

V. Garuda dans l'art kmèr

Jean Boisselier

Citer ce document / Cite this document :

Boisselier Jean. V. Garuda dans l'art kmèr. In: Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient. Tome 44 N°1, 1951. pp. 55-88;

doi : <https://doi.org/10.3406/befeo.1951.5215>

https://www.persee.fr/doc/befeo_0336-1519_1951_num_44_1_5215

Fichier pdf généré le 08/02/2019

GARUḌA DANS L'ART KHMÈR

par

Jean BOISSELIER

Il semble que Garuḍa n'ait guère retenu l'attention des historiens de l'art khmèr qui l'ont parfois considéré comme ne jouant qu'un rôle tout à fait secondaire dans le bestiaire du Cambodge. La place considérable qu'il occupe dans le seul style du Bayon suffirait, croyons-nous, à lui donner une importance qui est presque de premier plan.

Considéré comme à peu près négligeable dans les travaux anciens et comme très inférieur aux réalisations de l'Inde, de Java ou du Campa, nous pensons qu'au contraire le Garuḍa khmèr peut soutenir honorablement toute comparaison, tant par sa valeur esthétique que par la fréquence de ses représentations, avec les réalisations de l'Inde ou des autres royaumes hindouisés. Nulle part, il ne nous paraît avoir eu une importance aussi constante, nulle part son aspect ne s'est aussi vite dégagé de l'influence des prototypes indiens.

Monstre hybride par essence, Garuḍa acquiert dans l'art khmèr une expression de vie, de majesté et d'équilibre rarement atteinte, unissant harmonieusement les caractères si dissemblables de l'oiseau, de l'homme et du félin. Si les sculpteurs sont arrivés à une réussite étonnante dans leur figuration du nāga, leur réussite en ce qui concerne Garuḍa est tout aussi brillante, encore convient-il de remarquer que le problème était singulièrement plus complexe.

* *

La place si importante que garuḍas et suparṇas tiennent dans la statuaire, bas-relief et ronde-bosse, a sans doute pour cause le rôle qu'ils jouent tant dans les textes hindouistes que dans les textes bouddhiques. Peu d'êtres fabuleux sont mêlés à plus de légendes diverses, et à ce titre les changements d'orientation religieuse qu'a connus l'empire khmèr ne pouvaient guère influencer sur la fréquence des représentations.

Dans la tradition hindouiste, les suparṇas ou garuḍas apparaissent comme les ennemis naturels des nāgas. Leur roi Garuḍa, fils de Kaçyapa et de Vinatā, y est à la fois celui qui transporta le mont Mandara pour le Barattage de l'Océan et celui qui ravit l'amṛta au bénéfice des dieux. Plus tard, aidé d'Indra, il trompera les serpents pour délivrer sa mère asservie par Kadrū, sa rivale. Lié étroitement aux cultes solaires — son frère Aruṇa est le propre cocher de Sūrya — il apparaît comme symbolisant la victoire et est le vāhana de Viṣṇu, dieu solaire. A ces divers titres garuḍas et suparṇas devaient jouer un rôle essentiel au Cambodge où on sait l'importance que revêtent le Barattage de la Mer de lait dans l'épigraphie comme dans la

plastique, les nāgas dans la symbolique des sanctuaires, et le culte de Viṣṇu malgré l'instauration du rituel du Devarāja. Viṣṇu reste toujours le modèle du monarque cakravartin auquel le souverain khmèr doit s'identifier et le renouveau viṣṇuite, à la fin du XI^e siècle, ne manque pas de donner à Garuḍa une importance nouvelle, immédiatement traduite par la sculpture. Cette importance, il la conservera avec l'adoption du bouddhisme du Grand Véhicule, dans la seconde moitié du XII^e siècle. En effet, dans les traditions mahāyānistes, Garuḍa, tout en demeurant l'ennemi des nāgas, devient aussi, et assez paradoxalement, le protecteur de certains d'entre eux qui, comme Mucilinda, s'attachèrent à la personne du maître ou voulurent entendre l'enseignement de sa doctrine. Il semble qu'à ce point de vue il soit assez étroitement lié à Vajrapāṇi qui revêtirait même exceptionnellement sa forme dans le bouddhisme tardif⁽¹⁾. Le clan du Foudre que préside Vajrapāṇi serait, en quelque sorte, en liaison avec le culte solaire et Garuḍa y tiendrait un rôle élargi. C'est sans doute cet aspect complexe qu'illustre la statuaire du Bāyon où Garuḍa apparaît, tout à la fois, comme lié aux nāgas et comme protecteur des Buddha.

