Khmer avait eu tendance à réduire la longueur des jambes. Cependant chez le Harihara, le Hevajra de la planche 85, le Buddha hanché de la planche 33, ne voilà-t-il pas des jambes d'une longueur insolite par rapport au torse? Comme ces derniers exemples sont antérieurs à l'art classique, il s'ensuivrait que, à mesure qu'il évoluait, le statuaire, à l'inverse des Grecs, tassait son canon par un raccourcissement des formes, ce que confirmeraient alors la tête planche 34, elliptique pré-classique et les têtes à face carrée des X^e et XII^e siècles. Mais, réservons-nous. Le plus qu'on puisse dire et qui est d'ailleurs très suggestif, c'est que les Buddhas sur Nâga classiques s'inscrivent dans un carré et que, de nos jours, les sculpteurs et enlumineurs qui exécutent cette image, la construisent de la même manière.

Pour en finir sur cette question, notons certains cous féminins embellis par deux ou trois plis horizontaux qui se répètent quelquefois sur le ventre, à hauteur du nombril ou sous les seins (Pl. 18). Dans un décor d'Angkor Vat, demi-tympan intérieur de l'entrée principale Ouest, des singes guerriers présentent sur leur corps des spirales : ce sont les touffes de poils. Vieille habitude buddhique probablement, car l'on sait que sur les têtes khmères du Maître, les cheveux sont ainsi traités en bouclettes séparées et enroulées comme des coquillages. Des têtes d'hommes et de quelques Buddhas sur Nâga sont pourvues de moustaches sommairement indiquées et légèrement relevées. D'autres portent à la fois moustaches et barbe. Celle-ci est traitée en collier par un à-plat en légère saillie finement piquetée ou bien plus fournie et taillée en pointe (Pl. 88, 89). La tête de la Râkshî de la planche 30 B, révèle un exemple particulier à Koh Ké (Kompong Thom) d'une

chevelure opulente s'étalant sur les épaules. Dans les bas-reliefs, la fantaisie de la coiffure, surtout féminine, est intarissable et donne une variété de chignons tressés, noués, cylindriques, coniques, parés de fleurs qui défient toute description et qui souvent ne manquent pas de grâce.

VI

LA DIVERSITÉ DE LA SCULPTURE SES GRANDES LIGNES ET SA RÉPARTITION

LA sculpture d'un grand temple khmer fut œuvre considérable. Elle comporte les statues, les symboles des sanctuaires, rondes bosses de toutes grandeurs et matières. Cette catégorie prendra sous ma plume le nom de statuaire, bien que la statuaire, comme nous l'entendons en Occident, n'existe pas ici. Dieux et personnages divinisés, tels sont les seuls exemples de statues en ronde bosse connues pour le moment, encore que quelques doutes subsistent quant aux seconds. A tout moment, un donateur nous avise qu'il érige un Çiva à l'image de son père. Mais jamais encore nous n'avons pu savoir en quoi consistait l'exécution de ce portrait, car jamais la statue annoncée n'a été découverte dans le sanctuaire où le lapicide grava l'information. Une des preuves les plus typiques de cette coutume est le texte du Prasat Char (Battambang) où il est dit qu'en mai-juin 979, on érige un Parameçvara (Çiva) sous les traits du Kamsteng (seigneur) Çrî Râjapativarman; deux Bhagavatî (épouse de Çiva) sous les traits de deux dames aïeules du Kamsteng Çrî Narapativîravarman et du Mratâñ Khloñ Çrî Jayayuddhavarman. En même temps que ces dieux-portraits, on consacre un Bhadreçvara (Çiva), un Nârâyana (Vishnu) et un Çrî Çampeçvara (Vishnu).

Le bas-relief, tel que le comprennent les Egyptiens, déroulant sur un ou plusieurs registres des scènes religieuses, civiles, militaires, de la vie courante intimement mêlées ou alternées, recouvre les murailles des galeries périphériques de deux temples considérables : Bantéai Chhma (Battambang) au Nord-Ouest (IX^e s.) et le Bayon, le temple central d'Angkor (X^e s.). Au XII^e siècle, le même programme est repris à Angkor Vat, mais l'imagerie ne traite, sur un millier de mètres, que des scènes légendaires, la plupart tirées du Râmâyana et du Mahâbârata, sauf dans un beau tableau où il condescend à représenter un défilé d'armée. Cette imagerie extraordinaire de variété et d'étendue (plus de 3 kilomètres pour une hauteur moyenne de 2^m,50) s'augmente encore d'une multitude de scènes de même

esprit, que les architectes placèrent comme nos maîtres d'œuvre romans et gothiques, aux tympans des portes.

Ensuite, nous retiendrons ce que j'appellerai, pour la facilité de notre exposé, la ronde bosse architecturale. Elle collabore à l'effet extérieur du monument. Ses exemples innombrables mais cependant peu variés sont les lions ou les éléphants flanquant, les premiers les escaliers et les seconds les soubassements; le Garuda debout, ailes ouvertes (Prasat Thom, Koh Ké); l'admirable serpent Nâga formant les balustrades des chaussées, des terrasses et des ponts; les files de géants qui le soutiennent dans certains cas, les Dvârapâlas, dressés sur socle près des portes etc...

Enfin, nous aborderons, sous le nom de sculpture décorative, l'immensité du décor khmer, traité en bas et en haut-relief, affectant régulièrement les éléments d'architecture : portes, soubassements, socles, murailles, voûtes, etc..., profusément répandue, quelquefois même avec lourdeur ou gaspillage pour notre goût occidental, toujours avec enthousiasme; décor d'une variété déconcertante, bien que régi par quelques lois très claires que nous exposerons et en général d'une perfection et d'une netteté d'exécution, d'une souplesse de ciseau rarement égalées, — je crois même jamais dépassées, — par les arts similaires de l'Occident classique et médiéval.

Un champ d'action sans limite appartenait ainsi au sculpteur en raison de la diversité de ses moyens d'expression et de l'ampleur des temples. Si nous voulions donner des chiffres, c'est par kilomètres carrés que nous devrions évaluer la surface ainsi ouvragée dans le seul groupe d'Angkor. Malgré cela, jamais le praticien ne donne l'impression qu'il élude son travail. Il s'exprime avec plus ou moins d'adresse et partout avec beaucoup d'entrain. Étant donné l'échelle du monument, son décor relève plutôt de la ciselure que de la sculpture. Il importe absolument de bien se convaincre et se pénétrer d'une telle ambiance. Nous pouvons ne pas approuver un programme où l'extrados des voûtes exposé aux pluies et au soleil, les marches des escaliers offertes au frottement des pieds, sont aussi minutieusement sculptés que les éléments abrités. Il n'en fut pas moins suivi. Le Khmer marchait pieds nus sur ses escaliers et les sculptures de ses voûtes subsistent dix siècles après leur exécution. La logique khmère n'est pas la même que la nôtre et des discussions de cet ordre deviendraient oiseuses.

D'ailleurs, pour nous faire encore une idée plus complète de l'aspect du temple, de l'ambiance où cette sculpture fleurit, dégageons quelques principes d'adaptation.

Cette pléthore du décor provient en partie de la pauvreté des données architectoniques. Cependant, il n'apparaît pas que cela eût pour but de masquer ceci. Un élément d'architecture donné ayant un décor fondamental, constitutif pourrait-on dire, se présente toujours dans les mêmes conditions. Le lion étant le décor des échiffres de l'escalier, le nâga celui des balustrades, y aurait-il dans le temple cent escaliers et cent balustrades, cent fois lion et nâga réapparaîtraient. Les premiers temples complexes construits en grès se développaient horizontalement, en galeries ou enceintes encadrant des cours successives jusqu'aux sanctuaires suprêmes. On n'en découvrait donc l'économie qu'à mesure qu'on s'y avançait et la répétition des galeries et des cours semblables en plan et en élévation justifiait, du point de vue khmer, la permanence de leur décor respectif. Puis, à Angkor, du temple plan, on passe au temple pyramidal. Galeries et tours demeurent semblables aux précédentes : on les exhausse simplement sur des soubassements pleins, superposés. Leur succession, au lieu de se produire en surface, se développe en hauteur et rien de nouveau n'invitait le sculpteur à modifier ses thèmes puisque l'architecte lui offrait toujours les mêmes éléments à orner. Au lieu de l'escalier à quelques marches du temple plan, il eut des escaliers à trente marches, à six ou huit décrochements d'échiffres, c'est-à-dire six ou huit des escaliers précédents superposés. Cette logique entêtée, cette simplification, offraient des avantages et des inconvénients. Nous étudierons comment les sculpteurs tirèrent parti de ceux-là et prévinrent ceux-ci. On entrevoit d'ailleurs dès maintenant qu'un ornemaniste s'embarrassant si peu de la répartition de son décor, se condamnait, sous peine d'un rabâchage sans intérêt — pour nous du moins — à chercher d'autre manière la diversité et la hiérarchie de ses thèmes. Nous saurons comment il résolut le problème et triompha le plus souvent de ces dures conditions. Il convient de citer une exception à tout ce qui précède. Au Prasat Thom de Koh Ké (Kompong Thom), les soubassements sont à deux décrochements. Sur le premier, les escaliers sont flanqués du lion, mais sur le second, de statues à corps humain assis à la javanaise et à tête d'animaux. Cette tentative de rompre la monotonie du décor n'est d'ailleurs pas heureuse : les personnages plus petits que les lions sont masqués par eux et le changement d'échelle est gênant.

Avant de généraliser l'emploi du grès comme pierre de construction (IX^e s.), le Khmer édifia des tours en brique. Cette architecture, par laquelle il passa du bois à la pierre, confirme ce que vient d'être dit et cette obsession d'un art qui ne conçoit pas de formes architecturales sans décor. La brique, en effet, se sculptant

difficilement, fut revêtue le plus souvent d'un stuc de chaux et de sable où l'ornement était modelé et qui, si l'on en juge par les vestiges extrêmement rares qui en restent, paraît avoir été plus riche que la parure du monument en pierre. Il est pourtant un groupe de tours en brique qui ne semble pas avoir reçu d'enduit, du moins, je n'en ai retrouvé aucune trace. Je veux parler des tours de Sambuor (Kompong Thom) dont les briques, d'une pâte particulièrement serrée, furent très finement sculptées en relief vigoureux (VII^e s.). Les motifs choisis par les artisans sont des réductions d'édifices peuplés de personnages et dont les planches 96, 97 donnent les meilleurs exemples. Cet art ne manquait pas de grandeur. Sa haute époque, le type si indien des édifices représentés font de l'art de Sambuor une exception absolument localisée dans le temps et l'espace et qui n'eut aucune suite. Disons en passant que l'art du grès ne se substitua nullement à celui de la brique, mais s'y ajouta et que, jusqu'au dernier siècle de son époque classique, le Khmer continua à bâtir en brique et à décorer en mortier. Aussi, peut-on assurer que cet art, par le nombre de ses tours, la perfection de leur appareil et la continuité de son succès durant plus de six siècles, constitue la plus ancienne, la permanente architecture du Cambodge provincial et c'est une irréparable perte que les enduits qui la paraient, mal fixés et fragiles, aient disparu en totalité peut-on dire.

Donc, le temple quel qu'il soit, et à moins qu'il ne demeurât inachevé, ne conservait pas une pierre qu'un ciseau scrupuleux ne couvrît extérieurement d'un décor. Du moins le voyons-nous tel. Or, le temps, les incendies et les pillages eurent raison de boiseries imposantes et innombrables. On sait que la salle, telle que nous l'entendons, n'existe pas en architecture khmère. Celle-ci ne combine, en fait, que des galeries ou tronçons de galeries sur murailles ou piliers, des tours voûtées par des pierres ou des briques posées et rodées sans ciment de liaison en encorbellement et assises horizontales. On masquait donc les intrados laissés bruts par des plafonds en solives massives atteignant jusqu'à 0^m,11 d'épaisseur. Les portes, si nombreuses, s'obstruaient par une huisserie dont de nombreuses fausses portes en grès nous conservent l'image (Pl. 131, 132). Portes et plafonds, l'infatigable sculpteur khmer les avait fouillés et refouillés. Ainsi que des tours en brique, toute une décoration certainement magistrale est donc à jamais disparue du grand temple en grès.

La sculpture ornementale est en général extérieure. Très rares les galeries qui, en dehors d'une corniche, offrent intérieurement une parure sculptée. Quant

aux sanctuaires en grès, je n'en connais que bien peu dont les murailles aient été soigneusement épannelées. De là à conclure que tous sanctuaires et galeries se présentaient ainsi à l'époque, il faut nous en garder. Des revêtements de bois, de peinture, de métaux précieux même, peut-être d'étoffes, nous seraient plutôt suggérés par la richesse des statues qui hantaient ces réduits et par les coutumes de maintenant. Enfin, si la sculpture n'intéresse que l'extérieur des édifices, elle n'est pas d'une tenue uniforme et l'on répartissait judicieusement les ornemanistes d'après leur talent. Aux plus habiles, on réservait les façades principales, les cours où la circulation était le plus intense. Dans les monuments inachevés, on voit que le décor fut entrepris dans le même souci, par le côté honoré et les façades extérieures. Le Prasat Kèò, dans le groupe d'Angkor, en est un exemple typique. Sur la planche 147, on remarque le pilastre exécuté sous un chapiteau qui demeura à l'état de préparation. Cet exemple, choisi entre cent, révèle ainsi des artisans spécialisés, les uns sculpteurs de pilastres, les autres de chapiteaux, d'autres de frises, etc..., et à qui n'étaient respectivement confiés que des pilastres, des chapiteaux, des frises. Si une méthode de travail si étroite risquait de transformer l'artisan en automate, elle assurait une plus grande rapidité à l'exécution et cette perfection qui nous stupéfie souvent et qu'un tel sculpteur, à son centième chapiteau, devait obtenir en se jouant.

J'achève ici la présentation d'ensemble de cette sculpture khmère. J'ai tenté de l'abrèger le plus possible sans nuire aux localisations qui vont suivre. Elle nous laisse suffisamment entrevoir des ateliers et équipes anonymes répartis selon leur valeur professionnelle et leur spécialité dans un travail collectif et qui répondaient à une demande artistique si considérable que cette dernière demeura néanmoins insatisfaite. Une contradiction saisissante se dégage donc entre l'ampleur, la hâte de cette demande et la richesse, la complexité, souvent la minutie, de l'art chargé de répondre. Cette contradiction resterait inexplicable si nous n'imaginions pas une main-d'œuvre populaire facile à recruter, rapide à instruire, en raison de ses dons exceptionnels, de son tempérament prédestiné, de son atavisme et de ses goûts artistiques. L'inégalité d'adresse manuelle des équipes simultanément conviées à l'ouvrage dans un grand temple témoigne de cette hâte à construire et du mélange d'une main-d'œuvre qui se formait à mesure. Faire vite et beaucoup : ce mot d'ordre désormais connu, nous aidera dans plus d'un cas à percer certains mystères. Il nous préparera surtout à l'admiration, car faire vite et beaucoup ne fut pas la seule et facile ambition du sculpteur. La richesse de son ciseau et sa conscience

professionnelle nous léguaient en effet une beauté que n'amoin-drit en rien la quantité des œuvres qui s'en parent.

Cependant, si l'on regarde au delà de cette pierre fleurie, n'y découvrons-nous pas que le sculpteur ainsi isolé, son évolution individuelle, les désirs qu'il pouvait avoir de se diversifier, sa liberté artistique en un mot n'existaient pas? L'individu ne valait aux yeux du maître d'œuvre que par le degré de son adresse manuelle. Ayant à peine le temps d'exécuter, comment aurait-il trouvé celui de méditer, de chercher, d'essayer? Son tempérament, et dans plus d'un cas son intelligence, n'intervenaient pas. Il importait qu'une frise fût à sa place prévue, une statue dans une pose cent fois vue. Que l'homme appelé à les exécuter y atrophiât son talent et son imagination par le rabâchage des motifs imposés et dans une facture où précisément il excellait, cela ne comptait pas. Cette sculpture khmère porte donc, surtout à l'époque classique et dans ses manifestations les plus parfaites, quelque chose d'inhumain et de brutal. Il semble qu'elle épuisait ses plus habiles serviteurs en leur imposant un rendement immédiat et une sur-production pour eux stériles. Non pas qu'elle fût un art à courte vue et sans hautes ambitions : nous nous en convainçons bientôt. Mais riche en hommes et en talents, elle pouvait gaspiller sans compter et ce gaspillage — ce que nous appelons ainsi — fut l'un de ses principes essentiels, le moyen émérite et le plus conforme à cette fin grandiose : un temple sculpté des soubassements aux pinacles.

VII

LA STATUAIRE

LA statuaire de l'ancien Cambodge, surtout ronde bosse, a déjà fait l'objet d'études et de nomenclatures beaucoup plus nombreuses que l'architecture et la sculpture décorative. Sous la plume de ses descripteurs, elle trouva tantôt un enthousiasme et tantôt un mépris plus spontanés que réfléchis. Nous ne tarderons pas à nous convaincre en effet que cette statuaire n'est pas mince sujet et que, pour parler franc, nous n'en connaissons presque rien. La mobilité de la statue, surtout celle de ses fragments, permet l'enrichissement de quelques collections. Comme neuf fois sur dix il ne s'agissait que de têtes, on en arriva à juger le tout sur des morceaux et ces morceaux, fournis par le hasard, n'offrent eux-mêmes qu'une argumentation incomplète, arbitraire et monotone. Gagné par la surprise, on se hâta de généraliser sans isoler la facture du symbole, la forme de l'expression, l'aspect actuel de l'aspect original. Les acquisitions faites ces trois dernières années grâce en grande partie à l'organisation du Musée du Cambodge à Phnom Penh, l'expansion que prend dans le monde entier la fortune des arts khmers ne peuvent, en conséquence, que nous inciter à cette prudence précédemment évoquée. Aussi, je n'énumérerai ici que les bases d'appréciation possibles, tenterai d'établir quelques repères plutôt que de me livrer à une chronologie, surtout à des jugements qui ne pourraient que provoquer un mouvement mal aiguillé et susceptible de jeter le désarroi dans les esprits pondérés.

L'examen de cette statuaire ronde bosse ne peut exclure — ce que l'on a pourtant toujours fait — la statuette en bronze. Aucune différence entre un personnage en bronze de 0^m,12 à quatre bras, chignon à Dhyâni-Buddha, je suppose, et la statue en grès de la même divinité haute de 1^m,50. Celui-là, généralement mieux conservé, possède encore certains attributs disparus avec les mains de pierre de celui-ci. Les formes se contrôlent, la même esthétique persiste et le témoignage du bronze est d'autant plus précieux que nous ne connaissons pas dix statues en grès complètes. Par la statuette en bronze, on dispose donc d'ensembles et de proportions

canoniques et, par la statue en pierre, de détails agrandis. Ce qui nous est parvenu des siècles anciens — je ne dis pas ici de l'art classique, ni de l'art pré-classique, car il faudrait connaître tous nos matériaux avant de les classer — consiste en fragments, torses sans bras ni jambes ou décapités; en têtes isolées surtout, parfois d'un caractère unique, la plupart buddhiques. Ces têtes s'échelonnent-elles sur cinq siècles d'art ou un seul? Qui le démontrerait sans appel? Et, tout de même, la valeur d'une tête peut varier aux yeux de l'exégète selon qu'elle est l'une des nombreuses expressions différentes d'écoles novatrices, de périodes, ou le rabâchage d'ouvriers copistes et moutonniers que le temps ni l'espace n'influencent. C'est qu'au Cambodge, le but du praticien anonyme n'est pas, comme chez nous, d'exprimer dans sa statue un concept personnel, une sensation, une idée nouvelle, indépendants ou reliés comme il l'entend à un programme architectural; ni, comme en Grèce, de représenter l'idéal du corps humain assoupli et harmonisé par la fréquentation des palestres. La statue khmère est un symbole, une œuvre exclusivement religieuse, une commande dont le thème est dicté, soumis lui-même à d'étroites conditions. Elle occupe une place déterminée, immuable et n'est vue en général que dans un sens : de face. La plupart du temps, on l'orne de bijoux véritables, on la laque, on la peint et on la dore. Que devient donc notre jugement et que ne lui manque-t-il point devant cette œuvre grise, déjà incomplète, en pierre vulgaire, surgissant d'une ruine ou posée sur l'étagère d'un musée, dans des conditions évidemment sans rapport avec l'ambiance où elle fut consacrée? Si nous n'y prenons garde, notre examen aboutira-t-il aux mêmes conclusions devant une anatomie insuffisante selon que nous saurons ou ignorerons que l'artiste l'exécuta telle parce qu'elle devait être laquée et dorée et prendre dès lors une expression toute différente de celle que nous lui voyons? Pouvons-nous aussi ignorer les détails symboliques? Telle coiffure rituelle imposée au sculpteur et qui nous choque, l'imputerons-nous à la maladresse ou au manque de goût de l'artiste et comment répartirons-nous équitablement les responsabilités du culte et celles du statuaire? Voici toujours le Buddha les mains dans le giron. La monotonie de cette composition prendra-t-elle à nos yeux la même signification qu'une combinaison que ne soumettraient ni règles, ni canons, ni rituel, ni tradition?

D'après le plan, l'aspect du temple et les textes, on peut dire que la statue khmère joua rarement un rôle architectural. Les Dvârapâlas qui flanquent les portes extérieures ne sont placés là qu'à titre de gardiens symboliques et s'ils prennent évidemment part à l'aspect de la façade, ce n'est que par contre-coup. Nous revien-

drons sur les géants formant parapet et soutenant le Nâga (Pl. 49 à 51). Quoi qu'il en soit, ces deux sortes de statues humaines abandonnées par l'art d'Angkor Vat (XII^e s.) furent les seules qui se présentaient au public hors du temple.

Quelle place occupait donc l'idole, le personnage divinisé, commandes du clergé ou dons de particuliers, les seules icones qui nous intéressent pour l'instant? Les sanctuaires, dira-t-on — et cela va de soi. Cependant les statues trouvées sur un socle, sous une tour unique ou dans les innombrables chapelles d'un temple complexe sont extrêmement rares. Les derniers dégagements de Bantéai Kdei, dans le groupe d'Angkor, ont mis à jour une femme debout encore sur son piédestal et très probablement dans son sanctuaire d'origine. Dans deux grands sanctuaires du Prasat Thom (Koh Ké) des personnages de second plan, bien que mutilés, ne semblent pas avoir été changés de place. Sensiblement de mêmes dimensions, ils occupent régulièrement les quatre angles de la tour, accompagnant ainsi symétriquement l'idole principale qui s'érigait au centre. On retient ces exceptions parce que le destin a conservé les statues avec une régularité extraordinaire partout ailleurs que là où nous nous attendons à les retrouver. En revanche, presque partout des socles présentant la mortaise où s'encastrait l'idole encombrant ces mêmes sanctuaires. Quelles sont les causes de cette disproportion?

1^o De nombreuses images en bronze, métaux précieux, tentèrent la cupidité des pillards et disparurent dans leurs creusets. Les socles, souvent d'un grand poids et toujours déplacés par les chercheurs de trésor, confirment les carnages dont les sanctuaires furent l'objet. Tchéou Ta-Kouan, voyageur chinois qui séjourna à Angkor de 1295 à 1297, se montre favorable à cette proposition, car, à son époque, il spécifie que les divinités des tours étaient en bronze. Ceci entendu, les temples nous auraient livré le plus grand nombre de leurs dieux de pierre. Les autres beaucoup plus nombreux, en métaux, seraient irrémédiablement perdus comme ce taureau en argent, par exemple, donné à Sambuor au VII^e siècle et ce linga en or d'Içvara qu'érigea le général Sangrâma après ses conquêtes, au XII^e siècle.

2^o Il y eut beaucoup moins de statues à forme humaine qu'on ne le suppose et beaucoup plus de symboles, lingas, mukhalingas, etc... Les textes n'y contredisent pas, bien au contraire, et citent des lingas innombrables. Ces pierres, plus réduites, furent facilement détruites, enterrées, immergées, transportées. C'est ainsi qu'un linga du Bayon au XI^e siècle aurait été transporté dans un temple de la province de Battambang, à cent cinquante kilomètres de là (Inscription de Sdok Kak Thom).

3° On peut admettre un grand nombre de statues, systématiquement détruites par les sectateurs de cultes divers qui occupèrent successivement un temple et qui ne les remplacèrent pas en nombre égal par les leurs.

4° Divers sanctuaires ne reçurent jamais l'idole prévue pour les mêmes raisons qui empêchèrent d'achever tant de temples demeurés sans décor. Cependant, faisons à cette hypothèse quelques réserves. Le culte fut exercé au Takèo d'Angkor et Çiva y fut adoré sous plusieurs formes. Ainsi, j'incline volontiers à penser pour ma part que les trois premières suppositions sont toutes valables, qu'ici on vola les idoles précieuses, que là elles n'existèrent jamais, que plus loin un linga occupait seul le sanctuaire. L'énorme temple du Bayon où il ne reste plus un mètre cube de terre à enlever, ainsi qu'Angkor Vat, n'ont pas livré vingt statues brahmaniques connues de nous. S'il y en eut, où sont-elles? Gardons-nous en effet d'imaginer qu'elles furent transportées au loin. Des vandales renversent une statue, la détruisent sur place, pourquoi l'évacueraient-ils intacte? Vers 1065 un rebelle, Kamvau, brise de la sorte, sur place, un linga, au Prasat Prah Khsèt, lequel linga fut d'ailleurs restauré en 1066. Elles sont très lourdes, les idoles khmères, et très fragiles. Il faut des appareils pour les déplacer. Et combien l'opération eût été difficile dans ces galeries exigües et par ces portes innombrables dont il faut enjamber le seuil. Notre présomption se fait ainsi jour que les statues en grès furent assez rares dans l'ancien Cambodge. Toutefois, il nous faudrait une certitude de fait car de savoir que, chez un peuple, la statue en pierre est œuvre courante ou exceptionnelle, que son nombre croît ou décroît selon les régions ou les époques, nous livre des directives et des repères indispensables aux études qui nous occupent.

Les lieux divers : sanctuaires, portes monumentales formant sanctuaires, recouvrements de galeries, peut-être certaines cours où nous supposons néanmoins que des divinités se dressaient, relevaient, dans ce qui vient d'être dit, des cultes brahmaniques. En fut-il de même des images buddhiques? Que nous apprend le Cambodge monumental de ses anciens temples buddhiques? Pas grand'chose, en vérité. Que fut, entre autres, ce Sangatâçrama que Yaçovarman consacra entre 889 et 910 dans sa propre capitale, à deux cents mètres au Nord du Palais royal? Je tiens pour édifices buddhiques certains ensembles qui ne se distinguent pas, à première vue, de l'édifice nettement brahmanique : Bantéai Chhma, Bantéai Kdei, entre autres. Le Prah Khan du Kompong Thom fut indiscutablement buddhique. Sur des linteaux, on voit le Sage debout (Porte de la 1^{re} enceinte) ou couché. C'est son image

qui figure dans des niches de ce même temple (Pl. 143). Quant à ses sanctuaires, ce sont des mines de statues et statuettes du Buddha sur Nâga, manifestement de l'époque et dont l'un, mutilé maintenant, ne mesurait pas moins de 2 mètres de hauteur. Du reste, au Sud même d'Angkor, les trois tours de Bat Chum, en brique, reçurent en 953 un Jina, un Vajrapâni et une Prajñâpâramita, alors qu'elles ressemblent aux tours civaïques les plus orthodoxes et que, sur le linteau de celle du centre, figure Ramâ sur Airavata. Enfin tel temple, au cours de sa carrière, fut successivement buddhique et brahmanique. Donc, si les conditions d'accès aux idoles pouvaient différer selon le culte, leur aspect subissait sensiblement les mêmes influences extérieures que voici :

Le sanctuaire est une salle carrée ou cruciale, plus rarement rectangulaire, sans autre ouverture que la ou les portes — jamais plus de quatre, généralement une — et d'une superficie moyenne de 16-18 mq. (4 m. de côté environ). La statue s'y trouvait sur un piédestal le plus souvent évidé en cuvette (Brahmanisme) destinée à recevoir les eaux d'ablution et pourvue d'un déversoir. L'évacuation s'opérait soit dans le sanctuaire même, soit à l'extérieur et à main droite, en regardant le dieu. Les murailles de la cella furent-elles brutes, lambrissées, peintes, masquées de draperies? Mystère. Et comme ce mystère nous gêne pour entrevoir comment l'image se liait à l'entourage. Ces sanctuaires sont en général surélevés d'au moins une marche sur la galerie d'accès. La divinité, sur son piédestal, se présentait donc, à ceux qui parvenaient jusqu'à elle, d'autant plus en raccourci qu'elle était grande et, selon cette grandeur, ses parties hautes se perdaient dans l'ombre. L'éclairage artificiel des torchères, torches, bougies — lueur plutôt que lumière — se localisait donc dans les parties basses du lieu et n'ajoutait pas grand'chose au jour naturel horizontal, si ce n'était de la fumée. La porte du sanctuaire ouverte, voyait-on la divinité de loin? Non, en raison de ce qui vient d'être dit et parce que la complication d'un grand temple limite tout recul. Lorsqu'il s'agissait d'une tour isolée qu'on pouvait embrasser de loin, la baie du sanctuaire n'offrait plus qu'un trou noir où la lumière aveuglante du jour sur la façade empêchait, par contraste, de distinguer quoi que ce fut.

En conclusion, toute statue au moins grandeur presque humaine, en place et à l'époque, pouvait être entrevue plutôt que vue, de très près et, dans le plus grand nombre de cas, de face seulement. Elle s'entourait d'ombre et, vue en plafonnant, n'offrait à la lumière faible que ses parties inférieures. De telles conditions, si elles ne justifiaient point les pieds monstrueux et si mal traités, la raideur

et la disgrâce des jambes de tant d'académies khmères, corrigeaient néanmoins l'insuffisance de longueur de ces jambes, une des tares à peu près constante de la statuaire classique. Ces mêmes conditions, en revanche, dispensaient le praticien de s'attarder à un modelé délicat, à des détails qui n'eussent pas été vus. Et déjà, nous nous préparons dans cette ombre sacrée et cette entrevision à évaluer comme nécessaire l'intervention de dorures éclatantes que nous étudierons plus loin.

Puisque nous ne connaissons pas d'idoles encore indubitablement en place, comment déciderons-nous de l'échelle? Les géants des chaussées à Angkor Thom (Pl. 49 à 51), qu'ils symbolisent le barattage de l'Océan ou répondent, avec la porte qu'ils précèdent, à une conception architecturale style grandiose, mesurent 2^m,65 de hauteur bien qu'arc-boutés sur leurs jambes ployées. Il existe à Prah Théat Prah Srei (Kompong Cham) des statues debout de 2^m,33 et 2^m,25. Le Vishnu (Pl. 14) et le Harihara du Musée de Phnom Penh ont respectivement 1^m,95 et 1^m,94. La taille de 1^m,60 et 1^m,40 paraît courante. Au-dessous, des statuettes, toujours en grès, de 1 mètre, 0^m,50, 0^m,30, ne sont pas rares. Ainsi, une telle diversité complique notre recherche de l'allure qu'avait l'œuvre dans son milieu, et pose une question nouvelle. La grandeur des sanctuaires et de leurs ouvertures étant à peu près constante, des règles que nous ignorons ne fixaient-elles pas à 2 mètres la hauteur de telle image, à 1^m,50 celle de telle autre? Une mode, une époque ne préconisèrent-elles pas une échelle plutôt qu'une autre? Je suggère qu'une hiérarchie sévère, semblable à celle qui régit l'architecture et le bas-relief, ordonnait l'exécution des divinités prévues dans le temple par rang de taille selon leur importance. Puis, par la suite, il en arrivait d'autres dont les dimensions dépendaient de la richesse, de la libéralité ou de l'orgueil des donateurs et qu'on logeait comme on pouvait. N'ayons aucun doute sur ces donations successives à un même sanctuaire : elles abondent dans les textes. Pour n'en retenir qu'une, au Phnom Bantéai Néang (Battambang), médiocre petit sanctuaire en brique, on érige un linga Tryambaka (Çiva aux trois yeux) vers 550; en 980, une statue de Trailokyanâtha (Vishnu); en 982, une statue de la mère du Buddha. Entre temps, le même temple avait acquis les images de Jagadiçvara et de Lokeçvara. J'ai choisi cet exemple, parce qu'il cite des divinités buddhiques consacrées à la suite d'un Vishnu et d'un linga. Pour les statues de grande taille, la présence dans les environs de blocs de pierre correspondant entraine encore en ligne de compte. Et lorsque nous aurons dit que sur plus d'un millier de divinités consacrées par les textes, jamais leur grandeur ne fut spécifiée à l'unique exception d'un linga de deux coudées

donné par Udayâdityavarman (1001-1002), nous pourrions conclure, sans trop nous compromettre, que l'évaluation de l'échelle en statuaire khmère nous est interdite et que, pour nous consoler, tout paraît démontrer qu'il n'y en eut pas.

Je dois faire ici une place toute spéciale au grand Çiva d'un des sanctuaires du Praśat Thom de ce groupe de Koh Ké déjà cité et qui fit un temps partie d'une capitale du Cambodge, après l'achèvement d'Angkor Thom ou au cours de sa construction. Ce Çiva que mes devanciers ont signalé d'une façon trop évasive (Delaporte et Aymonier) gît, brisé en blocs énormes, dans l'angle Nord-Ouest du sanctuaire. On reconnaît les quatre faces et les cinq bras gauches d'une part, de l'autre un genou plié, ce qui indique que le dieu était dans la même attitude de danse et le même costume que le personnage conservé au Musée du Trocadéro sous le numéro 4 (Catalogue Cœdès, n^o 86) et trouvé au même endroit. Chaque face mesure 0^m,45 du menton à la racine des cheveux et 1 mètre entre l'extrémité des nez des deux faces opposées. La jambe, à la section du genou, a 0^m,50 de diamètre. D'après ces mesures, la statue avait donc plus de 3 mètres de hauteur, quoiqu'elle eût les jambes ployées. Les fouilles ont donné quatre mains magnifiques maintenant au Musée Albert Sarraut à Phnom Penh (Pl. 32). Le socle mesurait 2^m,50 de côté et était flanqué de huit personnages à tête de lion, au milieu des faces et aux quatre angles. Le sanctuaire carré, à classer parmi les plus grands du pays (5^m,50 de côté inter.), ouvre en vis-à-vis des portes de 1^m,90 × 3^m,75 d'ouverture qui devaient encadrer exactement la statue. De plus, cet imposant ensemble se présentait directement à l'extérieur du temple dont il forme la porte de la première enceinte. Malgré tout, la lumière n'y règne que diffuse. C'est en ce lieu, en outre, que quatre statues dont j'ai dit plus haut qu'elles semblaient à leur place initiale, flanquaient le grand Çiva. De grandeur humaine, de même époque, elles devaient certainement contribuer à en exagérer, par contraste, les dimensions. Ce sont, dans l'angle S.-O., le curieux personnage de la planche 22B photographié au moment où il sortait de la terre et des briques d'où je l'ai dégagé (avril 1923), au N.-O. un Rāksha, au N.-E. une divinité dont seules les jambes croisées à l'indienne restent et au S.-E. la Rākshî de la planche 30B.

Dans le même temple et au centre de l'entrée cruciale de la deuxième enceinte succédant au précédent sanctuaire, les mêmes dispositions furent observées. Au centre, Çiva dont le buste et la tête manquent ainsi que le bras droit, un chapelet dans la main gauche, se montrait sur un buffle de 1^m,60 de long, maintenant brisé en deux fragments et d'une exécution remarquable. Au Nord-Est et au Sud-Est

se faisaient vis-à-vis deux personnages devant un disque (Pl. 24). Au Nord-Ouest on voit encore les restes d'une divinité assise à la javanaise et au Sud-Ouest le corps de ce personnage bossu « par devant et par derrière » dont d'autres répliques sont connues (Bayon) et que l'iconographie la plus pénétrante ne sait encore identifier.

Ici et là, la présence des dieux dans un sanctuaire formant entrée monumentale et dans une galerie en croix formant sanctuaire ne fait aucun doute. Mais dans un autre temple du même groupe, le Prasat Chèn, ce ne sont pas des divinités que nous rencontrerons. Dans l'entrée monumentale, de plan crucial aussi, comme l'édifice où je signalai le Çiva sur le buffle, on est tout à coup devant deux singes de grandeur plus qu'humaine (2 mètres environ de hauteur) et qui combattent (Pl. 60). Ainsi la répartition de la statuaire dans les différents édifices d'un temple khmer nous réserve toutes les surprises. Et il faut en prendre notre parti : nous ne saurions y démêler grand'chose de précis et qui vaille assez pour ouvrir la voie aux hypothèses.

Le praticien ne choisissait pas toujours la qualité de ses pierres. Moins favorisé que ses collègues égyptiens et grecs, il sortait ses dieux d'un grès très souvent sans grande valeur plastique. Le déjà célèbre Buddha trouvé au Bayon (Pl. 38), bien que sculpté dans la région d'Angkor et à la belle époque par un maître habile, est d'une pierre fragile, terne, absorbante, alors que des idoles ridicules furent enlevées dans un schiste splendide et se polissant comme du marbre. Cette insouciance paraît avoir eu ses raisons, car la plus grande partie des images brahmaniques et buddhiques, y compris les statuettes de bronze, furent laquées et dorées ou polychromées. Trop de traces demeurent de l'époque classique pour que nous en doutions. Nous trouvons l'assiette de laque noire ou rouge tantôt très mince, tantôt en couche de 5 et 7 millimètres d'épaisseur ainsi que des stratifications de dorures successives.

L'aspect de la divinité ainsi rétabli ne pouvait donc pas ne pas influencer consciemment ou non le sculpteur, le pousser à négliger tel détail anatomique qu'il savait devoir être masqué. En conséquence, les élus appelés à voir l'œuvre en place la jugeaient en fonction de cette dorure. Les critiques qu'ils formulaient, et les seules susceptibles d'influencer l'évolution de l'art, agissaient dans un sens qui nous échappe, mais sans intime relation avec ce que nous appelons l'anatomie, l'équilibre, le modelé d'une statue. La matière, telle que nous la voyons désormais et médiocre, ne commandait pas l'esthétique du praticien et n'avait pas pour lui le sens et l'importance que nous lui donnons en Occident. Et nous prenons

ainsi de plus en plus conscience des décevants mystères qui entourent l'apparition, au XX^e siècle, d'une icône khmère ancienne.

Nous ne sommes pourtant pas au bout de nos interrogations. Telle tête d'éléphant de Ganeça, de Çiva et beaucoup d'autres montrent à la place de prunelles des trous exécutés au ciseau et où manifestement s'encastrent des matières précieuses : timide acheminement vers la statue chryséléphantine des Grecs. Cette coutume n'est pas de nos jours perdue. A d'autres têtes, les lobules allongés des oreilles furent également perforés pour recevoir de véritables pendants d'oreilles. Le diadème d'une assez jolie tête du Musée du Cambodge présente des cavités aux places où, dans d'autres coiffures semblables, le sculpteur exécuta un fleuron en pierre. Ici donc, ces fleurons disparus furent en orfèvrerie. Enfin, certains attributs de divinités étaient également mobiles. Ces particularités nous préparent à mieux comprendre peut-être d'autres types de statues. Je veux parler d'un double parti qui me paraît séparer en deux catégories ou en deux époques certaines divinités : les unes portent sculptés dans la pierre tous leurs bijoux, leurs costumes et souvent traités magistralement ; les autres au contraire offrent un torse absolument nu, un costume à peine tracé en traits légers (Pl. 10, 20). Je me demande donc si ces corps privés d'ornements ne furent point, comme les premiers, parés de bijoux, mais ceux-ci véritables. Dans les inscriptions, nous lisons à tout moment que tel personnage donne au temple, à la divinité, des pièces de parure somptueuses : diadèmes, colliers, pierres précieuses, etc... Pour qui cette joaillerie ? Les dégagements de Bantéai Kdei ont exhumé, en mars 1922, la partie antérieure d'un collier d'un type auquel les bas-reliefs et les statues en métal nous ont bien habitués. Ce collier, en bronze doré, était serti de gemmes. Trop lourd pour être la parure d'un humain, il ne peut provenir que d'une idole. Enfin, avec les textes encore, nous pouvons imaginer que certaines statues furent drapées de riches étoffes. La stèle de Ta Prohm (XIII^e s.) mentionne même « des voiles pour les divinités afin de les préserver des moustiques ».

Le costume sculpté de la statue brahmanique est invariable dans ses formes générales. Le torse, dans les deux sexes, reste nu sauf une exception connue où l'on voit une sorte de longue redingote ajustée finissant aux genoux et appartenant à une statue très usée (Musée du Cambodge). Le costume des dieux n'est autre que celui des rois et seigneurs dont les bas-reliefs nous donnent tant d'exemplaires et qui se compose d'un caleçon cessant au-dessus des genoux, ajusté, le plus souvent rayé verticalement, maintenu par une ceinture plus ou moins ouvra-

gée sur laquelle l'étoffe prise entre elle et les hanches se retourne antérieurement en une sorte de bourrelet (Pl. 25). Au lieu du caleçon ou par-dessus ce caleçon, la pièce d'étoffe connue sous le nom de « sampot » et encore en usage par la presque totalité des Cambodgiens, était drapée de façon plus ou moins compliquée. Lorsque je dis était drapée, il faut comprendre que jamais ciseau khmer n'a exécuté un drapé comme nous avons l'habitude de l'entendre. Il dessinait plus ou moins adroitement, en trait creux, quelques plis (Pl. 21) et le sampot du Harihara de la planche 11 est le seul exemple que nous possédons offrant quelque souplesse et quelque logique. A la ceinture étaient passés des pendentifs soit en étoffe, soit en métal précieux dont les formes sont variées (Pl. 85, 89). (Voir d'autres variantes de caleçon, sampot et ceinture à pendentif au Musée Guimet, Nos 14912, 14909 et 14892). Quant aux divinités féminines, elles portent invariablement le sarong, toujours en usage chez les femmes de l'intérieur, cylindre d'étoffe drapé antérieurement, tombant jusqu'aux chevilles, rayé verticalement ou parsemé de fleurettes. Une ceinture semblable à celle des hommes, mais sans pendentif, le serrait autour des hanches, sous le nombril (Pl. 18). Parfois deux sarongs étaient superposés, celui de dessous dépassant en bas et en haut. La statue de Durgâ du Musée Guimet de Lyon, à quatre bras et debout sur le cadavre du buffle est un exemple typique et très clair de cette mode.

Les coiffures sont semblables pour les deux sexes, d'une grande variété mais traitées souvent d'une façon si ambiguë qu'on ne peut saisir où la chevelure finit et où commence la parure, si tel cylindre qui surmonte une tête est artificiel ou fait d'un chignon de mèches torsadées. Du moins le diadème conique, à étages décroissants de perles, pétales de lotus, à section horizontale circulaire ou polygonale, ne prête pas à discussion. Il se complétait d'un bandeau fermé derrière par un nœud. Quelquefois les deux pièces semblent indépendantes, d'autre fois montées sur une coiffe, se prolongeant en couvre-nuque et très finement ciselée. Certaines statues des deux sexes sont dépourvues des précédentes parures de tête et montrent alors un chignon aux boucles lâches ou de fines tresses qu'un simple anneau orfèvre maintient à la base : arrangements capillaires assez compliqués d'ailleurs. Sur les sculptures antérieures au IX^e siècle, beaucoup de personnages sont coiffés d'un haut cylindre uni, sorte de fez dont la partie gauche du Harihara donne l'exemple (Pl. 12).

Les bijoux sculptés comprennent les ornements d'oreilles, des colliers plats, quelquefois des brassards et une ceinture passée sous les seins (dans les deux sexes).

Le chevillet et le bracelet, généralisés sur les personnages des bas-reliefs, manquent en ronde bosse. D'une façon générale, il faut dire que les bijoux sculptés sont rares dans les rondes bosses de divinités, et probablement pour la raison que j'ai exposée plus haut, alors qu'ils abondent sur les représentations de ces mêmes divinités traitées en bas-reliefs ou en statuettes de bronze. Ajoutons que sur quelques fronts, des signes sont gravés qui n'ont qu'une valeur rituelle et ne sauraient nous intéresser ici. Quant au costume buddhique, nous le définissons plus loin.

Ainsi résultent de notre examen les lois maîtresses d'une esthétique et d'une statuaire négligées par tous les auteurs. Il n'y avait pas régulièrement connexion entre les matériaux et l'aspect attendu; l'œuvre telle qu'elle sortait de l'atelier et telle qu'on la voyait dans le temple. Toutes nos statues, de nos jours, ne nous livrent que des ébauches, des substructures qui ne peuvent plus nous dire les riches matières qui les complétaient, le décor dont elles étaient parées selon des rites et des coutumes qui nous sont par ailleurs inconnus. Ne peut-on en conséquence déduire de ces constatations qu'à une époque donnée au Cambodge — je ne dis pas à toutes les époques — l'idée d'art telle que nous l'entendons n'anima pas le sculpteur d'idoles, que le rôle de celles-ci n'était pas uniquement d'imposer des sensations de beauté plastique, d'équilibre, de composition et de proportions harmonieuses, mais de subjuguier l'assistant en usant de moyens immédiats, violents, rendus indiscutables par une valeur matérielle intrinsèque, une grandeur anormale, des parures d'un prix inestimable; de frapper les esprits dès le premier abord et sans détours par une apparition soudaine dont la taille ou, à défaut, la rutilance, les couleurs exaltées par contraste triomphaient de la demi-obscurité du sanctuaire et confondaient sans discussion possible les imaginations? Ce luxe, cette ostentation, ce débordement d'artifices, ces lingots d'or fondu, ces pierres précieuses accumulées si vaniteusement et complaisamment énumérées dans toutes les inscriptions, ne conféraient-ils pas à l'idole un prestige nécessaire et suffisant, excluant toute autre préoccupation chez le donateur et toute ambition d'ordre purement esthétique chez le sculpteur? N'était-il pas plus surprenant et dans les goûts du clergé qu'un Çiva fût d'or — ou parût d'or — plutôt qu'élégant et finement traité dans une cella demi-obscur? Les Grecs, malgré leur talent, n'échappèrent pas à ce mirage. Et puisque nous voilà prévenus et que désormais nous saurions, le cas échéant, nous garder de divagations sentimentales et de considérations esthétiques personnelles devant l'idole khmère, laissons quelques instants l'enrichisse-

ment du grès et l'habillage des dieux et retournons à la statue telle que nous la voyons.

L'art étant religieux, comment procéderons-nous pour délimiter ce qui appartient à l'art et ce qui revient au culte puisque l'art de la statuaire nous est presque inconnu et que les rites demeurent encore ignorés? J'insiste à dessein sur cette indécision puisque la seule documentation qui pourrait nous donner un des termes de la soustraction est indienne et que la perplexité des indianistes les plus érudits démontre à tout instant les différences qui séparent l'Inde du Cambodge et combien ce dernier pays sut interpréter, modifier et transformer tout ce qui lui vint de l'Ouest.

Le sourire des têtes khmères, déjà popularisé en Europe, si plein de mansuétude et de tranquillité, que certains des auteurs attribuent au philosophe du renoncement et ont pris l'habitude de tenir comme la marque du Bouddhisme, se retrouve sur maintes lèvres brahmaniques. Il tombe par exemple des faces çivaïques du Bayon (Pl. 2) après avoir erré sur des bouches de 0^m,40 de longueur! Qu'une telle expression de paix surnaturelle où même, en regardant bien, se mêle une vague ironie, appartienne à une religion, soit la trouvaille d'un sculpteur — ou bien qu'elle se stéréotype de siècle en siècle sur les lèvres d'une Umâ, les faces d'un Mukhalinga, la bouche de cent Apsaras flanquant les murailles des temples — il est bien évident que sa valeur plastique et son intérêt ne sont plus les mêmes. Cette permanence et cette interchangeabilité du sourire khmer ne paraissent-elles pas, dans bien des cas, tourner à la formule, au procédé, au psittacisme? Il n'y a pas en effet, en sculpture, que cette façon-là d'exprimer la sérénité, la paix intérieure. Et ne pourrait-on pas prétendre qu'ici elles résultent d'un dessin automatique et appris, en tout cas invariable, et qu'elles ne sont point des expressions déterminantes en prévision desquelles le praticien agit individuellement? Ce qu'il est permis de reprocher n'est pas que cinquante faces de dieux sourient, mais qu'elles le fassent de la même façon; qu'un sourire humain soit le même que celui du Buddha; celui d'une femme, semblable à celui de Çiva. En conséquence une expression tirée à tant d'exemplaires ne garde qu'une valeur symbolique et nous nous trouvons en fin de compte, non plus avec cinquante œuvres d'art, mais en présence d'une seule éditée à cinquante exemplaires. Au demeurant, si chacune peut être excellemment exécutée à la façon d'un beau vase, elle ne décèle plus que des qualités manuelles, lesquelles ne suffisent pas à masquer ce qu'un tel art a de mercenaire et de servile, intellectuellement.

Les sculpteurs grecs présentaient leurs dieux comme ils l'entendaient et le sourire d'Egine ne fleurit pas indistinctement sur tous les marbres, ni à toutes les époques. Ils donnèrent à leurs sujets des poses de leur choix et variées, tout en observant des coutumes, des canons et un traditionalisme indéniables. En d'autres mots, la beauté morale, religieuse et humaine de leurs œuvres s'ajoutent à leur beauté plastique. Si, de la sorte et à l'inverse du Khmer, ils disposaient de plus de moyens de s'exprimer, ils accumulaient d'autant les difficultés et les embûches et chaque exemple que nous tenons d'eux pose et résoud un problème. Le sculpteur khmer ne me paraît pas tant s'embarrasser, ne donne jamais l'impression de résoudre une donnée nouvelle, ni de rechercher un thème inexploité. Doit-il fournir un Vishnu? Un regard dans le premier sanctuaire venu, une question au formulaire iconographique en vigueur, et voilà la statue. Et plusieurs siècles durant, il exécute un corps debout, cylindrique, la tête droite, obéissant à une loi de frontalité plus rigide que celles de l'Égypte et de la Grèce archaïque qui portaient du moins un pied de leurs statues en avant de l'autre. La face sourira. Dans cette « copie », la seule variante consistera à mettre la conque à la place du disque. Je ne juge pas ici, je ne conteste pas cette formule d'art, je l'expose. Le lecteur l'appréciera comme il le voudra.

Religion, symbolisme, gênaient-ils le sculpteur? Question grave. S'ils lui facilitaient la besogne, l'œuvre artistique ne risque-t-elle pas alors de déchoir? De ceci ou de cela, que pouvons-nous savoir? La mise en pratique pure et simple des recettes fut-elle supérieure à la science du praticien; ou bien, pour permettre leur généralisation, ces recettes se satisfaisaient-elles de ciseaux médiocres? Afin de ne pas tourner court, demandons du moins si parfois cultes et traditions ne laissaient pas l'artiste libre de disposer de son art à son gré, afin de saisir l'œuvre ainsi née dans ce qu'elle a d'humain, de spontané et d'éminemment artistique. Cette question lève tous nos doutes. J'ai démontré déjà, au cours d'une étude sur la psychologie de l'artisan khmer (*Arts et Archéologie khmers*, fasc. I, II, III, 1921-23), et nous le verrons bientôt ici même, l'artiste khmer verveux, personnel, varié, d'une grande imagination chaque fois que tradition, culte, servitudes architecturales lui accordaient un instant de franche liberté. Certains bas-reliefs sont des tableaux naturalistes (Pl. 65, 69). On lira bien que je ne prétends point, en paradoxe et contrairement à ce que l'on sait de l'histoire générale des arts et des peuples, que la religion, au Cambodge, paralysa l'artiste. Sans nier l'immense essor que l'adoration des dieux indiens a donné aux arts khmers, nous devons reconnaître certaines

incompatibilités, qu'un rituel formaliste fit dans plus d'un cas de l'artiste une sorte de valet; que dans d'autres, il brima un tempérament, sans doute sensible et hésitant, et paralysa, en statuaire du moins, une main et un génie qu'une sculpture décorative unique au monde et beaucoup de bas-reliefs démontrent sans contestation possible d'une souplesse et d'une richesse remarquables.

Il faut, à la décharge de la statuaire khmère, savoir que toutes les divinités ne sourient pas. Nous ne venons d'examiner que toute une catégorie de statues qui semblent propres à l'art classique, aux écoles du Nord-Ouest et d'Angkor et à la période durant laquelle la métropole fut construite. Antérieurement, ou dans les temples du Nord-Est où l'on découvre une ronde bosse très supérieure aux précédentes, les têtes sont calmes, sérieuses (Pl. 24) et surtout point monotones. On sculptait moins et moins vite. De plus, cette région fut atteinte en dernier lieu par le grand mouvement artistique qui enveloppa la métropole et dura du IV^e siècle au XII^e siècle avec une hâte si manifeste de produire beaucoup. Un art ayant déjà déposé, plus réfléchi, parvenait ainsi dans un milieu plus tranquille et moins mêlé, plus frais aussi que dans le reste du Cambodge. Malheureusement cette région du Nord-Est est difficile à atteindre, demeure ignorée de la plupart des auteurs et se montre très pauvre en statuaire. Les clichés des planches 16, 18, 20, 25, qui paraissent ici pour la première fois, illustrent ce qui précède. Et en attendant que nous reprenions ce développement, le lecteur devra ne pas oublier que nous n'en sommes encore qu'aux généralités et à la statuaire qu'il est convenu d'appeler « classique ».