Si l'oiseau fabuleux suit de très près les textes de l'Inde, hindouistes et, croyons-nous, bouddhistes, il s'écarte radicalement de ses traditions iconographiques. Très indianisé dans les premières images, il évolue très vite dans un sens strictement khmèr.

Encore conviendrait-il de noter que ce Garuḍa khmèr, celui de l'époque du Bāyon, est peut-être moins éloigné des types du bouddhisme du Nord qu'il ne l'est des types proprement hindouistes auxquels on se réfère plus volontiers. Les premiers sont toujours restés, semble-t-il, beaucoup plus proches de l'oiseau que les seconds, autant qu'on en puisse juger par les images gandhâriennes et les bronzes tardifs du nord de l'Inde. Etant donné la relative communauté de doctrines, le rapprochement ne saurait, en tout cas, nous surprendre.

PLACE TENUE PAR GARUḌA DANS L'ART KHMÈR

Des débuts du VII^e siècle, époque à laquelle se rattachent la plupart des monuments les plus anciens actuellement étudiables, à la fin du premier quart du XIII^e siècle qui correspond à l'apogée de la puissance khmère et au plus grand effort constructeur que l'empire ait connu, Garuḍa joue un rôle sans cesse plus important. Ayant fait dans la statuaire des débuts modestes, il arrive à occuper, à l'époque du Bāyon, la première place et, aujourd'hui encore, c'est sans doute le personnage mythique dont les formes se sont le moins altérées dans l'art cambodgien.

Dans les monuments du VII^e siècle, Garuḍa apparaît dans le décor des linteaux sous son aspect traditionnel de combattant victorieux des nāgas. Ce n'est qu'à la fin du IX^e siècle qu'il commence à être représenté, toujours sur les linteaux, dans son rôle de vāhana de Viṣṇu. Jouant un rôle assez secondaire dans l'iconographie, il semble que son importance diminue encore pendant la période qui suit la fondation de Yaçodharapura et ce n'est qu'avec le second quart du X^e siècle et l'installation de la royauté à Chok Gargyar, qu'il connaît une brusque faveur. Cette faveur, qui est marquée par l'apparition des premiers garuḍas en ronde-bosse et la création de thèmes décoratifs nouveaux, ne souffre qu'une courte éclipse qui correspond au retour de la monarchie dans le site d'Ankor, sous le règne de

⁽¹⁾ A. Getty, *The Gods of Northern Buddhism*, p. 48.

Rājendravarman. En effet, dès la construction de Bantāy Srēi (967 A.D.), Garuḍa recommence à prendre une place sans cesse plus grande dans la décoration architecturale. Durant le XI^e siècle, l'importance toujours croissante accordée aux légendes viṣṇuites y contribue largement : Garuḍa apparaît dans les scènes des bas-reliefs, décore épis de faîtage, antéfixes et piédestaux ; traité en ronde-bosse, pour lui-même, il est prêt à tenir le rôle que lui réserve la période d'expansion viṣṇuite qui voit l'érection d'Āṅkor Vāt. Les thèmes qui se développent alors ne sont que l'aboutissement des tendances nées quelque cinquante ans plus tôt, mais il nous faut noter que c'est dans cette période que se forme la curieuse association garuḍa-nāga qui connaîtra une si brillante carrière dans le Cambodge mahāyaniste de Jayavarman VII. Ce règne, qui amène l'empire à son point le plus haut, est celui qui fait la plus large part à Garuḍa. Réapparu dans le décor des pilastres et des linteaux, il remplace, uni au Nāga, l'ancien décor des abouts de balustrades, décore les angles des gopuras, accompagne les gigantesques têtes des tours à visages, alterne avec le lion sur les murailles des terrasses, porte sur ses épaules un Yakṣa que nous tenterons d'identifier plus loin. Durant le règne de Jayavarman VII, Garuḍa a cessé d'être le vāhana de Viṣṇu ; s'il est certain qu'il demeure toujours un symbole de victoire, il apparaît surtout comme un protecteur du bouddhisme. Ce serait méconnaître le sens de la sculpture décorative khmère, particulièrement de celle de l'époque du Bāyon qui fait conter par les moindres rinceaux tant d'histoires édifiantes, que de donner à tous ces suparṇas un rôle seulement décoratif.