Ceci dit, que sur le corps d'un dieu d'exécution médiocre, même maladroite, on voit parfois une tête séduisante : c'est un fait. Il y a ainsi disproportion entre ces qualités et ces défauts, des œuvres sans homogénéité, donc sans rythme, et qui ne sauraient, à mon sens, invoquer pour excuse le symbolisme et les traditions puisque le fait n'est pas constant et que sa nature est d'un autre ordre. La discordance provient-elle d'une dualité entre l'esprit du canon et l'artiste? Quoi qu'il en soit, si nous jugeons ce qui est actuellement connu de la statuaire khmère, nous obtenons presque partout (et d'ailleurs aussi chez les écoles du Nord-Est) ces mêmes caractères, cette juxtaposition de bons et de mauvais morceaux, l'absence d'unité en un mot, alors que la sculpture décorative du même peuple et les suites de ses bas-reliefs sont très riches au contraire de ce qui, là, est absent.

La statuaire khmère en grès ancienne, ronde bosse, nous a livré jusqu'ici, en tout et pour tout, Bouddhisme et Brahmanisme réunis : 1^o une pose debout,

rigide, symétrique, jambes, pieds et bras parallèles (une cinquantaine d'exemples); 2^o une pose plus ou moins hanchée (cinq ou six exemples) (1); 3^o deux poses de danse unique (trois ou quatre exemples parmi lesquels le Çiva de Koh Ké); 4^o une pose assise dite « à la javanaise » ou « de l'aisance royale » (une quinzaine d'exemples, Pl. 23A); 5^o une pose assise dite « à l'indienne », c'est celle du Buddha (une cinquantaine d'exemples); 6^o une pose assise dite « à l'européenne » (un seul exemple connu, Pl. 22A); 7^o une pose à cheval sur un socle, tout à fait insolite et dont Koh Ké donne l'unique spécimen. Les poses des statuettes de bronze sont les mêmes. Ajoutons-y celle des géants arc-boutés, porteurs du Nâga-parapet (Pl. 50, 51).

Si ces attitudes diffèrent les unes des autres, celles d'une même catégorie sont rigoureusement semblables entre elles. En conséquence, la statuaire khmère, dans l'état actuel de sa mise à jour, se borne à sept thèmes différents, pour plus de cent cinquante images en grès et deux cents statuettes en bronze. Cette pauvreté reconnue nous frappera d'autant plus vivement que le bas-relief pullule littéralement de poses vivantes, de personnages se livrant à cent occupations variées et traités d'un ciseau primesautier, parfois spirituel. Le contraste est perpétuel sur lequel je reviens et reviendrai encore afin de démontrer ce que j'avançais plus haut : cette gêne, parfois cette impuissance qui frappent soudain le praticien khmer classique dès qu'il doit sortir de la pierre la statue d'un sanctuaire. Et c'est au point que j'en arrive provisoirement à envisager au Cambodge classique deux catégories de sculpteurs : les officiels compassés et monotones et les indépendants; que, contrairement à ce qu'on voit en notre moyen âge français, l'art religieux des « conseils de fabriques », symbolisé par la statue, et l'art populaire s'exprimant dans le décor et le bas-relief, ne se mêlèrent pas. Et la statuaire religieuse khmère a d'autant plus besoin de se révéler, de se dégager du sol, si elle s'y dissimule encore, que, toute réflexion faite, les sept poses que nous venons de numéroter à grand'peine ne sont même pas de son cru : sauf celle du personnage à califourchon de Koh Ké, ce sont des poses absolument indiennes.

Revenons donc à l'examen de notre statue, sa tête mise à part. Je ne connais pas d'exemple d'un torse en mouvement. Le torse symétrique à tendances et de construction frontales, cylindrique, n'esquisse jamais de torsion ni de supination

(1) Celui que je donne planche 9, est le type le plus accusé qui ne manque d'ailleurs pas d'allure. On trouvera un exemple de corps légèrement ondulé — mais combien gauchement exécuté — au Musée du Trocadéro, N^o 359 (14 du Catalogue Cœdès) et qui est d'une assez haute époque (VIII^e s.?).

sur le bassin, sauf dans l'unique exemple de la danse (Pl. 85). C'est en quelque sorte un fût à profils uniformes, sans réelle élasticité, modelé parfois avec régularité et de l'harmonie. Il ne prétend nullement, il est vrai, s'ordonner anatomiquement, mais sa construction sans volonté ni intention bien définies ne démontre pas que le praticien s'affranchit pour s'exprimer à l'aide de conventions plastiques mûrement établies, ainsi que firent les Egyptiens. Pas de tête penchée, ni même légèrement tournée. Du front au socle, le système n'a qu'un axe. La dorure, par là-dessus, ajoutait en général son poli et des brillants bien propres à augmenter la rigidité de l'ensemble. Pas de tendance à représenter la vie, à serrer la vérité, ni même à la transposer. Donc, pas de reproche à faire. Mais en revanche, sur quoi s'extasier ?

La plupart des jambes, trop courtes, se terminent par des pieds qui, rarement, peuvent supporter l'examen le plus bienveillant. On dirait d'une façon générale, qu'au Cambodge, une pierre classique à forme humaine schématisant une pose prévue, pourvue d'attributs invariables suffisait; qu'aussitôt mise en place, elle devenait divine et que la beauté imaginée du dieu qu'elle représentait en magnifiait les formes sans tarder. Lors de l'installation du Musée de Phnom Penh, je critiquais devant quelques bonzes une image du Buddha sur Nâga, vraiment défectueuse à tous points de vue. L'un des religieux m'objecta que le Sage ne pouvait être grossier, ni laid et qu'il était toujours beau, vénérable et parfait. J'admets bien volontiers l'argument. Cependant si tout est bien qui fait allusion au culte, pourquoi se donner déjà tout le mal qu'exige même une exécution médiocre et pourquoi dans telle idole parfois satisfaisante, trouve-t-on, en plus, une tête parachevée, disons même : excellente ? Comptait-on des dieux dont le seul prestige suffisait à la pierre ? D'autres plus exigeants à la rencontre de qui les praticiens se croyaient contraints de faire quelques pas, en vertu d'un pacte par lequel Çiva disait : « Fais-moi une belle tête, je m'arrangerai ensuite pour embellir moi-même mes jambes et mes pieds ».

Les bras ou avant-bras multiples, de quatre à seize (Pl. 14 et 85), qui rayonnent dans le plan du torse, appartiennent au culte et à l'Inde. Aussi, quels qu'ils soient, abandonnons-les sans examen. Mais lorsqu'ils sont simples comme ceux des hommes sur qui les sculpteurs pouvaient prendre modèle, l'art, la nature, l'équilibre reprennent leurs droits. Ici, la pénurie d'exemples brahmaniques nous interdit de juger. Restent ceux de quelques Buddhas (Pl. 35 et ss.). Ils répondent à des proportions heureuses et n'éveillent pas d'autres sensations ni remarques que celles que nous retirons du torse. Le lecteur peut désormais remarquer combien peut

être fâcheuse la tendance qu'ont eue les auteurs à ne faire figurer dans des publications sur ce sujet que des têtes. C'est avouer que la statuaire khmère ne vaut que par là ou fausser complètement la question. Si l'on me dit qu'un « morceau » ne compte pas et qu'une statue ne vaut que par l'ensemble, je suis prêt à ne tenir compte que des ensembles. Si l'on prétend au contraire que seul le morceau vaille d'être retenu, je n'y contredis pas. Mais pourquoi isoler seulement la tête, car enfin dès qu'on fragmente, pourquoi choisir la tête plutôt que l'épaule? Et comme tout se tient dans l'œuvre d'art, si la belle tête d'un Buddha répand sur le reste du corps un peu sa beauté, prenons garde que le corps ne la fasse pâtir de sa médiocrité. Dans tous les cas, l'œuvre chancelle dans le manque d'équilibre, et surtout l'absence de rythme. Et si une statue de Vishnu ne vaut pas uniquement par le fait seul qu'elle évoque le dieu, quel que soit le point de vue d'où on l'observe, elle nous fournit une belle tête, un corps passable. Et c'est à cette constatation que nos actuelles connaissances de la ronde bosse khmère nous conduisaient en général, il y a encore quelque temps. En dernier exemple, comparez le Buddha de la planche 42 au Nâga sur lequel il repose (Pl. 43), la raideur, la sécheresse du personnage et le réalisme du reptile aux écailles luisantes, au corps souple et glacial et qui avec son capuchon de têtes paraît vivant quoiqu'il soit un animal mythique et manifestement conçu, avec les rosaces dont il se pare, dans un esprit décoratif.

Or, voici qu'au cours de l'année 1910, M. Parmentier, chef du Service archéologique de l'École Française d'Extrême-Orient, découvrait au Prasat Andèt, dans la province de Kompong Thom, une statue extraordinaire. Tandis que depuis un quart de siècle on photographiait de séduisantes têtes en négligeant les corps gauches et les jambes massives, cette nouvelle statue, par un esprit de contradiction dont nous passerons les arguments en revue, apparut avec une tête sans sourire ni béatitude, très quelconque, mais plantée sur le corps le plus remarquable qu'on ait vu en pays khmer jusqu'ici. La *Revue Arts et Archéologie khmers* la révéla aux spécialistes au cours de 1922 et dès son premier fascicule. Au lieu de l'habituelle et lourde rondeur, une élégance et une sveltesse admirables, — au sens grec des mots, j'ajouterai même athénien — se dégagent de son corps. A la place de jambes parallèles et fichées en terre comme des pieux, c'est une pose légèrement hanchée, instable, instantanée et surprenante, des attaches fines, un mollet haut et fuselé, une cuisse souple et des pieds impeccables. Le modelé, sans pareil au Cambodge, caresse et purifie sans aucun hiératisme des formes vivantes

et bien comprises. Le drapé du pagne lui-même est schématisé avec une grâce extrême. « Grâce » : pour la première fois ce mot trouve place sous notre plume. Ce dieu d'une race souveraine, haut de 1^m,94, est bien pour comble un être symbolique à quatre bras, et même il se dressait dans un arc de soutien en fer à cheval. C'est d'un Harihara dont je parle, entré au Musée du Cambodge sous la cote B. 113 (Pl. 11 à 13).

Ce Harihara d'ailleurs ne perturbe pas en cela seulement ce que nous enseigne le reste de la statuaire khmère. Les soins apportés au modelé, le choix de la pierre, la délicatesse des indications du costume n'eussent pas été poussés à un tel point en prévision d'un laquage, d'une dorure, d'un habillage. Ainsi, cette statue nous donne à elle seule le critérium de tout ce qui manquait aux images déjà étudiées. Elle en constitue une exception si complète, son enseignement est si contradictoire qu'elle paraîtrait une œuvre étrangère si toutefois elle ne présentait pas des caractères qui l'en préservent et fixent sa nationalité. On remarquera entre autres, comme précédemment, l'inégalité de réussite de ses différentes parties : cou lourd mal assujéti à la tête, passage de l'abdomen aux hanches un peu froid et loin d'égaliser l'incomparable dessin des jambes et du dos. La face elle-même, figée, s'affranchit du type habituel : pas de sourire, un nez mince, des yeux dilatés et ouverts sous des sourcils remontés. Cet exemple affirme donc, sous le ciseau khmer lui-même, plus énergiquement et bien mieux que nous-mêmes, les critiques que nous fûmes amenés à prononcer sur la statuaire que nous lui opposons.

Que nous possédions là une œuvre unique m'apparaît inadmissible dans un pays où l'individualisme, la liberté artistique, la variété des formules ne courent pas les sanctuaires, et cette œuvre est au moins le fait d'une école, d'une époque. Comment concevoir qu'elle soit si affirmée, savante, maîtresse d'elle, si rien ne la prépara, ne l'annonça, sans que rien ne lui ait succédé. Peut-elle appartenir à l'art classique finissant ? Elle n'en possède ni le costume, ni l'esprit. Ce n'est pas à coup sûr l'acte d'un art primitif et, même en Grèce, ce Harihara se recommanderait d'Athènes. Nous saurons plus loin qu'il en vient en partie, lorsque, sortant peu à peu du mystère, nous passerons à l'étude des planches 33, 34. Je le tiens donc pour le résultat de tout un passé qui se cristallise et dont en aucun moment la statuaire classique, à laquelle j'ai fait allusion ci-dessus, ne garde un souvenir bien vivace ; une protestation du génie khmer contre la dogmatisation indienne ; une des œuvres d'une époque où l'influence religieuse stimulait les âmes, mais ne les avait pas encore pétrifiées par la tyrannie et l'infinie complication de ses spéculations.

Théoriquement donc, ce serait au plus tard vers le VIII^e siècle que nous placerions ce Harihara.

Rapprochez-le de l'Apoxyomène de Lysippe, et dites si le Khmer et le Grec ne se rencontrent pas dans une définition synchrone de la beauté plastique au sens universel du mot? Si nous disons donc de l'Apoxyomène et du Harihara qu'ils sont de belles œuvres et si nous ne changeons pas le sens de notre langage, pouvons-nous le dire d'une des autres statues khmères? En conscience, je ne crois pas. Et notre Vishnu-Çiva prendra d'autant plus de signification que la statuette de bronze de la planche 85 lui répond et représente, dans l'art de la fonte, la même élégance et la même pureté d'exécution. De même nature, de la même veine sont les deux fragments de la planche 31. Voyez leur souplesse et la délicatesse de la main appuyée sur une massue. Constatez avec quelle puissance le sculpteur a traité ces morceaux hors pair. Il a sorti d'une cube les doigts et plutôt que de s'attarder à creuser la paume, à dégager le rosaire, il préféra s'arrêter aux formes extérieures. Le polissage de la pierre contredit l'idée d'une œuvre inachevée. Quelle noblesse dans ce travail! Comme il y a plus de sérénité que dans le sourire des trois quarts de nos têtes! Et quelle maîtrise pour oser entreprendre de la sorte la construction d'une forme par des localisations ainsi choisies d'une exécution sommaire ou parachevée! Ces deux mains sont, à mon sens, les morceaux les plus savants que nous possédions de toute la statuaire khmère.

En conséquence, je considère que c'est dans l'explication du Harihara, de ces deux fragments et de leur genèse, dans la démonstration de leurs rapports et de leurs divergences avec le reste de la statuaire khmère classique que nous devons orienter, lorsqu'il en sera temps, notre étude de la sculpture ronde bosse khmère. Plus haut, j'ai déjà tenté de mettre en lumière la disproportion qu'offraient entre elles la statuaire et la sculpture décorative. La défection d'un talent si flagrant chez le Harihara, lorsqu'il s'agit des autres idoles, pose le même problème en ce qui regarde le même praticien tout à coup impuissant et ne parvenant plus, à une époque et dans certaines conditions, à triompher d'épreuves qui lui étaient pourtant familières. Si la cause en est dans des époques différentes, nous tenons les deux termes d'une évolution dont le Harihara appartient à l'étape ultime. Pouvons-nous tenter une explication du phénomène? Oui, hypothétiquement : l'appauvrissement de la veine artistique par des canons et des conventions que rédigeaient des théoriciens coupeurs de cheveux en quatre et qui n'entrevirent pas que la matière n'a pas la même souplesse que l'esprit et ne peut, sans dommage, en supporter les

paradoxes et les métamorphoses. Aussi, des dieux aux bras et aux têtes multiples, aux innombrables qualificatifs et aux pouvoirs conventionnellement symbolisés se dressèrent comme ils purent sur des autels, sous les ciseaux besogneux de praticiens déjà vieux, desquels on ne demandait du reste pas les avis et qui, eussent-ils été consultés, n'avaient pas été préparés à répondre dans le sens désiré. En second lieu, la demande dépassa de beaucoup la production d'une main-d'œuvre d'élite. Qu'il nous suffise de nous rappeler que, dans le seul temple de Ta Prohm, une inscription du XIII^e siècle compte 619 divinités. Les donateurs désireux d'acquérir des mérites ou de se faire statufier sous la forme divine à laquelle ils aspiraient, dépourvus de patience et courant au plus pressé, s'adressaient à des artisans de second plan, quitte à masquer et à racheter la médiocrité de l'ouvrage par des parures mobiles et précieuses. Nous posséderions donc surtout cette statuaire brahmanique médiocre. L'œuvre des maîtres, plus rare, plus ancienne, et dont le Harihara serait un exemple, cette œuvre ne serait pas encore découverte. Yaçodharâpura, la métropole khmère comme Paris, aurait eu bientôt son quartier Saint-Sulpice. Or ce n'est pas à l'aide de ses œuvres inférieures qu'on juge l'art des peuples. En conséquence, la grande statuaire khmère brahmanique ne nous est connue que par le Harihara et quelques vestiges (Pl. 11, 14, 15, 31).

Telle est, pour le moment, ma conviction. Après avoir posé beaucoup de questions et beaucoup critiqué, je suis convaincu que cette statuaire fut, à une époque, un art aussi grand que la sculpture décorative. Le Harihara l'annonce. Des Buddhas et deux ou trois autres pièces que nous examinerons dans la suite se joignent à lui. Ne gâtons pas les promesses significatives qui nous sont ainsi faites par une admiration inconsidérée et prématurée pour la médiocrité qui nous a été offerte jusqu'ici. Sans doute ce grand art vécut peu, débordé par la demande et frappé à mort vers la fin du X^e siècle. A partir de ce moment, et sur tout le territoire, la quantité prit le pas sur la qualité, la richesse sur la facture. Le nombre imposant de monuments qu'on construisait immobilisa une main-d'œuvre de décorateurs perdus pour les ateliers de ronde bosse. Et les qualités qui survécurent comme celles de ces belles têtes souriantes, certaines simplifications de masses, des souplesses, des tracés perdus ou annulés par la médiocrité de l'inspiration et le conventionnalisme d'un art vieilli et devenu la proie du clergé, seraient les derniers rayonnements du grand art à travers les pierres des XI^e, XII^e et XIII^e siècles. Nous verrons bientôt d'autres causes de cette évolution, internes celles-là, lointaines et qui provoquèrent un renversement complet des concepts esthétiques khmers.

VIII

LA STATUE DU BUDDHA

TOUT ce qui vient d'être dit s'applique, d'une façon générale, aux statues brahmaniques et bouddhiques. Il est logique qu'il en soit ainsi, étant donné le mélange des cultes d'une part et que, d'autre part, les religions inspiratrices des peuples n'ont pas raison du tempérament artistique qui les filtre. Les statues du Buddha de l'époque classique sont au moins à elles seules aussi nombreuses que celles des autres dieux réunis. Toutefois, il est malaisé de tracer une limite entre les Buddhas sculptés aux XII^e et XIII^e siècles et ceux qui le furent au XIV^e, alors que Çivaïsme et Vishnuïsme cédaient définitivement le pas au fils des Çakias, à son culte rajeuni dans sa forme hînayâniste sous les influences des peuples siamo-birmans. L'ancien Bouddhisme, très probablement mahâyâniste, ne nous a laissé que des images du Maître et de personnages non identifiés, à chignon orné d'un Dhyâni-Buddha et quelques statuettes d'Avalokiteçvara à deux ou quatre bras et porteur du lacet, du lotus, du livre et du flacon. Dans ce panthéon bouddhique, l'image du Sage, s'imposant sans prêter à discussion, nous livre les moyens de localiser notre étude sur toute une catégorie de statues et d'en extraire les caractéristiques, les types, l'iconographie et l'inspiration initiale.

L'aspect de nudité des vieilles images du Buddha est un fait capital (Pl. 35, 38). Le Sage est présenté quelques jours après la Sambodhi, méditant sur les replis du serpent Mucalinda qui, redressant ses têtes à la façon d'un dossier ou d'un écran, le préserve de l'orage. Ce thème a fourni le prototype du Buddha indigène qui, sans jamais lasser les sculpteurs, s'est perpétué jusqu'à nos jours. D'après les textes, Çakiamuni étant déjà, lors de cet épisode, l'Illuminé, devrait porter le costume du chasseur, costume qui devint celui de la Communauté, et dont il se vêtit lui-même dès la fuite nocturne du palais. A vrai dire, on distingue entre le bras gauche et le torse nu un plein de la pierre, là où devraient passer, mais en enveloppant le torse et le bras, les plis du manteau. Or, tandis que sur le reste du corps bien conservé de la planche 38, on ne distingue aucune indication de vêtement, le

nombril profondément accentué, le modelé des formes, des pectoraux, suggèrent indiscutablement l'idée de nudité. Voici donc une convention par laquelle le plein de la pierre entre bras et torse suffisait à donner une idée de costume, ou un fait nouveau, inconnu en iconographie indienne, peu admissible en sus : la représentation par le Khmer d'un Buddha nu. Dans le premier cas, la convention correspondait à une époque ou à une école bien déterminée, car nous verrons bientôt le Sage correctement vêtu et même anormalement paré. Dans le second cas, pourquoi le praticien laissa-t-il subsister de la pierre entre le torse et le bras gauche ? Le mélange des deux conventions, nous l'apprendrons bientôt, donne une explication : devant la planche 38, nous avons en effet un Buddha rigoureux, spiritualisé à l'extrême, réellement détaché de toute contingence terrestre et à qui le sculpteur, afin de conjurer ce que l'absolue nudité pouvait avoir de choquant et de non conforme à l'histoire, accorda cette interprétation presque invisible de la robe monastique. Une statue absolument nue est en effet quasi inconnue au Cambodge aussi bien en ronde bosse qu'en bas-relief. Nous constatons ainsi une réaction délibérée contre le costume aux amples drapés de la statue gréco-buddhique du Gandhâra si l'on voulait supposer que cette dernière, qui véhicula le Bouddhisme en Extrême-Orient, fut celle qui parvint directement au Cambodge.

Dès que Çakiamuni adopte un costume, il nous surprend encore et, cette fois, par l'excès contraire : la fantaisie et la variété du vêtement. Sur le linteau de la planche 143A et la statue intacte de la planche 42, on voit le torse nu, sans aucune réserve de pierre. Mais le bas du corps est enveloppé du pagne (*antara-vasaka*) maintenu par une ceinture et la tête est ceinte du diadème (*mukuta*), diadème fort gênant, puisque nous le voyons à un moment où le Saint avait délaissé toute parure : sur le linteau, puisqu'il médite au pied de l'arbre de la Science ; sur la ronde bosse, puisqu'il est protégé par le Nâga ⁽¹⁾. Enfin, dans la belle statuette de la planche 92, voici le Buddha cette fois et dans les mêmes circonstances, vêtu et paré comme un prince khmer en dépit de toute tradition livresque connue de nous. Avant de tenter une explication de ce faisceau de conceptions insolites, poursuivons notre revue des autres caractéristiques du Buddha khmer classique.

Nous venons de voir la pose de la méditation sous l'arbre de la Science (Pl. 143) ou sur le Nâga (Pl. 38). La même pose sur le lotus ou un socle architectural, n'offre

(¹) Au Musée du Trocadéro on voit un beau Buddha du même type plus orthodoxe, bien que l'*ushnisha* soit traité par trois rangées de pétales de lotus. C'est le n° 1 (25 du catalogue Cœdès) et qu'on peut dater ; xi^e siècle.

aucun exemple antérieur au XII^e siècle. Celle de l'attestation à la Terre non plus, sauf sur un bas-relief d'Angkor Vat où les événements reliés à ce geste: la déroute de Mâra et l'apparition de la Terre, sont représentés dans un registre inférieur. Le geste des deux mains « faisant tourner la roue de la loi » ne se voit que sur un stûpa votif de style très particulier si nettement indien que j'épouverais beaucoup moins d'hésitation à le tenir pour une relique réellement importée que pour une œuvre khmère, si j'osais me prononcer. Dans ces trois poses assises, le corps est absolument droit, les bras sont symétriques, les jambes croisées et superposées toujours la droite sur la gauche, plantes des pieds en haut. Dans l'attitude de la méditation, la main droite repose sur la gauche sans exception, paume en haut, et porte généralement gravée la roue de la doctrine. De Buddha debout de la période classique, je n'en connais qu'un exemple qui ne fait aucun doute quant à la date, car il occupe le centre d'un linteau de Prah Khan (Kompong Thom), temple buddhique qui se place entre Angkor Thom et Angkor Vat (X^e siècle-début du XII^e s.). Il fait des deux mains le geste de l'argumentation, l'index touchant le pouce, les autres doigts levés et les mains présentant leur paume. En plus du manteau, il porte l'écharpe sur l'épaule gauche, le pagne maintenu par une riche ceinture et un mukuta à diadème sur la tête (Porte S.-E. de la deuxième enceinte). D'un faire quelconque, il est cependant regrettable que cet unique exemple soit obstrué par les racines d'un arbre géant qui en interdit la photographie. Aucun Buddha couché ne nous reste qu'on puisse placer sans hésitation antérieurement au XII^e siècle.

Une grande chance nous a permis de retrouver le Buddha de la planche 35 dans le temple immense de Bantéai Chhma. Si on le compare à celui de la planche 38 provenant du Bayon, on remarque que, dans la même pose et conçue sous le même aspect de nudité, les traits du visage présentent quelques différences. Du premier type, la tête du Fogg Art Museum (Pl. 36) donne une réplique admirable. Du second type, il existe beaucoup de doublets, moins beaux toutefois (Pl. 41). La première de ces deux grandes familles possède une physionomie très humaine, vivante, naturaliste, indigène. La seconde, un type déjà stylisé, plus composé, plus impassible, partant plus conventionnel. Il n'est pas imprudent de voir dans ce dernier l'évolution du premier, l'œuvre d'un sculpteur plus habile et qui raisonne davantage. Combien de temps les sépare? Disons un siècle à tout hasard. Mais, ce qu'il est permis de signaler pour la commodité du langage, c'est que l'un est naturaliste, l'autre stylisé et postérieur au premier. Ici et là, la phy-

sionomie khmère, avec ses lèvres grasses, vigoureusement ourlées et le nez droit aux narines bien ouvertes me paraît très reconnaissable. Ce ne fut pas en changeant les traits, l'expression, les proportions des pleins et des vides que le praticien opéra sa stylisation, mais en les traitant différemment, exception faite toutefois pour la bouche plus grande, souple, sensuelle et charnue dans le type naturaliste. Les différences se remarquent surtout dans les conséquences d'une facture plus fermement dessinée, « écrite » dans le deuxième type. En particulier, l'expression de béatitude ne varie guère. Ici et là, elle résulte du même mécanisme anatomique : relèvement et étirement latéral des angles de la bouche et abaissement des paupières sur des yeux plus ou moins obliques. Cette expression fut arrêtée de bonne heure au Cambodge. Sa technique n'a rien de bien savant et le métier, par la finesse et le poli du modelé, entre pour une grande part dans la beauté du résultat. Remarquons en dernière analyse que pour si belle que fût cette expression et avant même qu'elle se stéréotypât, elle dispensait le sculpteur de détails dangereux, notamment de traiter le globe des yeux, le cercle des prunelles, etc... Les têtes aux yeux ouverts nous prouvent bien, même celle du Harihara, que chaque fois que le praticien eut à traiter des yeux ouverts « qui regardent », il échoua. J'ai dit plus haut ce que je pensais de cette béatitude en tant que formule passe-partout. Voyez l'admirable tête du Bayon (Pl. 39 et 40), de face et de profil. Nous voilà en compagnie d'un sculpteur très remarquable. Eh bien ! il n'a pas su complètement appliquer la recette. Ce que l'artiste répète sans le ressentir intérieurement, se trahit toujours. Ici l'expression de la face n'est point la même que celle du profil. De face, le Sage est en effet béat et tranquille, mais, de côté, voyez son sourire devenir un rictus et son œil à la paupière mal construite, découvrir un dessin de prunelle trop dur, trop fixe. Que de têtes khmères ainsi traitées eussent été admirées plus raisonnablement par les commentateurs, si le temps, l'usure des pluies n'avaient pas effacé ces détails discordants et ne leur avaient pas conféré un flou, des adoucissements et une idéalisation qui ne sont pas œuvre du ciseau. Néanmoins, ce type et cette expression paraissent propres au Buddha khmer et le différencient des têtes indo-grecques, indiennes et javanaises.

L'accentuation de la fossette verticale du menton (Pl. 39) paraît propre aux têtes stylisées, conséquence d'une facture qui accuse d'un sillon vertical et donne un sens à la vague dépression de la houppe du menton naturaliste. Comme ce n'est pas là signe physiologique particulier à la race khmère et que ce signe ne figure

pas parmi les 32 signes du Lalita-Vistara, pourrait-on le tenir pour propre au Buddha cambodgien? Non, mais à la statuaire khmère en général, car on le retrouve sur beaucoup de têtes brahmaniques (Pl. 29). L'*árná*, la touffe laineuse, née entre les sourcils du Sage, manque sur les têtes anciennes passées sous mes yeux, ce qui est encore contraire aux habitudes gandhâriennes. Quant à l'*ushnisha*, il nous force à engager un débat dont on verra les conséquences. Les auteurs Burnouf, Senart, puis Foucher ont reconnu que ce terme, en Inde, avait changé de sens et, selon Foucher, sous l'influence des statues. A l'origine, l'*ushnisha* était une coiffure (*muḥuta*) portée par les hautes castes. (Foucher, *L'Art gréco-buddhique*, II, p. 291 ss.). L'enfant Buddha était à sa naissance *ushnisha-çirsha*, ce que la glose explique comme « ayant le chef pleinement développé ». C'est ainsi pourquoi les héros des contes étaient dits « ayant la tête en forme de parasol ou de ruche ». Les sculpteurs posèrent donc tardivement sur la tête du Buddha cette protubérance cranienne qu'on continua à appeler *ushnisha*. Mais ce n'est pas ainsi que les praticiens gandhâriens s'étaient exprimés, car le type qu'ils fixèrent fut un chignon noué et ondulé sur le sommet de la tête du Maître. Or dans aucun cas la tête des Buddhas khmers n'est surmontée du chignon, pas plus que des cheveux ondulés de la statuaire gréco-buddhique gandhârienne. On peut voir dans les planches 35 et ss. qu'au Cambodge le Buddha possède exactement la tête en « forme de ruche » des textes postérieurs et que ses cheveux sont bouclés généralement à droite comme le commande le Lalita-Vistara. Cependant, revoyons les Buddhas des planches 42 et 143A au torse nu, sans bijou et coiffé du *muḥuta* royal, c'est-à-dire de l'*ushnisha* et tel que le sens primitif du mot l'entend. Ne dirait-on pas que nous possédions ainsi au Cambodge les deux versions du terme? Et si on l'admet, nous serions autorisés à supposer l'apparition de l'iconographie buddhique au Cambodge dès une haute époque et avant que le terme *ushnisha* ait pris son sens de bosse cranienne. Foucher a démontré ce qu'avait d'obscur l'acception littérale du mot qui ferait naître le Buddha coiffé d'un diadème. Mais nous avons vu ce qu'avait aussi d'anormal la représentation du Buddha, sous le ciseau khmer, coiffé du mukuta postérieurement à son renoncement à toutes les vanités terrestres. Contradiction pour contradiction, un lettré de la première heure pouvait choisir la moins flagrante, car, naissant avec un diadème, signe distinctif de sa race, le Sage ne pouvait s'en défaire dans la suite. Tout ceci n'est qu'hypothèse tentant d'expliquer l'origine ancienne du Buddha paré khmer. Car dans la suite, un corps nu ou traité comme tel devait bien paraître insolite et l'amour du décor aidant, d'autres bijoux, colliers, bracelets,

suivirent. La logique y gagnait, l'harmonie aussi, sinon l'orthodoxie. On conçoit la lente apparition de la deuxième version se juxtaposant à la première déjà passée dans les habitudes et ne l'excluant pas. En confirmation, nous citerons un nouveau type de tête buddhique dont l'*ushnisha* est à la fois diadème et protubérance crânienne, mi-cheveux et mi-orfèvrerie, moitié ruche et moitié *mukuta* (Pl. 41, 45). On y retrouve les bouclettes de cheveux, mais séparées en étages par des filets. Et seul le bandeau du diadème orfèvré manque.

Les autres signes du Buddha khmer ne prêtent pas à tant de chicane. Les lobules des oreilles distendus correspondaient aussi bien aux descriptions des textes qu'à la mode d'y suspendre de lourds ornements : toute la statuaire et les bas-reliefs brahmaniques en témoignent. Aussi, les oreilles du Maître présentent la longue fente où il fixait des pendants avant qu'il ait tout abandonné entre les mains du fidèle Chandaka. On connaît deux ou trois têtes stylisées probablement antérieures aux XII-XIII^e siècles, et que le sculpteur compléta par une indication conventionnelle de moustache et de barbe. Contrairement au Lalita-Vistara, le Sage n'a pas, sous le ciseau khmer, les doigts d'égale longueur, mais correctement proportionnés et ce n'est que dans les images récentes que cette tradition est observée.

Je ne reviendrai sur la question du costume exposée au cours de ce qui précède, que pour répéter l'absence du manteau drapé ou son extrême stylisation. On ne discerne chez les Buddhas à torse nu que le pagne (*antara-vasaka*) maintenu par une ceinture, quelquefois la tunique (*uttarasanga*) laissant l'épaule droite découverte. Ces vêtements toujours plaqués et traités par un simple trait au cou ou aux chevilles. Telles sont les caractéristiques que nous livrent les statues de Çakiamuni mises à jour, nettement indigènes, et qu'on puisse dater sans courir trop de dangers, du début du IX^e au XIII^e siècle. Si je ne m'abuse pas, j'ai l'impression que dans aucun des pays où son culte parvint, ni dans sa propre patrie, aucune image du Gautamide n'a concrétisé l'idée du Bouddhisme plus intelligemment que les deux chefs-d'œuvre khmers des planches 35, 36 et 38. Aucune n'a condensé si parfaitement sa doctrine, sa méditation, son renoncement, sa profonde bienveillance. Aucune n'est traitée avec des moyens aussi simples, directs, et n'est l'œuvre d'une inspiration plus recueillie et plus pénétrée de la Loi. Nulle enfin n'est plus nationale si j'ose dire, car entre plusieurs données et tant d'épisodes offerts par la vie de l'Illuminé, tandis que sur sa terre natale il acceptait les dépouilles d'Alexandre, le Khmer plus jaloux et plus indépendant a su le prendre soit dans sa nudité spiri-

tuelle, soit en le parant comme les monarques du Kambuja et l'asseoir, l'abriter, le recueillir symboliquement dans les replis de l'ancêtre créateur et légendaire du pays : le Nâga (1).

(1) Les différences entre le Buddha khmer et ceux de Java au IX^e siècle sont manifestes. Ceux-ci, plus élancés se passent totalement du Nâga, présentent des indications de costume drapé sous les jambes ou retombant sur le bras gauche. Leurs jambes sont croisées au lieu d'être superposées. Enfin la plupart portent l'*ârnâ*.

L'ÉVOLUTION DE LA STATUAIRE

LES Buddhas de Bantéai Chhma et du Bayon ne furent point des créations spontanées, mais les descendants définitifs, complètement naturalisés et « perfectionnés » d'une longue lignée. Plusieurs auteurs ont écrit que ces statues avaient une allure grecque. Reconnaissons que c'est là une façon de parler. Leur netteté, certaines stylisations, la pureté du métier et même leur sourire éveillent une idée d'art achevé, maître de lui, classique en un mot — et l'on dit grec, par habitude. Le sourire d'Égine ou la moue de la Koré d'Enthydikos sont pourtant bien vieux pour avoir dicté l'ironie khmère et si nous rapprochions ceux-là de celle-ci, notre déception serait complète. Le sourire grec n'est en effet nullement construit comme le sourire khmer et le jeu des lèvres n'a ici aucun rapport avec celui des « jeunes filles » pour la raison péremptoire que l'ourlet de la lèvre supérieure touche presque à la base du nez. Revoyez la construction carrée de la face de nos Buddhas, le menton amenuisé, les pariétaux proéminents : rien de grec. Et un tel type est d'autant moins grec qu'on y reconnaît celui de la race khmère. Ne prenons donc pas une construction de figure pour une expression. Ce *distingo* établi, si nous reconnaissons une expression grecque et une construction khmère, c'est encore assez pour nous en montrer surpris, car le phénomène n'est pas unique. Aussi bien, le Harihara, et dans le plan brahmanique, nous poussa à employer le mot « grec ». Maintenant, si nous étudions le chapiteau et l'entablement de la planche 123, la leçon se précise et cette fois avec une singulière intensité : le profil du premier est dorique, la division du second ionique.

L'art grec s'enfonça dans le Nord-Ouest de l'Inde dès avant notre ère et, saisi par le sculpteur du Gandhâra, donna cet art gréco-buddhique qui, se mettant en marche vers l'Est, parvint jusqu'en Chine par voie de terre d'une part. D'autre part, s'épanchant vers le Sud-Est, par l'intermédiaire des écoles de Mathurâ, il propagea à travers le cœur de l'Inde et jusqu'à Amarâvatî l'image du Buddha gréco-indien. Qu'il y ait donc au Cambodge des reflets du génie grec est loin de

nous surprendre, mais le fait important serait de savoir si l'école transmettrice fut gandhârienne ou du centre indien. On prévoit la différence que je veux établir. Si nous y parvenions, elle jetterait un jour plus vif sur l'origine de l'art khmer.

Comparons nos Buddhas des planches 35, 38 avec les statues du Gandhâra les plus typiques que nous présente Foucher (*loc. cit.*, II, fig. 445 à 452 notamment). Déjà le thème diffère profondément : voici le Sage méditant sur Nâga dont il ne nous est pas encore donné d'exemple au Gandhâra. Second fait capital : son aspect de nudité, alors que les statues du Nord-Ouest se drapent à grands plis dans le manteau de sortie, la *sanghati*. Souvenons-nous que l'*ushnisha* n'est jamais au Cambodge le chignon à cheveux ondes du Gandhâra, mais la « tête en ruche » aux cheveux bouclés des descriptions livresques. L'*urnâ*, constante au Kaçmîr manque à nos exemples cambodgiens ainsi que le limbe et l'auréole. Ainsi, par son iconographie, sa plastique, son type, son costume, sa pose et son esprit, le Buddha khmer aux VIII-IX^e siècles n'a absolument rien du Buddha gandhârien.

Le 26 Janvier 1923, un de mes émissaires indigènes m'expédiait de la province de Prei Krâbas quelques statues et fragments parmi lesquels la tête planche 34 et la statue planche 33. Cette province méridionale de Prei Krâbas, sur la rive droite du bras occidental du Mékong, renferme les vestiges d'une ancienne métropole khmère à laquelle de nombreux textes font allusion dès le VI^e siècle : Vyâdhapura. Cette date est donc la plus basse que j'assigne momentanément aux deux magnifiques vestiges de statuaire qu'on a sous les yeux. Ne sont-ils pas en effet des exemples concrets, suffisamment précis d'une tête n'offrant pas seulement un « air grec », mais une construction grecque, tête d'anatomie et de proportions grecques et d'une statue ronde bosse du Sage debout, hanché, vêtu de la *sanghati* exacte, enveloppant les deux bras ; tête et corps d'une date nécessairement antérieure, à cause de cela, à tout ce que nous avons déjà inventorié ?

Beaucoup de l'obscurité qui nous arrêta jusqu'ici se disperse et découvre deux étapes de la statuaire buddhique en particulier — khmère en général — : celle-ci encore indo-grecque et, deux, trois siècles plus tard environ, les Buddhas des planches 35 et ss. qui n'ont plus qu'un « air grec » et par lesquels l'art khmer paraît débarrassé des influences occidentales, complètement formé et indiscutablement original. Puis, à la fin de l'époque classique, le Buddha debout de Prah Khan ne donnant aucun renseignement esthétique complémentaire, mais dont le costume est traité différemment et s'augmente d'une écharpe jetée sur l'épaule

gauche qui manquait aux précédentes statues. Constatons les différences plastiques qui séparent ces étapes afin d'évaluer le chemin parcouru par le praticien.

L'ellipse indo-grecque parfaite où s'inscrit la tête de Prei Krâbas se transforme en ovale par l'affinement du maxillaire inférieur en dépit des textes qui attribuent au Buddha une « mâchoire de lion » ; le rapprochement de la bouche, du nez ; surtout l'amaigrissement de la région digastrique (le dessous du menton) et enfin l'élargissement des pariétaux. Voilà une transformation radicale qui, intéressant le squelette et la musculature, modifie le rapport des volumes, n'en reste pas aux traits du visage ; transformation ignorée des artistes gandhâriens qui répètent inlassablement le masque d'Apollon ; transformation enfin résultant de la substitution du type ethnique au type indo-grec. Observons-la surtout en rapprochant la bouche hellénistique petite, sinueuse et bombée de la tête de Prei Krâbas, de toutes les têtes postérieures contenues dans ce livre. En fait, dans celles-ci, l'espace entre la base du nez et l'ourlet de la lèvre supérieure disparaît presque complètement et avec lui le sillon vertical sub-labial. Déjà, sur la tête nouvellement découverte, cette naturalisation s'esquisse. Les yeux obliques s'inscrivent sous une arcade sourcilière courbe au lieu d'être rectiligne. Le sourire s'annonce, mais traité par un ciseau encore fidèle aux formes occidentales : la masse de la bouche et du menton « s'emboîte » entre les joues au lieu d'y passer insensiblement par le plan du maxillaire inférieur ainsi qu'on le remarquera aux têtes postérieures.

Si nous abordons le Buddha de la planche 33, toutes les remarques précédentes seront confirmées et complétées. Voici bien la pose du Buddha debout et hanché soit selon la formule gréco-gandhârienne, soit selon la formule gréco-indienne des Buddhas de Kauheri ou d'Ajanta. Ceux-ci et ceux-là cependant portent sur des jambes courtes tandis qu'elles ont déjà ici cette longueur que garderont celles du Harihara. Bien que le Maître s'enveloppe du manteau de sortie, que ses mains le relèvent de chaque côté pour faire probablement le geste « d'absence de crainte », tout drapé est éludé et le corps souple et sinueux se dessine et se modèle comme s'il était nu. Il faut voir le bord inférieur de l'étoffe passer devant les jambes pour comprendre qu'elle enveloppe le corps quoiqu'elle semble passer derrière. S'il se préoccupe donc encore du costume, le praticien cambodgien l'immatérialise déjà et nous rend ainsi aptes, quatre siècles plus tôt, à comprendre la pseudo-nudité du Buddha du Bayon. Dès cette époque donc, cette idée arrêtée de tendre vers la nudité en masquant le sexe par un artifice qui vaut bien la feuille de vigne, paraît avoir séduit le génie khmer. Du drapé grec

que l'art gandhârien réédita inlassablement à la simplification khmère surgit une différence de plus entre les deux arts malgré leurs inspirations communes. Dira-t-on que ce drapé fut inconnu du dernier? Regardez sous le manteau, le bas du pagne. Il conserve encore latéralement la dernière stylisation des plis verticaux de l'himation tels qu'on les voit sur l'Eiréné ou l'une des femmes du sarcophage hellénistique dit des Pleureuses, du Musée de Constantinople. A eux seuls, ces plis sont des indices d'autant plus importants que nous ne les reverrons plus dans tout l'art classique qui adoptera des drapés rigides et conventionnels, sans plissé, selon un concept que je crois indigène et qu'on peut voir sur la plupart de nos planches.

Plus notre examen se resserre, plus il nous éloigne donc des influences indo-grecques du Gandhâra. La découverte nouvelle survenant fait plus, car elle nous remémore aussitôt le Buddha debout qui flanque le stûpa d'Ajanta, lequel bien que rigide sur ses deux jambes droites est vêtu comme celui de Prei Krâbas, offre l'aspect de nudité sous une *sanghati* sans drapé. Aussi bien, la pose hanchée nous sera-t-elle fournie par la façade de la grotte 19 de ce même groupe d'Ajanta et les beaux bas-reliefs de Kauheri. La seule différence entre ces Buddhas gréco-indiens et notre exemple khmer c'est, chez ce dernier, l'absence de limbe, une plus grande stylisation du manteau dans sa retombée sous les bras et des jambes plus déliées. Malgré cela, les ressemblances sont à mon sens si flagrantes qu'elles nous incitent à imaginer que c'est de cette région centrale de l'Inde, peut-être en suivant le cours du Godavari, puis par mer, que le prototype encore hellénisé du Buddha khmer partit pour le Cambodge, par conséquent au cours des cinq premiers siècles de notre ère, ce qui correspond à la date que nous avons assignée aux vestiges de Prei Krâbas et à la période de prospérité de Vyâdhapura.

C'est intentionnellement que j'ai séparé, dans ce qui précède, l'étude de la statuaire brahmanique de celle de la statuaire buddhique, et commencé par la plus récente. Ici et là, j'ai conduit mon exposé en partant de la généralité pour aboutir au cas particulier afin de bien mettre en vue d'abord que les mêmes exceptions surgissaient dans les mêmes conditions ici et là; qu'aucune différence plastique n'était le fait du culte inspirateur, mais d'écoles locales, d'époques et d'une évolution qui soumirent aussi bien le Brahmanisme que le Bouddhisme; ensuite parce que je ne voulais à aucun prix établir une chronologie qui n'eût pas conservé le caractère hypothétique que je tenais à lui donner. Ainsi, on a pu remarquer que parmi

une imagerie passable, buddhique aussi bien que brahmanique, émergent quelques exemples brillant d'un grand éclat. Ce sont ceux-ci, à mon sens, qui révèlent la statuaire khmère; ceux-ci en tout cas que j'ai retenus, au risque même d'échafauder un système sur des exceptions, car il est vraiment donné aux chefs-d'œuvre et non aux œuvres médiocres d'exposer l'esthétique et l'aspiration des peuples. Toutes ces réserves faites et ce dernier éclaircissement apporté, nous pouvons maintenant résumer quelques grandes lignes de l'évolution de la statuaire khmère telle qu'elle résulte de notre enquête.

Le Bouddhisme au Cambodge semble devancer le Brahmanisme. A mesure de l'arrivée de celui-ci, les deux cultes se mêlent, le second l'emportant de plus en plus sur le premier : voilà pour l'inspiration religieuse. En plastique, le phénomène est plus complexe. La sculpture indigène sur bois, probablement plutôt décorative que statuaire ronde bosse, reçoit des modèles portés par un art buddhique hellénisé. Ces différents apports eurent lieu au cours des cinq premiers siècles de notre ère. Puis le mélange des formes buddhiques aux formes brahmaniques se généralise, correspondant au mélange des cultes. Elles se dépouillent simultanément des données grecques et indiennes. De ces mélanges, de ces réactions, de cette assimilation qui fécondent le génie propre et alimentent l'habileté native du sculpteur, naît la statuaire classique khmère constituée au début du IX^e siècle au plus tard. Les Buddhas de Bantéai Chhma, du Bayon, en sont les exemples. Ce moment fut si bien celui qui domine l'évolution khmère qu'à l'aube du X^e siècle la capitale se construit où plus rien d'indien ni de grec n'y sera vraiment tangible. Aussitôt, l'art métropolitain de la statuaire stagne, décline, devient cette exploitation religieuse et abondante, contradictoire, et à travers laquelle nous nous sommes débattus. Donc :

Période primitive : Sculpture et architecture sur bois indigènes. Aucun exemple concret; quelques représentations d'édifices sur les bas-reliefs postérieurs et des souvenirs dans la construction en pierre.

Période pré-classique : Formation des Arts. Fécondation du fonds précédent par les apports religieux et plastiques gréco-buddhiques et brahmaniques. Finit au VIII^e siècle.

Période classique : La synthèse précédente est achevée. Les éléments importés sont assimilés ou définitivement rejetés. L'art national prend corps, s'épanouit et décline. Finit au XIII^e siècle.

Cette période classique peut se diviser elle-même en :

Période classique antérieure : Période du grand art statuaire. Finit avec Angkor Thom.

Période classique postérieure : Période du grand art architectural. Finit avec Angkor Vat.

Avec le XIV^e siècle commence l'art moderne, exclusivement buddhique, surtout statuaire, mais dont l'étude n'a pas été prévue dans le cadre de ce livre.

Centre de Documentation
sur l'Asie du Sud-Est et le
Monde Indonésien
EPHE VI^e Section
BIBLIOTHÈQUE

X

LES BAS-RELIEFS

LES Khmers nous légèrent cinq sortes de bas-reliefs.

1^o De vastes « suites » se déroulant sur les murailles des galeries qui circonscrivent trois grands temples : Bantéai Chhma au début du IX^e, le Bayon, fin du IX^e et commencement du X^e siècles et Angkor Vat, milieu du XII^e siècle. Cette imagerie considérable, tournée extérieurement, accessible aux foules, abritée par une voûte, disparaît dans l'effet des ensembles et ne concourt nullement à leur aspect architectural. C'est un résumé de la vie historique et populaire khmère, de ses religions et de ses légendes; une sorte de chronique sculptée pour l'édification des masses et pour commémorer de nombreux événements que nous ne pouvons ni reconnaître ni identifier, en raison de notre ignorance et bien que le sens immédiat des actions, très clair, s'en dégage. A Bantéai Chhma et au Bayon, histoire et légende se mêlent étroitement et s'encadrent de scènes populaires. Des armées partent en expédition ou reviennent escortant des captifs; combattent sur terre ou sur l'eau. Des fêtes sont données et les foules en liesse se livrent à des jeux divers. De nombreux temples apparaissent que les gens de l'époque devait nommer, ou bien des édifices civils, maisons populaires ou palais princiers. Selon le cas, des marchands y discutent ou de hauts seigneurs, en nombreuse compagnie, assistent à des scènes théâtrales. Deci, delà, un dieu apparaît, un épisode héroïque des grands poèmes indiens : à Bantéai Chhma, représentation des cieux et des enfers; au Bayon, le barattage de l'Océan par les Devas et les Asuras. A Angkor Vat, au contraire, seule l'épopée a trouvé place. Les deux grands tableaux précédents y sont réédités qu'accompagnent les combats et certains épisodes du Râmâyana, du Mahâbârata, du Harivamça et du Bhagavata purana : les aventures de Sîtâ, depuis son enlèvement jusqu'à son ordalie, combats de Râma contre Virâdha, Krishna soulevant le mont Govardhana, Kama brûlé par Çiva, barattage de l'Océan, etc... Par exception, un grand tableau nettement historique commémore un défilé d'armée imposant en

présence du roi Sûryavarman II (1112-52). Fait unique jusqu'alors, les personnages principaux de cet événement sont nommés par de courtes inscriptions. Il serait inutile ici et bien trop long de décrire les trois mille mètres environ de pierre sculptée qu'occupent ces bas-reliefs dont les personnages se comptent certainement par dizaine de mille. Aussi, nous bornerons-nous à une étude d'ensemble et strictement sculpturale.

2° De nouveaux tableaux qui, eux aussi, s'offrent en une quantité telle qu'on tenterait en vain de l'évaluer, participent, contrairement aux précédents, à l'expression architecturale de l'édifice, se présentent isolés et chacun d'un sens complet, sur les tympans des portes à la manière des Christ de Gloire de nos cathédrales (Pl. 130). Le corps flammé du Nâga les encadre. Les linteaux, à leur tour, sous le tympan et malgré leur surface réduite, portent parfois une scène épique ou familière, surtout dans les édifices postérieurs à l'époque d'Angkor : barattage de la mer, sacre d'un roi, etc... (Pl. 118 et 133).

3° Retenons un programme qui ne s'est pas généralisé : des scènes analogues, à quelques personnages, disposées en registres, encadrées comme des tableaux sur les murs d'une exposition de peinture et qui couvrent les murailles extérieures du temple : Bapuon et Ta Prohm dans le groupe d'Angkor et Prasat Khna Thom dans la province de Kompong Thom. Très antérieurs, mais manifestement dans le même esprit, je classerai ici les figurations d'édifices habités de personnages qui parent les murailles des tours de Prei Kuk (groupe de Sambuor, Kompong Thom). Toutefois, ici, le relief est beaucoup plus accusé, il n'y a pas d'encadrement et un motif unique intéresse chaque muraille.

4° On peut classer à part les Apsaras, Tévadas qui, isolées ou par groupe, au nu du mur ou dans des niches, tenant des accessoires ou des fleurs, décorent les bases des murailles, les trumeaux, les redents des tours, flanquent les pieds-droits des portes, etc... ou bien sont sculptées en frises dans l'attitude classique de la danse. Elles sont en grand nombre dans le groupe d'Angkor, Bantéai Chhma et le Prah Khan du Kompong Thom. Mais dans les édifices du Nord-Est, elles se raréfient et même manquent (Prah Vihear).

5° Les bas-reliefs exécutés sur des rochers, des parois de grottes, souvent de grande taille. Aucune scène n'y est consignée, mais on y voit des représentations de divinités. Les personnages debout de Pu'ng Keng Kang (Kompong Thom) d'une hauteur de 1^m,80; un Ganeça de 1^m,50 à dix bras, etc... (même lieu). Dans le groupe de Koh Ké, au S.-O. du Prasat Damrei, le grès sort du sol en larges dalles

dont les tranches, hautes de 0^m,40 à 0^m,60, furent égalisées en quelques endroits. Les sculpteurs y traitèrent des rangées de divinités, très frustes maintenant, assises à la javanaise sur des socles ou chevauchant des animaux (Pl. 81). Toute cette sculpture bas-relief des rochers et des grottes n'est à mentionner que pour mémoire et n'offre pas de faits artistiques nouveaux.

Un champ considérable d'observation nous appartient ainsi, à travers lequel nous abordons à chaque pas le praticien khmer dégagé de toute contrainte iconographique, de toute servitude religieuse ou architecturale. C'est donc dans le bas-relief, ainsi que je l'avais annoncé, et surtout dans ceux de la première de ces cinq catégories que son tempérament et son talent se laisseront saisir. Un regard d'ensemble sur les planches 69 à 72 découvre réellement un artiste que ne nous avaient certes pas laissé supposer la statue classique, froide et guindée du Brahmanisme ni la béatitude buddhique. Les vieilles leçons indo-grecques, trop lointaines, n'y ont même plus de reflet. L'imagier s'exprime sans détour ni habileté acquise, spontanément. On dirait que parfois le ciseau est d'un ignorant. Il ne nous en dit pas moins, à travers sa gaucherie, exactement ce qu'il veut.