Notre but est moins de nous attacher à la valeur symbolique et à l'aspect religieux de Garuḍa qu'à l'évolution et à la transformation de son aspect et de sa parure. L'un et l'autre nous semblent mériter une étude attentive car ils peuvent fournir des renseignements de datation intéressants, résoudre et aussi poser certains problèmes relatifs à la chronologie des monuments khmèrs. Nous rechercherons donc l'évolution de Garuḍa à travers les différents styles admis pour l'art khmèr depuis les travaux de M. Philippe Stern et définis par Gilberte de Coral-Rémusat dans *L'art khmèr, les grandes étapes de son évolution*. Cette division en styles ne constitue qu'une série de points de repères commodes. Il est bien évident que les modifications que peut subir Garuḍa dans sa représentation ne s'inscrivent pas nécessairement dans les limites de chaque style comme dans un cadre rigide. Une évolution étant un état de continuel changement, changement parfois lent, parfois brusque, chaque aspect nouveau ne saurait coïncider avec les limites de styles établis en fonction du plus grand nombre d'éléments décoratifs.

ÉTUDE CHRONOLOGIQUE DES IMAGES

Pour dégager l'évolution du type de Garuḍa nous croyons devoir étudier toutes ses représentations dans un style donné. L'étude systématique de chaque catégorie d'images : linteaux, bas-reliefs, abouts de frontons, ronde-bosse, etc., ne ferait que compliquer par excès de subdivisions. De plus, le type de Garuḍa, comme celui de tout personnage plus ou moins divin, répond à des données iconographiques fixes qui ne sont fonction que du temps. L'échelle de l'image n'y a que peu de part et dans une même période un garuḍa reste toujours identique à lui-même, au moins dans ses traits essentiels, qu'il décore le dé d'une balustrade ou le redent d'une tour. Il ne s'agit que de l'évolution d'un même personnage et non de l'évolution de plusieurs personnages distincts, le temps est le principal facteur de transformation. Il convient cependant de remarquer que Garuḍa, en tant que vāhana, est lié à l'évolution de la divinité qui le chevauche et qu'il possède ainsi quelques caractères

qui lui sont particuliers; nous les noterons au cours de l'étude systématique par styles. Comme le fait a été maintes fois signalé, ce sont les petites figures en bas-relief, et particulièrement celles des linteaux, qui annoncent les tendances nouvelles. C'est dans les linteaux que Garuḍa fait justement son apparition et c'est là qu'il restera cantonné pendant un peu plus de trois siècles. Pendant cette longue période nous assisterons à un affranchissement des modèles indiens et à la formation d'un type khmèr du Garuḍa.

STYLE DE SAMBÓR (VII^e SIÈCLE)

Durant le style de Sambór nous rencontrons Garuḍa figuré sur plusieurs linteaux à makaras convergents et sur l'un des rares linteaux à scène qui nous soit conservé⁽¹⁾. Dans les premiers, il occupe le médaillon central de l'arc, dans le second nous le voyons à la fois aux extrémités de l'arc et en son milieu. Dans tous les cas, il apparaît sous les traits d'une sorte de Kinnara, obèse, très proche des modèles de l'Inde contemporaine. Ces caractères ne sauraient nous surprendre; dans les linteaux à makaras où tous les éléments du décor sont directement empruntés à l'Inde de la période qui englobe les dernières grottes d'Ajanṭā et les premières d'Ellora⁽²⁾, pendeloques issues d'un motif en « accroche-cœur », voire guirlandes croisées, aspect des makaras et des crosses de feuillage, il serait surprenant que Garuḍa échappât déjà, et seul, à l'influence de l'Inde. Dans les médaillons, il apparaît hiératique. Personnage courtaud « au ventre flasque » ainsi que le veulent les textes, les membres inférieurs, vaguement terminés en pattes griffues, recouverts de plumes à partir du bassin, il tient des deux mains ramenées à hauteur de la poitrine des nāgas monocéphales qui ondulent parallèlement à son corps. Son visage est humain, quoique large et monstrueux : nez démesuré, yeux ronds et saillants, ce sont des traits définis par l'iconographie indienne que les artistes khmèrs rejeteront très vite parce que trop contraires à leur sens inné des proportions harmonieuses. Il est coiffé de grosses boucles et porte, dans un cas au moins, autant que l'état des linteaux permette de juger, une sorte de mukuṭa tronconique qui est, peut-être, le souvenir de la tiare orfèvrerie de l'Inde. Ses oreilles sont parées de lourds disques. A part le plumage stylisé qui revêt ses membres inférieurs, il n'a d'oiseau que l'indication, tout aussi stylisée, d'ailes et d'une queue qui apparaissent derrière lui, sans lien très net avec sa personne (pl. XXIII a).

Le très beau linteau à scène de Sambór S¹, malheureusement beaucoup plus abîmé aujourd'hui qu'il n'apparaît sur les photographies⁽³⁾, présente une variante du type : Garuḍa y apparaît trois fois, au centre de l'arc et à chaque extrémité. Le visage de celui du centre est seul conservé, encadré d'une chevelure en grosses boucles, au nez très long et aux yeux exorbités, avec les habituels disques d'oreilles (pattra-kunḍala), c'est celui que nous lui avons déjà vu sur les linteaux à makaras, mais sa lèvre s'orne, de plus, d'une moustache et il crache une pendeloque. C'est une pendeloque semblable qu'il devait tenir de chaque main, à hauteur de poitrine, à la place des serpents habituels, le plumage des ailes et de la queue est beaucoup plus stylisé que dans les images précédentes et se transforme presque en feuillage, illustrant peut-être l'étymologie « bien feuillu » de suparna. Les garuḍas des extrémités, figurés de profil, sont en mouvement, terrassant, bras levés des nāgas

(1) Musée A. Sarraut, linteaux à makaras convergents, C. 141, C. 142; linteau à scène C. 131.

(2) Cf. Ph. Stern, *Cours professé à l'École du Louvre*. 1947-1948.

(3) G. de Coral-Rémusat, *L'Art khmèr, les grandes étapes de son évolution*, pl. XXIV, fig. 89.

humains à la tête auréolée du capuchon polycéphale, très proches eux aussi des modèles de l'Inde. Chose curieuse, les figures qui ornent les quarts de l'arc et qui sont manifestement des lions reconnaissables à leur crinière, s'ornent de la même queue feuillue que les garuḍas. Les membres des uns et des autres sont semblables et Garuḍa, pendant toute la durée de l'art khmèr, conservera les membres postérieurs d'un félin.

STYLE DE PREI KMEÑ ET DE KŎMPOÑ PRÁH (FIN VII^e-VIII^e SIÈCLES)

Nous ne connaissons pas de représentations de Garuḍa pendant cette période. La faveur croissante accordée aux linteaux uniquement décorés de motifs végétaux, peut suffire à expliquer leur absence mais il se peut aussi que de nouvelles découvertes modifient sensiblement les données actuelles. Les linteaux à scène continuent à connaître une certaine vogue et les thèmes viṣṇuïtes semblent y tenir un rôle de premier plan, il est ainsi possible et même probable que Garuḍa ait continué à être figuré quoiqu'il soit juste de remarquer que le style suivant nous en donne un seul exemple.

STYLE DU KULÈN (PREMIÈRE MOITIÉ DU IX^e SIÈCLE)

Parmi les linteaux, si divers et si variés d'inspiration, qui caractérisent l'art du Kulèn, Garuḍa n'apparaît qu'une seule fois, au Pràsàt Nāk Tà⁽¹⁾. Il marque un progrès très net sur ceux que nous avons observés dans le style de Sāmbór et est déjà fort loin des types indiens. Occupant le centre de la branche mais sans être isolé dans un médaillon, il est toujours hiératique et tient du même geste deux nāgas monocéphales dont il immobilise maintenant les queues sous ses griffes. Les caractères « oiseau » se sont accusés au détriment des caractères humains. Le plumage est plus naturaliste, surtout aux ailes, beaucoup moins stylisées. La tête aussi est moins humaine, le personnage conserve les disques d'oreilles et une coiffure en boucles plus petites, mais la naissance du nez s'orne des plis caractéristiques des personnages « terrible » qui s'accordent si bien avec le bec des rapaces. L'état de la pierre ne permet malheureusement pas de conclure à l'existence d'un bec ou d'un nez. Enfin, il porte une ceinture qui est le début du véritable vêtement de plumes qui ceindra ses reins dans les siècles suivants.