Il ne s'impose pas les minutieuses mesures et symétries que nous trouverons plus loin dans la sculpture décorative proprement dite. On sent au contraire que l'artiste se néglige pour courir au plus pressé, sacrifie l'exécution à l'inspiration, se préoccupe davantage des épisodes qu'il illustre, de l'action qu'il traduit que de la beauté de l'image, d'où une couleur intense, du pittoresque, de l'élan, du primesaut, l'absence d'artifices, c'est-à-dire absolument l'inverse de ce que nous dévoila la statuaire. Les conventions ne sont point concertées ni fixées par les docteurs : elles appartiennent uniquement à la plastique. L'édifice figuré se présente en géométral, ses murailles de façade supposées enlevées de manière à laisser voir ce qui se passe au-delà. Les différents bâtiments d'un palais se superposent. L'imagier déroule les phases de son histoire horizontalement ou verticalement selon le cas et la place dont il dispose, de même qu'il traduit les plans dans l'espace en les superposant. Ce ne fut qu'à Angkor Vat qu'il rompit avec cette habitude et fit occuper à ses tableaux toute la hauteur de la muraille. Au Bayon et à Bantéai Chhma, il les ordonna sur trois, quatre registres et les hauteurs moyennes de ses personnages sont de 0^m,50-0^m,70. Pour distinguer un héros, un dieu, un prince, il le grandit, le fait dominer des registres supérieurs, mais ne lui accorde pas de soins particuliers. Bien entendu, édifices et personnages n'ont pas d'échelle, car le sculpteur ne veut pas perdre de place. Le seigneur assis dans son palais, s'il

se levait, se heurterait la tête au plafond. Cela n'importe pas et ce n'est pas de cette logique là qu'usent nos conteurs. Sans doute aussi, comme en statuaire, les voyons-nous utiliser des clichés. Mais ceux-ci sont de leur cru et ils n'y font appel que parce que les mêmes événements réapparaissent souvent. Par exemple leurs arbres, leurs couples de danseuses, les poissons ou les touffes de lotus symbolisant lac ou rivière se présentent vingt fois sans changement et cette répétition littéraire favorisa l'habitude plastique. Mais dans les épisodes rares et variés, fêtes, chasses, pêche, cohorte suivant les armées, le praticien abandonne tout procédé. Enfin, menus faits et détails infimes ne lui font jamais perdre de vue l'ordonnance de l'ensemble et il ne tombe que très rarement dans la confusion.

Pour exécuter son tableau, l'imagier détournait d'abord par un sillon les silhouettes de ses sujets, personnages, édifices, arbres, etc..., puis, entre eux, évidait son fond. Il semble qu'il commençait par les parties inférieures. Les suites de Bantéai Chhma et du Bayon donnent un relief corsé sur des fonds inégalement reculés, des ombres qui jouent avec variété, des bombés gras et lumineux (Pl. 71, 72). Mais deux siècles plus tard, à Angkor Vat, vers la fin de l'époque classique, les lois architectoniques se faisant plus impératives, la muraille garde son plan unique. Le relief plus pauvre, plus écrasé se découpe avec, en général, quelque sécheresse et les passages des formes au fond, traités à angle vif, font paraître celles-là découpées, puis appliquées (Pl. 77, 78). Au premier temps, les vides égalaient à peu près les pleins et les intensités des lumières et des ombres s'offraient dans un contraste énergique. A Angkor Vat, c'est le contraire : les pleins l'emportent de beaucoup sur les vides et les ombres disparaissent, transformant les tableaux en tapisseries monochromes, d'une plus grande tenue architecturale, plus décoratives peut-être, surtout linéaires et qui payent ces qualités par une froideur et une monotonie absentes au Bayon. Comparez par exemple le défilé d'armée du X^e siècle (Pl. 72) et celui du XII^e (Pl. 78). Si l'imagier est plus habile, plus minutieux et scientifique, voyez comme il sacrifie la verve à l'ordonnance, le pittoresque à la netteté. D'ailleurs nous savons qu'il abandonna les thèmes antérieurs, la vie populaire, princière, pour se confiner dans l'exécution de tableaux littéraires et religieux. Ceci explique cela. Comme son collègue, le sculpteur d'idoles, il se hiératise. Mais ici, ses merveilleuses qualités de décorateur le sauvent de la platitude et du verbiage livresque, ce que prouve la remarquable composition, l'étonnant arrangement linéaire du défilé de la planche 78 ou les arabesques capricieuses de certains combats (Pl. 76). Si nous ajoutions à la spon-

tanéité, à la vie, aux couleurs des bas-reliefs du Bayon, la science décorative et les tracés de ceux d'Angkor Vat, nous aurions une œuvre inégalable et unique dans l'histoire des arts.

Nous contrôlerons cette évolution si caractérisée dans les autres types de bas-reliefs reconnus par notre classification. Les scènes des tympan antérieurs, à Angkor Vat, s'enlèvent en haut-relief, presque en ronde bosse (Pl. 130A). Voyez l'admirable vieille femme aux seins pendants, si vraie, si sincèrement exécutée de la planche 65. Si à Angkor Vat, le haut-relief persiste, les personnages, les sujets et le décor augmentent, se serrent les uns contre les autres, suppriment les ombres et maintiennent le plein de la pierre (Pl. 130B). Même remarque devant les Apsaras logées primitivement dans les niches profondes et qui, au XII^e siècle, n'effleurent plus que la muraille, se présentent par groupes et s'encadrent plus rarement dans des niches sans profondeur et de telle manière que les praticiens, ne pouvant plus loger les pieds des déesses perpendiculairement à la muraille et dans leur longueur proportionnée, les tournent de profil en un mouvement impossible et disgracieux. C'est ainsi qu'on chercherait en vain à Angkor Vat ces admirables danseuses du Bayon qui, par l'ardeur de leur pose, le lâché si maître de lui de leur modelé, la coloration intense de leurs ombres et de leurs lumières font, du seul vestige qui nous en reste, un des exemples les plus significatifs de la statuaire bas-relief des IX^e et X^e siècles (Pl. 102). Comparons-leur en effet une frise au sujet analogue d'Angkor Vat (Pl. 110). Le statuaire y cède le pas au décorateur, trace des niches précises et savantes, impeccablement reliées entre elles, mais d'un esprit très différent de celui des rinceaux puissants et du motif bouillonnant qui encadrent les ballerines du Bayon. Il convient de bien nous pénétrer de cet assagissement, de cette dialectique sculpturale nouvelle qui surviennent après le X^e siècle, transforment le sculpteur des bas-reliefs antérieurs, le modèrent, mettent sa fougue sous la domination pondérée et raisonnée de l'architecte, de même que les statuaire du Harihara et des Buddhas naturalistes adoptèrent de plus en plus un hiératisme religieux qui paralysa leur génie. Nous convaincre de cela, c'est nous préparer à mieux comprendre la sculpture strictement décorative car le même mot d'ordre conviera les ornementalistes à respecter les mêmes conditions.

Tous ces bas-reliefs apparaissent dès la première époque où la construction du grès se généralise (fin du VII^e siècle au plus tôt et fin du IX^e siècle au plus tard). Ils perpétuaient les scènes traitées dans les briques ou le mortier de chaux des vieilles tours pré-classiques. Les curieux masques de la planche 82, dont il est

difficile de dire l'époque, paraissent néanmoins antérieurs par leurs étranges coiffures à l'art du grès et proviennent de la région de Prei Krâbas. Revoyons les belles sculptures sur brique du groupe de Sambuor (Pl. 96, 97). Si nous n'avions aucun de ces vestiges, une inscription de Bâssak (Romduol) de 944-68 nous les laisserait supposer. Elle relate l'érection de cinq idoles « dans des sanctuaires revêtus de stuc ». Enfin, bien que trois fragments très endommagés récemment entrés au Musée du Cambodge ne constituent qu'une bien pauvre indication, il semble que dès avant l'époque classique, les Khmers exécutaient des bas-reliefs en argile, cuits après modelage. Les exemples en question paraissent retracer une scène buddhique et appartenir à un ensemble mobile : panneau dressé en ex-voto ou encastré dans une muraille. Si l'hypothèse est valable, les curieux tableaux du Bapuon seraient la réminiscence, dans un édifice en grès, de ce mode ancien d'ornementation.

Du jour où l'on aura identifié les innombrables scènes légendaires ou historiques que renferme une telle imagerie, une lumière intense inondera le passé khmer. Malheureusement, ce jour n'est pas encore proche. Du moins une importante liste de costumes, d'armes, d'engins, de bijoux, de meubles, de véhicules, d'édifices figurés, etc..., a déjà été dressée et nous permet de nous faire une idée assez précise de la vie sociale de l'ancien Cambodge (*Recherches sur les Cambodgiens, loc. cit.*)

Cette rapide description suffit à marquer les différences fondamentales que le bas-relief khmer oppose à ceux de l'Inde, de Burubudur et de Prambanan à Java, ces derniers contemporains du Bayon. En Inde, jusqu'au VII^e siècle, les bas-reliefs des caves sont séparés en tableaux de sens complet qui peuplent tous les détours et recoins des labyrinthes que sont ces temples souterrains. Les personnages atteignent souvent plusieurs mètres de hauteur et se détachent presque en ronde bosse. Une demi-obscurité ou des coups de lumière brutaux exaltent leurs effets. Comme répartition et exposition, l'imagerie de Java se rapproche un instant de celle du Cambodge, mais les registres sont beaucoup moins étendus qu'au Cambodge, plus marqués, séparés par des bandes décoratives beaucoup plus accusées. Les bas-reliefs cambodgiens les plus corsés sont loin de présenter l'aspect puissant de ronde bosse posée sur un fond des scènes javanaises, ni ce charme des figures féminines, ni ces groupements d'arbres touffus, ni cette perfection des édifices figurés, ni surtout cette couleur intense des modelés. En un mot, ces trois arts me paraissent incomparables et n'avoir jamais réagi plastiquement, ni de près ni de loin, les uns sur les autres.

LA RONDE BOSSE ARCHITECTURALE

SAUF la représentation humaine des Dvârapâlas, gardiens des portes, représentés debout, les mains croisées sur une massue et dont nous ne possédons aucune statue complète; sauf aussi les grandioses files de géants portant le Nâga et formant le parapet des digues d'accès aux temples et aux villes, toute cette partie de la sculpture khmère que j'appelle, pour faciliter notre exposé, la ronde bosse architecturale, n'a traité que des êtres fabuleux. Cette statuaire, toujours extérieure, contribue à l'effet général. J'en ai expliqué plus haut la fréquence et la répartition.

Gardiens et géants au Nâga surgissent avec les plus anciens grands temples en grès connus. Les planches 49 à 51 nous montrent les derniers, en cours de restitution à la porte Est d'Angkor Thom, dite Porte de la Victoire. On en comptait 54 de chaque côté ce qui faisait 108 en tout, nombre donné par le voyageur chinois du XIII^e siècle, et qui coïncide à un ou deux près à ce que les fouilles ont retrouvé. Il n'est pas nécessaire d'insister sur la grandeur d'une telle conception et l'examen de nos images prouve que l'exécution servit avec toute la force désirable l'imagination du statuaire.

Malgré cela, au XII^e siècle, l'architecte d'Angkor Vat abandonna cette gigantomachie qui ne pouvait plus en effet prendre place dans ce temple aux lignes calmes et pures. Il supprime aussi les gardiens et ne conserve plus que les animaux strictement décoratifs à leurs places anciennes : le Nâga et le lion. L'éléphant lui-même que nous étions tant habitués à voir brassant des lotus avec sa trompe, soit sur l'angle des soubassements de certains temples pyramidaux (Mébon, Bakong, Prasat Damrei de Koh Ké), soit flanquant des portes monumentales ou des escaliers, ne trouve pas plus place dans les programmes nouveaux que les personnages à têtes d'animaux de Koh Ké. Au cours du XI^e siècle, disparaît aussi le Garuda, l'aigle à corps humain qui chevauchait le Nâga à l'époque de Yaçodharâpura, et dont j'ai dégagé, cette année même, l'ensemble le plus remarquable que nous con-

naissions à la porte S.-E. du Prah Khan de Kompong Thom (Pl. 63). Malheureusement ce monstrueux décor, haut de plus de deux mètres, est tombé de telle sorte que la photographie de sa face postérieure m'a été impossible. Koh Ké, le groupe des exceptions, nous fournira la combinaison du Nâga et du Garuda suivante : le serpent est posé directement sur le dallage des chaussées qui traversent les douves du Prasat Thom. Puis, au point où il se termine et où sa queue se relève légèrement, un socle bas, indépendant, supporte un Garuda debout, ailes ouvertes (2^m,10 de hauteur et 2 m. entre les pointes des ailes). Ces pièces de grande sculpture architecturale, gisent toutes brisées et incomplètes et n'ont pas été citées par mes devanciers. J'ai pu en restituer une, face Ouest, entre la troisième et la deuxième enceinte, côté Nord de la chaussée. Le Nâga d'Angkor Vat, plus ample, subit les mêmes transformations que les bas-reliefs : il s'aplatit, se complique d'un décor frisant intense sur les deux faces de son épanouissement et perd, avec son relief, sa vie ardente de la période antérieure (Pl. 64). Quant au lion, gauchement accroupi sur son arrière-train, s'il avait au début quelques qualités (Pl. 56), il les perdit rapidement. Tolérable au Phnom Bakhèng, au Prasat Damrei de Koh Ké et à Angkor Thom, on peut dire qu'il devient fastidieux à Angkor Vat. Il fallait que l'habitude fût bien ancrée d'incorporer cet animal aux façades pour que ni le sculpteur ni l'architecte ne se soient rendus compte de sa gaucherie et surtout de sa déchéance. Au Prah Khan du Kompong Svay, on le voit debout.

Le Nâga, malgré son évolution, demeure jusqu'au dernier moment d'une haute tenue et d'une incomparable puissance décorative. Je renonce à en énumérer les variétés selon le nombre de ses têtes (trois à onze), selon qu'elles s'ouvrent sur un plan (Angkor Vat) ou forment comme une étrave de navire (Beng Méaléa). Le corps s'allonge toujours horizontalement et, sauf de rares exceptions, sur des dés pour former invariablement le parapet des terrasses, des chaussées d'accès au temple ou des ponts. Coulé en bronze, on le retrouve dans les véhicules et les sièges assurant le même rôle de balustrade ou celui de motif terminal (Pl. 93). Sans recourir à une énumération impossible, il suffit de savoir que le Nâga ronde bosse est, au cours de tous les actes de la vie khmère ancienne, omniprésent et qu'il dresse encore ses têtes multiples et ses queues vibrantes sur les toits des pagodes contemporaines.

L'extraordinaire conception des tours à quatre visages déjà en honneur au VIII^e siècle pourrait, selon l'explication qu'on en donne, se classer dans cette catégorie de la ronde bosse architecturale ou dans celle que nous allons aborder. Elle

se généralise dans le temple central d'Angkor Thom et les cinq portes monumentales de la cité après avoir été essayée à Bantéai Chhma et est aussitôt abandonnée. Les visages sont ceux de Çiva (Pl. 1 et 2). Par son ciseau, le statuaire désorganise ainsi la vieille tour à étages décroissants, lui retire toute unité architecturale et la transforme en une sorte de statue, de monstrueuse ronde bosse quadricéphale. Une signification rituelle s'attache ainsi à de tels édifices transformés en monumentaux *koças*. Dans les inscriptions, ce terme (*koça* = gaine, couvercle orné, sculpté et gemmé du linga) apparaît fréquemment. Et la tour qui abrite un linga devient ainsi, symboliquement et en fait, l'énorme gaine ou couvercle de cet emblème mythique. Une description de *koça* d'or à quatre visages dédié à Çiva est donnée, en confirmation de notre interprétation, par une inscription çivaïque du Champa, pays voisin du Cambodge et de même culture sanscrite. Ceci dit, toute critique du point de vue architectural apparaît sans fondement. Le décorateur ayant réalisé une donnée traditionnelle symbolique et non point une conception architectonique entachée d'incohérence, reprend ses droits à une grande part de notre admiration. Au Bayon, ces faces géantes mesurent en moyenne 1^m,90 du haut du front au menton. Quelques-unes sont fort belles, amples, puissantes et telles que l'imposait l'extraordinaire échelle adoptée. Sur ces masques où le canon khmer se saisit monstrueusement grossi, il est facile de contrôler ce que devint au Cambodge la leçon de la face indo-grecque de la planche 34, l'écrasement du bas du visage, la presque suppression de l'espace entre l'ourlet de la lèvre supérieure et la base du nez et de noter une fois de plus l'indépendance du sculpteur cambodgien vis-à-vis de ses anciens maîtres.

LA SCULPTURE DÉCORATIVE

NEUFS fois sur dix un décor khmer est formé d'un motif initial qui se répète par succession ou symétriquement à un centre et de manière à couvrir une surface donnée. Ce motif initial peut être simple ou constitué lui-même conformément à la loi précédente. On voit donc dès maintenant qu'une telle conception donne sur l'infini et ne peut jamais conduire au désordre. En raison de cette répétition de motifs souvent compliqués, je crois que l'artisan usait de poncifs pour établir son dessin, gagner du temps en s'évitant de recommencer cent fois ses mensurations et sa mise en place. Les éléments : chevrons, losanges, etc..., s'isolaient au préalable par une gouttière s'enfonçant partout à la même profondeur. Deux plans s'indiquaient donc : celui que l'on désorganisait et celui jusqu'auquel on s'avançait. Si bien que nombre de motifs apparaissent un peu comme s'ils avaient été découpés et sculptés à part, puis posés sur le mur qu'on distingue entre eux. Il va sans dire que seule une grande maîtrise du ciseau est capable de le conduire assez vigoureusement pour obtenir tout le relief désirable sans jamais l'engager de manière qu'il entame le fond préétabli. Le même métier était aussi bien appliqué sur le plat d'un pilastre que sur le corps d'une moulure.

Cette facture est impersonnelle au point que, sur une façade d'édifice, il est impossible de distinguer les unes des autres les mains multiples qui y travaillèrent. On reconnaît des portions maladroitement confiées à des équipes secondaires selon cette répartition judicieuse précédemment signalée. Chaque équipe se meut comme un seul homme. Si un artisan quitte l'échafaudage, son voisin le remplace aussitôt. Considérez la planche 153 où un merveilleux décor d'Angkor Vat resta inachevé. Cet exemple montre une exécution qui progresse en surface, achève un morceau avant de passer au suivant, n'ébauche pas toute la page, n'établit pas d'armature, n'est pas conduite d'ensemble. Quelle certitude et quelle dextérité révèle une telle désinvolture ! Bien entendu, la sculpture variait de profondeur selon le cas et du relief champlé de la planche 154, passant par le demi-haut-relief de la plupart

des pilastres (Pl. 145), nous parvenons à la floraison presque ronde bosse du linteau de la planche 139. Néanmoins, au cours des siècles et d'une façon générale, le relief tend de plus en plus à diminuer et suit, dans cet ordre d'idées, exactement la même évolution que les scènes bas-reliefs. Les pleins l'emportent peu à peu sur les vides, tendent à conserver compact le plan de départ et à laisser de moins en moins visibles les ombres du plan de fond. Arborescente et parfois tumultueuse au cours des IX-X^e siècles et sans grand respect pour les lignes et les surfaces architecturales, la sculpture décorative s'assagit lentement et s'y adapte enfin. L'union est complète à Angkor Vat où les décors muraux deviennent invisibles à quelques mètres de distance (comparer les planches 113 et 116).

Avant ce temple splendide, un pan de muraille en grès de quelque surface n'existait pas. Les ouvertures rapprochées des édifices antérieurs, le peu de hauteur de leurs galeries, les nombreux recouvrements de celles-ci et leur jonction à des tours ne laissaient plus que redents et trumeaux, des allèges très basses, occupés par des décors locaux, de faible développement et perpétuellement interrompus. Aussi, le sculpteur n'avait jamais été invité par une telle architecture à respecter des nus qui ne s'offraient pas à lui. Brusquement, Angkor Vat posa le problème par l'ampleur et la hauteur de ses galeries (1). Et le problème, en dépit des habitudes séculaires qui s'opposaient à son esprit, fut aussitôt résolu et exactement dans le sens qu'il imposait, tant la sculpture décorative fut le propre du génie khmer, ce qu'il eut de plus vivace, de plus durable et d'assoupli.

A toute époque, les éléments architecturaux apparurent revêtus de la même catégorie de décor : le mur de ses Apsaras, de sa corniche et de sa plinthe ; la voûte porte invariablement son côtellement et son chéneau ondulé ; le soubassement, sa mouluration symétrique autour d'un motif central ; la porte, son tympan sur pieds-droits, son linteau sur jambages entre quoi s'incruste son cadre mouluré ; la tour, ses corniches à antéfixes ; l'escalier, ses contremarches moulurées ; le pilier, son chapiteau à pétales de lotus et sa base qui reproduit le chapiteau en sens inverse, etc... En conséquence, aucun imprévu dans la répartition du décor. L'invention du sculpteur ne consiste pas à innover, le cas échéant, un nouvel ornement d'assise

(1) A vrai dire, les architectes de ce temple étaient un peu préparés. Le Prah Khan de Kompong Thom, construit immédiatement avant Angkor Vat, accuse déjà de hautes galeries sur de belles murailles indemnes de décor, notamment à la porte monumentale Est de la galerie d'enceinte centrale.

ou de fronton ⁽¹⁾. Il n'estime pas qu'une porte ait besoin de se présenter sous plusieurs aspects selon le rôle qu'elle joue ou le lieu qu'elle dessert. Bien plus : les étages de la tour ne sont autres que son corps principal qui se superpose à lui-même en diminuant de grandeur. Eh bien, la porte et son décor y sont répétés quoiqu'ils ne correspondent à rien d'utile, puisque la tour est creuse et sans étage et malgré l'incohérence qu'il y a de voir une porte donnant sur le vide.

A qui la faute ? Je pense que c'est à l'architecte, si faute il y a, car, en définitive, c'est lui qui donne à l'ornemaniste des carcasses uniformes. Ne cherchons donc pas la valeur de celui-ci dans une répartition et une répétition qu'on lui impose. Nous la trouverons dans l'ingéniosité qu'il dépense à remplir d'étroites conditions, la science pratique et la fécondité dont il fait preuve pour s'exprimer avec variété et enthousiasme entre des limites si monotones.

C'est alors que ce surprenant artisan se meut avec un éclat souvent éblouissant et à toute époque, tant il a su tirer de partis d'une forme donnée, la plier et la déplier en tous sens, la décomposer et la recomposer, l'adapter de façons imprévues et différentes dans une logique jamais en défaut. A 30 mètres, toutes les portes se ressemblent parce que le décor intéresse les mêmes parties. Approchez-vous, tous les décors diffèrent. Cette faculté d'être mobile dans l'immobilité résulte de l'application raisonnée et permanente de trois ou quatre règles que j'ai développées ailleurs (*Recherches sur les Cambodgiens, loc. cit. chapitre XIX*) et que je résumerai ici : la multiplication par répétition d'un élément ; la complication de cet élément et enfin sa transformation en nouvel élément, s'inscrivant dans les formes du premier. Exemple de répétition : des boutons de lotus forment un filet de corniche (Pl. 123), les pétales de la même fleur, l'échine du chapiteau (même planche). Complication : le pétale précédent simple, se trilobera, se doublera par superposition, s'entourera d'un et deux rangs de dentelures, etc... Transformation : un rinceau au lieu de se terminer par une crossette bombée, le fera par une tête d'oiseau, ou bien un lion

(1) L'extraordinaire tour du Prasat Thkol (Pl. 3), petit temple près du Prah Khan de Kompong Thom et qu'on peut situer au siècle d'Angkor Thom, est l'unique exception connue à ces lois. On voit dans ses quatre angles une composition décorative à grande échelle, d'allure « romantique » et du même esprit, mais exaspéré, que les tours aux quatre visages d'Angkor Thom. La perfection de l'exécution du Garuda notamment, ne rachète qu'imparfaitement ce que ce chevauchement de femmes et d'éléphants a d'incohérent malgré les lignes d'une composition très arrêtées et des masses impeccablement équilibrées. J'ajouterai que dans cette tour, fait encore exceptionnel, les quatre tympanes qui couronnent les avant-corps étaient occupés chacun par un visage, ce qui donne une tour à quatre faces humaines, thème renouvelé de la capitale et différemment interprété.

issant aura, au lieu de tête, un rinceau, etc... Ceci posé, imaginez toutes les combinaisons que peuvent donner ces trois principes appliqués isolément, ensemble, par deux, etc..., et seulement avec les trois motifs élémentaires pris en exemples : bouton, pétale de lotus et rinceau. Imaginez ensuite, au lieu d'un élément simple, un élément déjà composé : régime de rinceaux, palmettes, oiseaux affrontés, rosace, anse, écusson, losange fleuri, chevron, etc... Vous aurez ainsi la notion du monde qu'est le décor d'un élément architectural khmer. Si nous voulions par exemple ne nous en tenir qu'au linteau, un livre comme celui-ci et toutes ses gravures n'y suffiraient pas. Pour n'en rester qu'au résumé des principes généraux, voyez un soubassement d'Angkor Vat, planche 127. Vous y lirez en clair, horizontalement, la répétition d'un même motif qui, verticalement, se complique, puis se transforme et parcourrez d'un regard le microcosme des lois composantes d'un décor khmer. Même vérification sur la corniche de la planche 123.

Puisqu'il serait trop long de passer en revue toutes les formes et sujets soumis ainsi à la fantaisie de ce ciseau que rien n'arrête, depuis le simple fleuron jusqu'aux régimes complexes et symétriques de rinceaux supportant dans leurs volutes des petits personnages ou des animaux (Pl. 150), nous nous bornerons à les nommer rapidement. Du reste, nous ne saurions faire plus, tant que tous les temples du pays n'auront pas été inventoriés comme ceux du groupe d'Angkor. Reconnaissons d'abord le règne animal. La terrasse royale d'Angkor Thom, conception architecturale unique et propre à la capitale, reçut un décor approprié, traité largement, d'allure franchement naturaliste : des éléphants à peu près grandeur naturelle sur une longueur de 300 mètres (Pl. 57). Ces nobles animaux réapparaissent aux portes de la cité (Pl. 58) et en compagnie du Garuda, au Prasat Prah Thkol (Kompong Thom) (Pl. 3). Dans l'ordre stylisé, le masque de Rahu, monstre de l'éclipse, est le motif central fréquent des linteaux et des déroulements de rinceaux, mais nous le trouverions aisément au milieu d'un bouclier ou sur le pied d'un siège ainsi que nous le vîmes sur la corniche de Prah Thkol. Je ne reviendrai pas sur le Nâga. Le Makara, ce vieil animal aquatique de la mythologie indienne, ne connut au Cambodge qu'une fortune éphémère jusqu'au VIII^e siècle (Pl. 97). L'oie sacrée Hamsa, aussi vieille que lui et qui souligne déjà au VII^e siècle la cellule en grès située dans une des tours du groupe de Sambuor (Kompong Thom), vécut plus longtemps. Elle flanque le deuxième soubassement de la terrasse royale d'Angkor Thom, puis, un peu plus tard, les chaussées d'accès au temple de Prah Khan (Kompong Thom) où, haute de plus de 2 mètres et indéfiniment répétée, elle est d'un

faire sans intérêt. Le lion apparaît en miniature et se mêle aux rinceaux, avec des petits chevaux qui caracolent montés par des guerriers brandissant leurs armes. Mais au sommet de la grande pyramide de Koh Ké, à plus de cinquante mètres de hauteur, traité en atlante dont la taille dépasse trois mètres, il flanque au nombre de deux par face et un à chaque angle un socle monstrueux à destination inconnue. Les oiseaux affrontés et groupés par deux ou par trois, donnent un décor circulaire déjà popularisé par la photographie (Pl. 154).

Le règne végétal, si l'on en excepte le lotus, n'eut en revanche que peu de succès et c'est surtout à Angkor Vat qu'il se généralisa et d'une façon tellement interprétée qu'il nous est impossible de reconnaître les modèles botaniques desquels les praticiens s'inspirèrent. Traitées en sculpture frissante, des fleurs capricieuses à longues tiges — alors que ces espèces, sauf certaines lianes, sont rares dans le pays — s'enroulent en motifs réguliers sur les tableaux des baies ou forment semis sur les murailles (Pl. 109). Dans certaines sculptures du VII^e siècle, on reconnaît des pendeloques faites de jasmin et de champa (*michelia champaca*). En revanche, le lotus en boutons ou en fleurs, transformé, multiplié, naturaliste ou stylisé, est partout répandu et il est impossible de faire quelques pas dans un temple classique de date ou de région quelconque sans en être entouré.

Aux sculptures décoratives animale et végétale, s'ajoute la sculpture strictement ornementale dont on ne connaît pas encore les origines naturelles à supposer qu'elle ne fût pas, dès le début, une pure spéculation plastique. Géométrique et symétrique, elle comprend le rinceau, ses innombrables variétés et dont le groupement détermine des chevrons, des losanges, des écussons, etc...; les niches en arcades finement compliquées inscrivant chacune une danseuse, un saint personnage, ou un animal (Pl. 116, 124, 143); la frange qui souligne les corniches (Pl. 122, 123), etc...

XIII

RÉSUMÉ GÉNÉRAL DE LA SCULPTURE KHMÈRE ANCIENNE

EN résumé, la sculpture ancienne khmère peut être représentée par le tableau ci-après, où chaque division et subdivision abondent en exemples variés, à compter par centaines pour tout ce qui appartient à l'art décoratif. Le statuaire, depuis la grande époque où il buvait aux sources indo-grecques, s'est abâtardi dans tout ce qui relevait de son art strict sous les influences et pour les causes diverses que nous avons tenté de reconnaître; mais tant avec ses statues qu'avec ses bas-reliefs, il s'est rangé aux côtés du décorateur. Et celui-ci, admirable dès le début, en progrès constant, n'a pas seulement perfectionné son art et assoupli sa main. A son tour, il s'associa de plus en plus étroitement avec l'architecte. Après au moins huit siècles de réactions de ses diverses tendances, la sculpture khmère opère sa synthèse dans la prodigieuse cristallisation d'Angkor Vat d'où la statuaire naturaliste est seule éliminée. Et si le sculpteur finit décorateur, il ne paraît pas que ce soit par impuissance, mais par une lente et clairvoyante discussion et sous l'irrésistible poussée de son génie. Après avoir parcouru toutes les branches de son art, laissé des chefs-d'œuvre dans chacune d'elle, il reconnaît sciemment que l'architecture et la sculpture ne valent que par leur intime association et dans le but d'atteindre à l'unité.

A

La Sculpture classique khmère (Toutes matières et à toutes époques)	{	Statuaire architecturale (motifs séparables du monument ou isolés sur socle)	}	Statuaire humaine	{	Conventionnel- lement copiées sur l'être humain	}	Statue de divinité.
				Statuaire animale	{	Représentation fidèle d'animaux: Représentation d'être fabuleux :	}	Éléphant, bœuf. Nâga, Garuda.

B

La Sculpture classique khmère (Toutes matières et à toutes époques)	Sculpture architecturale (motifs inséparables du monument et intimement liés aux éléments de l'architecture)	a. Bas- reliefs	Suites de scènes légendaires, historiques ou réalistes disposées sous voûtes, ayant un sens complet et ne participant pas à la décoration proprement dite du monument. Ne se trouvent que dans les trois grands temples de Bantéai Chhma, Bayon, et Angkor Vat et ne constituent pas dans l'ensemble des temples khmers le décor régulier des galeries.
		b. Scènes sculptées	Petites scènes mythiques, historiques ou réalistes, isolées, disposées en motifs décoratifs soumis aux formes architecturales (tympans, murailles). Décoration végétale. Éléments formatifs pris au règne végétal (chapiteaux). Décoration humaine. Éléments formatifs pris au corps humain (tours à quatre visages). Décoration animale. Éléments formatifs pris au règne animal (gargouilles). Décoration strictement ornementale. Éléments formatifs anonymes (rinçeaux). Décoration mixte. Mélange des éléments précédents (linteaux).
		c. Sculpture décorative	— La décoration mixte étant de beaucoup la plus répandue peut être ordonnée par les appellations suivantes, selon que tel élément régit un ensemble, y domine par sa place ou son importance: Décoration végétale mixte (tableaux de porte); Décoration humaine mixte (danseuse dans une niche); Décoration animale mixte (linteaux avec monstre central); Décoration ornementale mixte (pilastres).

L'ART DU BRONZE

TANT pour peupler ses sanctuaires que pour parer ses objets cultuels et familiers, le sculpteur khmer emprunta aux métaux précieux et au bronze d'autres matières que les grès et les stucs. Jamais jusqu'ici, on n'a traité cette branche de la sculpture khmère. C'est jouer cependant sur les mots que de ne pas tenir une statuette — parce qu'elle est coulée — pour une œuvre sculptée. Toute la fonte khmère, celle de l'objet comme celle du dieu, s'étant opérée par le procédé de la cire perdue, il fallut bien que l'artisan modelât et ciselât chaque fois l'original en cire, et qu'est cela sinon de la sculpture? On doit dire aussi que l'art du bronze khmer dans son ensemble n'est qu'une révélation de ces dernières années au cours desquelles des recherches systématiques ont doté le Musée du Cambodge de plus de quatre cents objets.

Nous y retrouvons toutes les formes et tous les sujets de la sculpture du grès, depuis le Nâga qui devient décor de timon de véhicule (Pl. 93), le Garuda qui entre dans la composition d'un accrochage de litière (Pl. 94) jusqu'aux lotus stylisés ou naturalistes et après avoir reconnu la plupart des divinités de la grande statuaire. Dès le III^e siècle, les Chinois signalent les habitants du Fou-nan habiles à la cisèlure et au repoussage des métaux. Les stations préhistoriques mises à jour le long de la vallée du Mékong jusqu'à Luang Prabang au Laos, ont régulièrement livré des objets de bronze. D'après les analyses auxquelles nous fîmes procéder sur des objets cultuels et des statuettes des X-XII^e siècles, voici un des alliages reconnu : cuivre 685; étain 103,8; plomb 193,5; nickel 6; indosés 1,7, parmi lesquels des traces probables d'or et d'argent. Ces proportions se retrouvent à peu près dans les bronzes contemporains. Tandis qu'elles ne présentent pas de parentés étroites avec celles de l'Inde, elles correspondent à celles des vieux bronzes chinois au point qu'il est permis de penser, jusqu'à plus ample informé, que si l'art du bronze ne fut pas importé de Chine, il en a subi certainement les influences à une très haute époque. Aussi bien la dorure soit à la feuille, soit au mercure, correspond

à celle du septentrion d'où le Cambodge, au XIII^e siècle, recevait le vermillon pour les laques, l'or en feuilles, le mercure et l'étain.

Les objets originaux en bronze qui nous restent des temps anciens et, je le répète, bien que nos recherches soient à leur début, se classent de la façon suivante : les statuettes (dont la plus haute mesure 0,71) parmi lesquelles beaucoup d'inconnus, des Çiva, Vishnu, Vishnu sur Garuda, Laksmî, Ganeça, Avalokiteçvara, Buddha, etc. ; des objets cultuels tels que des cloches, des conques-trompettes (Pl. 95) ou à eau lustrale ; des attributs : foudres, tridents ; des objets votifs : trépieds (Pl. 95) porte-luminaires ; des matrices à effigies ; des accessoires de harnachements : grelotières, pendentifs ; des décors et crochets de véhicules ; des bijoux : bagues, colliers ; des réductions d'édifices ; des revêtements décoratifs architecturaux ; des ustensiles divers et objets non identifiés. Chacune de ces catégories nous a déjà doté de véritables œuvres d'art dans toute l'acception du terme. La plupart conservent des traces de dorure. Les qualités du praticien, statuaire ou ornemaniste sur pierre, s'y reconnaissent au même degré, ainsi que les défauts. M. Marchal, Conservateur des monuments d'Angkor, par un hasard vraiment providentiel, découvrit en 1922, à Bantéai Kdei, temple du groupe métropolitain, la statuette admirable de la planche 85 qui est à tout le reste des images en bronze actuellement connues ce que le Harihara est à la statuaire du grès. En effet, cette divinité à huit têtes, seize bras et quatre jambes curieusement interprétées par deux pieds et une gouttière sur la face antérieure de chaque jambe normale, participe de la même statuaire élégante que le Harihara. En outre, elle enrichit la ronde bosse khmère de cette attitude de danse pleine d'élan et d'équilibre qui ne nous était connue que par le bas-relief. Finement dorée, les traces qu'elle en garde brillent encore de tout leur éclat initial. Et ce ne sera pas trop nous aventurer que de la situer au X^e siècle. De toute cette statuaire du bronze, nous ne connaissons que des exemples de taille relativement petite. Mais ne doutons pas que de grandes divinités furent coulées. Des fragments nous y engagent, notamment un bras et une main de 0^m,18 de longueur ainsi que les deux fameuses statues trouvées par M. Rastman au Siam, un Çiva et un Vishnu de 2^m,08 et 1^m,65 ; statues qui, si elles ne sont pas khmères, donnent l'idée de ce que les fondeurs savaient encore faire aux XIII-XIV^e siècles, fondeurs qui ne furent certainement pas les maîtres des Khmers, mais leurs élèves.

RÉPARTITION GÉOGRAPHIQUE DE LA SCULPTURE KHMÈRE

C'EST par l'étude approfondie de cette répartition des principaux motifs considérés dans leurs formes et leur facture qu'on parviendra, je crois, le plus sûrement au classement de cet art si enchevêtré et bien loin de former un tout homogène soumis à une vie régulière. En ce qui concerne l'architecture khmère examinée dans ses plans, j'ai procédé à pareil travail, reconnu des régions, des écoles régionales et un mouvement d'échange entre ces régions et ces écoles (*Arts et Archéologie khmers*, 1921, fasc. 3). Ce que nous savons de la sculpture coïncide à merveille avec ce précédent classement. Aussi bien n'irons-nous pas maintenant tout à fait au hasard en reconnaissant tel motif sculpté propre au Nord-Ouest, puisque déjà au Nord-Ouest nous rencontrâmes les dispositifs particuliers à une architecture locale. N'oublions jamais, en pareilles recherches, qu'Angkor ne fut que la dernière capitale et que la cour la délaissa même quelque temps tandis qu'elle se construisait ou venait d'être achevée. L'art, pas plus que la politique et le pouvoir ne semblent donc avoir été centralisés de façon régulière durant les six siècles de l'histoire khmère que les textes nous entr'ouvrent. La région méridionale du pays jusqu'au 12^o30 latitude Nord fut négligée dès l'apparition d'Angkor et l'on n'y construisit plus que quelques monuments peu importants, toute l'activité se condensant dans les régions s'étendant au Nord-Ouest puis au Nord-Est de la métropole.

On doit envisager l'ancien Cambodge comme un agrégat de principautés pas toujours aveuglément soumises au pouvoir central, ni en communication intime ou suivie avec lui. Dans ces conditions l'art ne progressa pas de même manière sur tous les points du territoire, n'adopta pas ou n'abandonna pas simultanément telle ou telle formule. Par exemple les temples pyramidaux à quatre façades comme le Bayon, le Bapuon, Takèo, Angkor Vat appartiennent à Angkor et à son époque exclusivement. Au contraire, les édifices à toitures angulaires couvertes

de tuiles, à larges bandeaux de tympans se relevant en coquilles élégantes et hardies, caractérisent uniquement les temples imposants groupés au Nord-Est extrême du pays : Koh Ké, Phnom Sandak, Prah Vihear, Vat Phu. Nous possédons ainsi un canevas, une carte préparée où nous pourrions, toutes sommaires que soient nos connaissances, inscrire les décors et les factures propres à quelques régions. Et si nous sommes loin de pouvoir établir, complète et détaillée, cette topographie esthétique, puisque le nombre des motifs sculptés connus de nous est infime, il en est de généraux, d'imposants, qui ne purent cependant pas échapper à nos recherches.

Imaginez une étoile à trois branches ayant Angkor pour centre, une branche au Sud et les deux autres orientées l'une vers le Nord-Ouest et l'Ouest, l'autre vers le Nord-Est et l'Est. La branche Sud, avons-nous dit, de bonne heure construite, où l'on trouve des textes du début du VII^e siècle, fut à peu près abandonnée d'Angkor. C'est elle qui reçut sur ses rivages le Buddha indo-grec que nous avons imaginé être arrivé par mer du centre de l'Inde dans les tout premiers siècles de notre ère. La sculpture décorative y fut très peu florissante, car la brique étant surtout employée ne laissait au sculpteur que le grès des portes et des linteaux. Pas de soubassements à riches moulures sculptées. La modénature des encadrements des baies est sans vigueur. Pas de voûtes, ni de galeries : interminables prétextes à décor. Ni Apsaras, ni Nâga : l'architecture ne comportant pas les places où ces deux motifs eussent pu s'installer. En revanche, c'est au Sud que naquît et se développa l'art du Harihara.

La région du Nord-Ouest inaugura le temple en grès à grand développement et à tours réunies par des galeries (Bantéai Chhma, première moitié du IX^e siècle au plus tard). C'est dans ce temple considérable que naissent la tour à quatre visages, les grandes suites de bas-reliefs sous voûte, le Nâga porté par les géants, la voûte côtelée, le pilier et son décor correspondant, les corniches, les Apsaras pullulant dans des niches sur les murailles, les redents et les trumaux, les Dvârapâlas, la combinaison du Garuda et du Nâga, les Râkshasas flanquant les soubassements, les niches formant crête de faitage. Nous y trouvâmes le Buddha à tête naturaliste et vîmes naître son sourire. La statuaire de la région est lourde, sans grand intérêt plastique et rien ne la différencie nettement de celle d'Angkor qui en découle.

La région d'Angkor et son groupe d'édifices considérables reçut donc la plupart de ses richesses du Nord-Ouest et les perfectionna manuellement en les confiant à des artisans plus habiles, mais moins inventifs. Y naissent le Nâga privé du Garuda,

les hauts soubassements décroissants, la fortune méritée de l'éléphant tant aux portes monumentales, sur le soubassement de la terrasse royale qu'en ronde bosse sur les angles des soubassements du Mébon oriental et de Bakong (Roluos). Nous vîmes dans Angkor Vat comment cet art se termina. En bref, tout ce qui caractérise le Nord-Ouest se retrouve dans la région d'Angkor, mais l'inverse n'est pas vrai.

C'est en effet vers le Nord-Est et l'Est que la métropole s'épancha et où le mouvement descendu du Nord-Ouest alla mourir après avoir perdu un peu de sa fougue au Bayon, stationné et déposé dans les ateliers métropolitains. Seulement cet art rencontra une région retardataire où tout ce qui était vraiment khmer, original persistait; où la hâte de bâtir n'avait pas encore pénétré les populations, beaucoup moins denses et à peine touchées, à ce moment, par les grands mouvements qui fermentaient ou avaient fermenté dans le reste du pays. Aussi, des édifices plus clairsemés s'y dressèrent-ils dans une originalité et une diversité plus grande qu'ailleurs, au cours des deux siècles qui s'écoulèrent entre Angkor Thom et Angkor Vat. Les erreurs géniales et romantiques de la veille n'y sont pas poursuivies : absence des tours à quatre visages, des géants portant le Nâga.

On peut même diviser cette région en deux écoles bien distinctes. Au Nord-Est proprement dit, pas d'Apsaras (Prah Vihear) ou très rares (Prasat Thom et tout le groupe de Koh Ké). Le Nâga puissant et simple est posé sur un muret (Prah Vihear) ou à même le sol (Prasat Thom). On innove un grand Garuda debout, ailes déployées qui, au lieu de se combiner au Nâga, se dresse à sa suite, indépendant; les personnages à têtes d'animaux contribuant avec les lions au décor des escaliers; des statues colossales dans les sanctuaires (le Çiva de Koh Ké) et de conception particulière : personnage devant un disque, à cheval sur un socle, Râkshasî, singes combattant; des tympan triangulaires et leur décor adéquat; des socles imposants flanqués de lions; des pilastres étroits et peu saillants (Prasat Thom); des chapiteaux uniques au Cambodge (Id.) Tandis donc que les sculpteurs du Nord-Est lisaient à peine dans les traités architecturaux de la capitale, l'Est proprement dit constituait une zone intermédiaire et, de ce fait, reflétait plus fidèlement les goûts métropolitains. Sur une même ligne Ouest-Est, les groupes de Beng Méaléa (Chikrèng) et Prah Khan (Kompong Thom) la jalonnent et elle atteint au Nord un temple remarquable : le Prasat Khna Sen Kèo (appelé aussi Prasat Khna Thom) où les petits bas-reliefs muraux du Bapuon d'Angkor sont repris.

Néanmoins, dans cette zone intermédiaire, les ateliers se montrent quand même indépendants. La tête de Rahu et le Garuda y triomphent. Souvenons-nous de cet incroyable décor du Prasat Thkol à quelques kilomètres de Prah Khan. On voit apparaître le lion debout. Les parements des chaussées qui traversent les douves de Prah Khan sont flanqués des oies Hamsa qui, hautes de 0^m,60 à Angkor Thom, mesurent ici plus de 2 mètres. Les Apsaras de ce même groupe, plates, guindées, à tiaras opulentes, sont les sœurs aînées de celles d'Angkor Vat. Déjà la sculpture des linteaux se complique ou prend une vigueur inouïe (Bakong, Lolei, Prah Khan). Le Garuda sur Nâga hérité du Nord-Ouest est traité avec une ampleur qu'il ne connut jamais ailleurs; ou bien le Nâga est sculpté seul avec un épanouissement à section triangulaire (Beng Méaléa). Ainsi suit-on clairement dans les régions Nord-Est et Est d'Angkor les thèmes de la capitale qui se perfectionnent dans l'Est, mais à mesure qu'ils s'acheminent vers le Nord-Est se désagrègent et s'effacent sous les ciseaux d'ateliers de plus en plus indépendants.

Qu'il me suffise de dire ici, en effet, sans avoir à le démontrer car je l'ai fait ailleurs (*Art et Archéologie khmers.*, 1921, fasc. 3), que ces régions ne sont pas constituées au hasard de l'art, mais que la nature et les mouvements du terrain, l'hydrographie surtout, les ouvrirent telles aux mouvements humains et les avaient délimitées bien avant qu'on y posât la première pierre du premier temple. Les deux ateliers du Nord-Est et de l'Est eux-mêmes sont séparés par une zone montagneuse et aride, vide de temples. De nos jours encore, le Cambodge du Nord-Est est le plus inaccessible, le moins peuplé et le moins pénétré par notre civilisation. Aussi bien, jusqu'au XIII^e siècle, l'unification complète de l'art khmer par les flots puissants venus du Nord-Ouest et le rayonnement d'Angkor n'eut pas le temps de s'accomplir et n'effleura qu'à peine le territoire du Nord-Est. L'histoire, en confirmation, nous apprend qu'il a été le berceau des premières dynasties khmères et d'où elles partirent à la conquête des États du Sud et à la recherche de régions plus centrales et plus fertiles.

LES INFLUENCES EXTÉRIEURES
CONCLUSION

DE ce que les études savantes découvrirent que le sanscrit fut de bonne heure la langue religieuse du Cambodge, que les cultes et les grands poèmes indiens y parvinrent au plus tard dans les premiers siècles de notre ère en compagnie de divers traités et systèmes philosophiques, on attribua en conséquence les mêmes origines aux arts khmers. On reconnaissait en effet le Garuda sculpté sur une corniche, que le barattage de l'Océan occupait un linteau et l'on identifiait, en statuaire, Çiva et Vishnu. Aussitôt, sans plus approfondir, on proclama la vassalité totale d'un Cambodge indien et l'on en arriva tout naturellement à cette expression dont la fortune est encore intacte : les arts indiens au Cambodge, expression qui semble sous-entendre l'impersonnalité complète du génie khmer.

Or, on a pu entrevoir par ce qui précède, que la question est beaucoup moins simple. Depuis plus de dix ans, en ce qui me concerne, je ne cesse de protester contre cette théorie et surtout les méthodes qui ne jugent les arts plastiques que dans leur inspiration. Toutes les recherches que j'ai poursuivies, les comparaisons auxquelles j'ai pu me livrer m'ont conduit régulièrement à la conclusion suivante : les artistes khmers sont d'autant plus personnels que, s'abreuvant aux mêmes religions et littératures que ceux de l'Inde, ils engageaient ainsi l'indépendance de leurs manifestations plastiques dès la conception et d'autant plus avant que dans le groupe de Sambuor, celui d'Hanchei et quelques autres monuments, ils eurent des exemples patents d'art indien pur sous les yeux au moment critique où leur art monumental dans toute sa jeunesse prenait son essor.

Avant de passer à l'étude des faits on a toutes les présomptions de penser que le sanscrit et la civilisation indienne n'appartinrent au Cambodge qu'à une élite restreinte. Le peuple avait sa langue, son passé. Ne serait-ce pas un exemple unique dans l'histoire que ce peuple se soit tout à coup révélé artiste et si prodigieusement habile et fécond au commandement unique de cette élite, s'il n'avait

pas montré au préalable des tendances favorables, n'héritait pas une pratique artistique avancée et s'il ne portait pas en lui un tempérament artiste? En second lieu, les huit cents monuments qui nous restent, tous ceux qui disparurent, toute cette œuvre sculpturale de la pierre et du bronze qui nous confond, pourraient-ils être le fait de cette élite qu'on voit à la cour, dans les ministères, les couvents et les temples bien mieux que le ciseau en main et sur des échafaudages? Elle commandait, oui, mais le peuple exécutait. Et en art, un monde sépare la demande de l'exécution de l'œuvre. De ce que le pape Jules II commanda, que serait-il resté si Michel-Ange n'avait pas exécuté? En un mot l'art khmer est l'œuvre du peuple khmer.

Ce peuple avait acquis, je pense, à l'aide du bois, les principes d'une architecture qui persistent jusque dans le dernier de ses temples en pierre et qui n'ont absolument rien d'indien. Qu'il s'agisse de poterie familière, de vases rituels ou de ces tuiles vernissées qui couvrirent les monuments civils et souvent les temples, la céramique khmère est manifestement d'origine chinoise. Nous venons de lire que le bronze, les procédés de laquage et de dorure se recommandent de la même inspiration. De plus, tout le commerce fut de bonne heure entre les mains de Chinois qui venaient « en foule » s'installer au Cambodge et y prenaient femmes. Ils y sont encore. Au moment donc où l'Inde colonisa en Indochine, elle n'y trouva pas que des sauvages, mais des États déjà évolués, possédant le bronze par exemple dès le temps préhistorique, une architecture charpentée, bref un patrimoine artistique et des formes traditionnelles. Elle ne fécondait pas un sol vierge, mais y rencontrait une personnalité acquise dont la réaction ne dut pas manquer de se faire sentir puisque le territoire n'était pas submergé par un envahissement de populations indiennes denses se substituant à un élément aborigène rare et épuisé. En conséquence, lorsqu'au moment où nous saisissons le Khmer construisant en matériaux durables et en pleine influence indienne ou gréco-indienne, si nous ne rétablissons pas ce passé, nous tombons dans l'erreur.

Maintenant, passons aux faits. Que voyons-nous donc au VII^e siècle d'indien et pour parler exactement, de forme indienne? Le Makara, l'oie sacrée formant cordon ou échine de chapiteau, quelques moulures et quelques silhouettes architecturales. A Hanchei (Kompong Cham), monument du début du VII^e siècle et dont j'ai longuement discuté dans mes *Recherches sur les Cambodgiens*, une tour en latérite est construite à l'image exacte d'un ratha dravidien de la côte Est de l'Inde et l'on y voit le petit arc en relief entourant une tête humaine, vieux motif

décoratif buddhique indien. Au Nord-Ouest d'Hanchei, à une centaine de kilomètres et à la même époque, le groupe de Sambuor, avec ses tours en brique si variées, carrées, rectangulaires, octogonales, ses deux cellules en grès relèvent d'un art indien si pur qu'on le croirait traité par des artisans venus du Dékan. Les palais sculptés sur les parois des tours avec leurs colonnes compliquées, leur bandeau en fer à cheval, leurs étages superposés, leur balustrade, sont indiens. Rien de khmer qui soit bien patent ne s'amalgame encore à cette cinquantaine de tours. Tout cet art ne fait qu'arriver. Il se fixe dans le bas Cambodge comme si tout un noyau d'immigrés occidentaux arrivés probablement par mer avec leurs architectes et leurs sculpteurs n'avaient pu agrandir ni même soutenir leur influence, car malgré l'importance de cette vieille cité et la perfection de son décor, un siècle après seulement, plus rien n'en subsiste. Plus jamais nous ne retrouverons de cellules, de tours polygonales, une modénature comparable, des représentations d'édifices indiens décorant des murailles, etc... L'emploi du grès généralisé aide à oublier les leçons indiennes. Et à partir de cet instant, on suit le Khmer dans l'évolution logique, intime et régulière que nous exposâmes. Si nous voulons juger en toute équité, il est bien de reconnaître le fonds proprement indien. Mais comment ignorer son isolement géographique sur un point du territoire et sa vie éphémère? Comment surtout ignorer ce qu'inventa le Khmer? L'œuvre est pourtant de taille. Angkor Thom, ses portes et ses géants, sa terrasse royale flanquée d'éléphants, ses temples pyramidaux au plan si clair, les édifices de Koh Ké avec leurs toitures angulaires à charpente, tout cela ne se relie à rien d'indien qui lui soit comparable ou qui le prépare. Sans aucun doute, on célébrait dans le temple les mêmes cultes qu'entre l'Indus et le Gange, mais c'étaient d'autres hommes qui bâtissaient et sculptaient, un autre génie, une esthétique nationale qui dictaient leurs lois. D'ailleurs, il ne sera pas inutile de retracer ici, à grands traits, et dans son esprit cette fois, cette évolution, afin de nous convaincre que ses causes sont internes et que rien d'extérieur ne la dirige plus, après que le départ lui fut donné, disons au VII^e siècle, puisque l'habitude est prise de partir de cette époque à laquelle remontent les premiers édifices datés.