TRANSITION (VERS LE MILIEU DU IX^e SIÈCLE)

A Trapāñ Phoñ, qui peut marquer la transition vers le style de Práh Kò, Garuḍa apparaît pour la première fois dans son rôle de vāhana. Il porte Viṣṇu à califourchon sur ses épaules comme dans les pièces anciennes de l'Inde et de Java, attitude exceptionnelle dans l'art khmèr. Il étreint, à la base du capuchon, deux nāgas monocéphales dont le corps se transforme en la branche feuillue du linteau. Son nez est devenu un bec authentique dont la naissance se plisse, peut-être à l'imitation de Java. Il garde les disques d'oreilles mais est coiffé d'un diadème et d'un mukuta tronconique et évasé, manifestement copié sur celui de Viṣṇu, prototype probable

(1) BEFEO, XXXVIII, I, pl. LXIX A.

du mukuṭa en pagodon qui apparaîtra au style suivant. Garuḍa vāhana porte la coiffure de la divinité qui le chevauche, il la gardera pendant de longs siècles, cependant son diadème s'orne déjà des rosaces au-dessus des oreilles qui caractériseront les yakṣas. M. Ph. Stern a étudié l'évolution du linteau à garuḍa dans les pièces marquant le passage du style du Kulèn vers celui de Prāḥ Kô ⁽¹⁾.

STYLE DE PRĀḤ KÔ (TROISIÈME QUART DU IX^e SIÈCLE)

Les pièces étudiées par M. Ph. Stern peuvent se rattacher, du point de vue de l'évolution de Garuḍa lui-même, au style de Prāḥ Kô proprement dit. Les linteaux des Prāsāt Kôk Pô A et D, de Kapilapura et du Prāsāt Ćāk ont entre eux beaucoup de traits communs, très voisins de ceux que nous noterons à Prāḥ Kô 58g.

Tous ces linteaux présentent une composition assez voisine, Garuḍa, traité en motif d'axe, y apparaît tantôt en pied, tantôt à mi-corps, figuré seul ou dans son rôle de vāhana.

Partant du type étudié à Trapāṇ Phòṇ que nous considérons comme la véritable pièce de transition, nous croyons pouvoir établir la ligne d'évolution suivante :

Au Pr. Ćāk, Garuḍa est figuré en pieds, il possède de petites ailes et son torse est nu mais il porte une large ceinture emplumée. Il tient par la queue deux petits nāgas tricéphales dont les capuchons s'affrontent à ses pieds ⁽²⁾.

A Kôk Pô D, il n'apparaît qu'à mi-corps mais son buste s'orne d'un collier pectoral. Il tient toujours la queue de nāgas tricéphales, mais le corps de ceux-ci devient la branche du linteau et les têtes apparaissent aux extrémités.

A Kapilapura, il est de nouveau figuré en pied, avec la ceinture de plumes mais la poitrine nue, les nāgas sont traités dans le même esprit qu'à Kôk Pô D, avec un capuchon plus évolué toutefois. Ce type, malgré la disparition du collier, réalise la fusion presque complète des tendances apparues dans les deux linteaux précédents.

A Prāḥ Kô 58g enfin, deux linteaux qui semblent confirmer le sens de l'évolution supposée méritent d'être notés. L'un présente un garuḍa étreignant les queues de nāgas-branches terminés par un capuchon pentacéphale cette fois, l'autre montre un garuḍa portant Viṣṇu assis sur ses épaules en aisance royale, jambe droite pendante (pl. XXIII b). Les deux garuḍas, figurés à mi-corps, portent le collier pectoral, le diadème à rosaces au-dessus des oreilles et le mukuṭa évasé que nous avons noté à Trapāṇ Phòṇ. Les têtes sont devenues davantage encore celles d'oiseaux avec un tracé des arcades sourcilières rappelant le mouvement des plumes autour des yeux des rapaces.

A Prāḥ Kô encore, doivent être signalés les premiers garuḍas détachés des linteaux. Nous les rencontrons, pour la première fois semble-t-il, dans le décor de stuc des pilastres, debout dans une arcature trilobée, ailes et queue éployées, ils ne tiennent pas les traditionnels serpents et la ceinture de plumes paraît être leur seule parure.

A Bakoṇ, nous notons une autre innovation qui semble sans lendemain mais qui,

(1) BEFEO, XXXVIII-I, *Le style du Kulèn*, p. 143 et pl. XLVII, B, C., pl. XLVIII.