Antérieurement fonds national dont la formation nous échappe. Arrivée des religions indiennes et des formes correspondantes soit pures, soit mêlées à des formes grecques, fait nouveau que le présent livre expose pour la première fois. Résumons cette influence par l'expression « gréco-indienne », seule exacte tant que nous n'aurons pas la certitude absolue que le Bouddhisme parvint au Cambodge

la première des religions de l'Inde. Le mélange indo-khmer s'élabore du I^{er} au VII^e siècle au plus tard et nous voilà à la fin du VIII^e siècle, début du IX^e au plus tard, moment où se construit Bantéai Chhma, le plus grand temple en grès du pays et qui renferme le Buddha naturaliste de la planche 35, la première suite de bas-reliefs et toutes les formes architectoniques de l'avenir. A partir de ce moment le sculpteur khmer est en possession de son art, montre toutes ses tendances, n'a plus rien de grec, ni d'indien en fait. Il s'avère aussitôt religieux, harmonieux, plastique, déjà styliste par ses Buddhas; verveux et naturaliste dans ses bas-reliefs; opulent, habile et varié dans sa sculpture décorative. Remarquez surtout comme le métier change de nature d'un genre à l'autre et correspond à chaque programme: de larges modelés et des lignes déliées chez la statue; un ciseau sommaire, rapide et bon enfant dans le bas-relief et enfin une main incisive, volontaire et méticuleuse dans le décor proprement dit. Je me refuse à voir dans cette variété le fait d'un peuple copiste.

Ce qui se passe ensuite le démontrera encore. Nous avons vu que l'équilibre se rompit peu à peu entre ces trois arts: ronde bosse, bas-relief et décoration et que l'ornemaniste, sous l'impulsion de l'architecte qui méditait Angkor Vat et entendait que la sculpture devînt respectueuse de l'architecture — ce que l'Indien ignore toute sa vie — le décorateur, dis-je, prit de plus en plus le pas sur l'imagier et le statuaire. Celui-là, à Angkor Vat, réédite bien les anciens tableaux, mais avec le souci de l'arabesque et une perfection d'ordre ornemental. Le statuaire, tout naturalisme, puis toute stylisation laissés de côté, se donne aux mêmes préoccupations: quel remarquable motif décoratif qu'un Çiva à quatre bras rayonnant, le tout enrichi d'or et de gemmes. Il se suffit à lui-même et n'a plus besoin, ainsi compris, de vie, de perfection humaines. Comparez le sobre Buddha de la planche 38 à celui de la planche 42. Le premier épuré, d'aspect nu sur un Nâga puissant participe, avec juste mesure, de l'égale répartition du réalisme, de la stylisation et de l'art décoratif. Puis le second ceint un diadème, médite sur un reptile plus fouillé que le précédent, les formes se raidissent déjà. Après cette étape, il n'y a plus qu'à faire appel aux bijoux ajoutés, à la dorure. Enfin, l'enthousiasme et la richesse de l'ornemaniste ne pouvant plus s'exprimer en profondeur ni en mouvement — les éléphants et les tours à quatre visages d'Angkor Thom — ne font plus jaillir la vie humaine et animale d'une pierre qui appartient désormais à l'architecte, mais en dégagent la fleur et la mêlent sans discordance à l'unité architecturale.

Or, au cours de ces temps, les communications ne sont point coupées avec

l'Inde. A tout moment les inscriptions jusqu'au XII^e siècle nous parlent de brahmanes en arrivant. Jayavarman II fait venir un savant docteur qu'il charge de créer le culte royal. Yaçovarman, trente ans plus tard, adopte l'écriture du Nord de l'Inde. Que faisaient-ils donc tous ces nouveaux venus? Qu'apportèrent-ils au sculpteur khmer de leur pays où les arts suivaient un destin complètement différent? Où sont leurs traces? Où retrouver leur esprit dans cette évolution khmère si sûre d'elle-même, si logique et souvent si intelligente? Voici Angkor Vat au XII^e siècle. Où trouver antérieurement en Inde le plan de ce chef-d'œuvre et ses origines? Nulle part. Or le plan et les origines d'Angkor Vat, d'année en année, de pierre en pierre, depuis Bantéai Chhma, sont en puissance au Cambodge.

Il est entendu que le Khmers'abreuveaux mêmes sources religieuses que l'Indien. Or, l'art plastique ne s'arrête pas à l'inspiration, à un thème. Il consiste à créer, à sculpter de la matière, à l'imprégner d'âme, de vie et d'idées. Que vaut, isolée, la donnée de la Niké grecque remettant sa sandale? Au Cambodge donc voici un Nâga, un Garuda sur Nâga, une tour à quatre visages, d'immenses déroulements de bas-reliefs; après le Bayon, le temple d'Angkor Vat; après le Buddha de Prei Krâbas, celui d'Angkor Thom; la galerie voûtée à extrados côtelé ou bien les toitures triangulaires avec des tympan ornés de grandes coquilles latérales, etc..., autant de formes inconnues en Inde. En revanche, voici en Inde les temples souterrains, les vieux chapiteaux persépolitains ou en forme de vase avec feuillage retombant, les piliers et colonnes galbés, les sikaras, les galeries à couverture plate, les sanctuaires superposés, etc..., autant de faits ignorés au Cambodge à partir du VII^e siècle. Souvenons-nous, dès l'origine, des différences du Buddha gréco-khmer et du Buddha gréco-gandhârien et nous en aurons fini avec la formule passe-partout : les arts indiens au Cambodge, qui n'est valable qu'un moment et pour démontrer au contraire le peu de succès que les arts indiens trouvèrent chez les Cambodgiens et leur courte vie dans une atmosphère qui ne leur fut point propice. Ce qui ne nous empêche nullement de reconnaître que c'est à la littérature, et à l'impulsion religieuse indiennes, que la personnalité khmère dut de pouvoir se perpétuer jusqu'à nous.

Ainsi, le sculpteur put devenir l'artiste peut-être le plus complet, le plus divers de l'Asie ancienne — certainement le plus près de nous — en raison de cette pensée aryenne et de cette raison grecque dont il sut s'inspirer et enrichir, à une époque opportune, son propre génie et son habileté ancestrale de vieux sculpteur sur bois. Ajoutons que de nos jours encore, par un prodige d'atavisme peut-être

unique, cette habileté manuelle et cette richesse du ciseau sont encore si flagrantes qu'elles forcent notre admiration.

Devons-nous conclure? Je ne crois pas si ce doit être par une histoire ou des suggestions plus précises que les précédentes. Mais nous avons sous les yeux assez d'exemples et de toutes qualités pour porter un jugement lequel, forcément personnel à l'auteur, n'engage ni l'œuvre étudiée ni la religion du lecteur. La sculpture khmère est essentiellement instable et active, lorsqu'on l'examine en détail. Pas un de ses actes, aucun programme qui ne provoquent un acte et un programme contraires. Elle n'est qu'un agrégat de tendances qui se gênent souvent lorsqu'elles ne se combattent pas, ou avortent. A quel moment reconnaissons-nous le sculpteur en progrès, je veux dire complet, équilibré, partageant des qualités égales entre sa statuaire, son bas-relief et son art décoratif? Jamais. Et pourtant il l'essaie, s'avance rapidement vers ce but, puis piétine et bifurque. Peut-être disparut-il trop tôt, se forma-t-il avec trop de hâte ou fut-il trop divisé. Je pense aussi que le vice vient en partie de cette spécialisation à outrance à laquelle nous le vîmes régulièrement condamné.

Si nous admettons ce principe initial que tout un monument doit être décoré sans solution de continuité, que seront sculptées les portes, les voûtes, les murailles sans variantes dans un même édifice et que les sanctuaires peuvent recevoir des statues de divinités autant qu'ils sont susceptibles d'en contenir, nous tenons évidemment une des raisons de bien des échecs et de beaucoup de traits admirables. Or ce principe initial n'était pas constamment observé. Et lorsque les sculpteurs s'y plièrent, fut-ce bien selon leur tempérament ou bien n'y furent-ils pas invités par un clergé de formation étrangère et dominateur, car à mesure que le temps s'écoule et que par conséquent ce pouvoir perd de l'autorité et s'assimile de plus en plus au tempérament indigène, la sculpture s'assagit.

Aussi, toutes ces contradictions, ce perpétuel tâtonnement, ces ruptures, ces abandons brusques d'un thème à un moment donné ne peuvent résulter, à mon avis, que d'une sorte de mésentente et parfois d'antagonisme entre le tempérament de l'exécutant et le maître qui commandait et répartissait : celui-là sensuel, prodigieusement habile, artiste héréditaire, primesautier et fécond comme ces orages tropicaux qui détruisent et enrichissent à la fois; celui-ci littéraire et mystique, fanatique et orgueilleux. D'un bout à l'autre de cette sculpture khmère, en effet, que ce soit devant l'idole ou le pilastre, vous trouvez en contradiction la raison et le talent, la pensée et la main, l'artificiel et le spontané, le cœur et l'esprit ;

combat incessant d'une inspiration spiritualiste et d'une facture matérialiste à précision déconcertante. Voyez de toutes parts l'énergie sensuelle de ce ciseau qui n'élude pas, ne se libère jamais de la matière, mais s'y plonge et la refouille, donne au fleuron la même passion qu'au dieu, à l'animal les mêmes soins qu'à l'Apsaras; de ce ciseau qui pousse tout à l'extrême et qui, avec une conscience où jamais la pensée ailée ne saurait vivre, porte tout au même plan, à la même lumière, sous la même main et avec la même méthode.

Eh bien ! que cet étrange phénomène artistique ait duré plusieurs siècles, voilà qui donne une grandeur solennelle à cet art. Car au cours de cette durée qui détruisit tant d'arts qui ne portaient pas en eux ces conditions d'épuisement et ces germes de mort, la sculpture khmère demeure toujours aussi active et ne s'épuise pas. Sans cesse renaissant, tantôt maître et tantôt serviteur, le sculpteur entasse richesse sur richesse et n'en exploite qu'une partie, abandonne une trouvaille pour repartir dans l'inconnu au moment où peut-être, l'entente cherchée allait se réaliser. N'avons-nous pas noté certaines réussites acquises malgré une discorde : le Bayon malgré l'architecte, Angkor Vat malgré le statuaire, telle statue de déesse trop femme malgré le prêtre ? Ajoutons à cela l'absence de méthodes régulières, de programmes esthétiques unifiés, le nombre imposant des édifices sculptés, l'absence d'un prestige et d'une autorité que ces mille et mille artisans anonymes ne pouvaient revendiquer ; les conditions de travail dans lesquelles ils sculptaient, accrochés à des murailles battues des pluies et chauffées par le soleil, et cette sculpture se déroulera devant notre jugement plus grande encore, malgré ses faiblesses, et plus admirable parce qu'elle fut une sorte de défi à tout ce que nous avons l'habitude de considérer comme les conditions de la vie artistique ; une lutte ininterrompue contre tout et contre elle-même. Savante, elle ne s'en doute pas et se détruit par une sorte d'ingénuité et de puérité. Sensuelle, essentiellement profane, elle pare les lieux sacrés. Aspirant à être divines, ses idoles ne parviennent même pas à être humaines. Architecturale, elle désorganise l'architecture. Décorative, elle renferme un monde.

Dès la plus haute époque où vous l'atteignez, son exécution est déjà parfaite et chaque période, que dis-je ! chaque édifice en porte les plus beaux et les plus médiocres exemples comme un flot tumultueux roule indistinctement toutes choses. Que ce soit au Bayon ou à Angkor Vat, dans le Cambodge du Sud ou du Nord, vous pouvez détacher un motif de pilastre ou de frise, une tête de divinité qui seront parfaits, définitifs, imperfectibles, d'un faire qui tient du miracle. La tête du Fogg Art Museum (Pl. 36) ou du Buddha du Bayon (Pl. 38), le chapiteau

d'Angkor Vat (Pl. 123), un soubassement et son décor du même temple (Pl. 127); le linteau du Prasat Pèn Chum (Pl. 139); les mains de Prei Krâbas (Pl. 31); les éléphants d'Angkor Thom (Pl. 58); le Nâga-Garuda du Prah Khan (Pl. 63); le petit torse de femme du Prasat Néang Khamo (Pl. 19), ces détails et cent autres, vous pouvez les comparer à tous les exemples correspondants de l'art du monde : telle est la grandeur, la force, la vraie richesse de la sculpture khmère.

Ses fautes et ses faiblesses, ou si l'on veut l'erreur qui la mine mais dont elle ne saurait être amoindrie, apparaissent si, ces mêmes détails, vous les laissez reliés à l'ensemble et si, abandonnant le sculpteur isolé, vous étudiez le pouvoir directeur qui l'associait à d'autres pour des fins plus obscurément pressenties que délibérément fixées et auxquelles ce sculpteur ne pouvait parvenir qu'à condition de perdre ses qualités trop exclusives.

La sculpture khmère fut un jardin de plantes innombrables, généreuses, arborescentes, et prodigue de fleurs magnifiques. Mais le jardinier ne sut pas toujours les aérer, les soigner, sélectionner les semences. Il les coupa surtout sans méthode, trop souvent préoccupé de la richesse immédiate, de la lourdeur et de l'éclat des guirlandes trop nombreuses qu'il tressait avec plus de vanité que de discernement pour honorer ses dieux. Supposez les Egyptiens ou les Grecs ayant disposé de la main-d'œuvre sculpturale khmère. N'est-il pas permis d'imaginer qu'ils eussent porté plus loin et plus haut encore les bornes de l'art humain? Du moins à quels résultats la puissance synthétique de ceux-là ou la sereine intelligence de ceux-ci n'eût pas conduit le sculpteur khmer si leurs vaisseaux avaient touché les terres rouges et ardentes de l'ancien Cambodge !

Phnom Penh, 20 avril 1923.

EXPLICATION DES ILLUSTRATIONS

Sauf indication contraire les clichés reproduits dans cet ouvrage appartiennent à la Direction des Arts Cambodgiens (Phnom Penh), et ont été pris sous la direction de l'auteur. Les explications succinctes qui suivent complètent le texte et y renvoient en indiquant, entre parenthèses, les pages correspondantes.

- Pl. 1. — (p. 3, 59) La voûte était, à l'époque, masquée par un tympan qui reposait sur le linteau de la porte, v. Pl. 130. Le détail des éléphants d'angle sont donnés P. 58. Cf. H. MARCHAL : *Les portes monumentales du groupe d'Angkor*, Arts et Archéologie Khmers, II, fasc. I, 1924.
- Pl. 2. — (p. 60). On a l'habitude d'attribuer la construction d'Angkor Thom et du Bayon à Yaçovarman (889-910). Mais il paraît plus probable qu'ils ont été commencés par Indravarman (877-889). Cf. GROSLIER d'après M. Aymonier : *Angkor*, Ch. I, Laurens, Paris, 1924. Le Bayon comporte 40 tours semblables à celles-ci, groupées autour d'une plus grande, laquelle est flanquée de 8 tourelles à trois visages soudées à sa base.
- Pl. 3. — (p. 72) Ce petit temple marque le dernier point à l'Est où parvint l'art d'Angkor Thom qui débuta à Bantéai Chhma, ancienne capitale de Jayavarman II (802-867). Cf. GROSLIER, *La région du Nord-Est et son Art*, Arts et Arch. kh., II, fas. I.
- Pl. 4. — (p. 15) Deux autres tours semblables sont situées derrière celles-ci. Ce monument a été étudié avec d'autres groupes similaires par M. H. PARMENTIER : *L'Art d'Indravarman*, Bulletin de l'École Française d'Extrême-Orient, XIX. Des détails du décor en stuc sont donnés infra., Pl. 98, 99.
- Pl. 5. — (p. 8) Temple resté inachevé, à l'Est d'Angkor Thom et probablement œuvre de Sûryavarman I (1002-1049).
- Pl. 6 et 7. — (p. 58) Ce temple, l'un des plus grands et des derniers construits du Cambodge est aussi le plus parfait de l'art khmer classique. Il est probable que Sûryavarman II l'édifia entre 1112 et 1180. Cf. G. CEDÈS, *Journal Asiatique*, 1920, p. 96; GROSLIER, *Angkor*, loc. cit., chap. V.
- Pl. 8. — (p. 8) On voit ici clairement comment le monument était livré aux sculpteurs. Beaucoup de temples au cours de toute la période classique restèrent, en tout ou en partie, dans cet état. Sur le temps passé à la construction, v. *Arts et Arch. kh.*, I, fasc. 3. p. 233; sur la technique, GROSLIER, *Recherches*, etc., p. 225; H. MARCHAL *BEFEO*, XXII, p. 102.
- Pl. 9. — (p. 33) Cette statue est la seule au Cambodge que nous connaissons aussi franchement hanchée à l'indienne. Sauf de rares et maladroites exceptions dont nous donnons un exemple Pl. 107, la pose hanchée disparaît de l'art classique dès ses débuts (IX^e s.). Il n'existe, à l'heure actuelle, qu'une autre statue trouvée

au Cambodge, d'un art aussi nettement indien. En v. la reproduction dans *Arts et arch. kh.*, II, fasc. 1, Pl. IX, B.

- Pl. 10. — (p. 6) Nous avons adopté provisoirement pour déterminer l'art de cette statue et de celles qui vont suivre l'expression « pré-classique » dont on a l'habitude. Elle ne nous satisfait cependant point et nous pensons qu'il faut dire « art pré-khmer ». Nous nous en expliquons ailleurs : *Arts et Arch. kh.*, II, fasc. 2. Cette statue montre déjà cette frontalité qui sera l'une des caractéristiques de toute la statuaire ronde bosse classique.
- Pl. 11 à 13. — Le personnage était maintenu par un arc en fer à cheval également en grès et dont on voit un fragment derrière le bras g. Pl. 13. Un moulage de ce Harihara se trouve dans la salle khmère du Musée Guimet à Paris.
- Pl. 14. — (p. 6) Œuvre inachevée et de grande allure. La main infér. g. s'appuie sur une massue; le bras supér. g. manque et sa main devait tenir la conque symétriquement à celle du bras supér. dr. où se trouve le disque; enfin, la main infér. dr. tient une boule : « le fruit merveilleux » symbolisant la fécondité du dieu.
- Pl. 15. — Cette étonnante composition, seule de son type, a été identifiée par MM. Finot et Goloubew et a trait au mythe de Lokeçvara. On a découvert d'autres fragments du cheval, ce qui confirme la version de ces deux auteurs.
- Pl. 16. — La figurine de Dhyâni-Buddha sur la coiffure indique que cette statue, probablement du début de l'art classique, est buddhique. La tête de la Pl. 28 appartenait à une idole semblable. — B. Probablement torse de dieu portant sa Çakti.
- Pl. 17 à 27. — Si l'on groupe les statues féminines Pl. 20 A, 21 milieu, 23 B et 18, on voit disparaître au cours de la période pré-classique le hanchement si accusé du prototype indien de la Pl. 9. Si l'on examine, ensuite, dans l'ordre suivant, les Pl. 19, 20 B, 27 B, A et 17 A, on suit l'évolution, l'alourdissement et la dégénérescence de l'art classique. Puis, vérifier sur les statues masculines les mêmes phénomènes. — Pl. 18. Remarquer sur les côtés, en bas, les plis que forme le sarong, probablement dernière reminiscence des influences indo-grecques de la statue Pl. 33. — Pl. 20. Comparer le drapé du sarong pré-classique et celui du sarong classique. — Pl. 21. La statuette d'Umâ se trouvait dans un arc en fer à cheval. L'usage de ce mode de soutien paraît avoir été propre à l'art pré-classique et avoir disparu avec lui. — Pl. 22 A. Ce personnage buddhique, probablement l'un des Buddhas futurs, tient dans sa main g. un pan de son manteau. — Pl. 23 A. (p. 33) La déesse de son bras droit enlace le dos du dieu. Celui-ci tient dans la main dr. un lotus. Tous les deux ont l'œil frontal et le lobule des oreilles perforé. — Pl. 24. Le soleil et la lune sont généralement traités ainsi devant un disque, dans les bas-reliefs khmers. De plus, les restes d'une deuxième statue semblable et symétriquement disposée à celle-ci subsiste dans le sanctuaire. — Pl. 25 (p. 27) Manche d'attribut dans la main dr. Les trois yeux du dieu furent creusés pour recevoir des incrustations. Traces de dorure ancienne. — Pl. 27 A. Cette grande idole a été découverte en compagnie d'un Vishnu et d'un Çiva légèrement plus grands qu'elle et dont l'identification n'est pas douteuse.

- Pl. 29 A. — (p. 33) L'original a les yeux perforés.
- Pl. 30. — Le torse est celui d'une femme (Râkshî) d'expression et de facture semblables à A.
- Pl. 31. — (p. 37) Mains d'un Vishnu ou d'un Harihara contemporain du Harihara de la Pl. 11 et appartenant au même grand art.
- Pl. 32. — (p. 25) D'autres mains ont été trouvées avec les débris de la statue et tenant des attributs divers : le vase à eau hémisphérique; une autre poignée analogue à celle de gauche; une sorte de torsade qui peut correspondre au lacet.
- Pl. 33. — Après que le présent livre a été remis à l'éditeur, un autre Buddha du même art fut découvert au même lieu que celui-ci. Il a sa tête et le bras dr. pendait le long de la hanche. Moins élégant, il est cependant plus fortement hanché. En voir la reproduc. dans *Arts et Arch. kh.*, II, fasc. 1, Pl. V et *id.* GROSLIER, *Essai sur le Buddha khmer*.
- Pl. 34. — (p. 48) Les traces noires sur les lèvres et les paupières de la tête de face sont des restes de laque d'une basse époque.
- Pl. 35 à 48. — Sur l'évolution qu'on observe sur ces planches, v. p. 41 et 47.
- Pl. 49 à 51. — (p. 58) Ce parapet est celui du Sud. Depuis que la photographie en a été faite, il a été redressé en entier ainsi que tout le parapet symétrique au Nord de la chaussée. Les neuf-dixièmes de ces blocs de grès avaient roulé dans les douves et étaient envahis par les terres et la forêt. Ce travail est l'un des plus beaux qui aient été exécutés dans le groupe d'Angkor par le Service de la Conservation.
- Pl. 52. — Le Bodhisattva tient dans sa main infér. g. un flacon; dans la main supér. g. le livre; dans la main supér. dr. le rosaire et dans la dr. infér. le bouton de lotus.
- Pl. 54. — Ce grand décor inauguré à Bantéai Chhma au début du ix^e s. se retrouve sur les murailles du Prak Khan d'Angkor. Il est devenu l'un des motifs préférés du Siam contemporain qui l'utilise même officiellement comme emblème.
- Pl. 56. — (p. 59) Dans certains monuments, à Prah Palilay (Agnkor Thom), les lions, au lieu d'avoir comme ici la tête droite, la tournent symétriquement vers l'escalier.
- Pl. 57. — (p. 64) Cette terrasse domine une vaste place qui s'étend à l'Est, limitée en vis-à-vis par une ligne Nord-Sud de dix tours et au Sud par la face Nord du Bayon. En v. le plan d'après M. MARCHAL, dans *Angkor*, loc. cit., fig. 15.
- Pl. 59. — (p. 58) Ce décor se retrouve au Mébon oriental d'Angkor et à Bakong (Siem Réap).
- Pl. 60. — (p. 26).
- Pl. 61. — (p. 5) A, le dieu tient à dr. le manche d'un attribut disparu et une boule à g.
- Pl. 62. — Sur le dos de l'animal on distingue le bras infér. dr. d'une divinité à 4 bras qui y était couchée. La main tient une boule, attribut de Vishnu (v. Pl. 14). Il est probable que nous ayons là le reste d'un groupe de Vishnu endormi sur Çesha et donnant naissance à Brahmâ, thème favori des sculpteurs khmers de toute la période classique et qu'on trouvera traité sur le linteau d'Angkor Vat de la P. 142.

- Pl. 63. — (p. 59) V. la face postérieure d'une composition analogue dans *Recherches* etc. Pl. XXXI.
- Pl. 64. — (p. 59) V. la face postérieure de ce magnifique décor dans *Recherches* etc. Pl. XXX. D'autres Nâgas d'Angkor Vat portent une face postérieure semblable à celle-ci : ils sont donc à 18 têtes. *Recherches* etc. Pl. XXXIII, B.
- Pl. 65. — (p. 56) Cette vieille femme ou femme de basse condition a le lobule des oreilles distendu par un disque : coutume encore en usage dans le haut Cambodge. Elle tient dans la main g. un objet indistinct.
- Pl. 66 à 68. — Ensemble de destination inconnue. Le parement que l'on voit Pl. 66 enveloppe une terrasse construite antérieurement et qui portait elle-même un décor semblable que les fouilles ont dégagé. L'état de fraîcheur absolue des sculptures murées et la similitude de facture prouvent que ces curieux travaux furent exécutés coup sur coup. On en ignore les raisons et les scènes représentées ici et là ne sont pas identifiées.
- Pl. 69. — (p. 52 à 56). De dr. à g. : Un homme portant une fillette sur l'épaule pousse une charrette tandis qu'une femme l'abrite sous un parasol. Un autre enfant marche devant lui. Une femme porte un coffre sur sa tête et, derrière elle, un personnage lève un parasol fermé qu'un singe semble vouloir attraper. Deux hommes mangent du riz et quatre guerriers passent, portant la lance sur l'épaule. Dans les arbres, un singe en épouille un autre et une guenon porte son petit sur le dos.
- Pl. 70. — (p. 52 à 56). De dr. à g. : Combat de coqs. Dans une boutique une femme présente un gros poisson posé sur un panier tandis que dehors, une autre femme pèse de la marchandise. Marchande assise sur un éventaire abrité par un parasol. Sur l'éventaire, du poisson ; dessous, une tortue. Au 2^e plan une grande jonque transporte un personnage de qualité entouré de bouffons et de musiciens. Au 3^e plan, des hommes en pirogue pêchent à l'épervier.
- Pl. 71. — Scène de bataille dont il convient de remarquer la beauté et l'harmonie de la composition ainsi que la juste répartition des pleins et des vides.
- Pl. 72. — (p. 52 à 56). La vigueur des modelés et l'intensité des valeurs de ce bas-relief et de ceux qui précèdent, Pl. 69, 70 et 71, sont propres à la 1^e période de l'art classique (Bantéai Chhma et Bayon). S'en rendre compte en se reportant Pl. 77 et 78 où l'on voit le type des bas-reliefs de la fin de l'art classique.
- Pl. 81. — (p. 53).
- Pl. 82. — A (p. 56). B. M. PRZYLUKI semble avoir identifié ces neuf divinités : les huit Dikpâlaka qui président aux 4 points cardinaux et aux 4 points intermédiaires auxquels les Khmers auraient ajouté le Soleil qu'on voit ici, à g., sur son char : *La légende de Ramâ dans les bas-reliefs d'Angkor Vat*, Arts et arch. kh. I, fasc. 4, p. 321.
- Pl. 84. — (p. 41). Si la lecture que nous proposons de ce bas-relief peut être acceptée, il convient de noter la liberté que l'artiste a prise avec les textes, car le Buddha devrait être dans la pose de la méditation, les mains dans le giron et non dans celle de l'attestation à la Terre. L'écharpe et l'*ushnisha* datent ce haut-relief de la fin de l'art classique.

- Pl. 85 et 86. — Cette admirable statuette a été fondue en 6 pièces : 1^o, le groupe des 5 têtes supérieures; 2^o, 3^o, chaque faisceau de bras; 4^o, le corps; 5^o, le grand pendentif de la ceinture et 6^o, le socle. Elle porte encore des traces de dorure et a été découverte avec un Lokeçvara (Pl. 90) dans un des sanctuaires annexes de Bantéai Kdei. On n'en connaît pas de réplique au Cambodge, mais il en existe au Siam quoique très inférieures. Cf. G. CÆDÈS, *Bronzes Khmers*, *Ars Asiatica* V.
- Pl. 89. — Remarquer l'indication de la barbe : L'attribut que tient la divinité, bien qu'indistinct, peut correspondre au lacet.
- Pl. 90. — (p. 39). Cette statuette avec sa lourdeur inconnue des précédentes, représente l'art classique finissant.
- Pl. 91. — A. Composition à comparer à celle de la planche 80. Les deux bras sup. du dieu manquent. Dans les mains infer. les attributs sont indistincts. Dans chacune des mains ouvertes du Garuda se trouve une boule. — B. La main dr. du dieu tient un attribut trop usé pour être reconnu. Dans chaque main de la Çakti, un bouton de lotus.
- Pl. 92. — (p. 40). Le Buddha a été coulé séparément et s'emboîte sur le Nâga au moyen de deux tenons. Traces de dorure. Le Sage, paré comme un prince khmer et dans l'attitude de la méditation tient une sorte de petit cône ne correspondant à rien de connu en iconographie buddhique indienne.
- Pl. 93 et 94. — Sur la place et le rôle de ces remarquables décors v. GROSLIER, *Recherches* etc. chap. X : Les véhicules et les harnachements.
- Pl. 95. — Consulter détails et description de ces deux objets dans *Objets culturels en bronze*, *Arts et arch. kh.*, I, fasc. 3, p. 205.
- Pl. 96 et 97. — Ces deux planches montrent des exemples de l'art indien qui n'eut qu'un court destin au Cambodge, n'apparaît qu'au début du VII^e s. dans la partie Sud du pays, disparaît avec le VIII^e s., et dont l'art khmer proprement dit ne garde pas de souvenir. Sur cet art v. GROSLIER, *Arts et arch. kh.*, II, fasc. 2 ainsi que H. PARMENTIER, *l'Art primitif khmer*, BEFEO, XXI, p. 74.
- Pl. 98 et 99. — (p. 15). Détails de tours dont la vue d'ensemble est donnée Pl. 4.
- Pl. 100. — Si l'on compare cette remarquable sculpture si franche, d'un relief si coloré, au geste si aisé et qui date du début du IX^e s., à celle de la Pl. 109, exécutée au cours du XII^e s., on aura une fois de plus les preuves saisissantes de cette évolution de la sculpture khmère que nous avons exposée p. 62.
- Pl. 101 et 102. — (p. 71). Dans ces deux planches on voit deux entablements intérieurs de galerie que séparent à peine un intervalle de cinquante ans. Il semble que l'attitude de la danse, non traitée à Bantéai Chhma, fût innovée par les écoles d'Angkor Thom. On en retrouve un exemple Pl. 103 et il est facile de constater ce que ce thème devint, Pl. 110, à Angkor Vat, deux siècles plus tard.
- Pl. 104. — Comparer au même sujet adapté à une frise de la Pl. 101.
- Pl. 112 à 116. — La diminution du relief de la sculpture décorative qui, d'Angkor Thom à Angkor Vat, respecte de plus en plus le plan de la muraille est démontrée par ces cinq planches. Remarquer par exemple, Pl. 112, que les niches qui contiennent les Apsaras sont encore creuses, tandis que Pl. 115 elles

- demeurent au nu du mur et ne sont indiquées que par un relief insensible.
- Pl. 117. — On distingue sur le bord du tympan triangulaire, à dr. de l'image, les mortaises où venaient s'encaster les extrémités des pannes qui soutenaient une couverture de tuiles. Ces toitures et le décor des tympan sont propres à l'art du Nord-Est dont nous avons exposé les particularités dans *Arts et arch.* *kh.* II, fasc. I.
- Pl. 118. — Une inscription a été trouvée à Vat Êk, datée de 1027. C'est donc dans la première moitié du XI^e s., que fut probablement sculpté ce tympan. Sîtâ est prisonnière de Râvana sous la garde de deux Râkshî, dans un bosquet et Hanumat sous la forme d'un petit singe (que l'on voit à g. de l'image) peut parvenir jusqu'à elle : telle est la donnée du Râmâyana, fidèlement illustrée par l'artiste. Remarquer l'attitude affligée de l'héroïne en larmes et avec quelle science l'arbre sous lequel elle se trouve a été stylisé. Au-dessous, sur le linteau, scène du barattage de l'Océan.
- Pl. 121. — Ces chapiteaux ne se trouvent qu'au Prasat Thom de Koh Ké. V. l'ensemble d'un pilier analogue et du tympan qu'il supporte Pl. 117.
- Pl. 122 et 123. — (p. 46 et 81). La technique déjà magistrale de la corniche Pl. 122 dénote quelque lourdeur, notamment par le décor de l'abaque et le filet de perles placé sous la frange. Mais la Pl. 123 montre que l'ornemaniste s'en est rendu compte. Entre le nu de l'entablement et celui du fût du pilier, il a sculpté un décor qui, pas sa maîtrise définitive et son exacte vigueur, peut soutenir la comparaison avec n'importe quel ordre de l'art des peuples. On voit ici qu'ayant procédé par répétition d'un même motif, ce que nous avons exposé p. 63, le sculpteur, dans le but de varier, a souligné sa corniche d'un filet de boutons de lotus et son chapiteau d'une astragale nettement ornementale qui réserve ainsi un passage plus judicieux entre les pétales de lotus de l'échine et la frange. Il serait difficile, croyons-nous, de trouver ailleurs un art plus logiquement plastique, plus maître de soi et une entente plus intelligente entre architecte et décorateur.
- Pl. 124. — Cette plinthe se trouve dans l'entrée monumentale de forme cruciale du Prasat Thom de Koh Ké. Nous ne connaissons rien de semblable dans tout le reste de l'art khmer.
- Pl. 125. — Ce beau décor qui effleure à peine la pierre appartient au passage réservé aux chars et aux éléphants, aux extrémités Nord et Sud de l'entrée monumentale d'Angkor Vat.
- Pl. 127. — (p. 64).
- Pl. 128 et 129. — Ce qui a été dit ci-dessus des ensembles des planches 96 et 97 est à répéter ici. Le motif en baldaquin du linteau ne sera pas adopté par le sculpteur khmer, aussi bien ne reprendra-t-il jamais l'applique que l'on voit sur les chapiteaux des deux jambages.
- Pl. 130. — Nouvel exemple, à un siècle d'intervalle environ, de la prédominance des lignes architecturales (en B) sur les masses décoratives (en A).
- Pl. 131 et 132. — (p. 16). Les Khmers employaient ces fausses-portes lorsque la symétrie ou la logique de l'édifice l'exigeait. Il est probable qu'elles nous donnent l'aspect des vantaux en bois dont étaient pourvues les portes réelles et

nous avons ainsi l'idée de la richesse de la sculpture sur bois qui décorait les temples.

- Pl. 133. — Ni l'architecture de l'édifice, ni les costumes des personnages ne sont khmers. Au centre du bandeau, on voit un Mukhalinga; à sa g. Vishnu, dont la main supér. dr. tient la conque et, de l'autre côté, Brahmâ et ses 4 visages.
- Pl. 135. — Comparer ce linteau à celui de la planche 142 et l'on aura une fois de plus le raccourci de l'évolution de la sculpture khmère.
- Pl. 136 à 143. — Si l'on veut saisir sur le vif le procédé par lequel l'ornemaniste tirait parti d'un motif par complication et transformation (p. 63), voir Indra sur son éléphant tricéphale, simple, Pl. 137. Sur la planche 141, le groupe surmonte deux lions. Pl. 136, les deux avant-trains latéraux de l'éléphant se transforment en lions. On peut poursuivre le même examen sur tous les motifs des linteaux que nous donnons.
- Pl. 145 à 152. — Le pilastre de la planche 145 est décoré de motifs en chevrons, superposés et indépendants. Celui de la planche 146, de motifs reliés les uns aux autres.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
AVANT-PROPOS	1
I. — Généralités sur la sculpture khmère	1
II. — Religions et iconographie	4
III. — La demande artistique	8
IV. — Les praticiens et les conditions du travail	9
V. — Ostéologie, myologie et proportions	10
VI. — La diversité de la sculpture, ses grandes lignes et sa répartition	13
VII. — La statuaire	19
VIII. — La statue du Buddha	39
IX. — L'évolution de la statuaire	46
X. — Les bas-reliefs	52
XI. — La ronde bosse architecturale	58
XII. — La sculpture décorative	61
XIII. — Résumé général de la sculpture khmère ancienne	66
XIV. — L'art du bronze	68
XV. — Répartition géographique de la sculpture khmère	70
XVI. — Les influences extérieures, — Conclusion.	74
Explication des illustrations	83

I

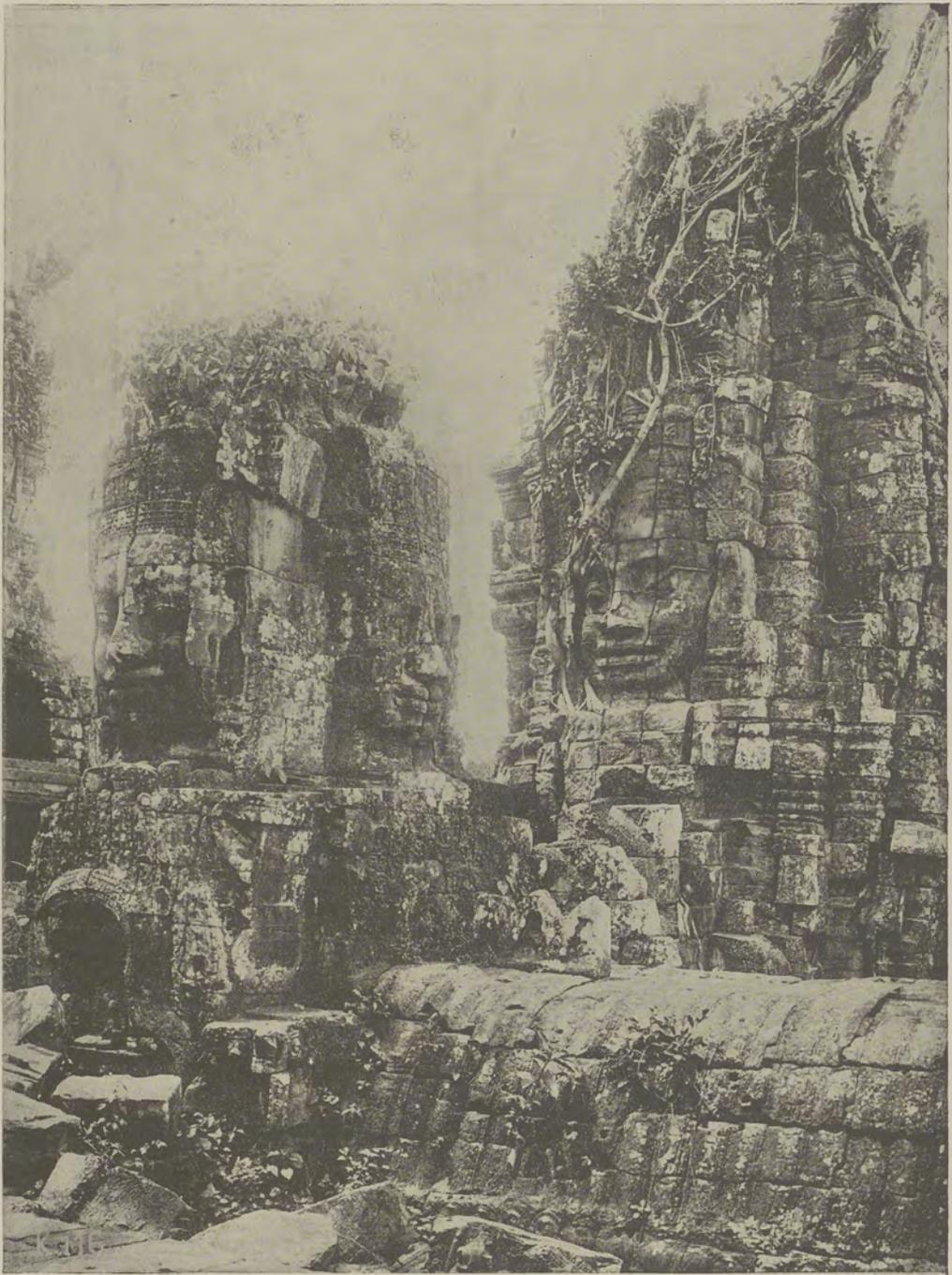
VUES DE QUELQUES TEMPLES KHMERS
ET ENSEMBLES ARCHITECTURAUX



Hauteur totale : 16 m. Grès.

Angkor Thom.

*Face Sud de la porte monumentale Nord de la capitale
(x^e siècle).*



Hauteur de la face : 1^m90. Grès.

Bayon, Angkor Thom.

*Tour à quatre visages (Çiva).
3^e étage, portion Nord (x^e siècle).*



Haut. des éléphants : 2 m. Grès.

Prah Thkol (Kompong Thom).

*Grande composition décorative d'angle de tour cruciale
(X^e-XI^e siècles).*

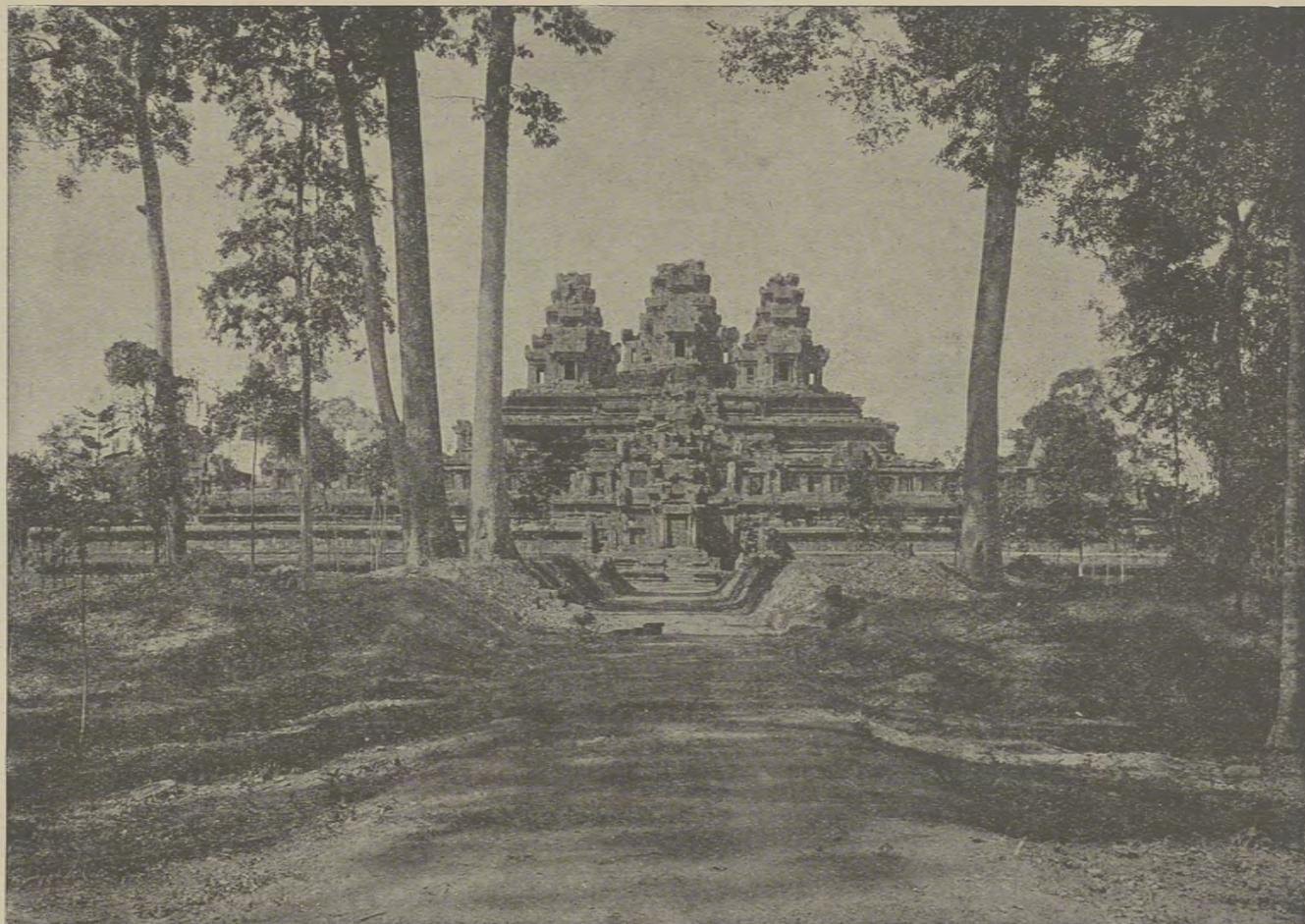


Tour centrale, haut. 16 m. env. Brique.

Prah Kô (Siem Réap).

Groupe de tours primitivement recouvertes d'un décor en mortier.

Consacré en 880.



Haut. totale : 30 m. env.

Takèo (Groupe d'Angkor).

*Vue générale prise de l'Est
(XI^e siècle).*

(Cliché de la Conservation.)

Pl. 5



Hauteur de la tour centrale : 65 mètres.

Angkor Vat.

*Vue générale du temple
au-delà de son bassin sacré Nord-Ouest (XII^e siècle).*

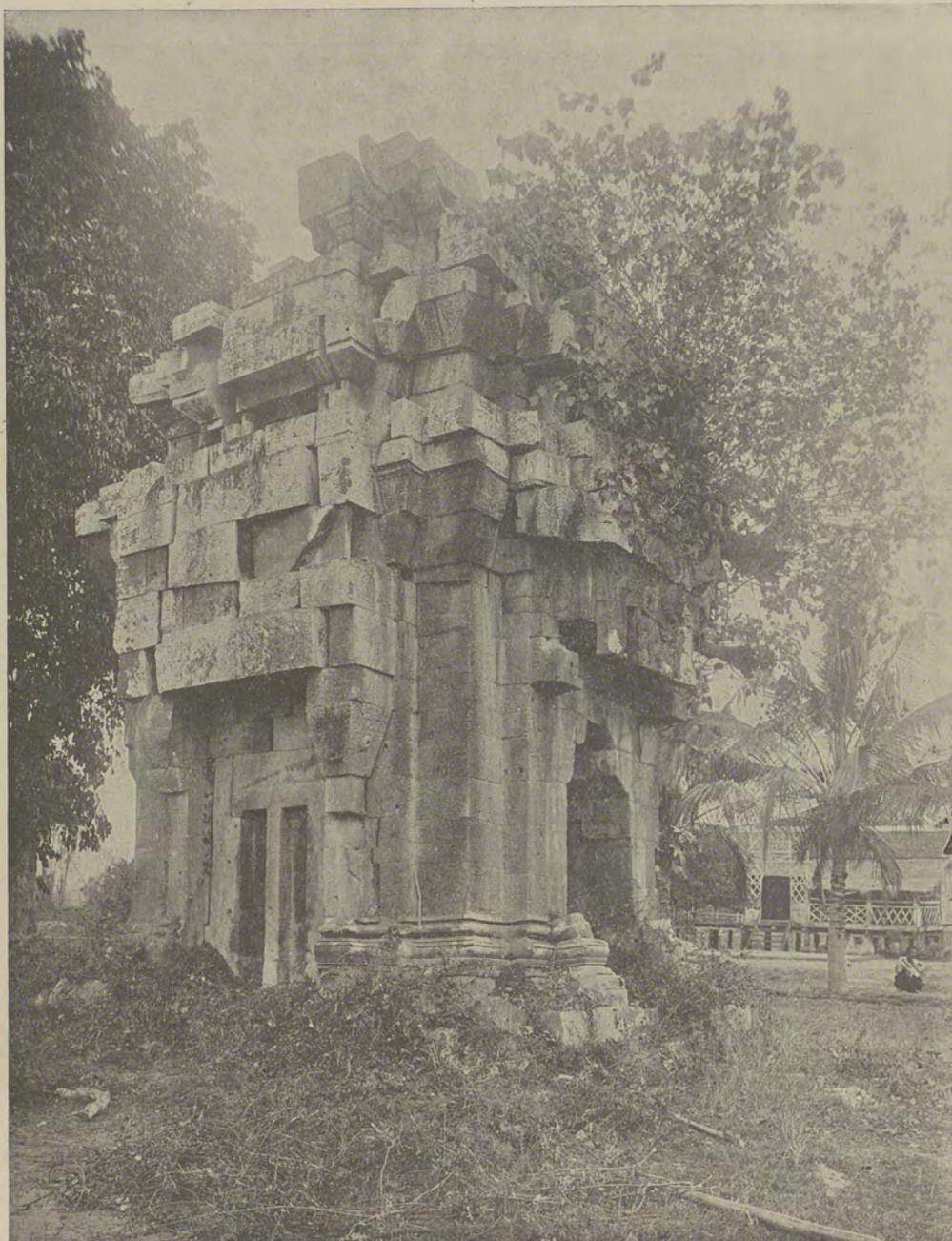


Pl. 7

Haut. du soubassement : 10 m. env.

Angkor Vat.

*Ensemble des soubassements moulurés et sculptés
du 3^e étage du temple.*



Haut. 8 m. env. Grès.

Prasat Chas (Battambang)

*Tour préparée pour recevoir la sculpture décorative
Art classique.*

II

EXEMPLES DE STATUAIRE RONDE BOSSE
PIERRE



Hauteur : 0^m,69. Grès.

Musée du Cambodge.

*Exemple de pose hanchée indienne,
prov. de Sambuor, Prei Kuk (Kompong Thom).
Art pré-khmer.*



Hauteur : 0^m,90. Grès.

Musée du Cambodge.

*Brahmâ (?), prov. de Sambuor, Prei Kuk (Kompong Thom).
Art pré-Khmer.*



Hauteur : 1^m,94. Grès gris.

Musée du Cambodge.

Harihara, prov. de Prasat Andèt (Kompong Thom).
Art pré-Khmer.



Tête de la statue précédente.



Harihara. Dos de la statue précédente.



Hauteur : 1^m,95. Grès foncé.

Musée du Cambodge.

*Probablement Vishnu, statue inachevée, prov. de Kompong Cham Kau
(Stung Trèng). Art pré-Khmer.*



Hauteur : 2^m,20. Grès.

Néak Pean (Groupe d'Angkor).

Groupe de six personnages suspendus à une queue de cheval
(Début de l'art classique.)



Hauteur : 0^m,98 et 0^m,70.

Musée du Cambodge.