(2) Il convient de noter que le sanctuaire N. du Pr. Ćāk est seul achevé. Son linteau, du même type que celui du sanct. S., porte un Garuḍa richement paré : collier, ceinture de torse, ceinture abdominale, tous ces caractères tendent à le placer à une date nettement postérieure à celle du sanct. S. où le Garuḍa, bien que seulement épannelé, ne montre aucune trace de bijoux. Les mêmes remarques peuvent être faites au sujet des colonnettes, le sanct. N. paraîtrait ainsi avoir été achevé une date postérieure à celle de la fondation.

du moins, accuse la tendance nouvelle à utiliser Garuḍa dans tous les éléments du décor architectural. C'est une frise, décorée de lions atlantes et d'arcatures polylobées accrochées, qui s'orne, aux extrémités, de petits garuḍas traités vaguement dans le même esprit que les gardiens de sanctuaires. Figurés en couples encadrant les lions, l'un d'eux présente la particularité, exceptionnelle, d'être une femelle, possédant un buste féminin et tenant le chasse-mouche.

L'évolution des linteaux étudiée jusqu'à Prāḥ Kô paraît reprendre avec Lolei ou plutôt avec le linteau de Pr. Kôk Pô A dont le style nous semble devoir se rattacher directement à celui des linteaux de Lolei. Nous y retrouvons Viṣṇu sur Garuḍa, maintenant assis à la javanaise. Garuḍa, debout, est paré du collier pectoral et porte la ceinture emplumée. Celle-ci s'est enrichie d'un long pan de plumes qui va devenir constant dès lors. Les nāgas tricéphales sont tenus sous les bras retournés en arrière et se redressent au niveau de la tête de Garuḍa, la branche étant interrompue aux quarts par des têtes de monstres, de nouveaux capuchons de nāgas se retrouvent aux extrémités.

Ainsi, au terme d'une évolution qui nous paraît jalonnée de Trapāṇ Phoṇ à Pr. Kôk Pô A par Pr. Čāk, Pr. Kôk Pô D, Kapilapura et Prāḥ Kô, le type de Garuḍa khmèr s'est constitué. L'évolution paraît logique, allant du plus simple au plus compliqué, corroborée par l'étude des linteaux eux-mêmes. Nous n'ignorons pas, cependant, que toutes ces modifications sont apparues dans un style novateur entre tous et dans un temps très court et que telles transformations que nous pensons devoir s'être accomplies successivement ont pu naître dans le même temps. Quoi qu'il en soit, c'est dans le style de Prāḥ Kô que Garuḍa commence à acquérir une réelle importance et qu'il prend ses caractères essentiels.

Avant de terminer l'étude du style de Prāḥ Kô, nous croyons devoir mentionner encore un linteau de Lolei où une tête de garuḍa tient la place du traditionnel Kāla⁽¹⁾. Cette tentative qui ne sera guère reprise qu'au Pr. Čān Sraṃ 284, probablement contemporain de Prè Rup, et à Bantāy Srēi sous une forme un peu différente, mérite de retenir l'attention : avec son bec large aux contours arrondis, c'est le Garuḍa le plus proche de la tradition javanaise et, partant, des figurations éames A l'époque de Prāḥ Kô ces affinités ne sauraient nous surprendre⁽²⁾.

STYLE DU BĀKHÈN (FIN DU IX^e SIÈCLE ET DÉBUT DU X^e)

Après l'intéressante floraison du style de Prāḥ Kô, le style de Bākhèn apparaît comme une période d'appauvrissement. Le mouvement semblait déjà s'annoncer à Lolei et les monuments de cette époque ne présenteraient aucune image digne d'être signalée s'il n'existait, parmi les bas-reliefs intérieurs du Prāsāt Kravān (Sre central) une grande figure de Viṣṇu monté sur Garuḍa (pl. XXIV a).

Le monument date de 921 A. D. et le relief qui nous intéresse, tout en restant dans la ligne générale d'évolution, marque un progrès sensible et annonce à bien des égards les figurations du style suivant. C'est le premier Garuḍa sculpté à grande échelle, avec un torse nettement humain raccordé à des membres inférieurs qui sont plus ceux d'un félin que d'un oiseau de proie, encore que munis de serres puissantes. Il est maintenant figuré passant, dans une attitude qui est peut-être d'envol⁽³⁾,

⁽¹⁾ *Histoire universelle des Arts* (L. Réau), t. IV, p. 219, fig. 169, en bas.

⁽²⁾ Ph. Stern, *L'Art du Champa et son évolution*.