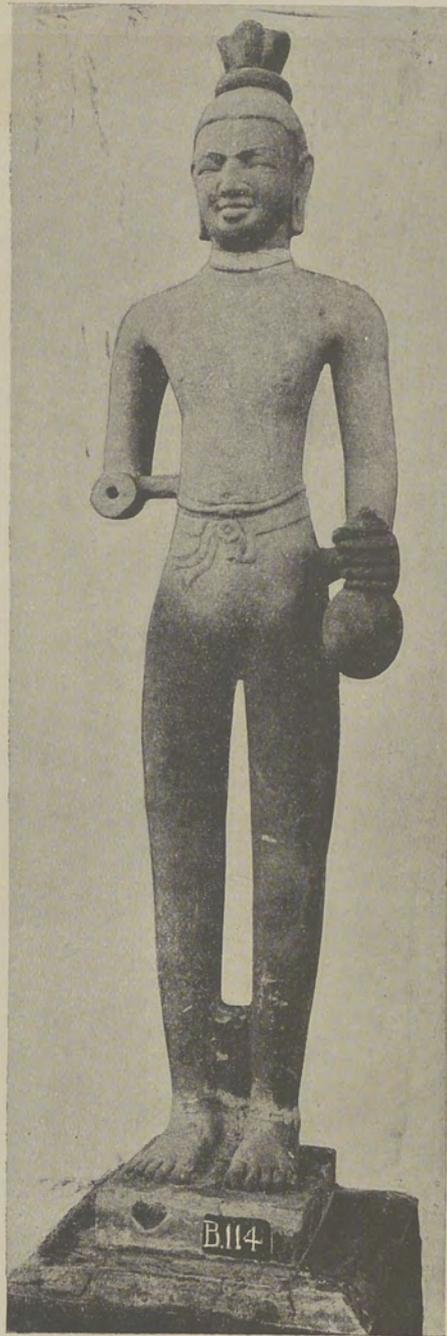
Inconnus

A. provient de Néak Pean (groupe d'Angkor). Art classique.

B. provient d'Angkor Thom. Art classique.

A

B



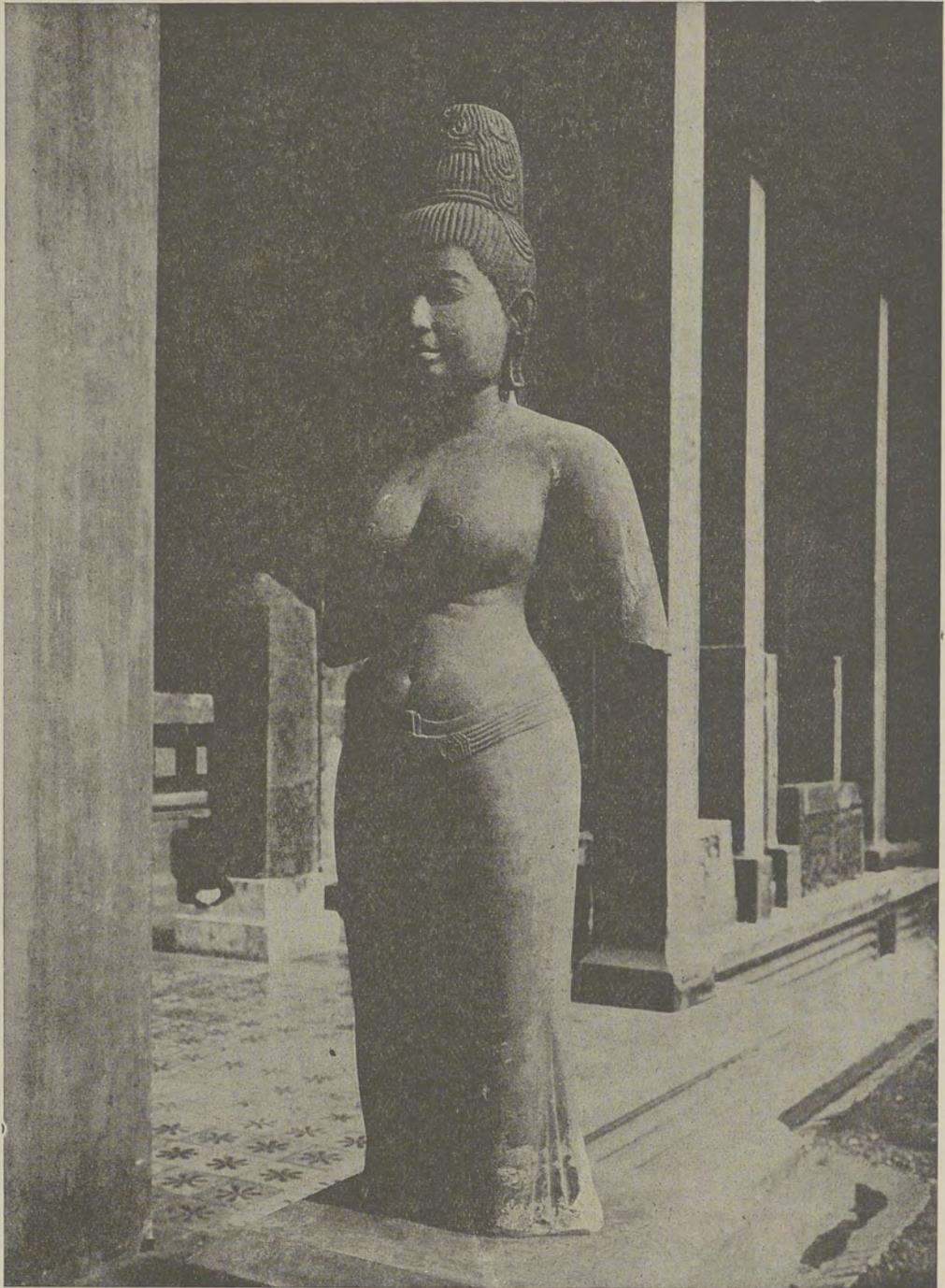
A. Haut : 1^m,43. Grès.
 B. Haut : 1^m,64. Grès.

Musée du Cambodge.

A. Statue du XI-XII^e siècle, prov. de Ta Prohm (Bati).

B. Çiva ascète ou Avalokiteçvara.

Art pré-Khmer, prov. de Kompong Cham Kau (Stung Trèng).



Hauteur : 1^m,27. Grès.

Musée du Cambodge.

Statue d'inconnue, prov. de Koh Krieng (Kompong Cham).



Hauteur : 0^m,72. Grès gris clair.

Musée du Cambodge.

Statuette de divinité inconnue, prov. de Bati (Takèo).
Début de l'art classique?



A. Hauteur : 0^m,48. Grès.
 B. Hauteur : 0^m,45. Grès.

Musée du Cambodge.

Inconnues : A, prov. de Prasat Thléang (Tréang). Art pré-Khmer ;
 B, de Prasat Néang Khmao (Takò). Art classique.



Statue du milieu, hauteur : 0^m,95.

Musée du Cambodge.

Au milieu, Umâ primitivement à quatre bras, prov. inconnue.

Art pré-Khmer

De chaque côté, torses de statues d'inconnus. Art classique.

A



A. Haut. : 0^m,55. Grès gris bleu.
 B. Haut. : 1^m,36. Grès gris clair.

B



A. Musée du Cambodge.
 B. Koh Ké (Kompong Thom).

*Exemples uniques de statues l'une assise à l'européenne (art pré-Khmer),
 l'autre à cheval sur un socle (X^e-XI^e siècles).*

*A, provient de Son-Tho (Cochinchine).
 Université Côte d'Azur. Bibliothèques*

A

B



A. Haut. : 0^m,60. Grès gris bleuté.
 B. Haut. : 0^m,84. Grès gris.

Musée du Cambodge.

A. Çiva et sa Çakti (?) prov. de Bantéai Srei. Art classique.
 B. Inconnue, prov. de Bos Prah Nàn (Kompong Cham). Art pré-Khmer.



Diamètre du disque : 1^m,12. Grès.

Koh Ké (Kompong Thom.)

*Divinité (Sûrya?) trouvée probablement à sa place initiale,
dans une galerie formant porte monumentale (X^e-XI^e siècles).*



Hauteur : 1^m 48. Grès.

Musée du Cambodge.

Divinité assise à la javanaise (Çiva?)
prov. de Bassak (Prei Vèng). Art classique.



Hauteur : 1^m,04. Grès.

Musée du Cambodge.

*Brahmâ (?) Oreilles perforées pour recevoir des bijoux ovéitables,
prov. de Bos Prah Nàn (Kompong Cham).*

Art classique.

A

B



A. Hauteur : 1^m,60. Grès gris.
 B. Hauteur : 1^m,08. Grès gris clair.

Musée du Cambodge.

Inconnues. A, prov. de Vat Thnot (Bati) ;
 B, de Prasat Néang Khmao (Takè).
 Art classique.



Hauteur : 0^m,21. Grès.

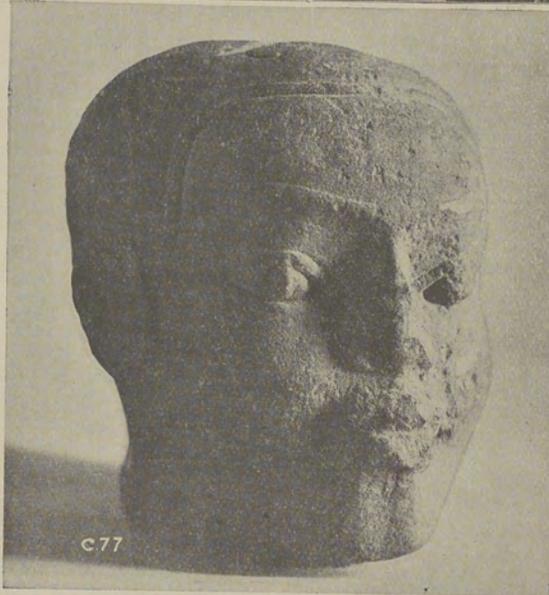
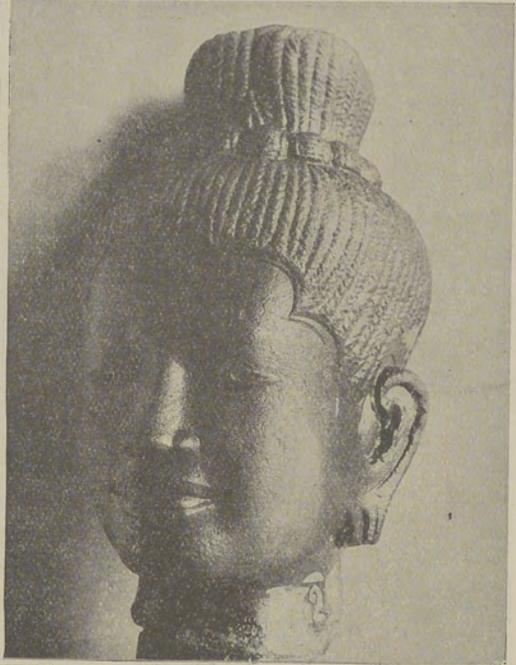
Musée du Cambodge.

*Tête d'inconnu, prov. de Néak Pean (groupe d'Angkor).
Art classique.*

A



B



Grandeur des originaux: 2/3 nature.

Musée du Cambodge.

Têtes d'inconnus: A. moulage doré donnant l'aspect original de la tête; C. provient d'un haut-relief. Groupe d'Angkor. Art classique.



A. Haut. : 0^m,40. Grès rougeâtre.
 B. Haut. : 0^m,65. Grès gris.

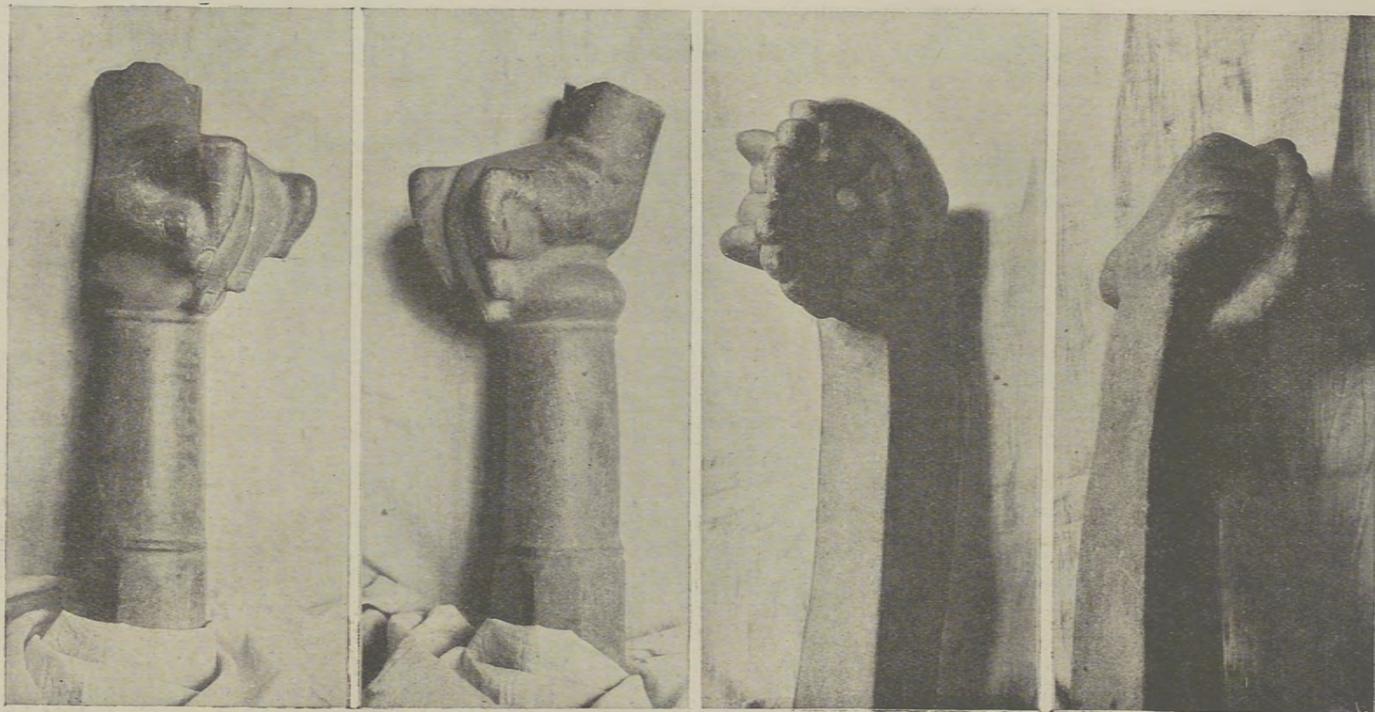


A. Musée du Cambodge.
 B. Koh Ké (Kompong Thom).

A. Tête de Râkshasa ; B. Face postérieure d'une tête analogue montrant le diadème et la chevelure tombant sur les épaules (x^e-xi^e siècles).

A

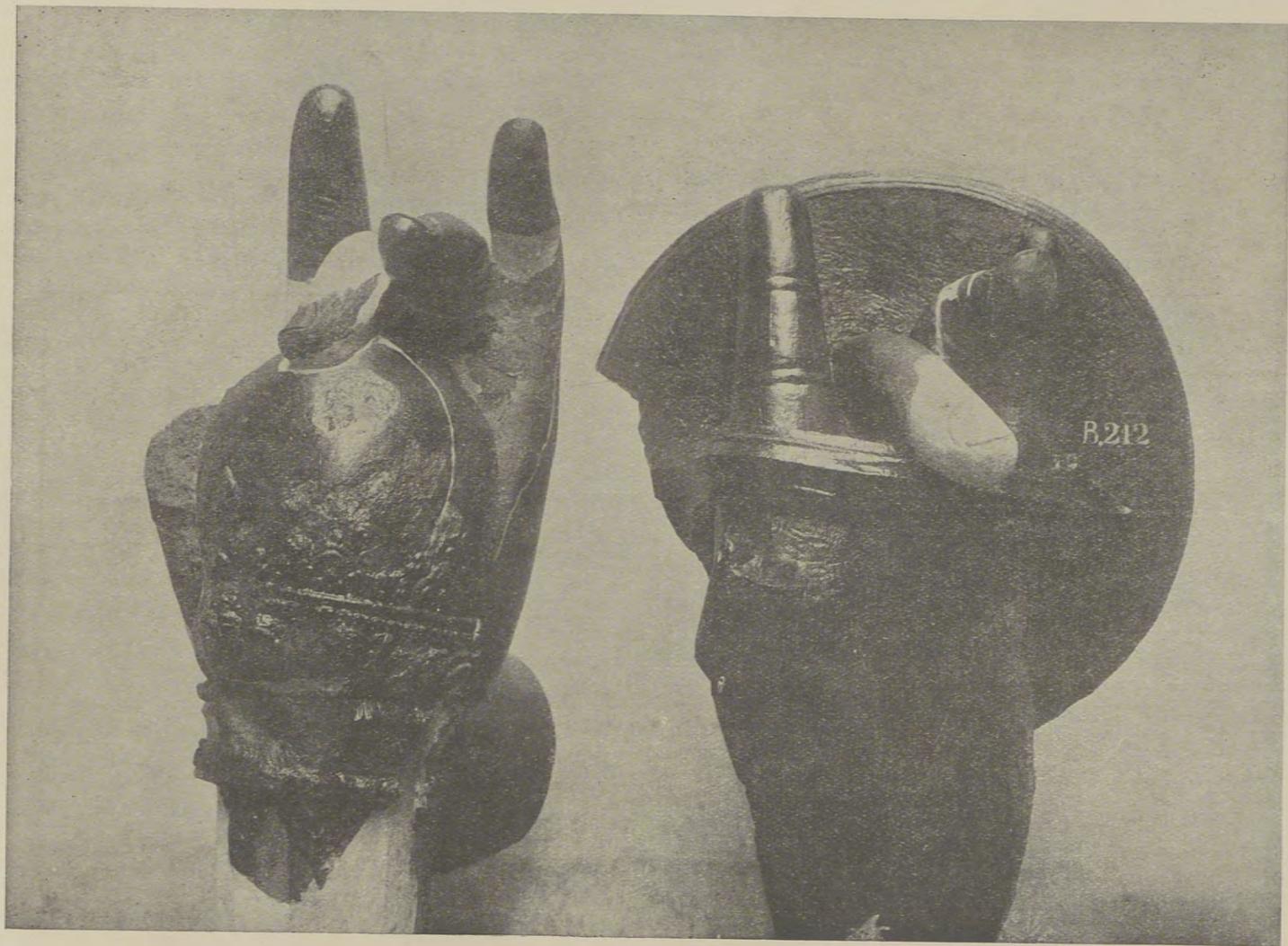
B



A. Haut. : 0^m,40. Grès gris bleuté.

Musée du Cambodge.

A. Main gauche appuyée sur une massue ; B. Main droite tenant un rosaire et reposant sur un support, prov. du Phnom Da (Prei Krâbas).
Art pré-Khmer.



Diam. du bouclier : 0^m,30. Grès.

Musée du Cambodge.

*Mains de Çiva tenant la massue et le bouclier,
prov. de la grande statue du Prasat Thom de Koh Ké (Kompong Thom).*

Les parties claires sont restituées (XI^e siècle).



Hauteur : 0^m,76. Grès.

Musée du Cambodge.

*Buddha hanché gréco-khmer, prov. de Prei Krâbas.
Art pré-Kmer.*



Hauteur : 0,25. Grès.

Musée du Cambodge.

*Tête de Buddha gréco-khmer, prov. de Prei Krâbas.
Art pré-Khmer.*

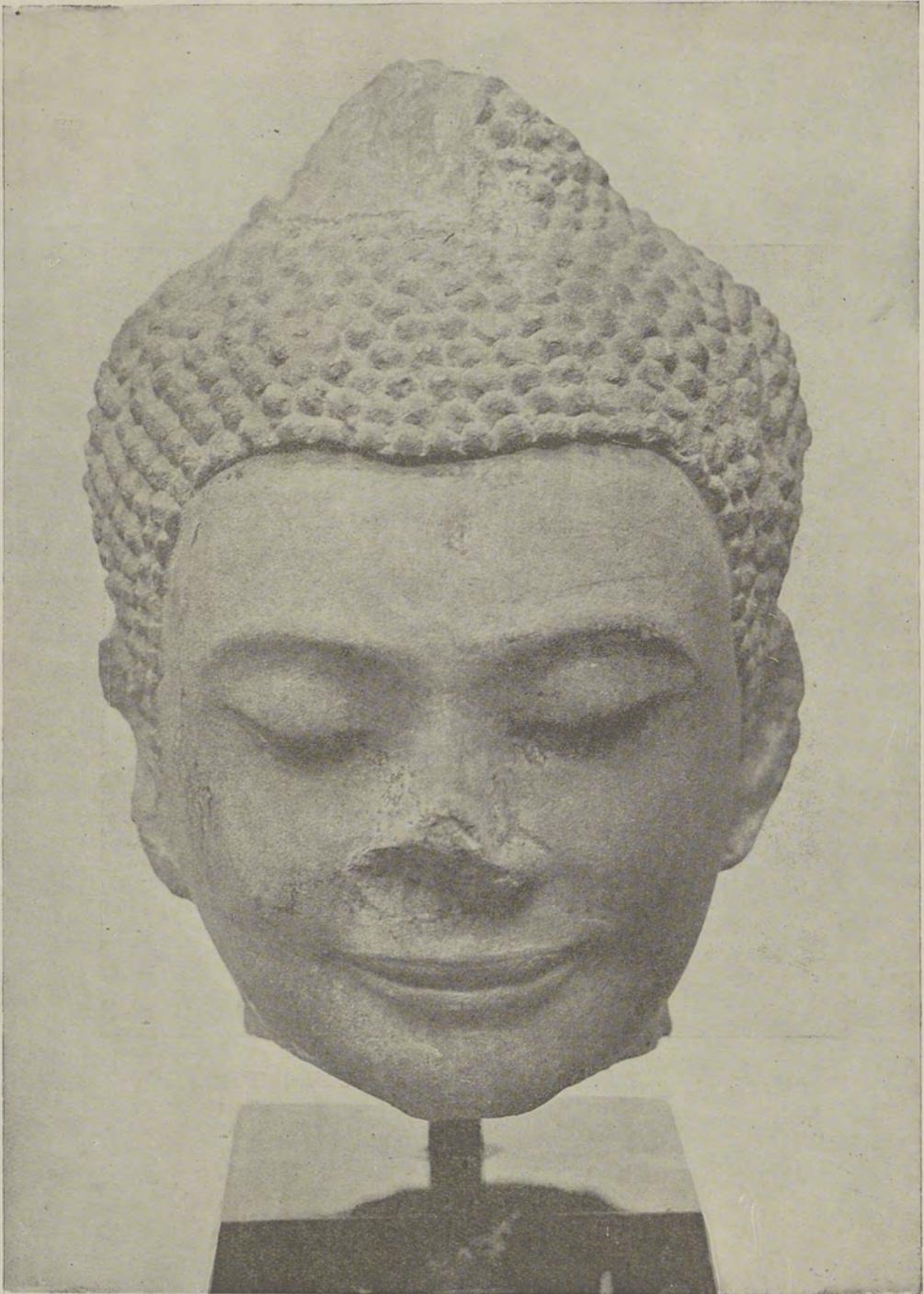
Université Côte d'Azur. Bibliothèques



Hauteur : 0^m,90. Grès.

Bantéai Chhma (Battambang).

*Buddha sur Nâga.
(Début du IX^e).*



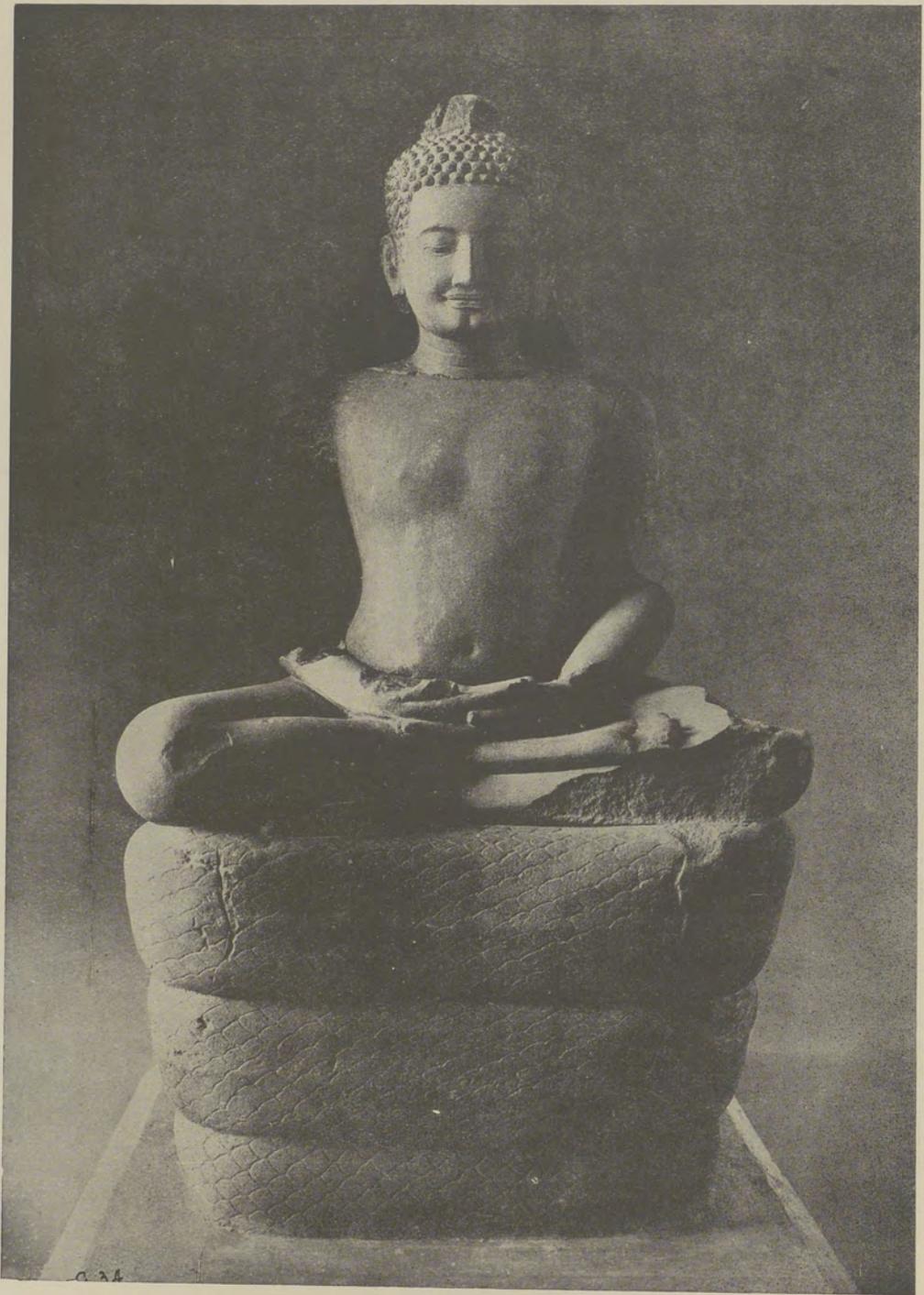
Grès.

Fogg Art Museum Cambridge (U-S-A).

*Tête de Buddha (Appartient au D^r Paul Sachs),
(IX^e-X^e siècles).*



Tête précédente vue de trois quarts.



Haut. : 0^m,93. Grès gris clair.

Musée du Cambodge.

Buddha sur Mucalinda, prov. du Bayon (Angkor Thom).
Art classique (x^e-xi^e siècles).



Tête du Buddha précédent, face.



Profil de la tête précédente.

A

B

C



B. Haut. : 0^m,95. Grès gris.

Musée du Cambodge.

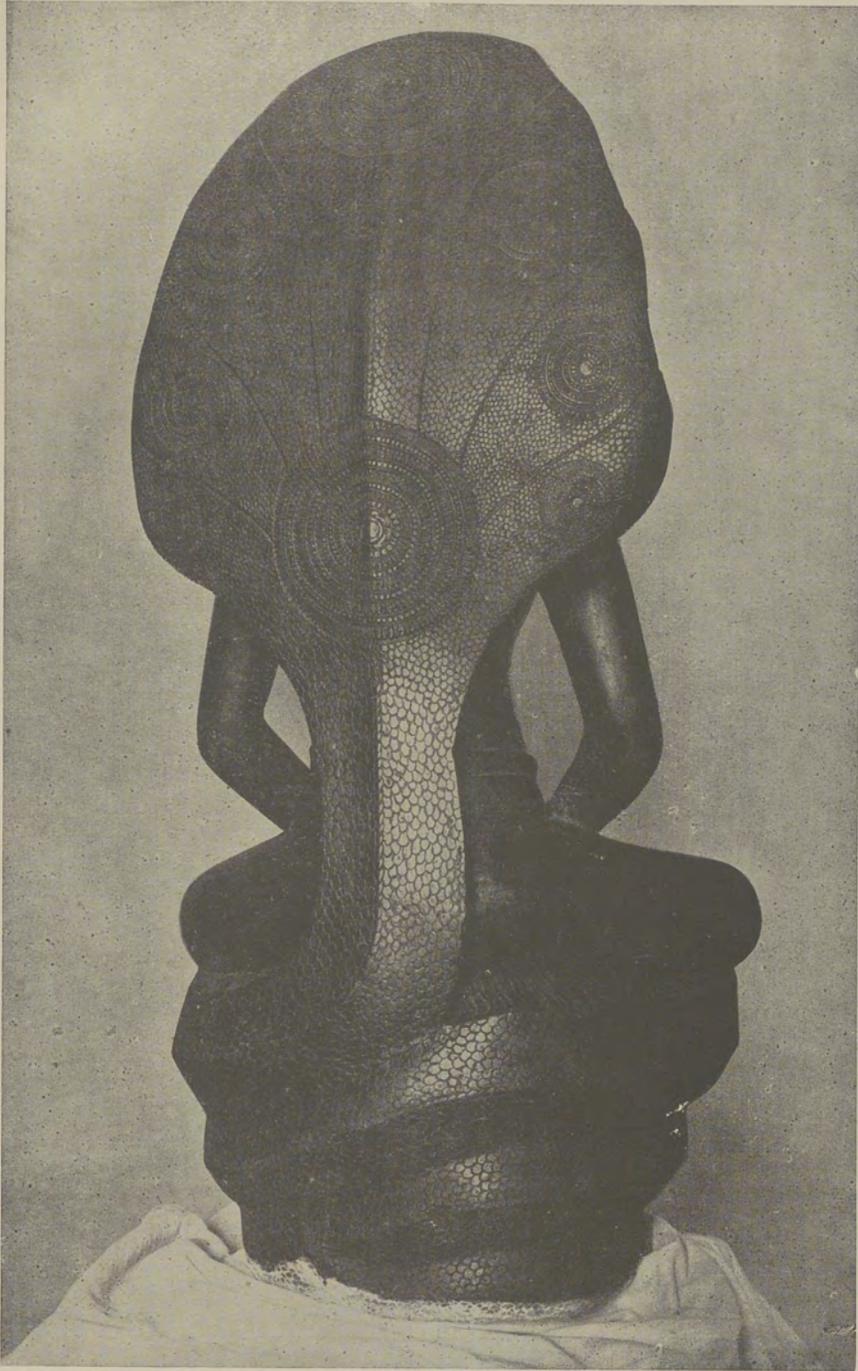
*Buddha sur Mucalinda. Types divers
Art classique sauf c probablement antérieur
Origines inconnues sauf B trouvé au Bayon (Angkor Thom).*



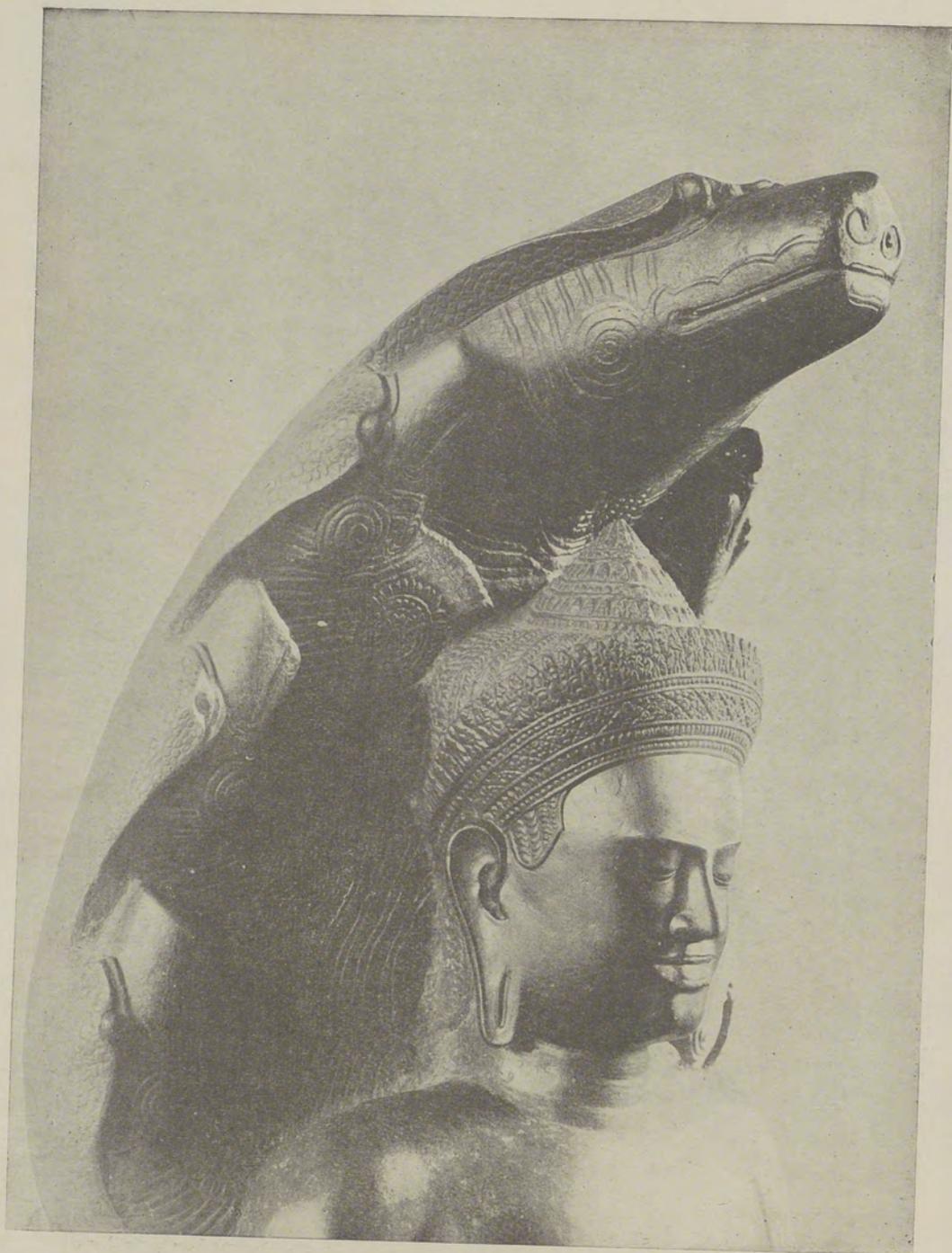
Hauteur : 0^m,87. Grès.

Musée du Cambodge.

Buddha coiffé du mukuta, sur Mucalinda,
prov. de la région de Battambang.
Art classique.



Face postérieure du Buddha précédent.



Détail des têtes du Nâga de la statue précédente.

Centre de Documentation
sur l'Asie du Sud-Est et le
Monde Indonésien
EPHE Vi^e Section
BIBLIOTHÈQUE

A

B



C 76

Pl. 45

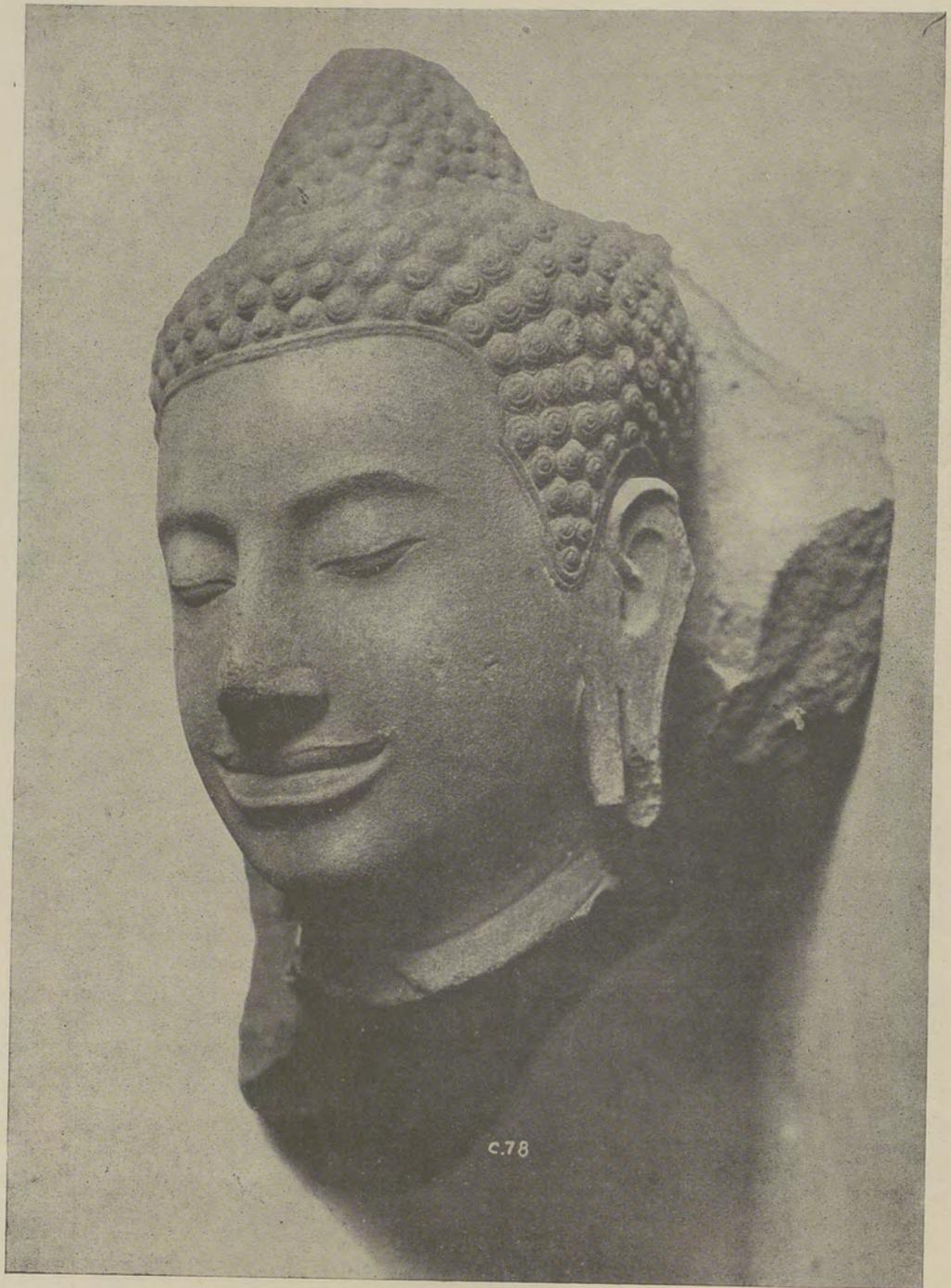
A. Haut. : 0^m,24. Grès gris clair.
 B. Haut. : 0^m,32. Grès gris.

Musée du Cambodge.

A. Tête buddhique à Dhyâni-Buddha, prov. du Prah Pithu (Angkor Thom).

B. Tête de Buddha (groupe d'Angkor).

Art classique.



Hauteur : 0^m,60. Grès gris clair.

Musée du Cambodge.

Tête de Buddha primitivement devant les têtes épanouies du Nâga.

Provient d'Angkor Thom.

Fin de l'art classique.



Hauteur : 1^m,50. Grès.

Angkor Vat.

*Buddha sur Nâga. Exemple de statue peinte et en place dans un sanctuaire.
Fin de l'art classique.*



Hauteur : 6 mètres environ. Grès.

Angkor Thom.

*Buddha attestant la Terre.
Restauré à l'aide des vestiges de l'époque classique (?).*

III

EXEMPLES DE RONDE BOSSE ARCHITECTURALE
ET D'ANIMAUX



Longueur du motif : 40 mètres.

Angkor Thom.

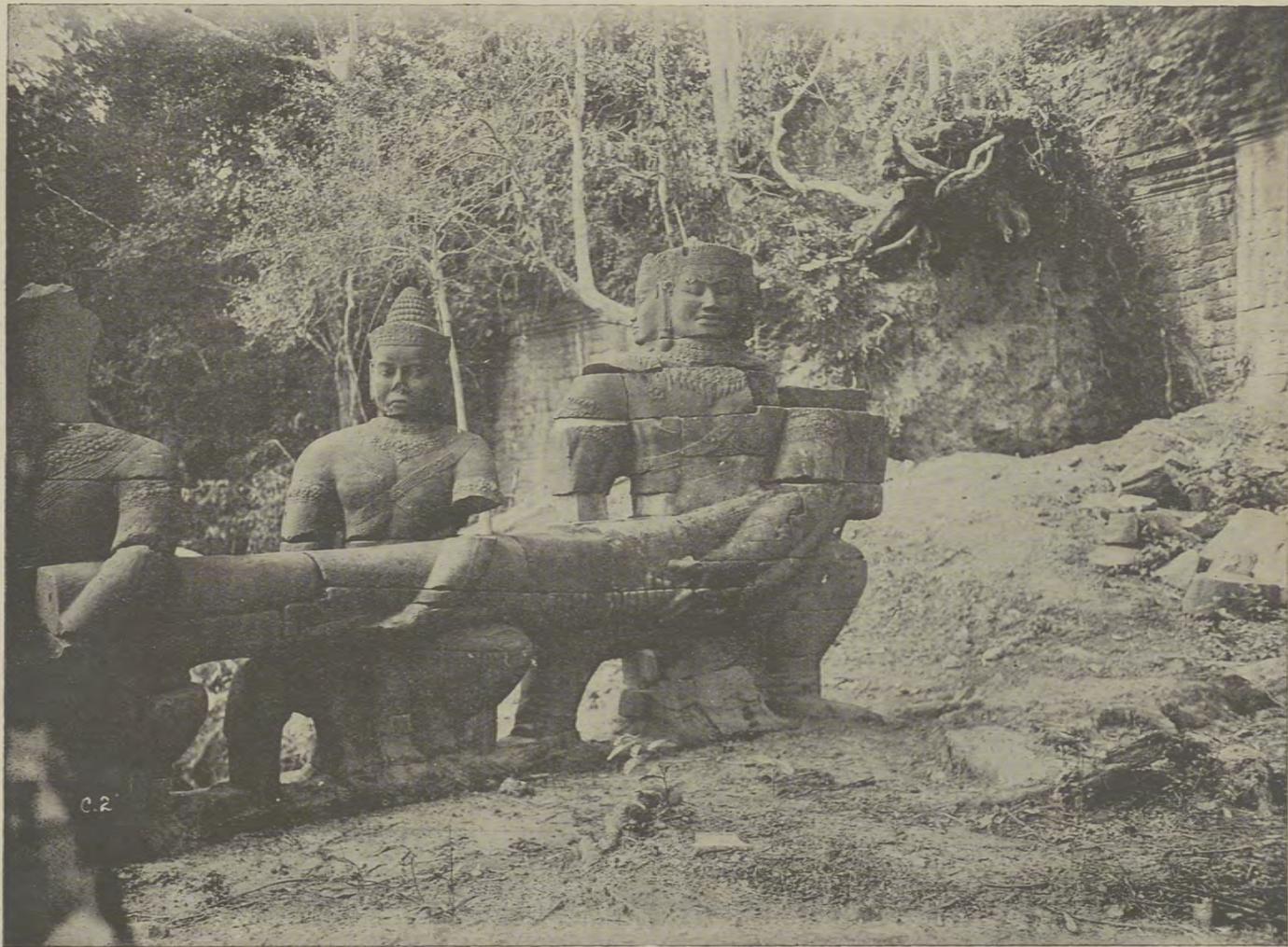
*Géants portant le Nâga et formant parapet de la chaussée d'accès
à la porte de la Victoire, est de la ville (x^e siècle).*



Hauteur du premier géant : 2^m,65. Grès.

Angkor Thom.

Détail du parapet précédent



Angkor Thom.

*Géant polycéphale terminant la rangée du motif précédent
et étreignant la queue du Nâga.*



Hauteur : 1^m,35. Grès rouge.

Phnom Srok (Battambang).

*Borne décorative. A droite, Avalokiteçvara.
Art classique.*



Pl. 53

Grès.

Angkor Thom.

*Lions et Garuda formant cariatides
et flanquant la partie centrale de la Terrasse royale (x^e siècle).*



Hauteur : 3 m. env. Grès.

Bantéai Kdei (groupe d'Angkor).

Garuda flquant l'angle d'une porte monumentale

Art classique.

(Cliché de la Conservation).



Grès rougeâtre.

Angkor Thom.

*Garuda chevauchant le Nâga
à l'angle d'une des tours à quatre visages du Bayon (x^e siècle).*



Haut. de chaque lion : 1^m,30. Grès.

Groupe de Koh Ké (Kompong Thom).

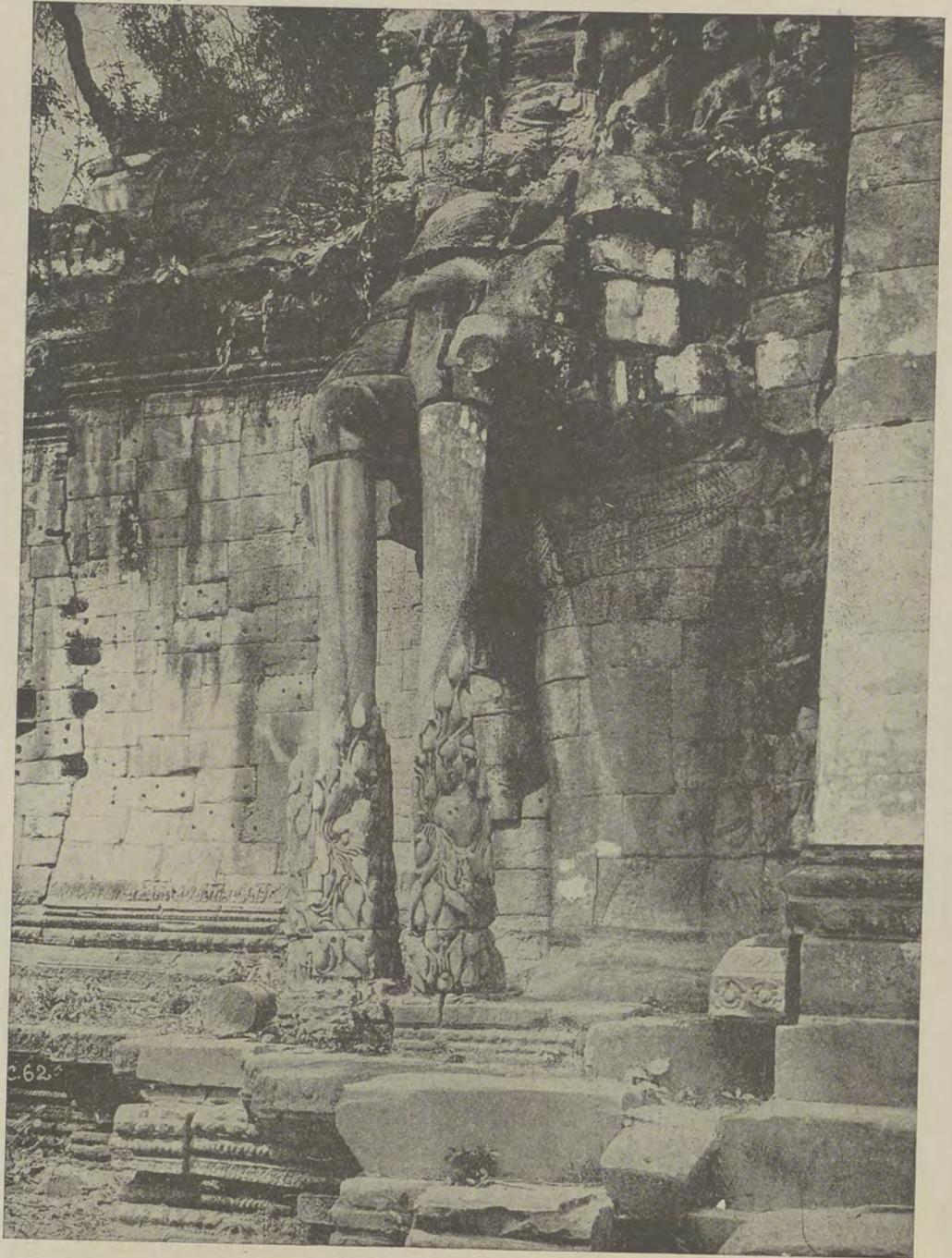
*Lions décoratifs flanquant un escalier d'accès à un sanctuaire.
(x^e-XI^e siècles).*



Hauteur : 3^m,20 env. Grès.

Angkor Thom.

Éléphants en bas-relief flanquant le soubassement de la Terrasse royale
sur une longueur d'environ 300 mètres (x^e siècle).



Grès gris clair.

Angkor Thom.

*Avant-corps d'éléphant tricéphale surgissant d'un redent de muraille
et arrachant des lotus avec ses trompes. Porte Nord de la ville.
(x^e siècle.) (Voir Planche 1).*



Longueur de l'éléphant : 1^m,70. Grès.

Groupe de Koh Ké (Kompong Thom).

*L'un des quatre éléphants ornant les angles du soubassement d'un sanctuaire
(X^e-XI^e siècles).*

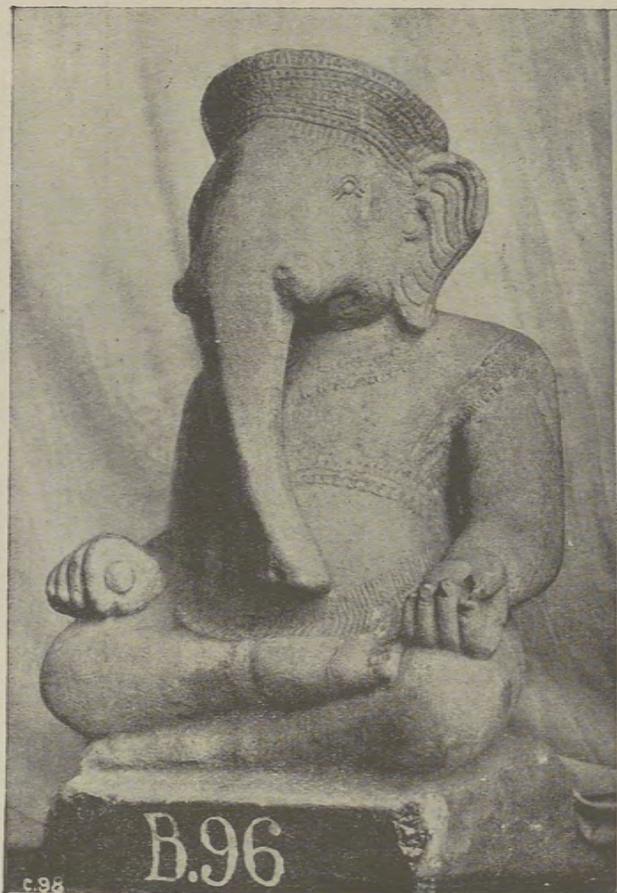


Hauteur : 1^m,75. Grès.

Groupe de Koh Ké (Kompong Thom).

Groupe de singes combattant trouvé probablement à sa place initiale
dans une tour formant porte monumentale (X^e-XI^e siècles).

A



B



A. Haut. : 0^m,27. Grès.
 B. Haut. : 0^m,55. Grès.

Musée du Cambodge.

A. Ganeça, prov. de Bassak (Prei Vèng) ; B. Bœuf Nandin, même prov. que A.
 Art classique.



Hauteur : 0^m,65. Grès.

Musée du Cambodge.

*Animal fantastique (probablement Çèscha), prov. d'Angkor Thom.
Art classique.*

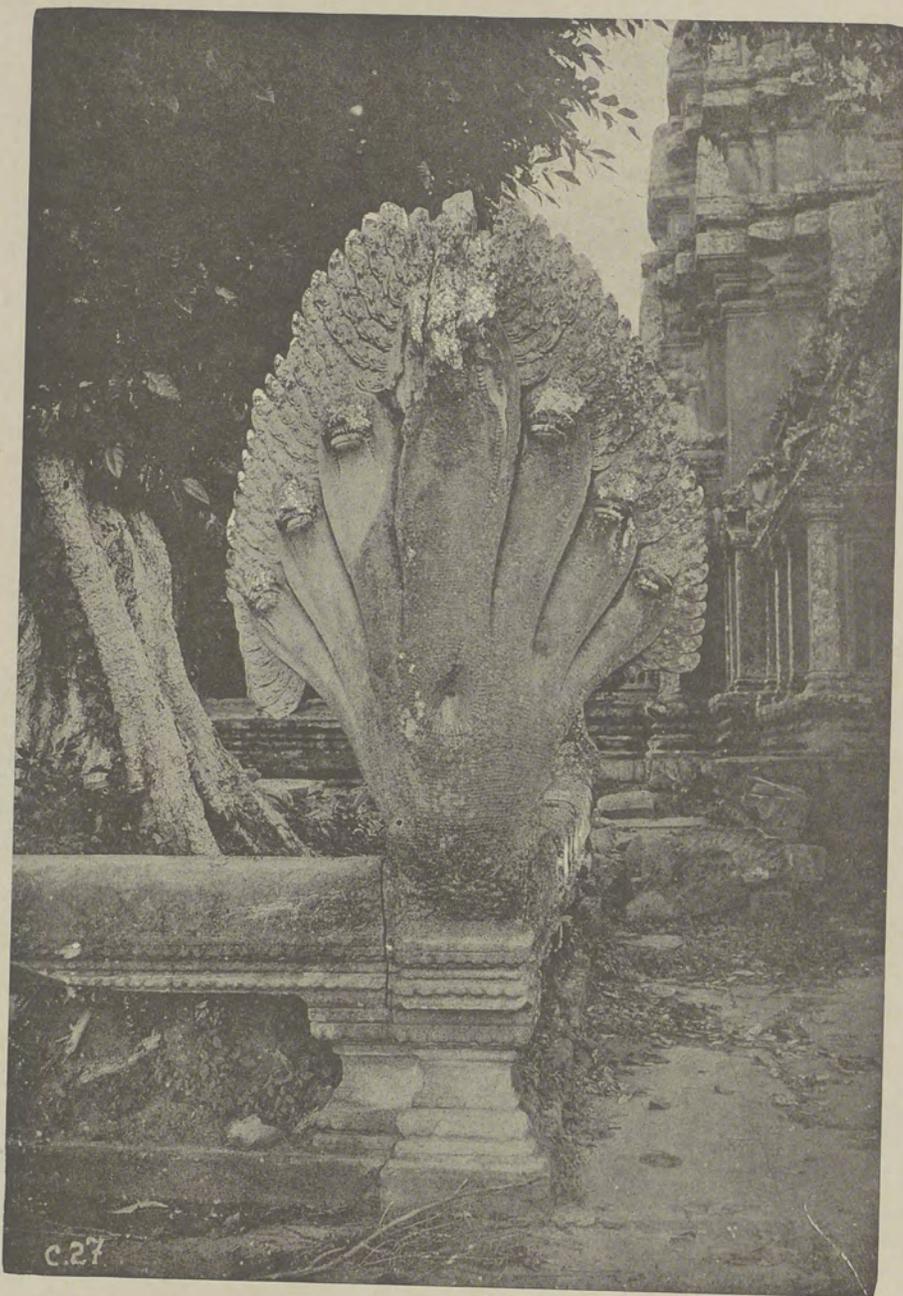


Hauteur : 2^m,10. Grès rougeâtre.

Prah Khan (Kompong Thom).

Combinaison du Garuda et du Nâga.

La photographie, prise en cours d'exhumation, a été redressée.



Hauteur : 3^m,10. Grès.

Angkor Vat.

Épanouissement des têtes d'un Nâga balustrade
(XII^e siècle).

IV

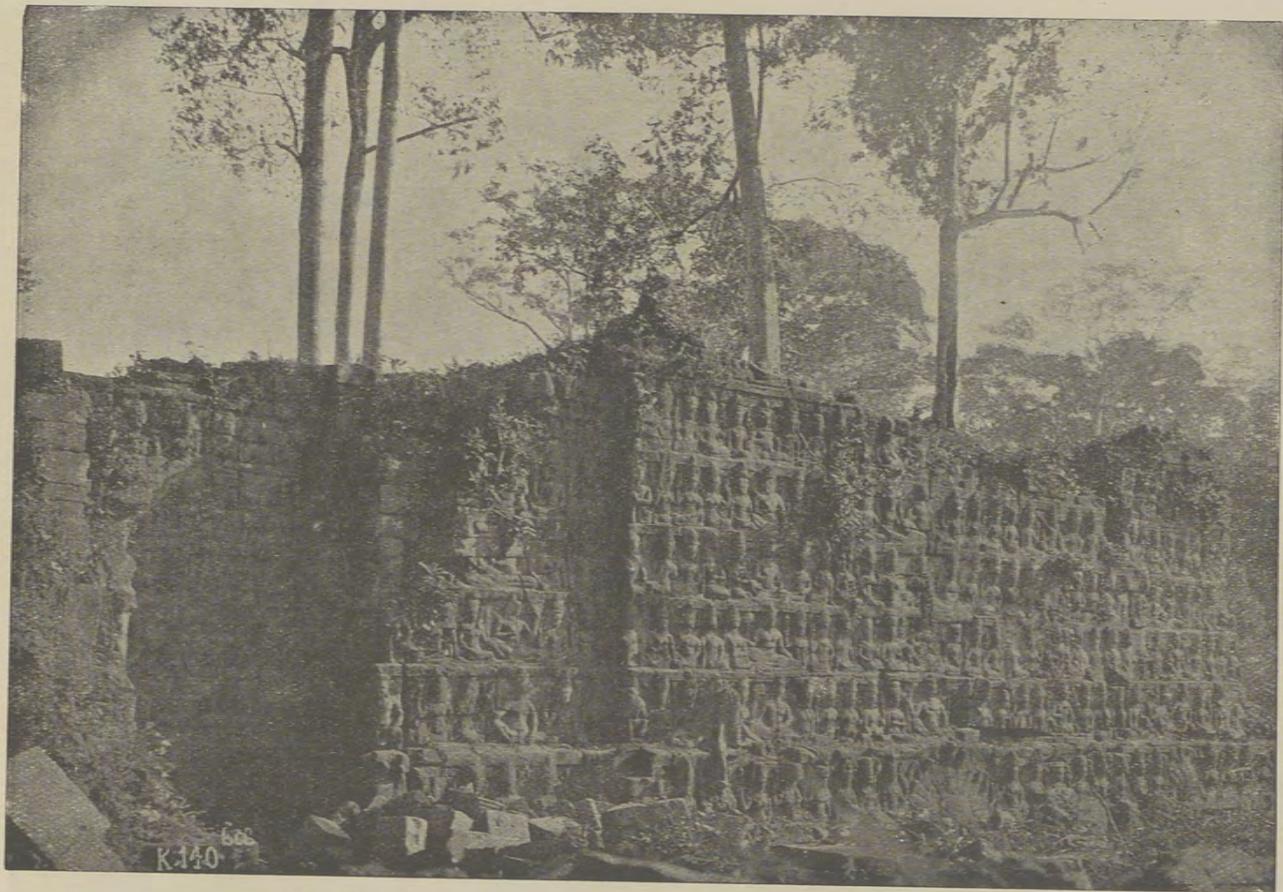
EXEMPLES DE BAS-RELIEFS



Haut du personnage : 0^m,33. Grès.

Musée du Cambodge.

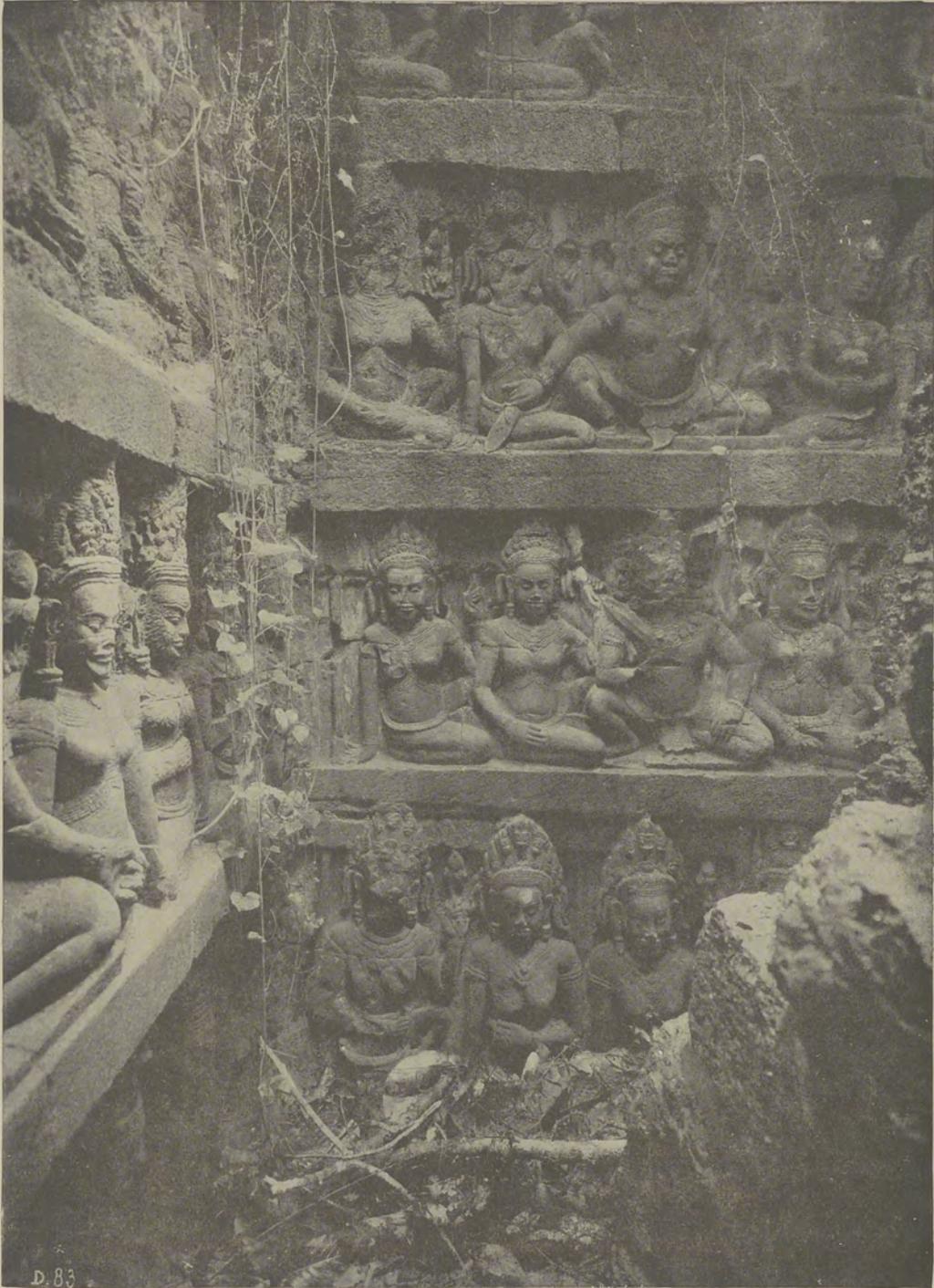
Haut-relief, fragment de tympan, origine inconnue.



Hauteur : 4^m,50 env. Grès.

Angkor Thom.

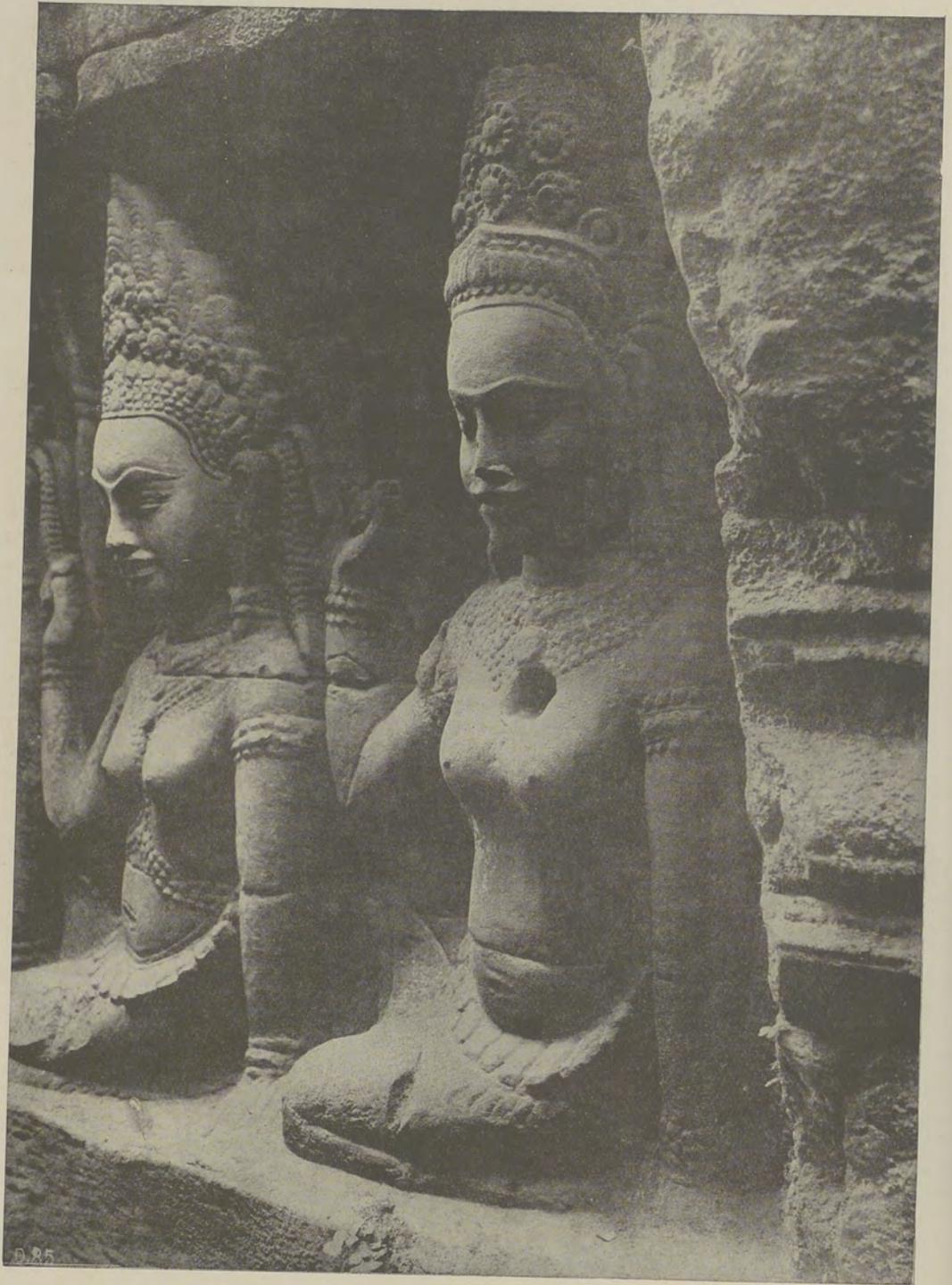
*Bas-reliefs décorant le parement Sud de la terrasse dite du Roi lépreux
(IX^e-X^e siècles).*



Haut. des personnages : 0^m,60. Grès.

Angkor Thom.

*Scènes inconnues sculptées sur le parement du massif intérieur
de la terrasse dite du Roi lépreux, et murées à l'époque
(IX^e-X^e siècles).*



Hauteur : 0^m,65. Grès.

Angkor Thom.

Détail de la scène précédente (IX^e-X^e siècles).



Haut. du tableau : 1^m,20. Grès.

Bayon, Angkor Thom.

Détail d'une foule suivant une armée.
Galerie extérieure, face Est.
(Début du x^e siècle).]

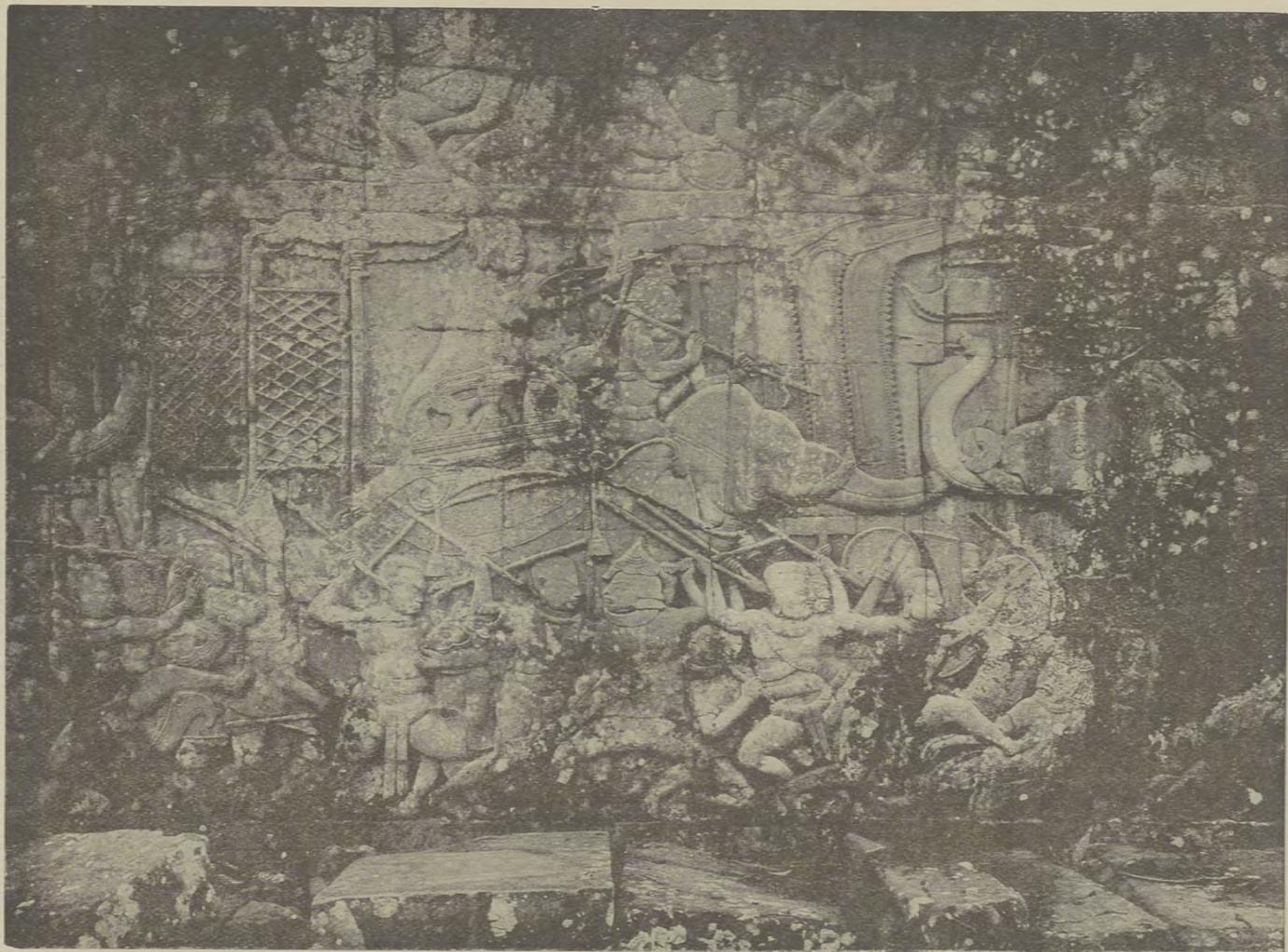


Hauteur : 2 m. env. Grès.

Bayon, Angkor Thom.

*Scènes réalistes diverses : pêche, commerce, combat de coqs, etc.
Galerie extérieure, face Sud. (Début du x^e siècle).*

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

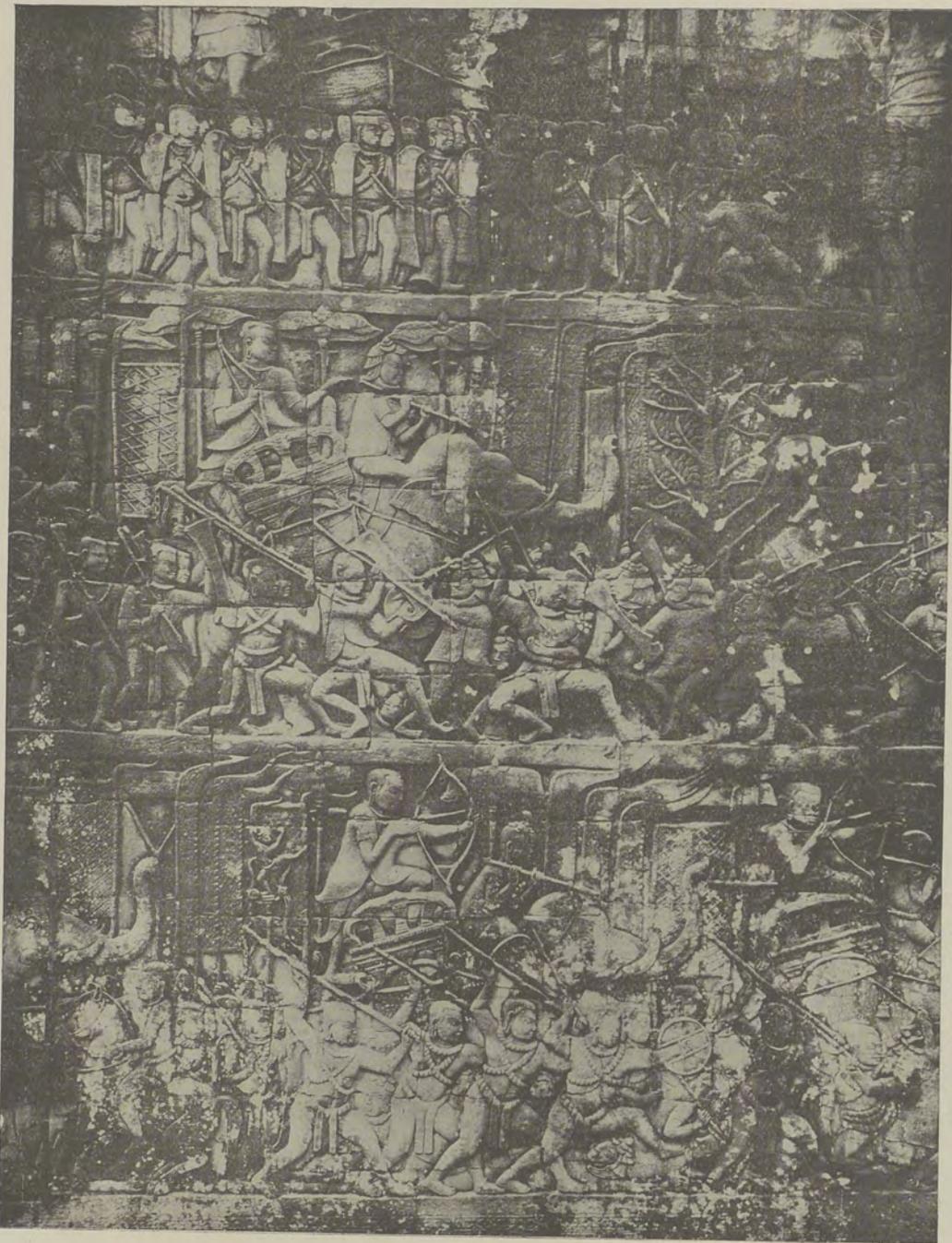


Pl. 71

Hauteur : 1^m,50 env. Grès.

Bayon, Angkor Thom.

*Combat de seigneurs à éléphant et de guerriers.
Galerie extérieure, face Est. (Début du x^e siècle.)*



Haut. de chaque registre : 1^m,20. Grès.

Bayon, Angkor Thom.

*Combats et défilés divers sur trois registres.
Galerie extérieure, face Est.
(Début du x^e siècle).*

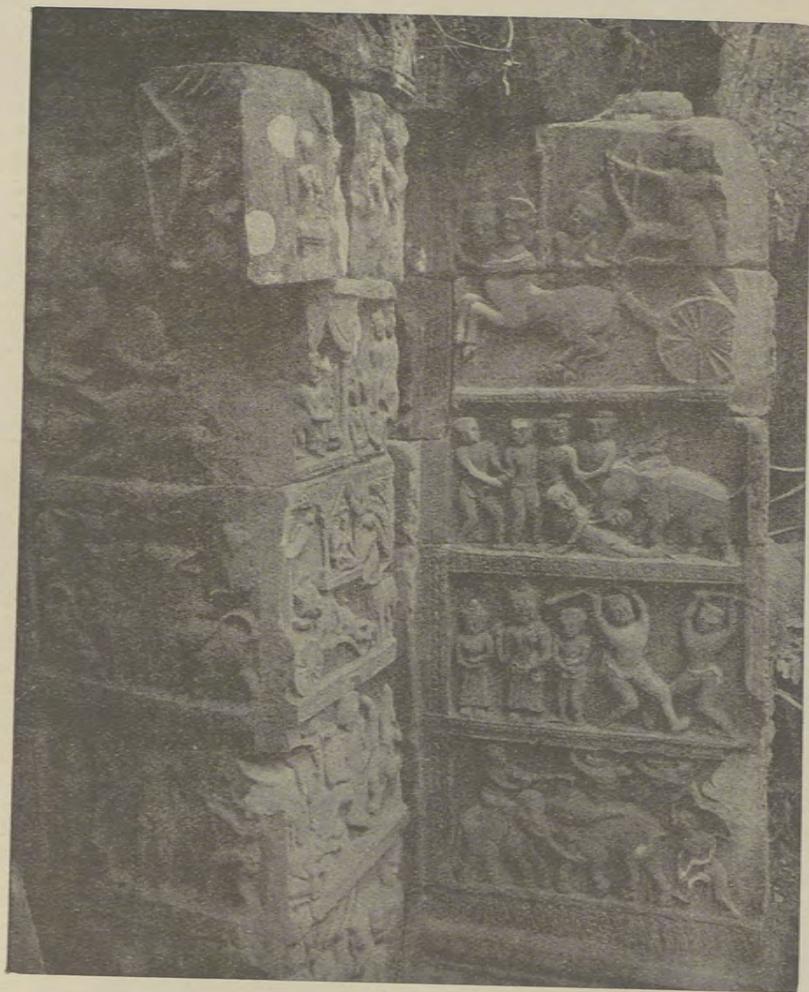


Pl. 73

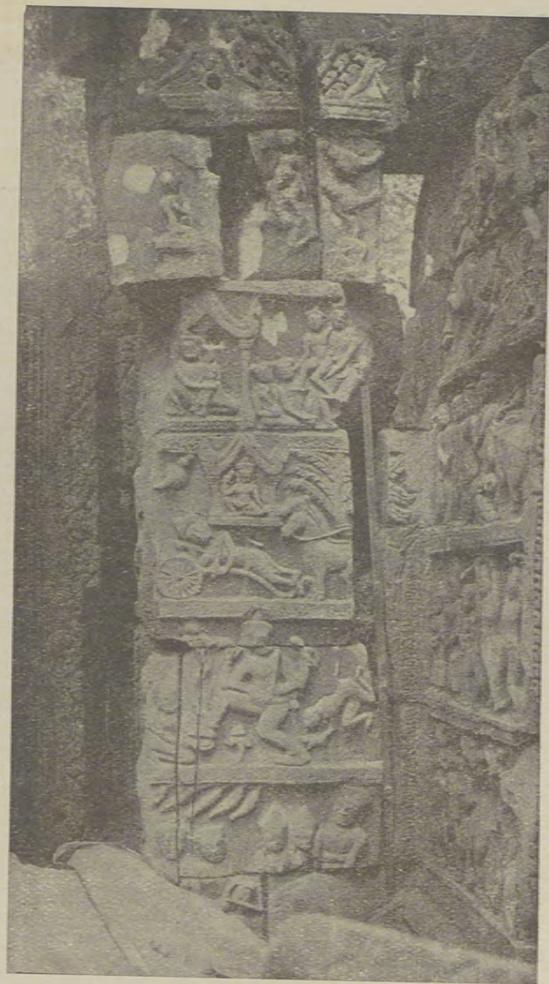
Haut. de l'ensemble : 2 m. environ. Grès.

Angkor Thom.

Mélange de scènes légendaires en bas-relief et de sculpture décorative sur les murailles extérieures du Bapuon (XI^e siècle).

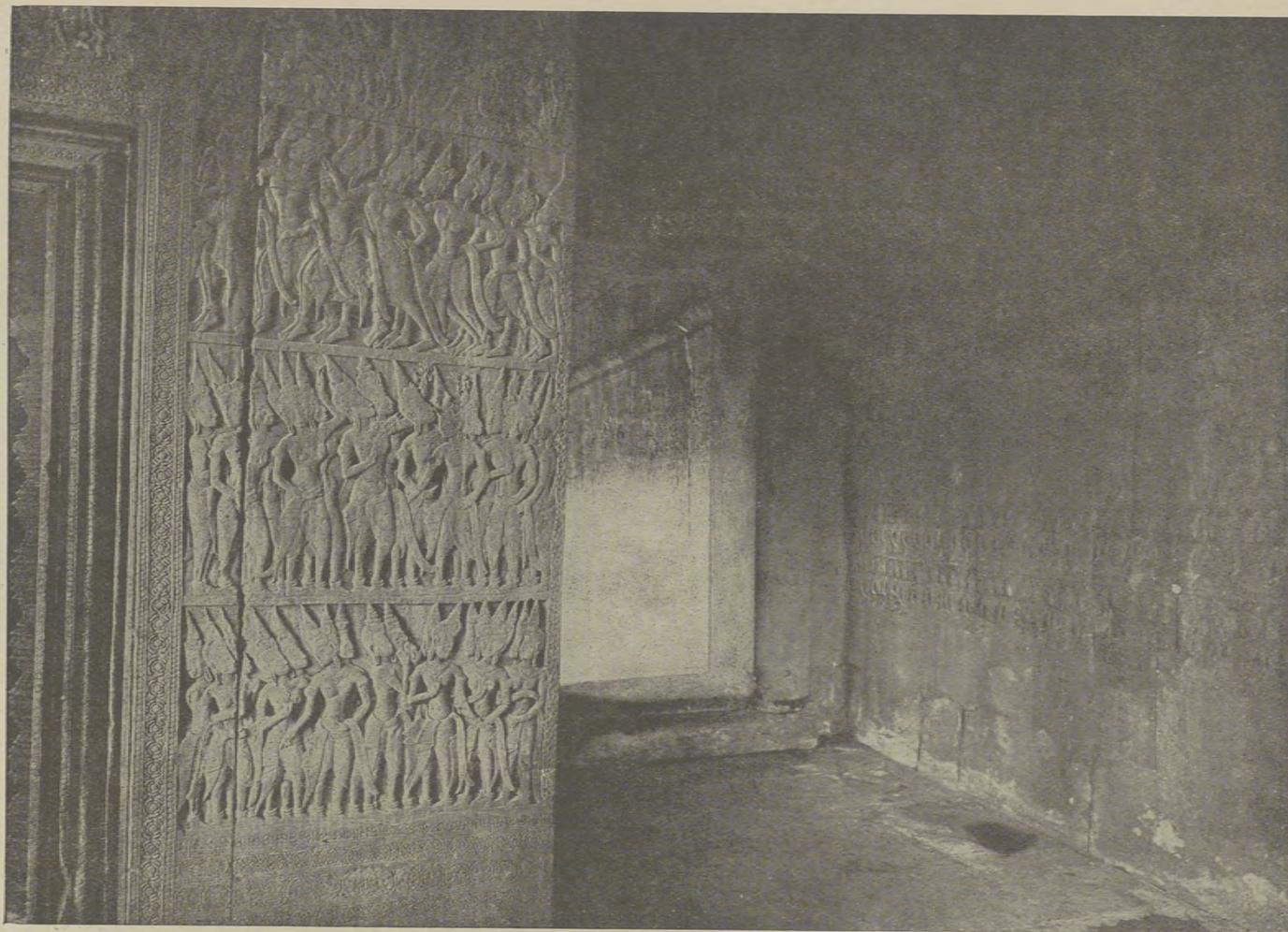


Haut. de chaque scène : 0^m,40 env. Grès.



Prasat Khna Sen Kéo (Kompong Thom).

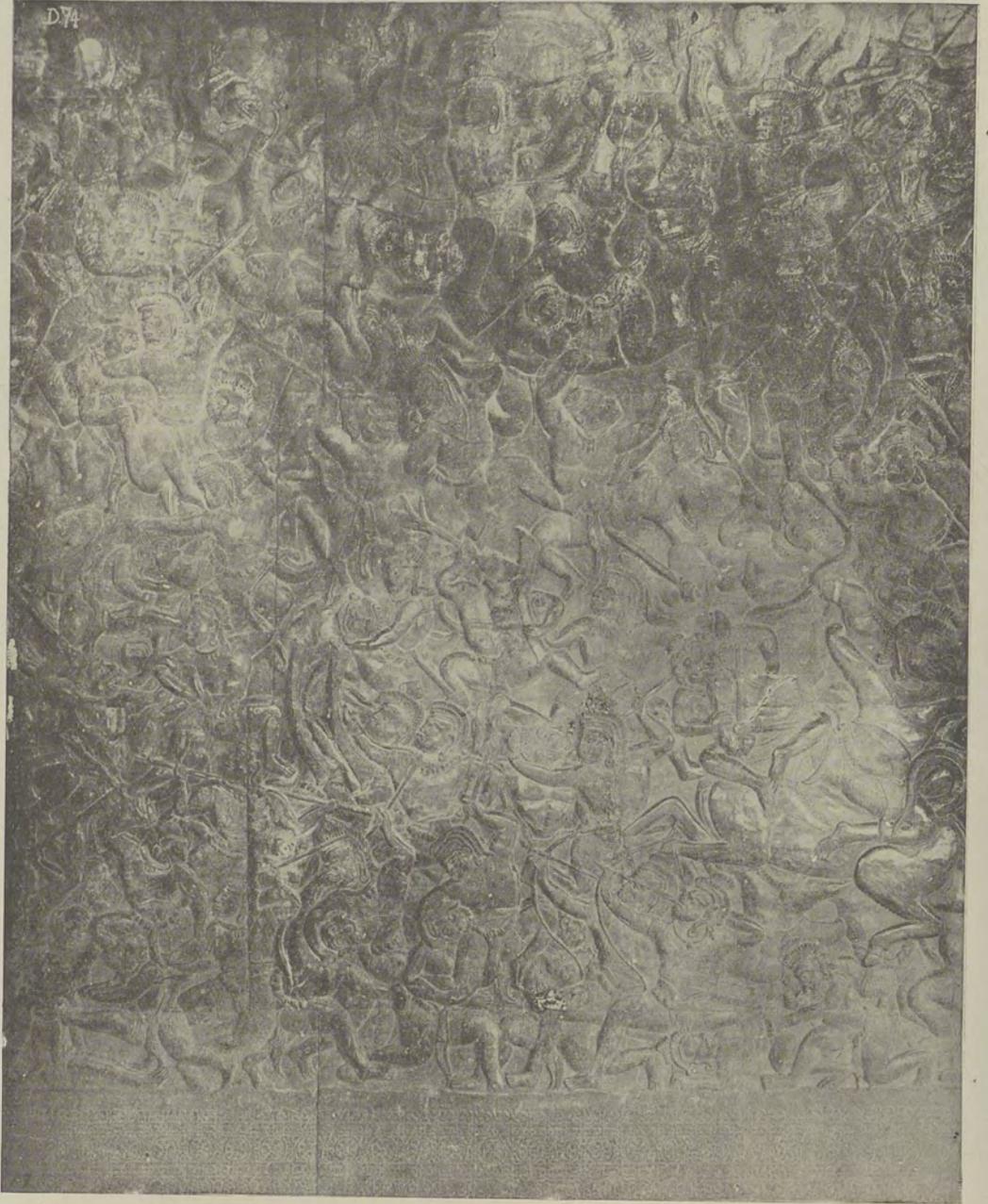
*Petits bas-reliefs décorant les murailles extérieures d'un édifice.
Scènes non identifiées. (XI^e siècle).*



Haut. des personnages : 0^m,48. Grès.

Angkor Vat.

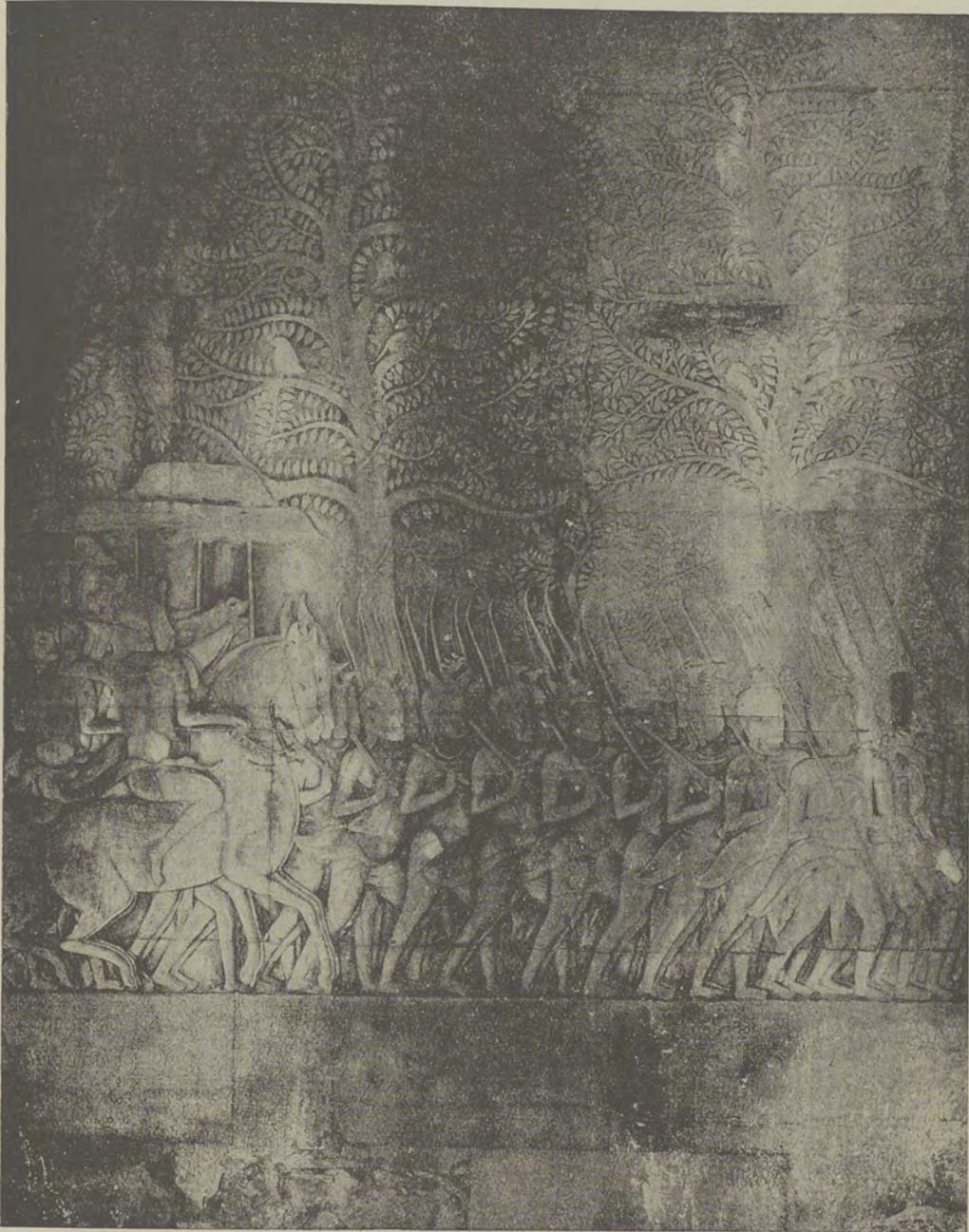
*Aspect de bas-reliefs (groupe de princesses)
à l'intérieur d'une salle d'angle de la galerie du premier étage (XII^e siècle).*



Hauteur : 2^m,50 env. Grès.

Angkor Vat.

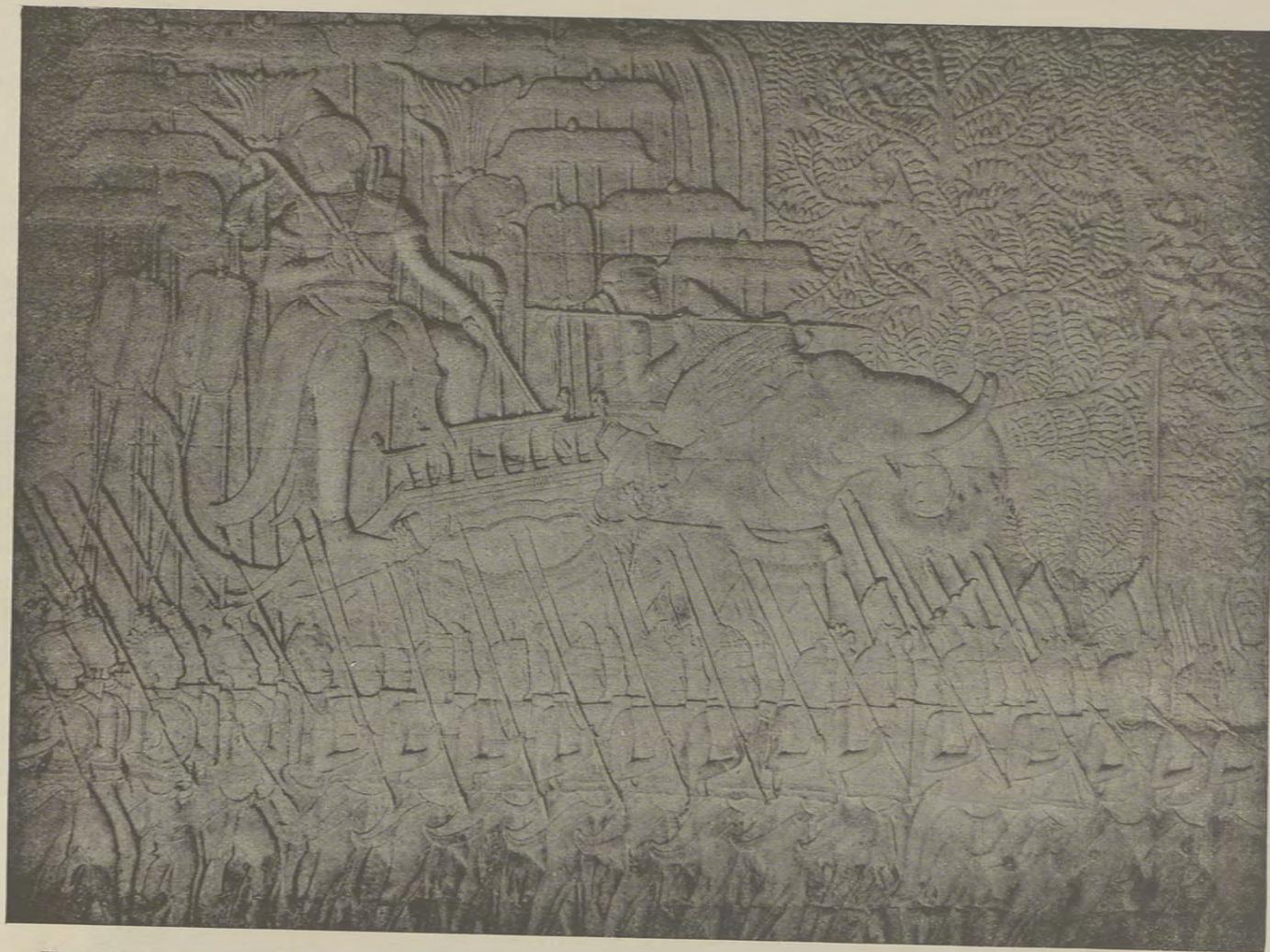
Une des scènes de combat épique tirées du Râmâyana. Face Ouest.
(Milieu du XII^e siècle).



Haut. des personnages : 0^m,60. Grès.

Angkor Vat,

*Défilé de guerriers et de cavaliers. Face Sud.
(Milieu du XII^e siècle).*



Haut. du personnage principal : 1 m. Grès.

Angkor Vat.

Scène de défilé. Ministre de Sūryavarman II à éléphant.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques



Haut. des personnages : 0^m,70. Grès.

Angkor Vat.

*Détails de guerriers cuirassés et de cavaliers. Face Sud.
(Milieu du XII^e siècle).*



Hauteur : 3 m. env.

Angkor Vat.

Vishnu sur Garuda. Salle d'angle Nord-Ouest.
(Milieu du XII^e siècle).



Épaisseur : 0^m,50. Grès.

Groupe de Koh Ké (Kompong Thom).

*Divinités diverses sculptées sur roche émergeant du sol
(x^e-xii siècles).*



A. Les originaux sont grandeur nature.
 B. Longueur : 0^m,86. Grès rougeâtre.

Musée du Cambodge.

A. Masques en mortier de chaux modelé sur brique, haut-relief, prov. de Prei Krâbas, probablement art pré-classique. B. Haut-relief formant un ensemble complet et mobile, prov. de Kuk Roka (Kompong Thom). Art classique.



Haut. du groupe : 0^m,38. Grès.

Musée du Cambodge.

Groupe haut-relief décorant la base de la face principale d'une stèle.
Texte du xi^e siècle, prov. de Palhal (Battambang).



Hauteur : 0^m,67. Grès.

Musée du Cambodge.

*Stèle votive. Scène de l'invitation à la prédication du Buddha
par Brahmâ et Indra. Prov. du Bayon d'Angkor Thom.
Art classique.*

V

EXEMPLES DE STATUAIRE ET OBJETS DE BRONZE



Haut. totale : 0^m,305. Bronze.

Musée du Cambodge.

Statuette de Hevajra.

Le personnage est à quatre jambes indiquées latéralement par des pieds doubles et une gouttière. Prov. de Bantéai Kdei (Groupe d'Angkor). (Art classique).



*Statuette de Hevajra.
La même que celle de la planche précédente, dos.*



Hauteur : 0^m,301. Bronze.

Musée du Cambodge.

*Statuette de femme formant cariatide (?)
et ayant appartenu à un ensemble indéterminé, prov. d'Angkor Thom
(x^e siècle).*



Hauteur : 0^m,175. Bronze.

Musée du Cambodge.

Tête de Çiva (?), primitivement gainée d'une feuille d'or emboutie
et maintenue par sertissure.
prov. d'Angkor Thom (x^e-xi^e siècles).



Hauteur : 0^m,260. Bronze.

Musée du Cambodge.

Inconnu, prov. de Prah Pithu (Angkor Thom)
(XI^e siècle).



Hauteur : 0^m,20. Bronze.

Musée du Cambodge.

Avalokiteçvara, prov. de Bantéai Kdei (Angkor Thom).

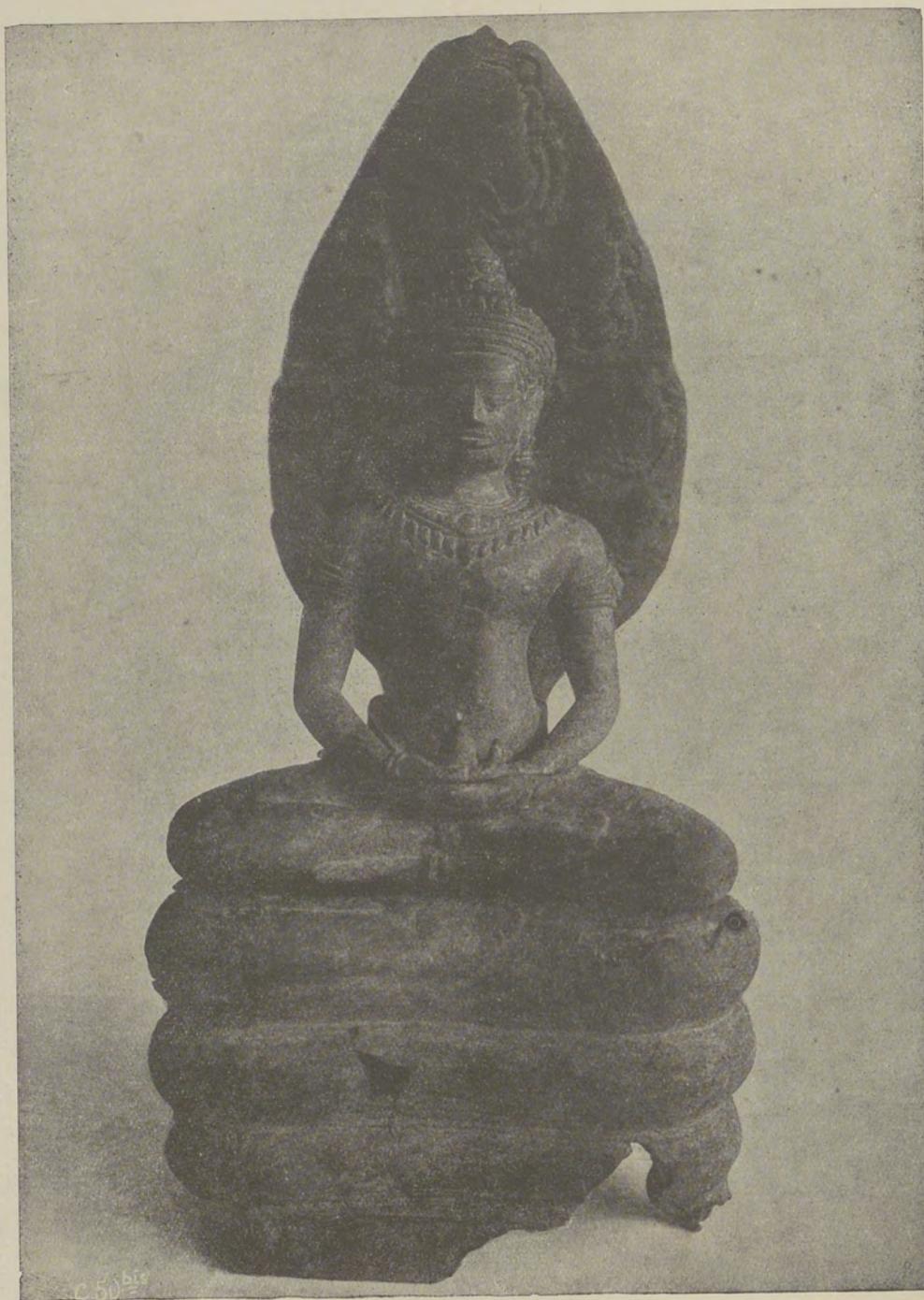
Université Côte d'Azur Bibliothèques



A. Hauteur : 0^m,163. Bronze.
 B. Hauteur : 0^m,120. Bronze.

Musée du Cambodge.

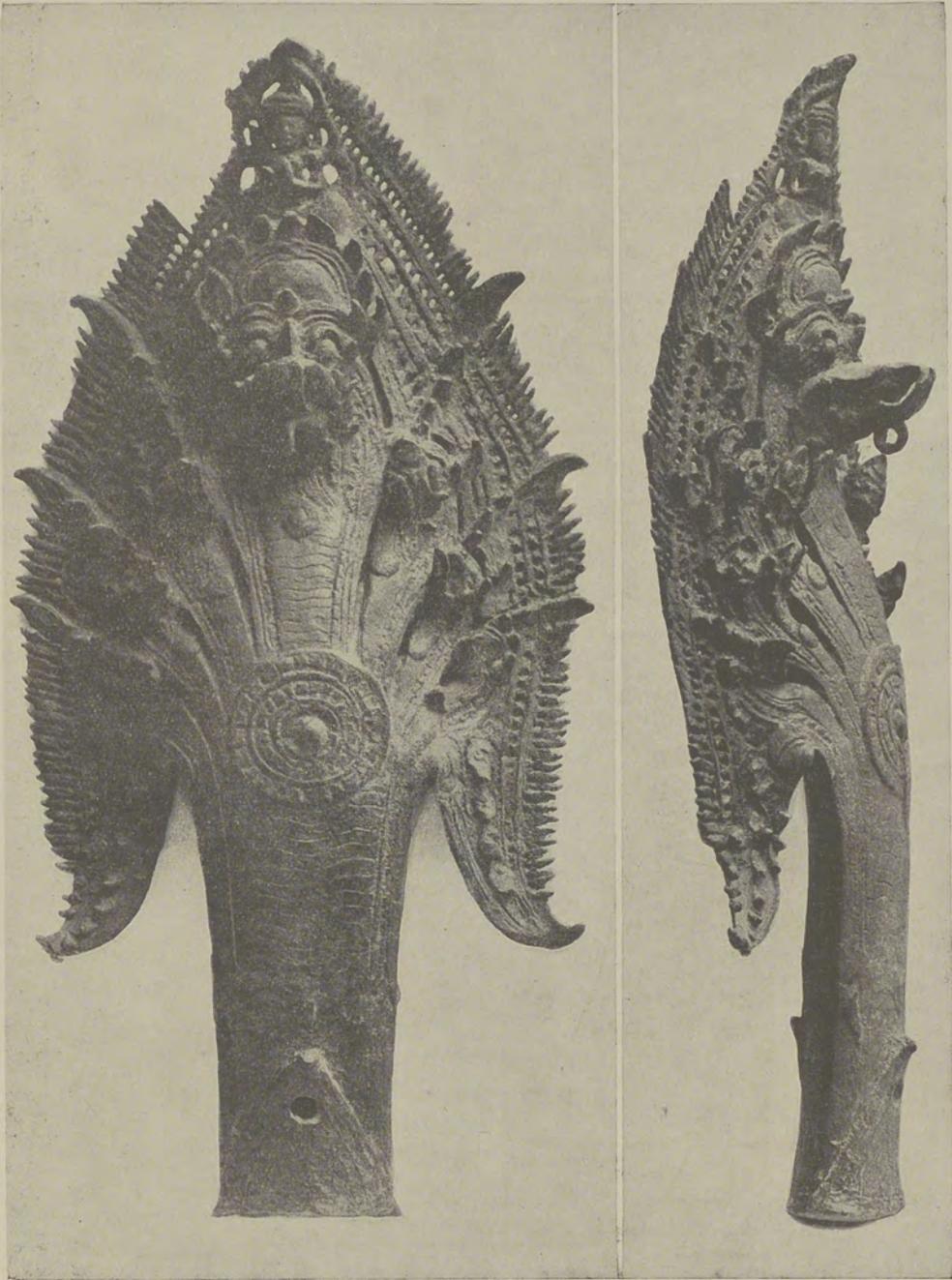
- A. Vishnu sur Garuda, prov. de Ba Théay (Kompong Cham). Art classique.
 B. Çiva sur Nandin prov. du Phnom Tuol (Kompong Cham). Art classique.



Hauteur : 0^m,412. Bronze.

Musée du Cambodge.

Buddha sur Mucalinda, prov. d'Anlong Sa (Battambang).
Art classique.



Hauteur : 0^m,40. Bronze.

Musée du Cambodge.

Nâga, extrémité de timon de char ou litière, prov. de la région de Battambang. Art classique.



Haut. du crochet : 0^m,20. Bronze.

Appartenant à l'auteur.

*Crochet et anneau de hamac de litière.
Garuda et personnage en prière, prov. de la région de Kompong Thom.*



Haut. totale : 0^m,35. Bronze.

Musée du Cambodge.

*Conque-trompette rituelle posée sur un trépied, prov. de la région
Siem Réap-Tonlé Sap. Art classique.*

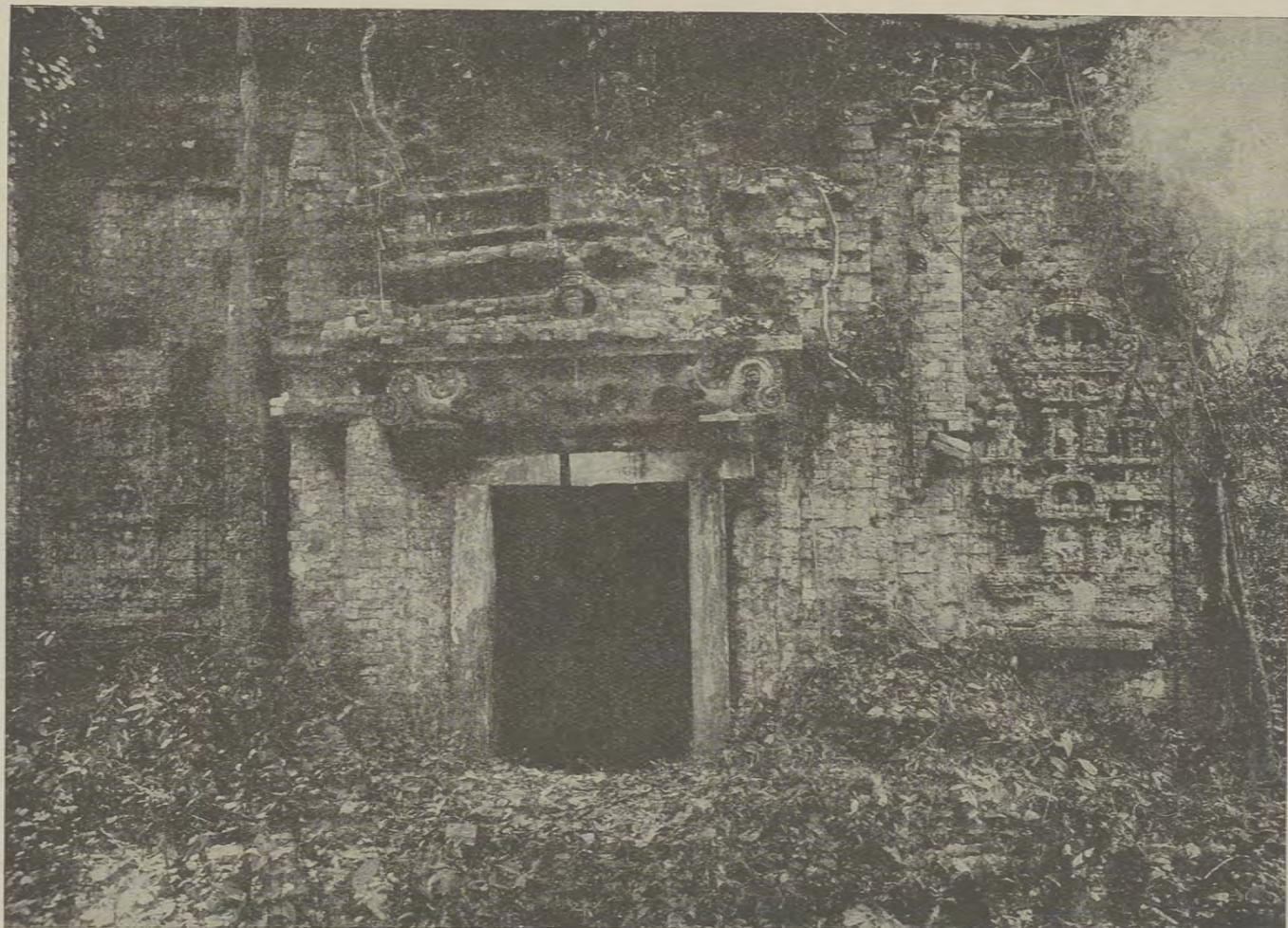
VI

EXEMPLES DE SCULPTURE DÉCORATIVE



Haut. du motif sculpté : 1,3^m,20. Brique. Sambuor, Prei Kuk (Kompong Thom).

*Décor sculpté de la muraille d'une tour octogonale.
Art pré-Khmer (VI^e-VII^e siècles).*

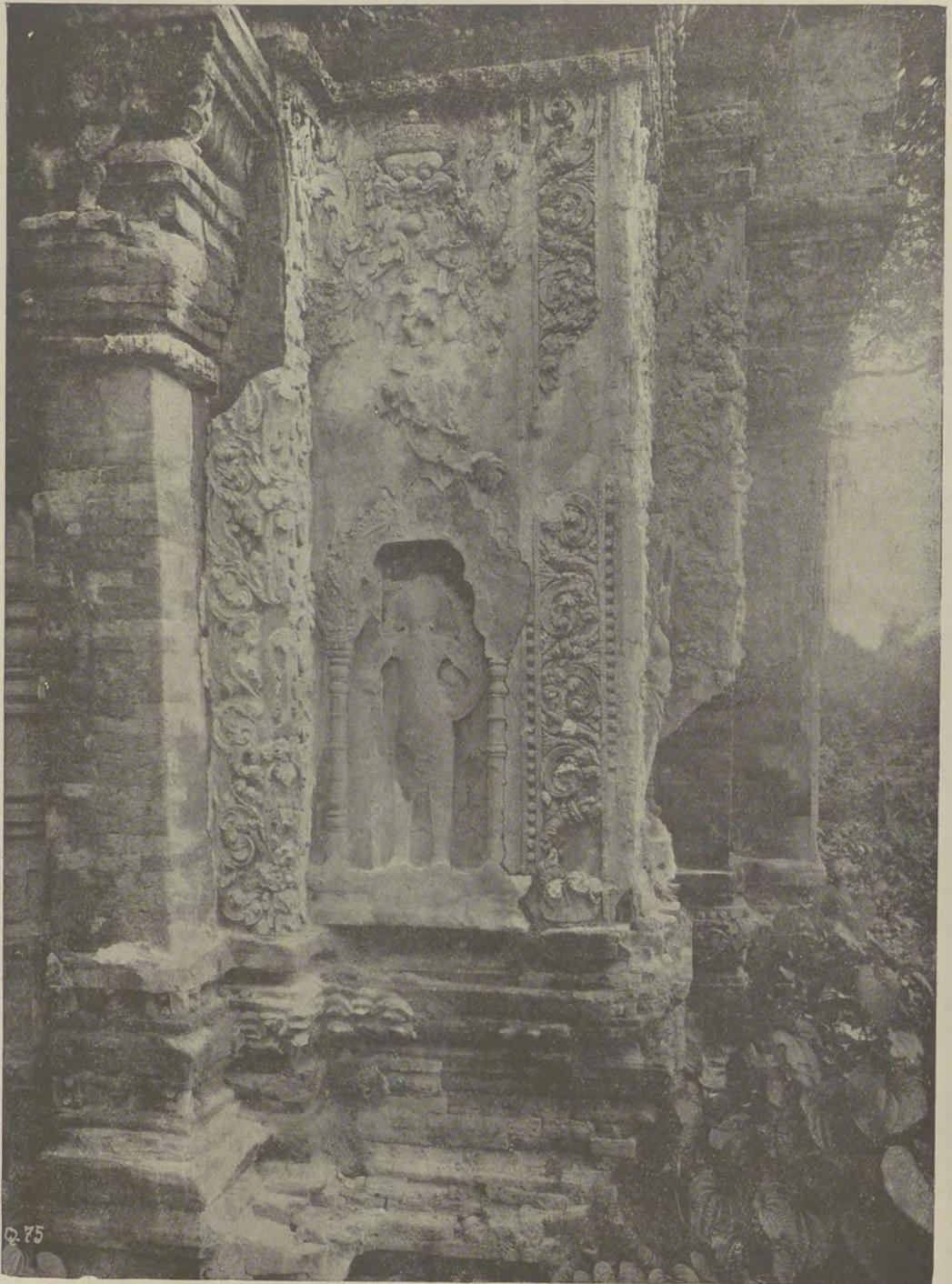


Pl. 97

*Larg. de la baie : 1^m,30.
Linteau et chambranle grès : le reste brique.*

Sambuor, Prei Kuk (Kompong Thom).

*Façade du corps d'une tour.
Linteau à Makaras, motifs en fer à cheval et représentations d'édifices.
Art pré-Khmer (VI^e-VII^e siècles).*

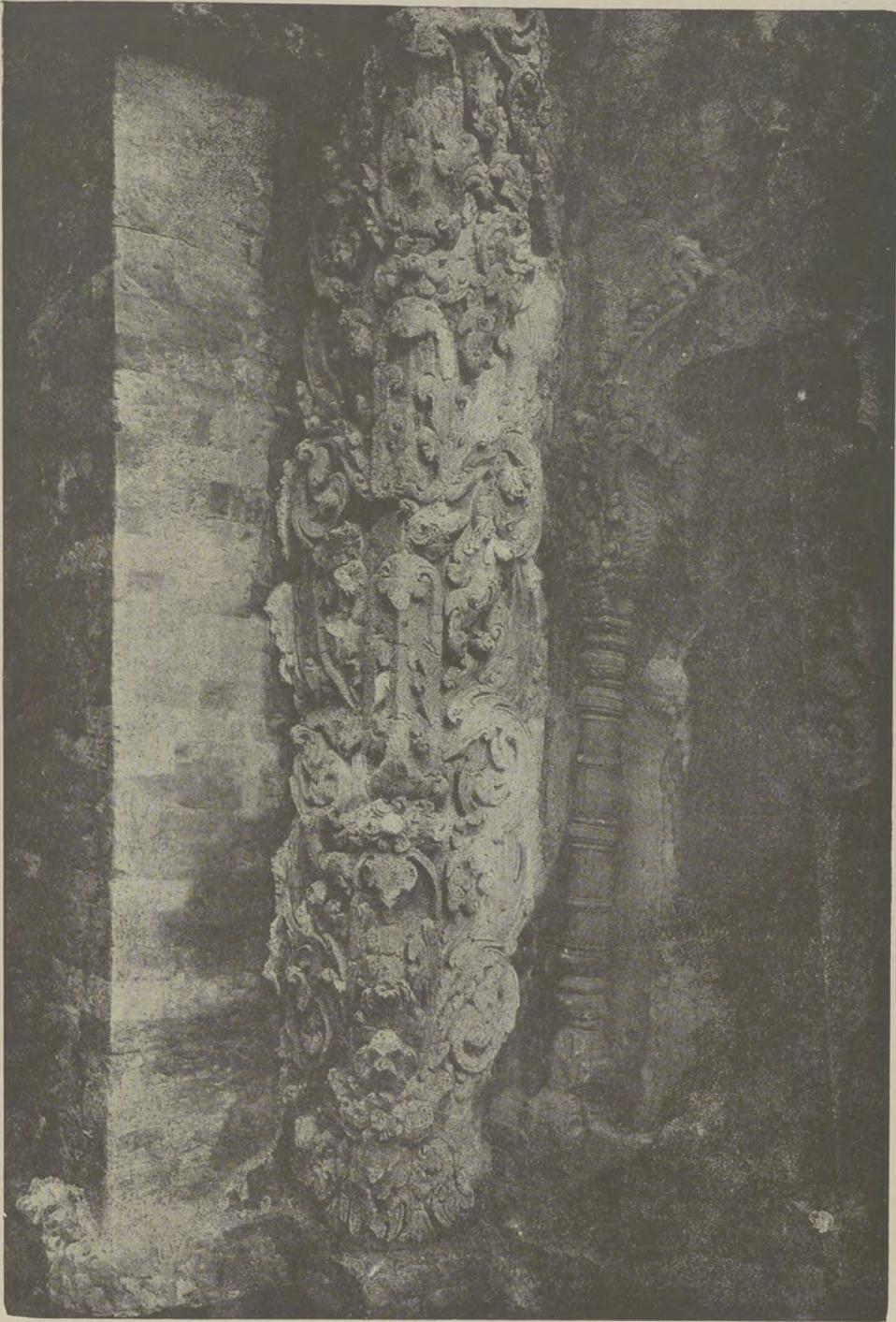


Haut. du décor : 3 m. env. Mortier modelé.

Prah Kô (Siem Réap).

Revêtement décoratif, d'une tour en brique.

(Fin du IX^e siècle.)



Haut. du motif : 2 m. Mortier.

Prah Kô (Siem Réap).

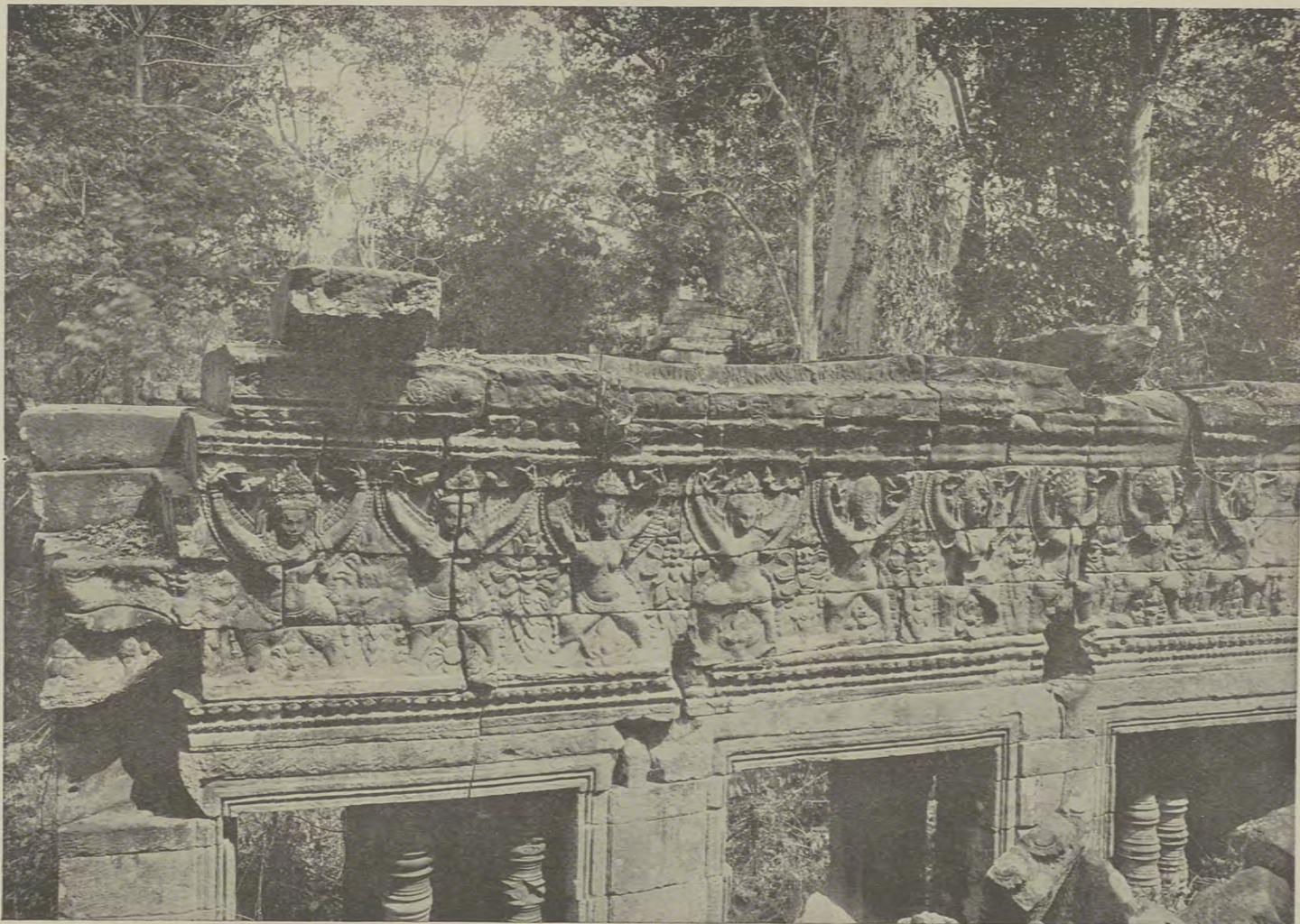
Détail de la planche précédente.



Haut. 0^m,70. Grès.

Bantéai Chhma (Battambang)

*Apsaras s'éventant et tenant une fleur stylisée.
Début de l'art classique.*



Haut. des person. 1 m. environ.

Bantéai Chhma (Battambang).

*Frise intérieure de galerie, portion Est.
Début de l'art classique.*



Hauteur : 1^m,20. Grès.

Angkor Thom.

*Frise des galeries extérieures du Bayon, face Sud.
Bas-relief du x^e siècle.*

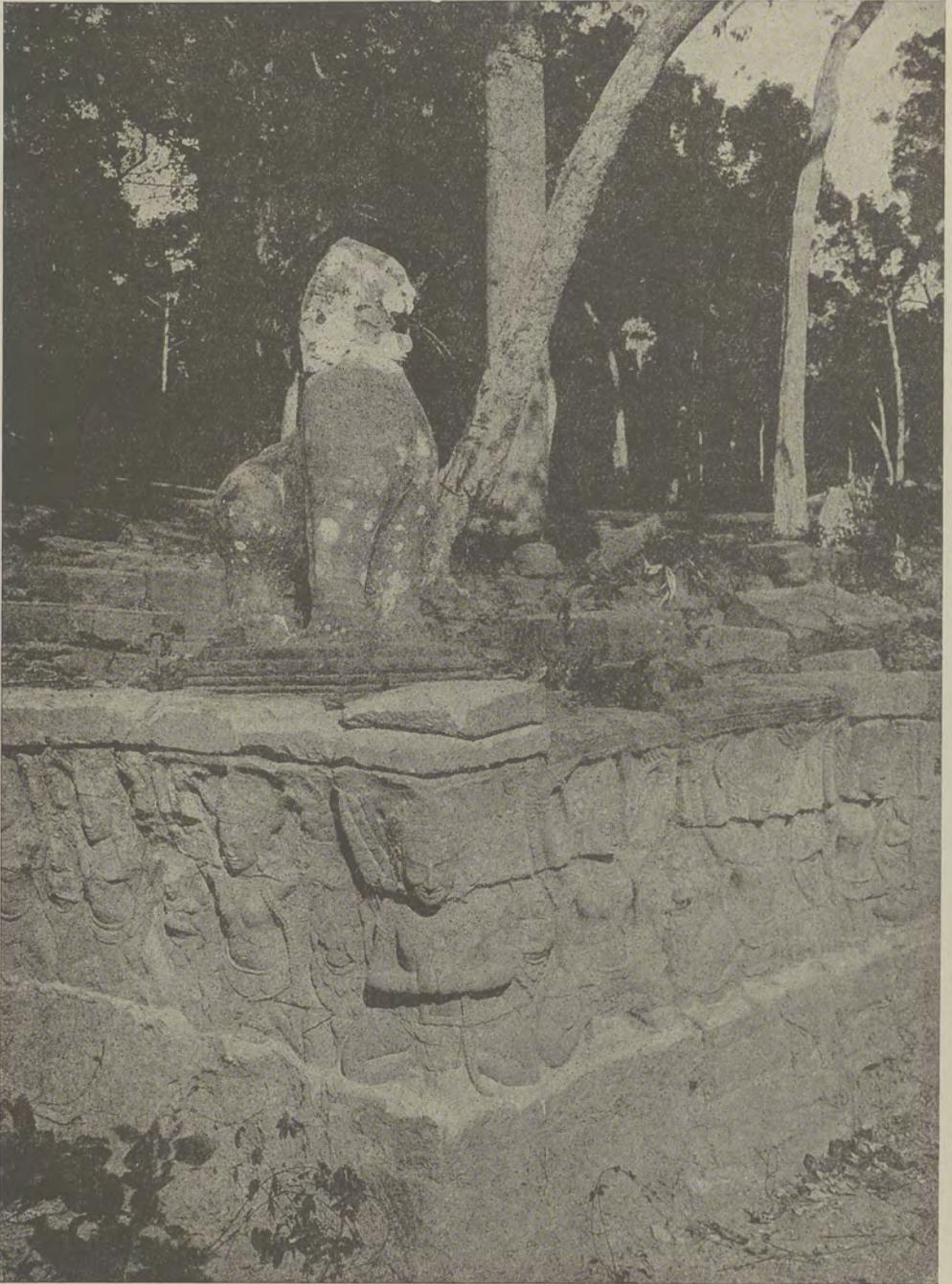


Haut. du décor : 0^m,55. Grès.

Angkor Thom.

*Décor d'allège de la tour centrale du Bayon
(Début du x^e siècle).*

Pl. 103



Haut. des personnages : 0^m,65. Grès.

Angkor Thom.

*Femmes ailées décorant le deuxième soubassement de la Terrasse royale.
(x^e siècle).*



Haut. de la baie : 2^m,30. Grès.

Bayon, Angkor Thom.

Décor mural. Dvârapâlas et Apsaras.
(Début du x^e siècle).

Pl. 105



Hauteur : 0^m,80. Grès.

Groupe de Koh Ké (Kompong Thom).

Dvârapâla : gardien de porte
(x^e-XI^e siècles).



Haut. de l'Apsaras : 1 m. Grès. Prasat Khna Sen Kéo (Kompong Thom).

*Apsaras et personnage masculin flanquant la porte Nord du Sanctuaire
(XI^e siècle).*



Hauteur : 0^m,68. Grès.

Prah Pithu, Angkor Thom.

*Apsaras décorant un redent de tour
(XI^e siècle).*



Hauteur : 1 m. env. Grès.

Angkor Vat.

Apsaras, bas-relief (XII^e siècle).

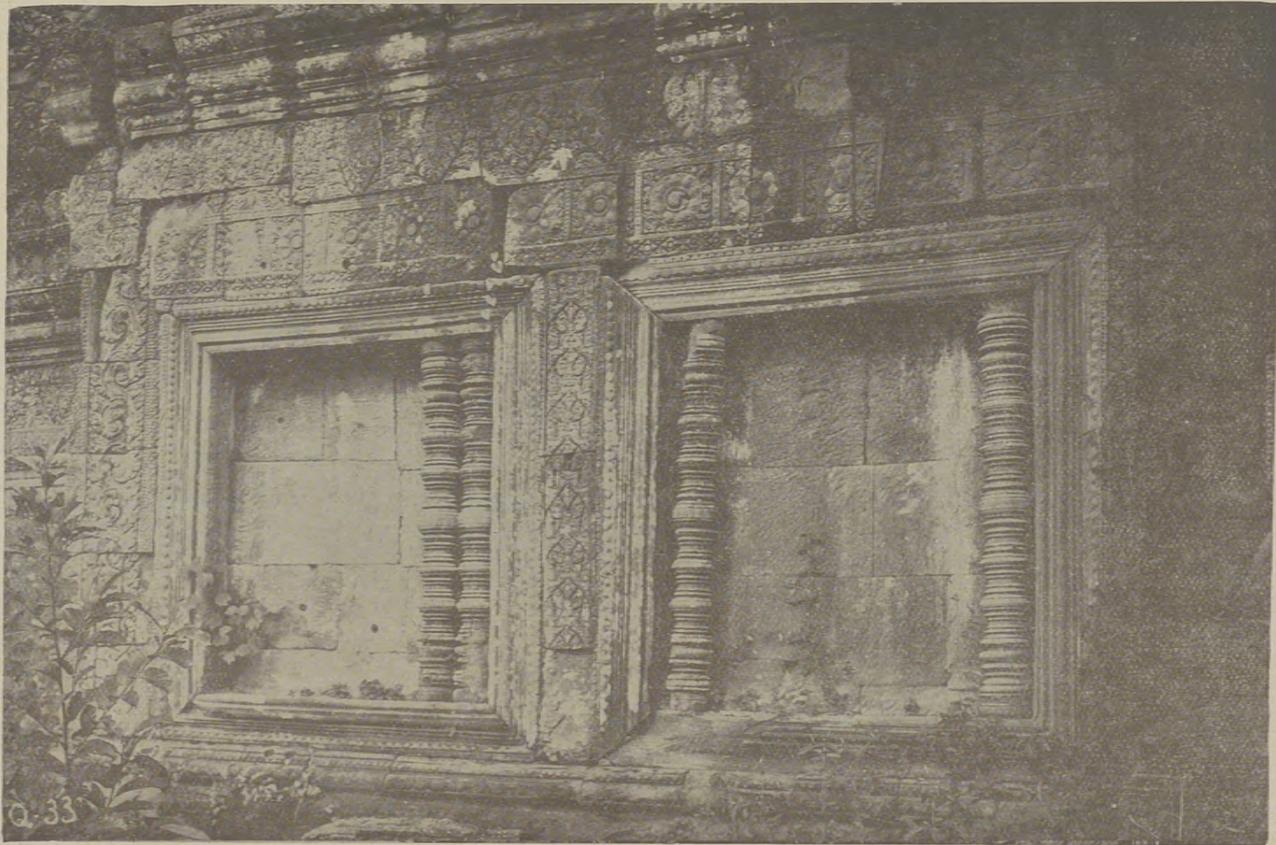
(Cliché Dieulefils).



Haut. d'un personnage : 0^m,32. Grès.

Angkor Vat.

Apsaras dansant. Décor de cimaise
(XII^e siècle).



Haut. de la baie : 1^m,20. Grès.

Angkor Thom.

*Cadre et colonnettes de fausses-fenêtres et décor de murailles du Bapuon
(XI^e siècle).*

Pl. III

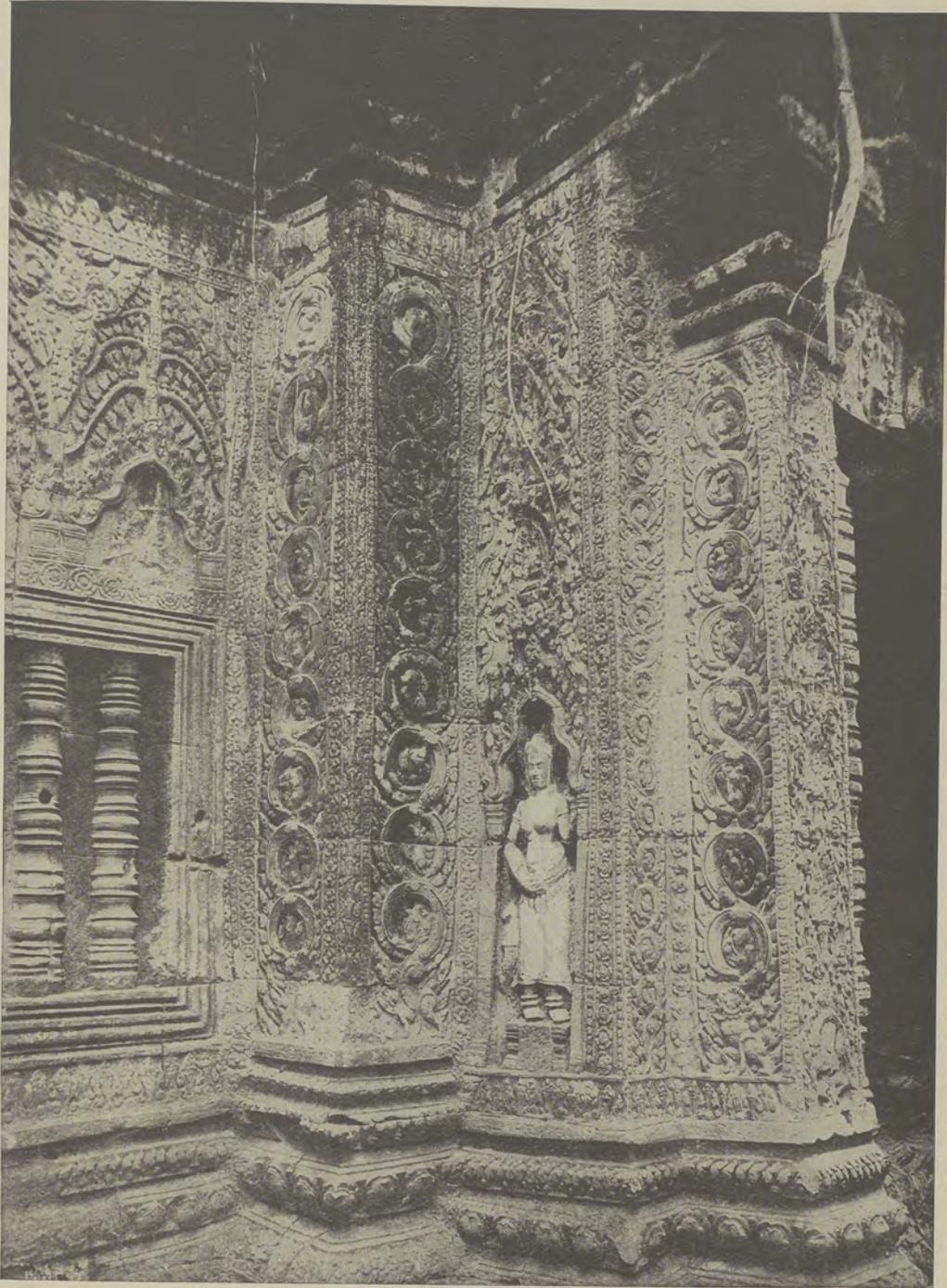


Haut. de la baie : 2 m. Grès.

Ta Prohm (groupe d'Angkor).

Décor mural, plinthe et corniche.

Art classique.



Ta Prohm.

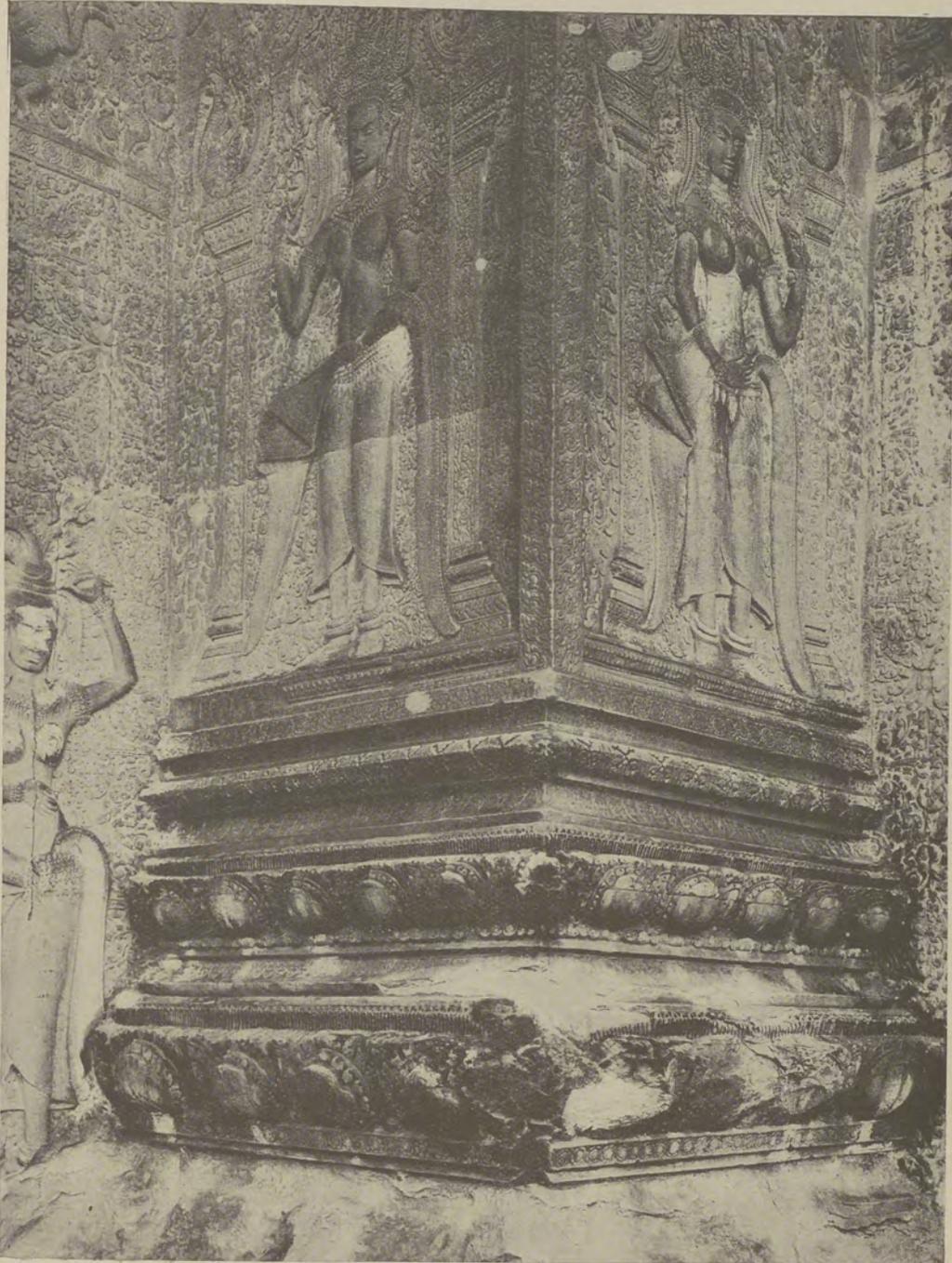
*Sculpture décorative de redents de muraille.
Rinceaux se transformant en animaux divers. Art classique du groupe
d'Angkor.*



Larg. de la baie : 0^m,95. Grès.

Prah Khan (Kompong Thom).

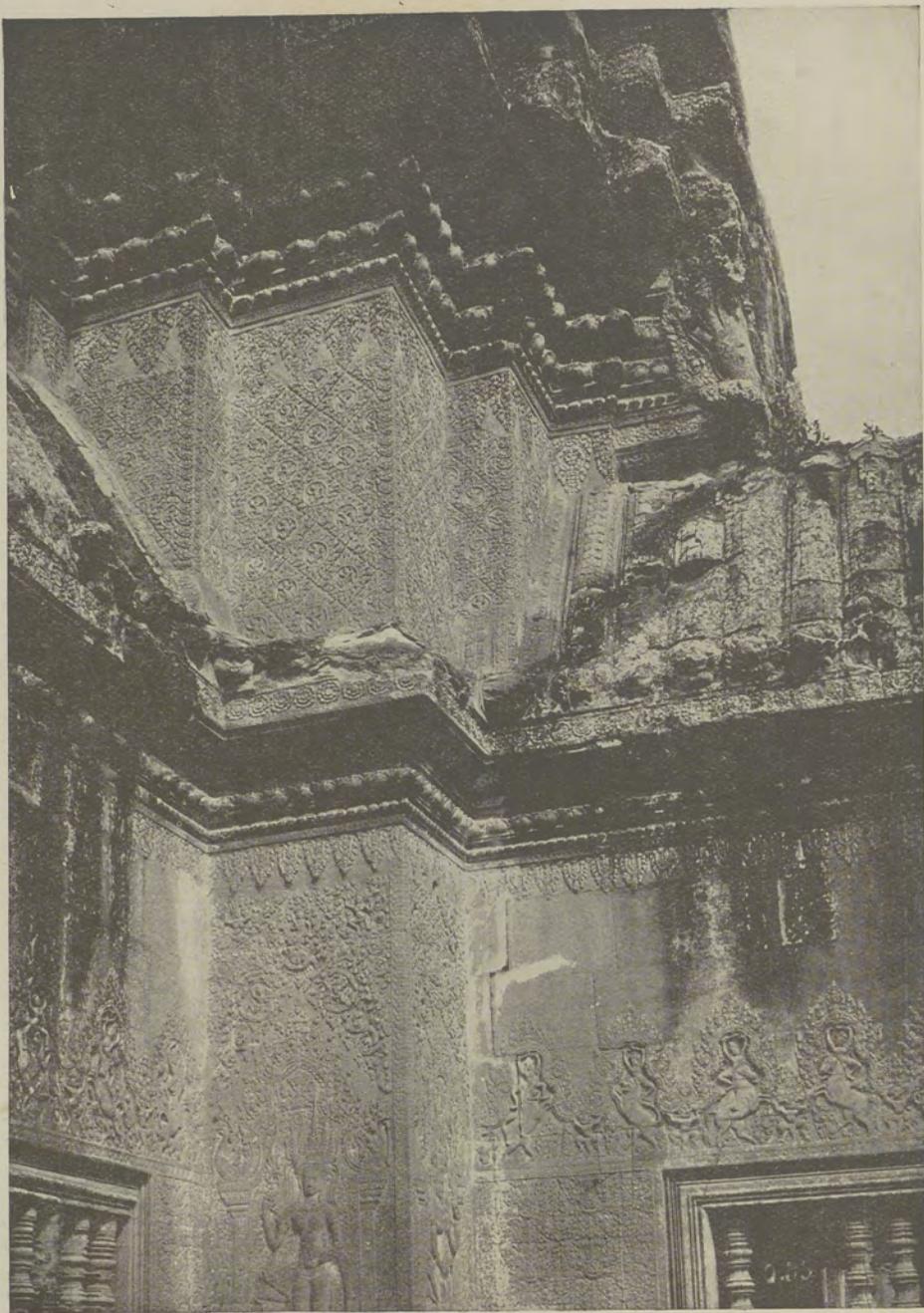
*Sculpture décorative de muraille autour d'une fenêtre
(xi^e siècle).*



Haut. de la partie photographiée : 2^m50 env.

Angkor Vat.

*Mouluration et décor sculpté d'une plinthe de redent de muraille
(XII^e siècle).*



Larg. du redent : 0^m,75. Grès.

Angkor Vat.

*Décor mural, frise et corniche de la tour centrale
de la porte monumentale
(XII^e siècle)*



Entre piliers : 1^m,40. Grès.

Groupe de Koh Ké (Kompong Thom).

*Décor de la face postérieure d'un tympan triangulaire de couverture
à charpente et chapiteau de pilier (X^e-XI^e siècles).*



Larg. 1^m,80. Grès rouge.

Vat Èk (Battambang).

*Faux tympan et linteau intérieurs de l'avant-corps du sanctuaire
Art classique.*

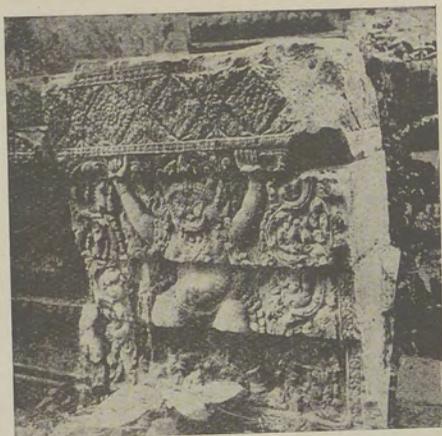


Haut. du motif : 4 m. env. Grès.

Angkor Vat.

*Composition décorative d'un tympan
(XII^e siècle).*

A



B



C



A. Hauteur : 1^m,10. Grès.
B. Hauteur : 0^m,80. Grès.

A. Angkor Thom.
B, C. Angkor Vat.

A. Décor unique d'échiffre d'escalier (X^e siècle) ; B. Détail d'une corniche.
C. Décors des voûtes et tympan.

(C : cliché Dieulefils)



Côté du pilier : 0^m,40. Grès gris clair. Groupe de Koh Ké (Kompong Thom).

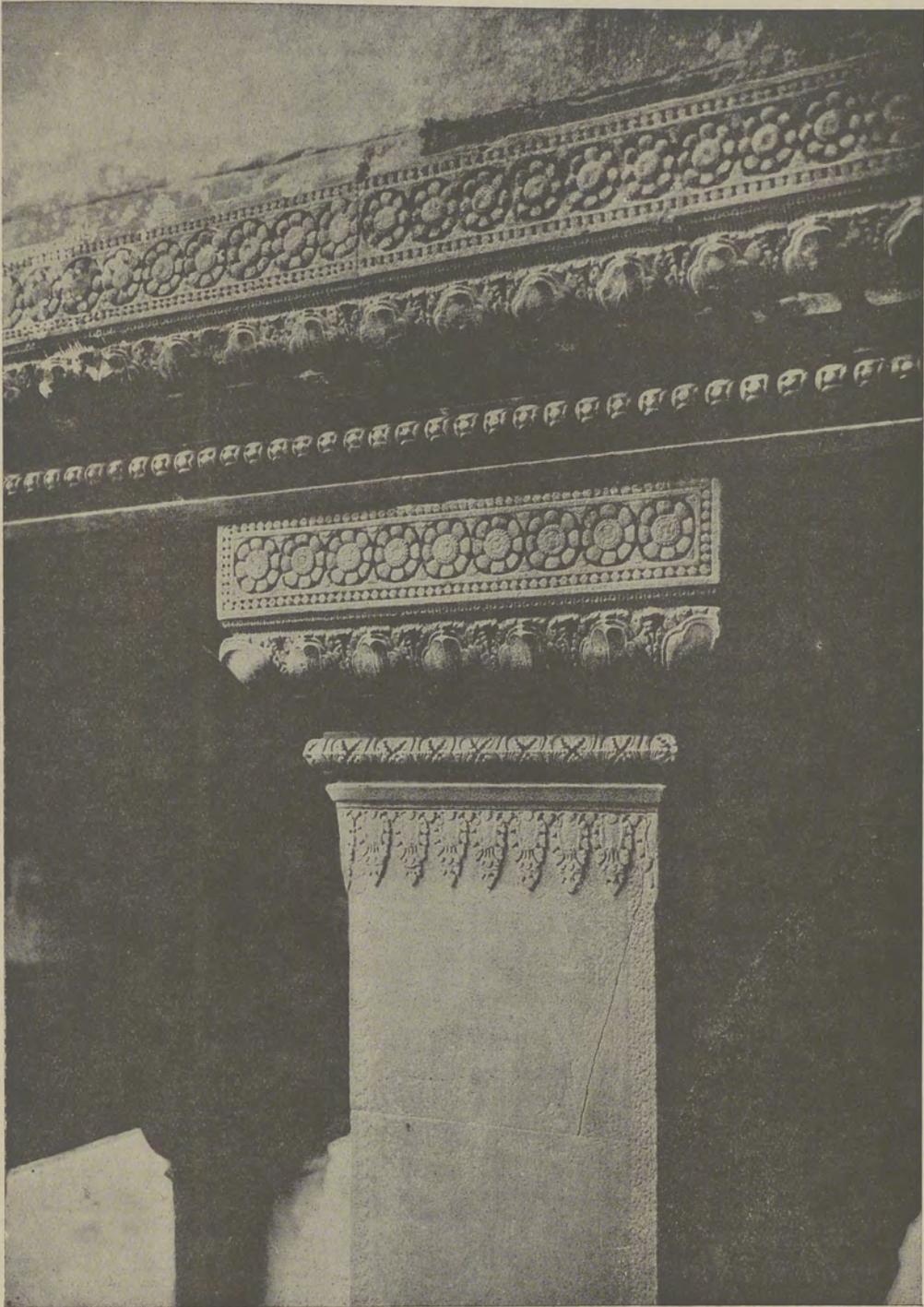
Chapiteau cubique particulier à l'école du Nord-Est.



Haut. totale : 1^m,05. Grès.

Prasat Khna Sen Kèò (Kompong Thom).

*Angle de corniche intérieure de l'avant-corps du sanctuaire
(XI^e siècle).*



Côté du pilier : 0^m,38. Grès.

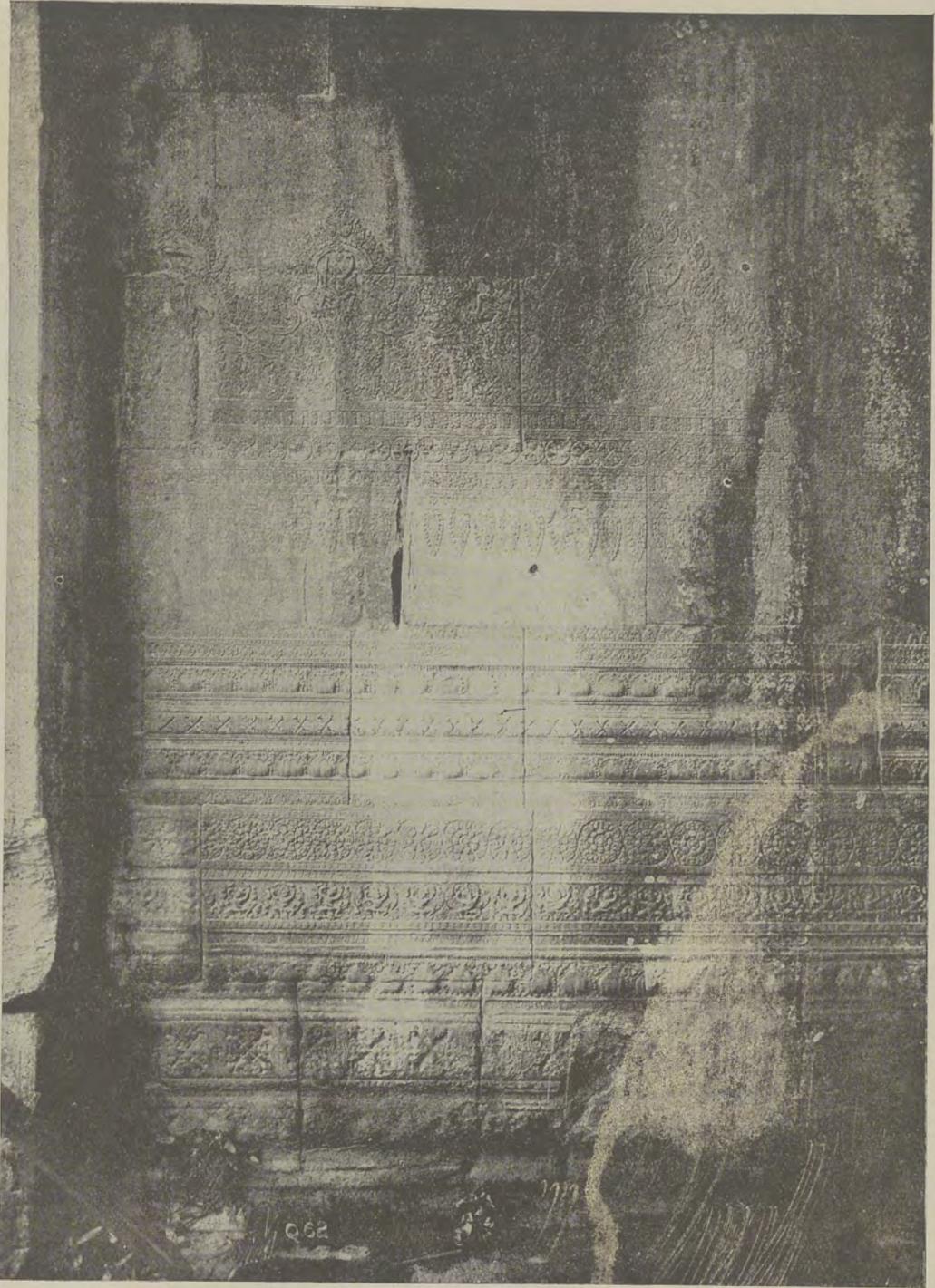
Angkor Vat.

*Sculpture décorative de chapiteau et d'architrave
(XII^e siècle).*



Haut. des personnages : 0^m,24. Grès. Groupe de Koh Ké (Kompong Thom).

Décor de plinthe intérieure d'une entrée monumentale
(x^e-XI^e siècles).



Haut. de toute la partie sculptée : 2^m,60.

Angkor Vat.

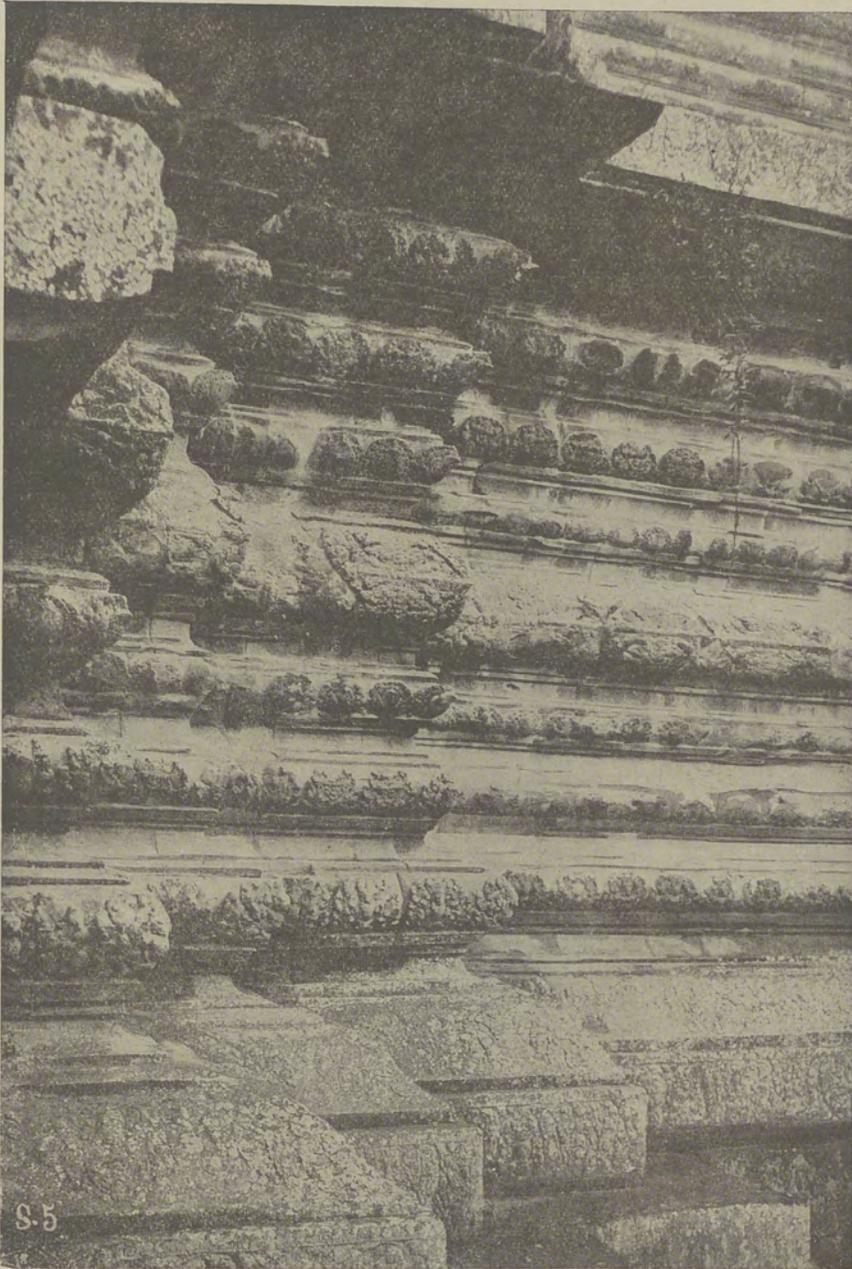
*Plinthe en sculpture superficielle
(XII^e siècle).*



Hauteur : 1^m,30. Grès.

Prah Pithu. Angkor Thom.

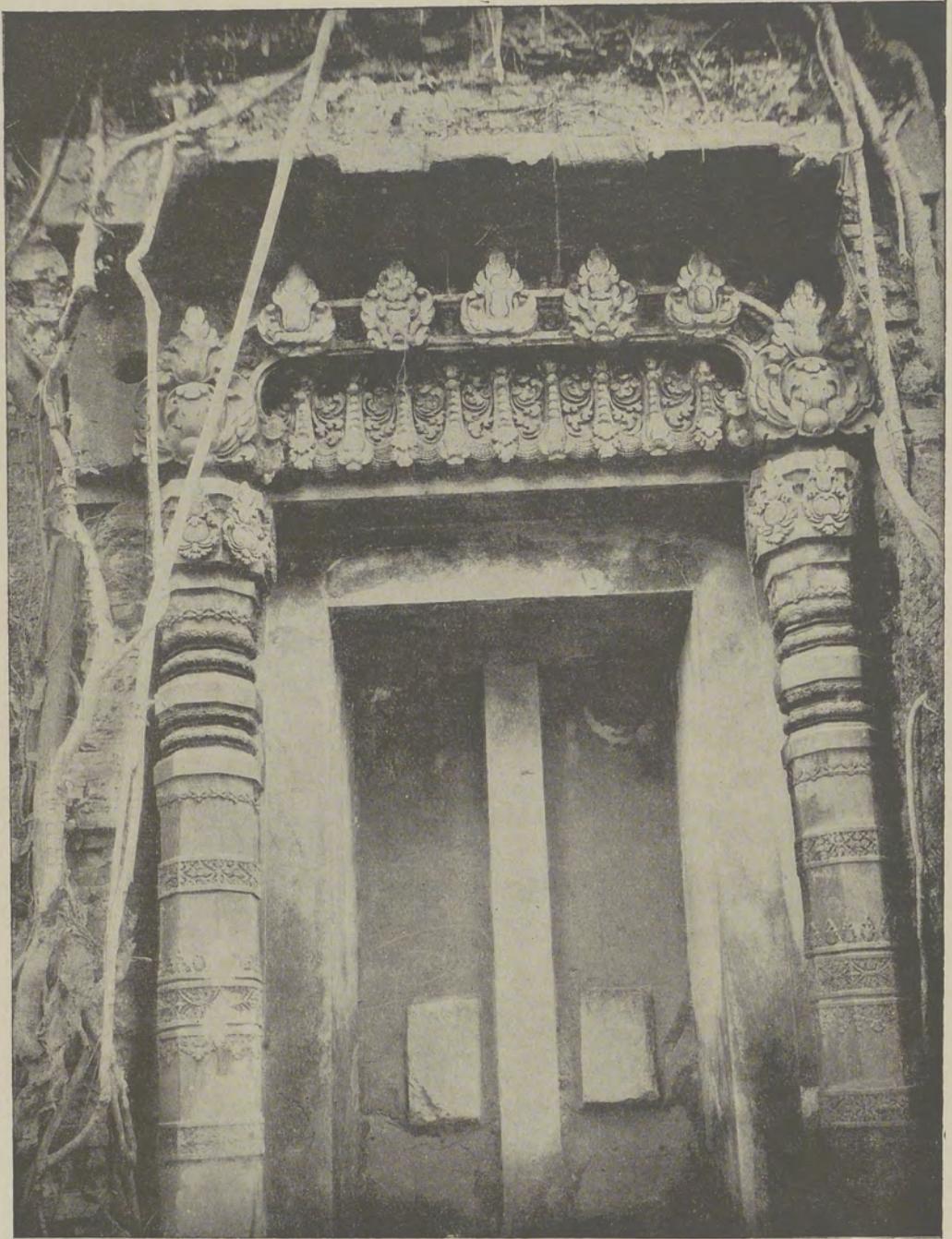
Demi-soubassement. Au-dessous du tore qui forme motif médian, mouluration et décor symétriques (XI^e siècle).



Haut. du motif : 3 m. env. Grès.

Angkor Vat.

Mouluration et décor sculpté d'un soubassement du temple
(XII^e siècle).



Larg. de la baie : 1^m,55. Grès.

Sambuor, Prei Kuk (Kompong Thom).

*Linteau, jambages et fausse-porte inachevée.
Art pré-Khmer (VI^e-VII^e siècles).*

A

B

Pl. 129

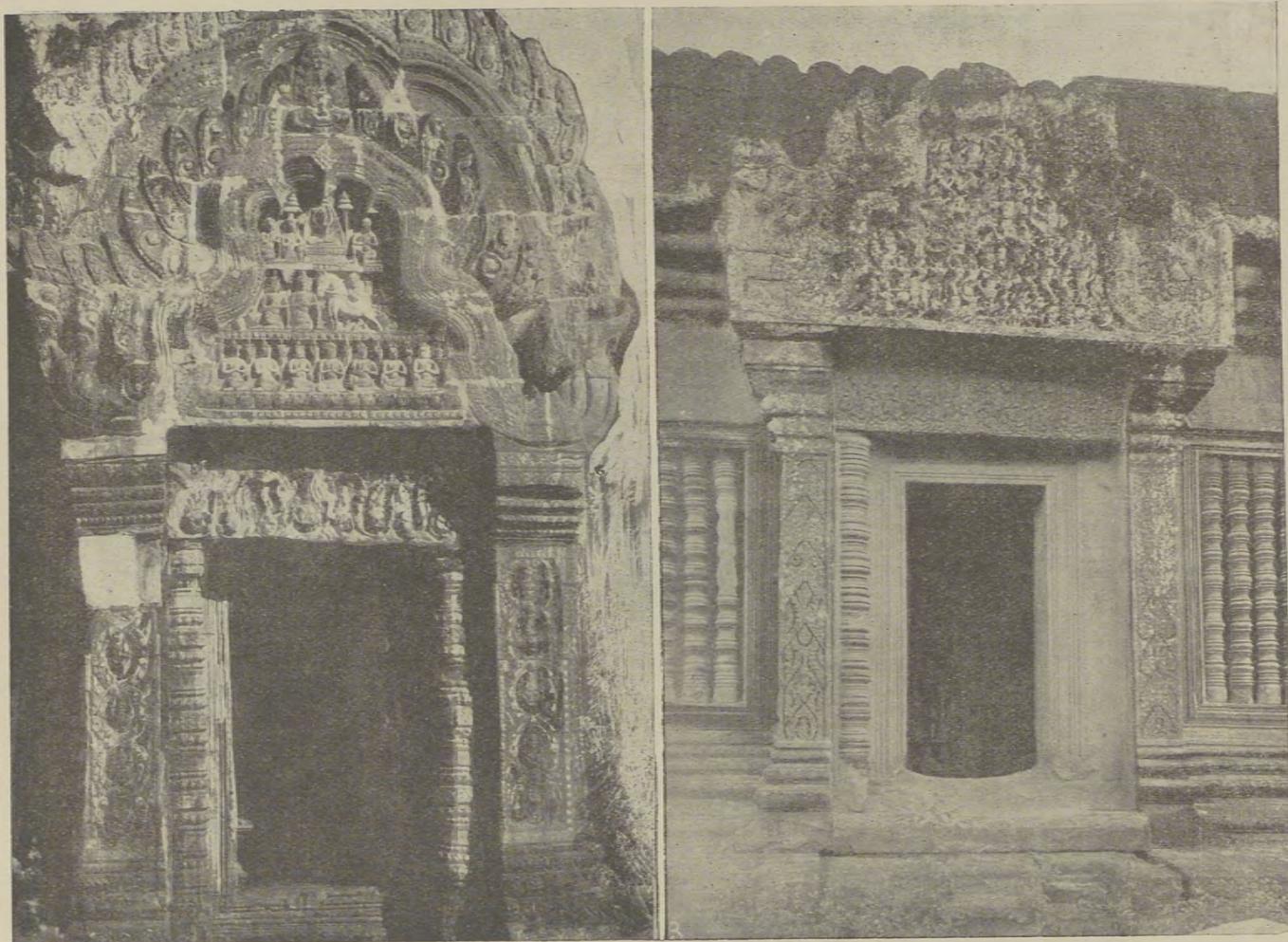


A. Largeur : 0^m,31. Grès.

B. Largeur : 0^m,35. Grès.

Sambuor, Prei Kuk (Kompong Thom).

A. Décor intérieur de pilier de cellule; B. Chapiteau de jambage.
Types d'art pré-Khmer (VI^e-VII^e siècles).



Aspect de sculpture décorative de portes : l'une du x^e-xi^e siècle, à gauche (Vat Nokor, Kompong Cham) ; l'autre du xii^e siècle (Angkor Vat).



Larg. de la baie : 1^m,15. Grès.

Lolei (Siem Réap).

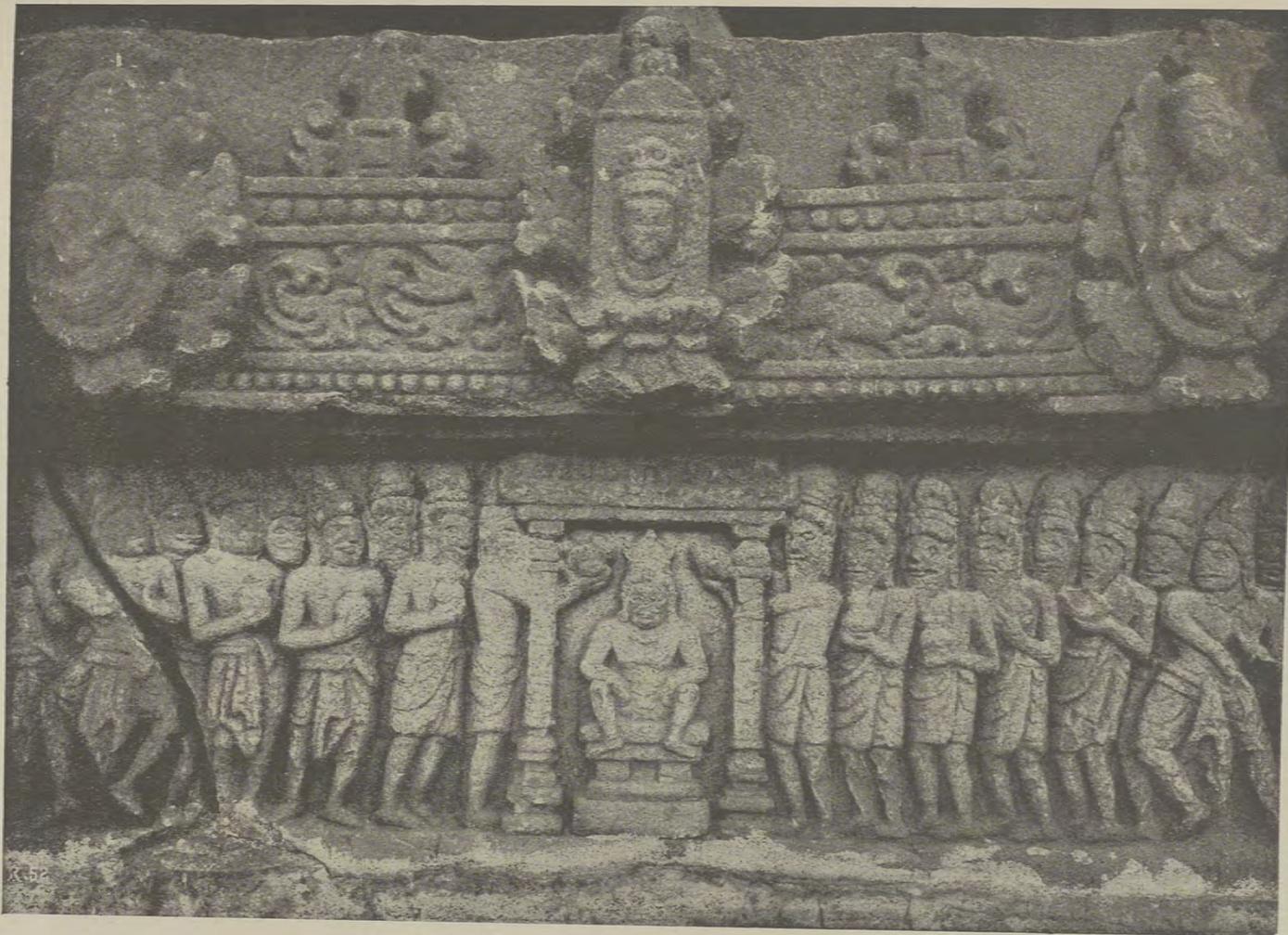
Fausse-porte Ouest de la tour Nord-Est.
(Fin du IX^e siècle).



Larg. de la baie : 1^m. Grès.

Bakong (Siem Réap).

*Fausse-porte Ouest de la tour Sud-Ouest.
(Fin du IX^e siècle).*



Pl. 133

Hauteur : 0^m,54. Grès rougeâtre.

Musée du Cambodge.

Partie centrale d'un linteau décoratif : Ondoïement d'un monarque par des pandits
sous un pavillon d'architecture indienne, prov. du Prasat Eng Khna (Kompong Thom).
Art pré-Khmer (VII^e-VIII^e siècles).

A



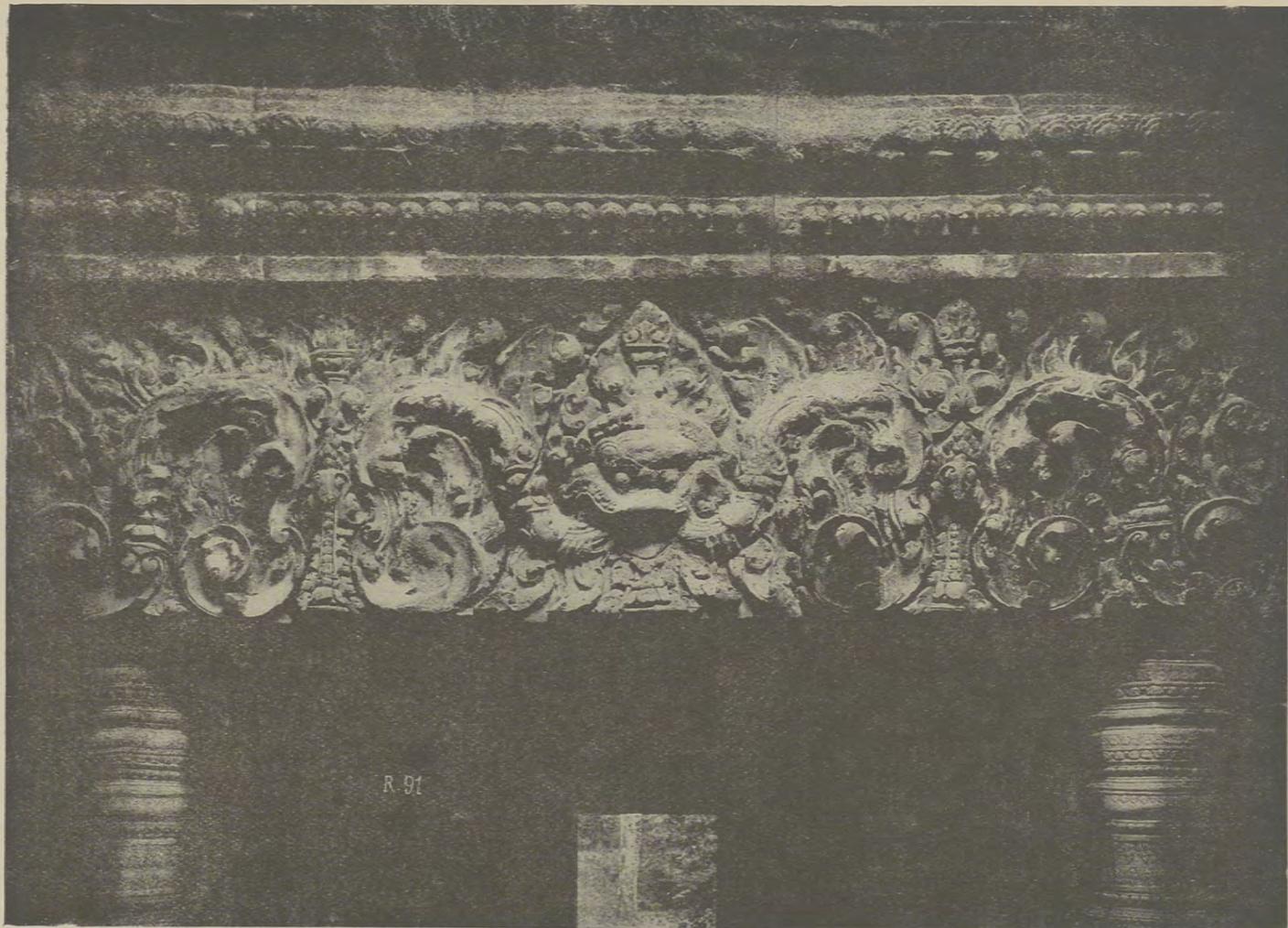
B



A. Longueur : 0^m,90. Grès rouge.
B. Longueur : 1^m,20. Grès gris.

Musée du Cambodge.
(origine inconnue).

Linteaux décoratifs d'art pré-Khmer où sont encore sensibles les apports indiens
(VII^e-VIII^e siècles).



R. 91

Longueur : 2^m,50. Grès.

Angkor Thom.

Linteau de la porte monumentale Ouest de l'enceinte du Phiméanakas
(Début du x^e siècle.)

Pl. 135



Longueur : 2^m,60. Grès.

Lolei (Siem Réap).

Linteau Est de la tour Nord-Est.
(Fin du IX^e siècle).



Pl. 137

Larg. de la baie : 1^m,08. Grès.

Groupe de Koh Ké (Kompong Thom).

*Linteau décoratif : Indra sur son éléphant tricéphale Airavana
(X^e-XI^e siècles).*



Larg. de la baie : 1^m,15. Grès.

Groupe de Koh Ké (Kompong Thom).

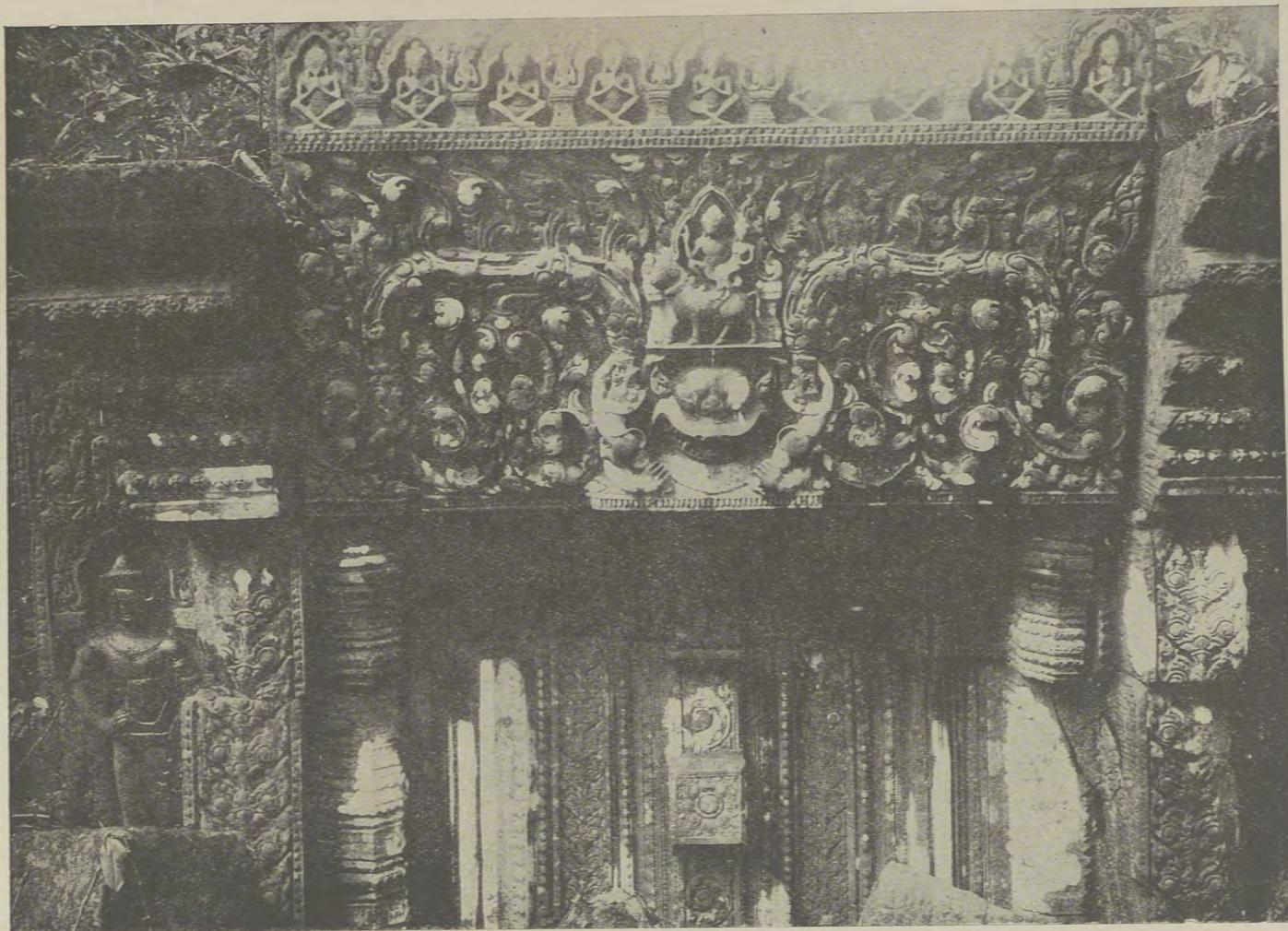
*Linteau décoratif : Brahmâ au centre
(x^e-XI^e siècles).*



Hauteur : 0^m,695. Grès gris clair.

Musée du Cambodge.

*Linteau décoratif de porte, haut-relief.
Prov. de Prasat Pèn Chum (Kompong Thom).
Art classique.*



Long. du linteau : 1^m,45. Grès.

Prasat Khna Sen Kèò (Kompong Thom).

*Linteau : Çiva et sa Çakti sur Nandin ; pilastres et fausse-porte
(XI^e siècle).*



Longueur : 1^m,15. Grès rouge.

Musée du Cambodge.

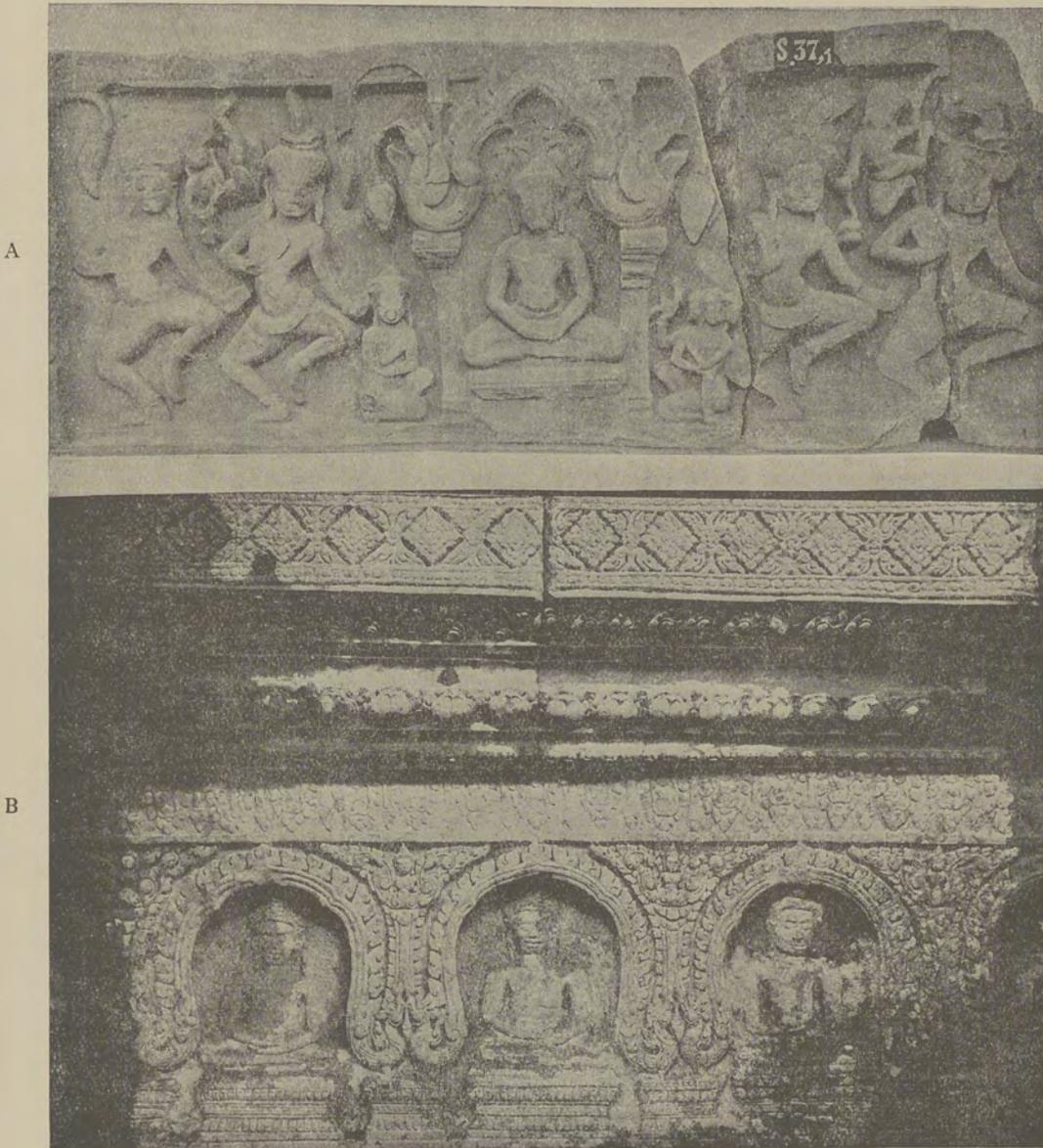
*Linteau décoratif : au centre, Indra sur Airavana.
Prov. de la région de Battambang. Art classique.*



Hauteur : 0^m,55. Grès.

Angkor Vat.

*Demi-linteau de la porte monumentale Ouest
La création de Brahmâ en motif médian (à droite). (Milieu du XII^e siècle)*



A. Longueur : 1^m,70. Grès rougeâtre.
B. Haut. des niches : 0^m,36.

A. Musée du Cambodge.
B. Prah Khan (Kompong Thom).

Linteaux buddhiques.

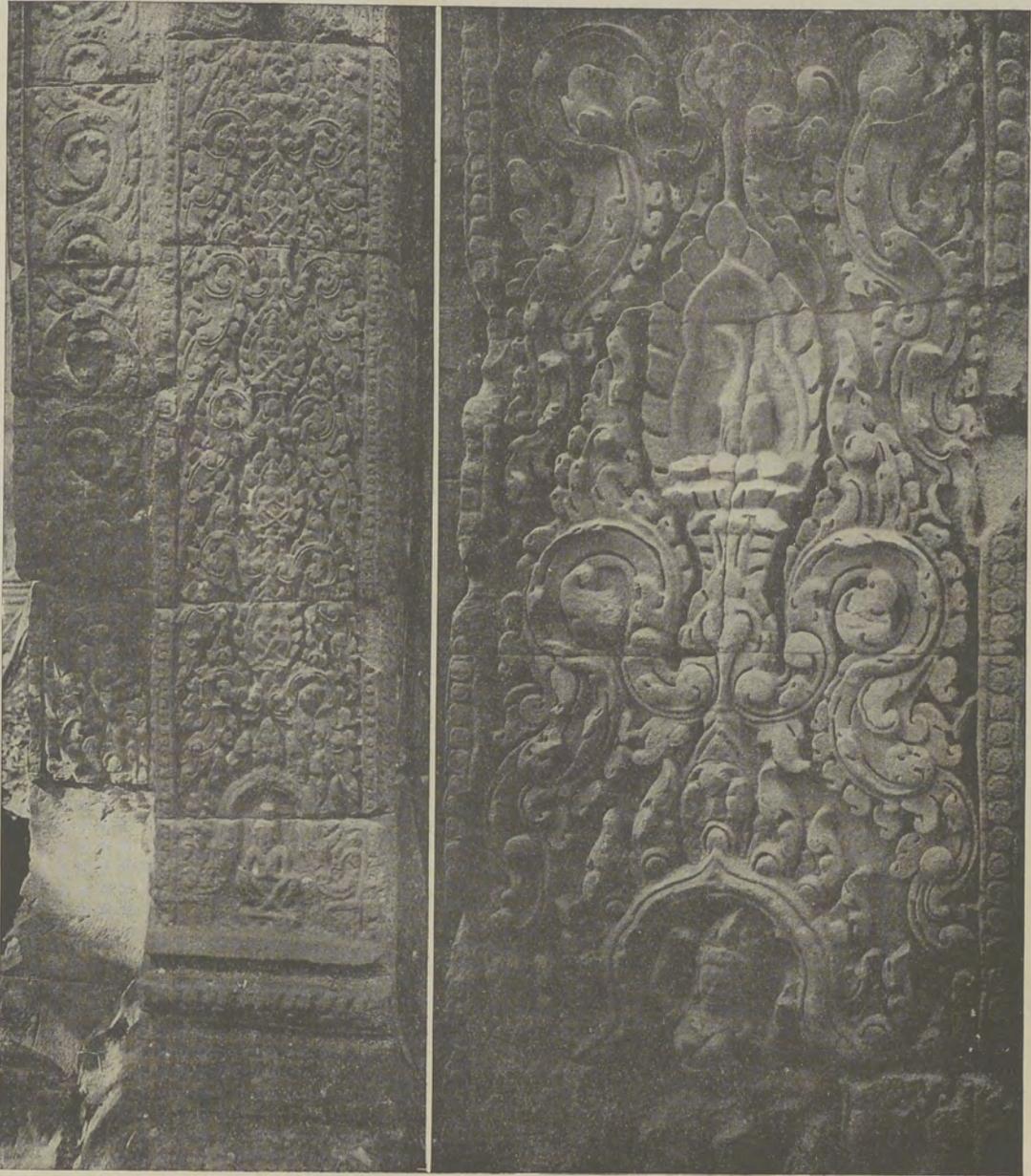
A. D'origine inconnue (art pré-classique) ; B. (XI^e siècle).



Larg. 0^m,45. Grès.

Bantéai Chhma (Battambang).

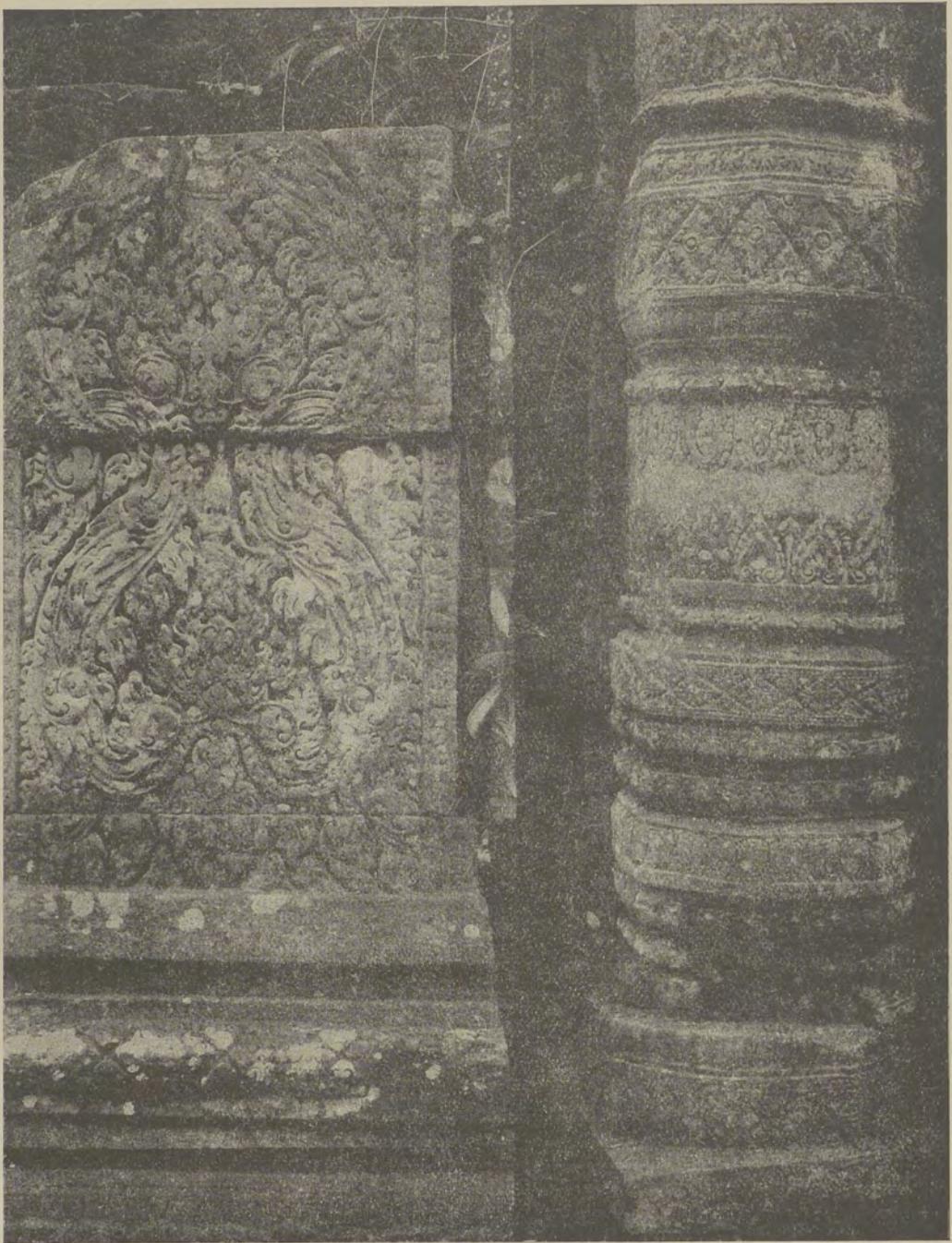
*Décor de pilastre. Entrée Est de la deuxième enceinte.
Début de l'art classique.*



Largeur : 0^m,42. Grès.

Bayon, Angkor Thom.

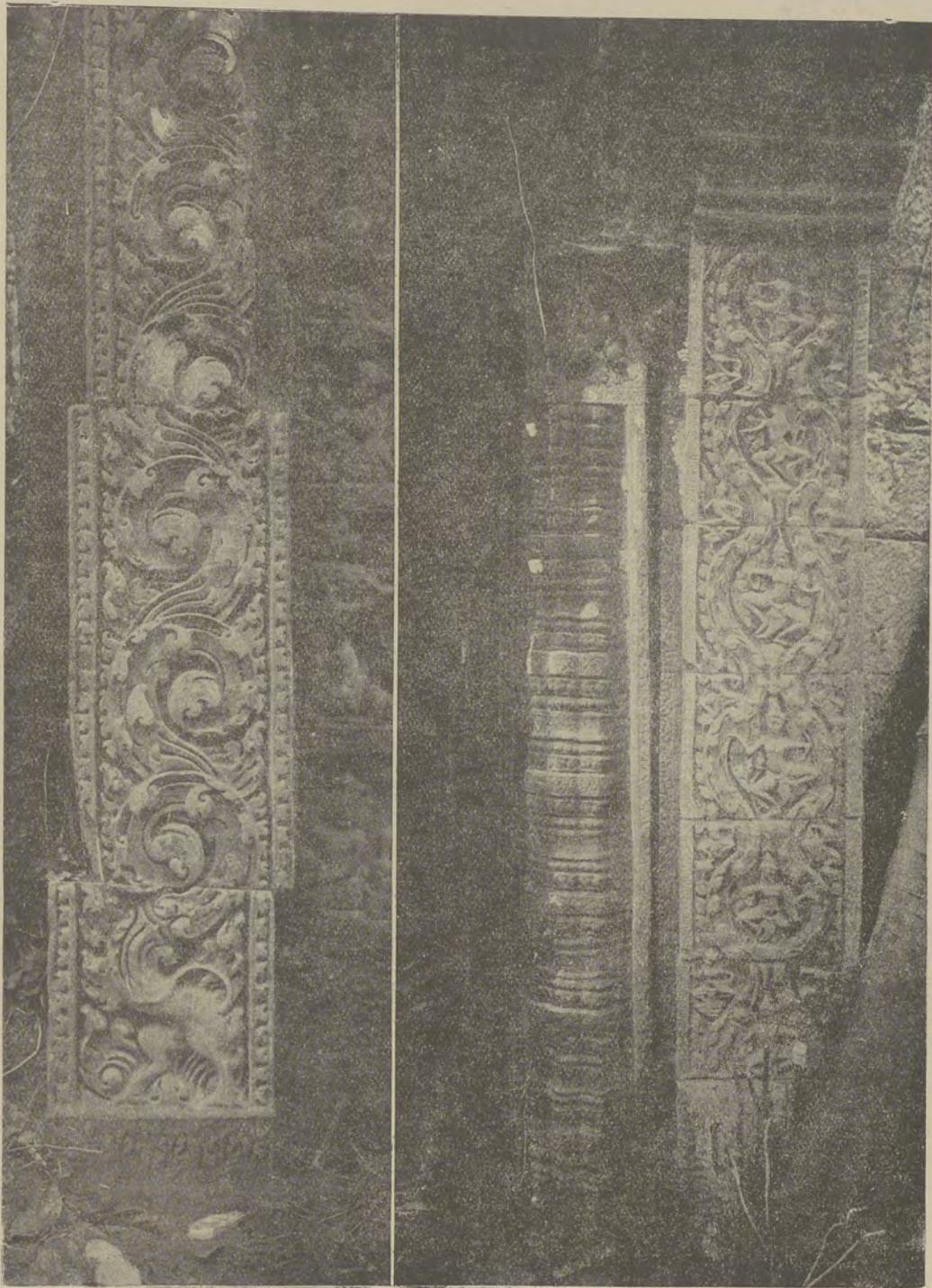
*Pilastre et détail de la facture du décor.
(Début du x^e siècle).*



Pilastre, larg. 0^m,38. Grès.

Prah Pithu, Angkor Thom.

*Décors de pilastre et de jambage
(XI^e siècle).*



A. Largeur : 0^m,25. Grès.
 B. Largeur : 0^m,32. Grès.

A. Prasat Khna (Kompong Thom).
 B. Prah Khan (Kompong Thom).

Décors de pilastres : A. Rinceaux ; B. Personnages dansant sur une tête d'éléphant (XI^e siècle).



Haut, de l'Apsaras : 1 m. Grès.

Prah Khan (Kompong Thom).

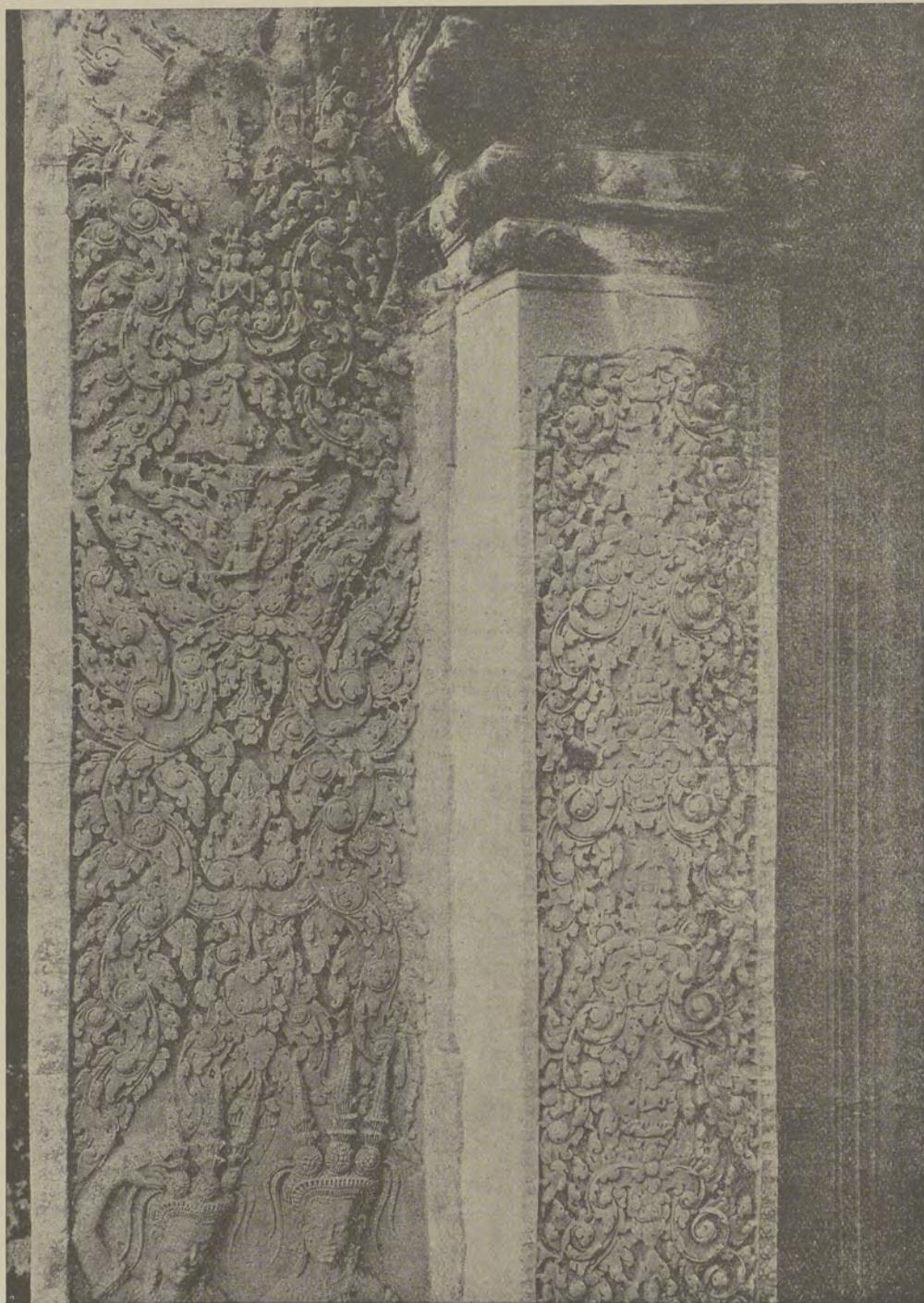
*Décor de pilastre et de redent de muraille
(XI^e siècle).*



Larg. du pilastre : 0^m,38. Grès.

Angkor Vat.

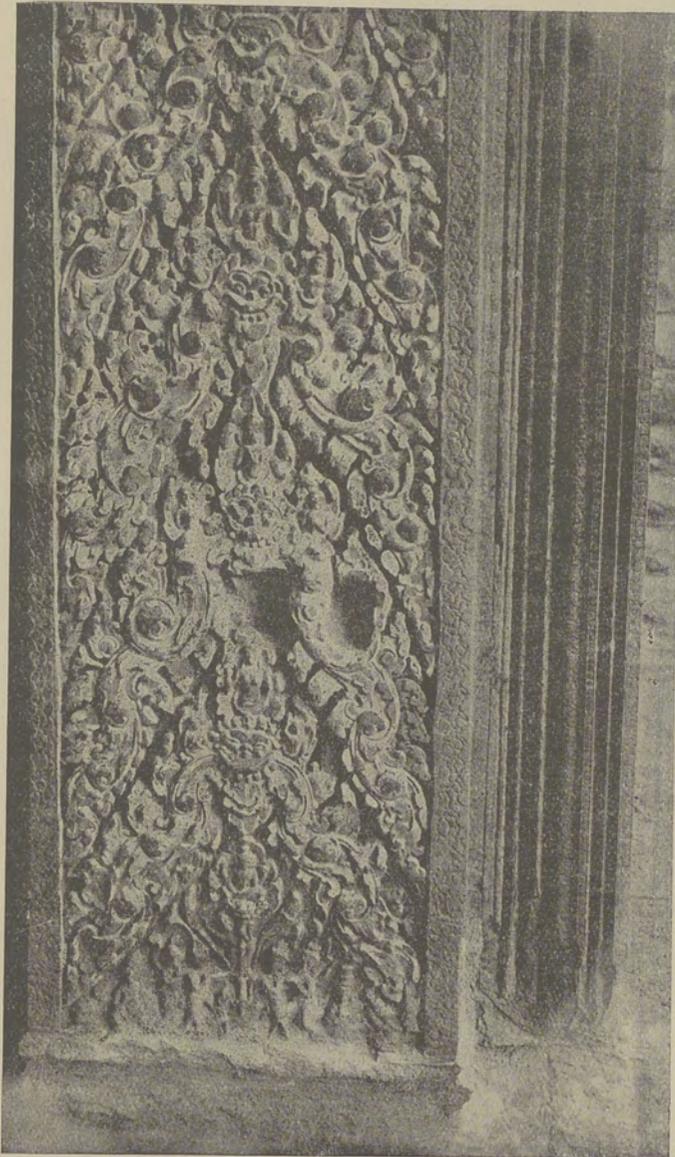
*Pilastre et Apsaras
(XII^e siècle).*



Larg. du pilastre : 0^m,36. Grès.

Angkor Vat.

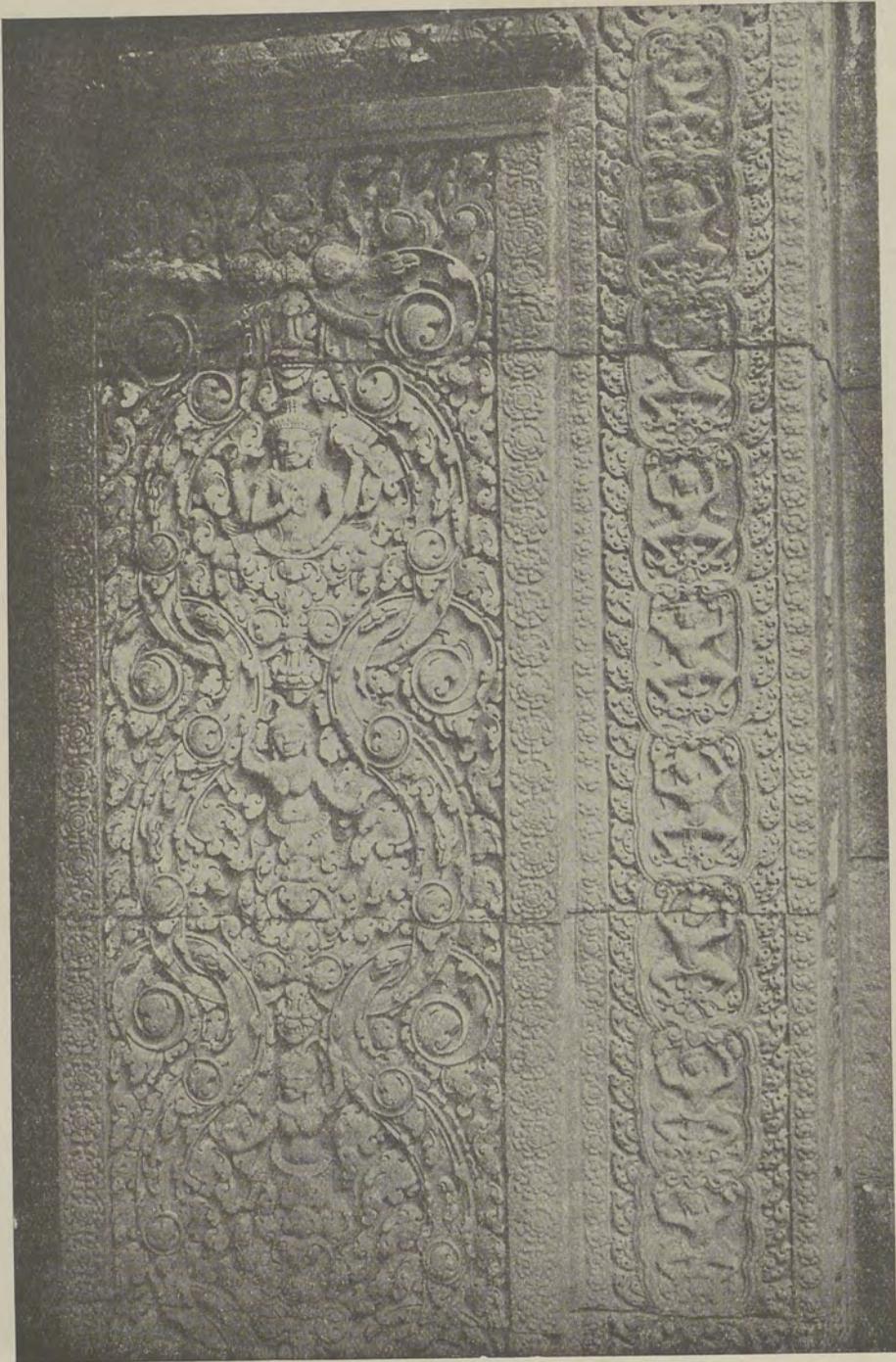
*Sculpture décorative de redent de muraille et de pilastre
(XII^e siècle).*



Larg. du pilastre : 0^m,34.

Angkor Vat.

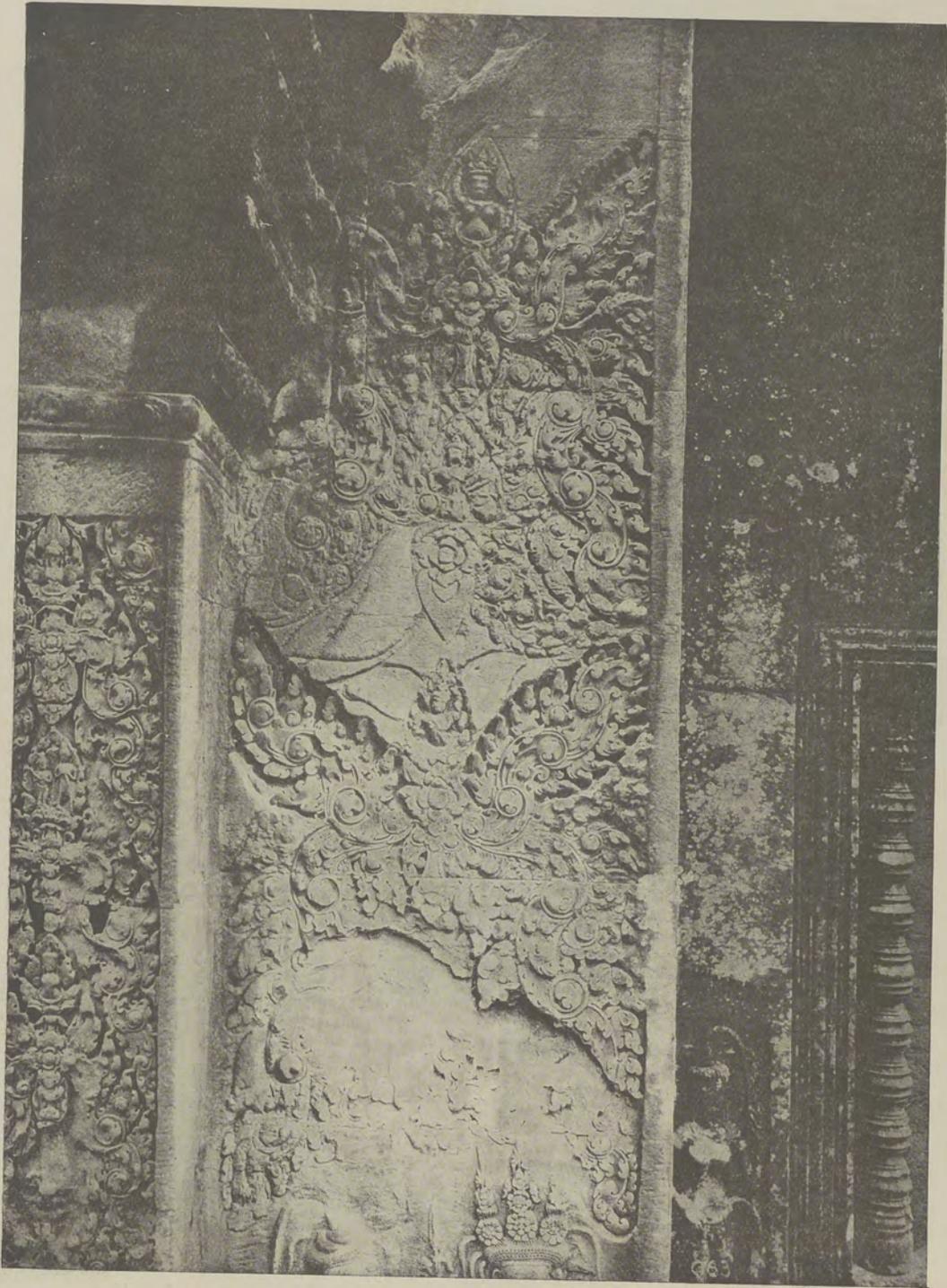
*Pilastre et moulure de porte
(XII^e siècle).*



Largeur : 0^m,50. Grès.

Angkor Vat.

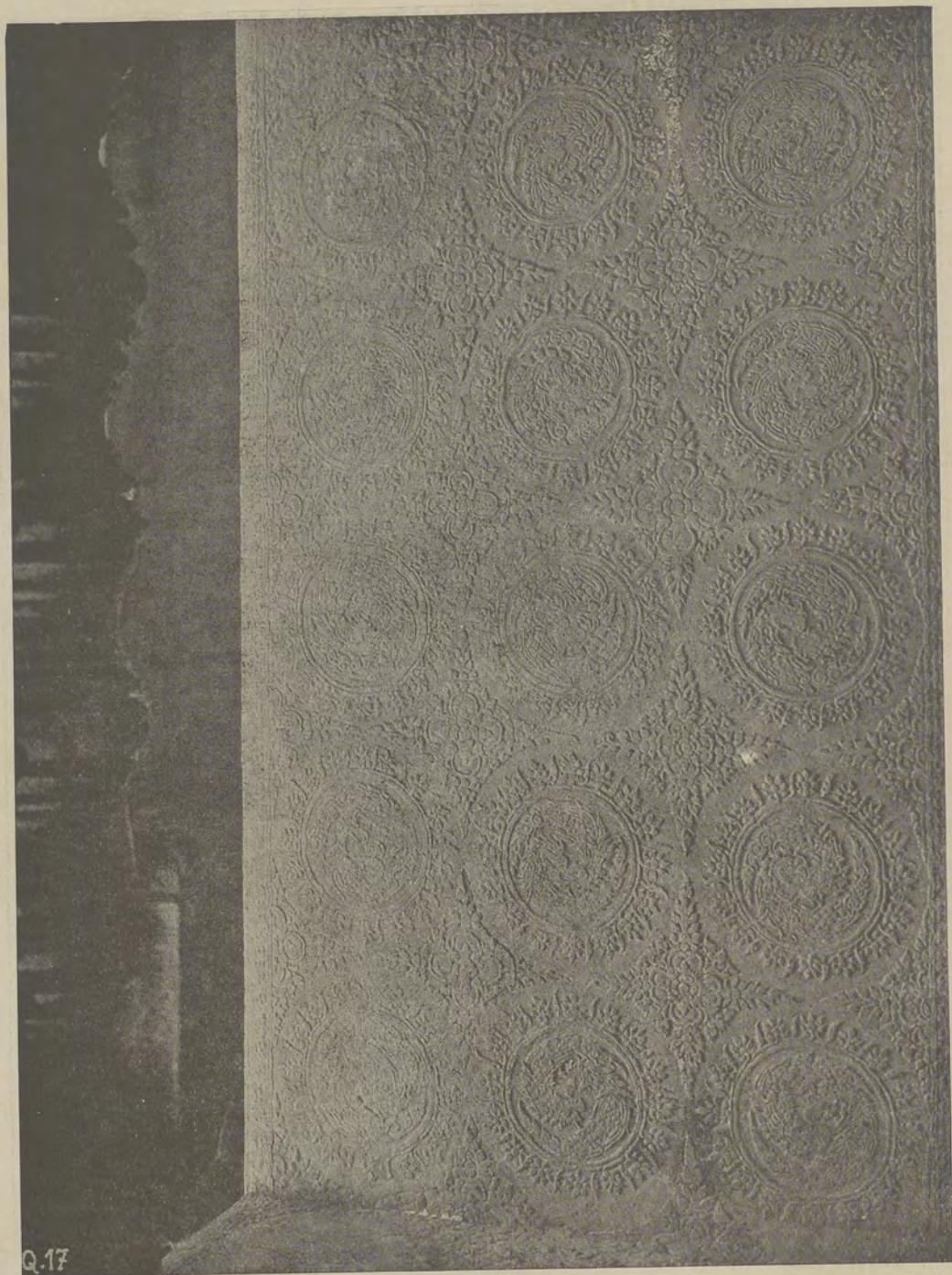
Partie supérieure d'un pilastre de la porte monumentale, face Ouest.
(XII^e siècle.)



Larg. du motif : 0^m,67. Grès.

Angkor Vat.

Décor mural interrompu en cours d'exécution
(xii^e siècle).



Larg. du motif : 0^m,60. Grès.

Angkor Vat.

*Décor de tableau de fenêtre : oiseaux affrontés
(XII^e siècle).*



A. Côté du pilier : 0^m,48.
B. Haut. de l'Apsaras : 0^m,65.

Angkor Vat.

Pl. 155

A. Décor d'une face de pilier ; B. Apsaras sculptée sur un redent de muraille à l'intérieur d'une galerie (XII^e siècle).

TABLE DES ILLUSTRATIONS

I. — Vues de quelques temples khmers et ensembles architecturaux	Pl. 1 à 8
II. — Exemples de statuaire ronde bosse, pierre	Pl. 9 à 48
III. — Exemples de ronde bosse architecturale et d'animaux	Pl. 49 à 64
IV. — Exemples de bas-reliefs	Pl. 65 à 84
V. — Exemples de statuaire et objets de bronze	Pl. 85 à 95
VI. — Exemples de sculpture décorative	Pl. 96 à 155