⁽³⁾ La même attitude se retrouve d'ailleurs, dans le même monument, sur un linteau.

alors qu'antérieurement il était constamment de front et hiératique (sauf aux seules extrémités du linteau de Sambôr S-1). Toujours diadémé et coiffé du mukuṭa viṣṇuite, son visage est malheureusement difficilement étudiable. Il porte la ceinture et le long pan triangulaire de plumes apparu à Pr. Kôk Pò A. Les ailes et la queue, au plumage stylisé, font écran derrière le corps. Viṣṇu est assis sur ses épaules, à la javanaise, comme dans les sculptures que nous croyons les plus récentes du style de Prâh Kô, mais Garuḍa soutient ses genoux de ses deux mains dans une attitude nouvelle qui correspond bien à la marche ou à l'envol. Tel que nous venons de l'étudier, le Garuḍa du Pr. Kravân confirme le sens de l'évolution proposée pour le style de Prâh Kô tout en apportant un progrès par son attitude. Il marque en outre le passage de la sculpture décorative au grand bas-relief tout en adoptant les données de la première.

STYLE DE KÔH KER (DEUXIÈME QUART DU X^e SIÈCLE)

Après la demi-éclipse qu'il avait connue à l'époque que nous venons d'examiner, Garuḍa rencontre dans le style de Kôh Ker une exceptionnelle faveur. Style puissamment créateur, l'art de Kôh Ker l'élève à la dignité monumentale et le réalise en ronde-bosse⁽¹⁾. Au Pr. Kravân, la tendance nouvelle s'amorçait, mais Garuḍa n'y était traité à grande échelle qu'en fonction de son rôle de vāhana. Au Pràsàt Thom de Kôh Ker, nous le voyons traité pour lui-même, majestueux, dans son rôle de destructeur des nāgas et dans des proportions qu'il ne retrouvera pas avant la fin du XII^e siècle. Ici, il apparaît, semblant poursuivre les nāgas rampants, au départ des chaussées est et ouest⁽²⁾. Toujours mi-homme, mi-oiseau, il a conservé beaucoup des caractères que nous avons observés au Pr. Kravân : torse humain et ceinture de plumes avec le long pan antérieur qui, ici, dans la ronde-bosse, joue le rôle d'un point d'appui. Le même rôle est dévolu à la queue qui, par nécessité, prend une curieuse forme « en queue de cheval ». Cet aspect inattendu sera conservé, aux époques postérieures, même dans le bas-relief, où il ne répond cependant plus à aucune nécessité technique. Sa parure se développe à l'imitation de celle de la plupart des statues du même temps : collier pectoral, ceinture de torse et ceinture orfèvrerie sur la ceinture de plumes, bracelets, elle gagne même les membres inférieurs et le dessus de la queue qui s'ornent de rinceaux. Son diadème, à la ressemblance de celui des yakṣas, présente la composition propre au style avec des bandes lisses remplaçant les bandes à perlage; son mukuṭa, toujours copié sur celui de Viṣṇu, est tronconique et étagé. Une innovation mérite d'être notée : les disques d'oreilles sont remplacés par des pendants en forme de boutons ovoïdes qui seront dès lors caractéristiques de Garuḍa. La tête se rapproche davantage encore de celle de l'oiseau de proie tout en conservant les oreilles humaines, le collier de barbe, les yeux ronds et saillants et le motif ornemental de la naissance du nez qui appartiennent aux yakṣas « terribles ». Ces caractères hétérogènes n'ont pas empêché le sculpteur khmèr de réaliser une composition très équilibrée dont l'attitude de mouvement, ailes écartées, bras levés et projetés en avant, ne manque pas de grandeur. Cette pièce peut compter parmi les plus remarquables de l'art khmèr et le fait vaut d'être signalé d'autant qu'elle appartient à une période qu'on a trop considérée comme celle du hiératisme.

(1) Il se pourrait qu'un garuḍa en ronde-bosse situé près de la source de Wat Ph'û lui soit antérieur, il paraît présenter un faciès humain, mais il est beaucoup trop érodé pour être étudiable et nous ne pouvons en tenir compte dans une étude d'évolution.

(2) AKC, pl. XXXIV.

Cette œuvre n'est pas la seule création originale. Pour la première fois, croyons-nous, Garuḍa est traité en atlante, ailes ouvertes, aux angles d'un piédestal du Pr. Kraham (Pr. Thom). Pour la première fois aussi, toujours au Pràsàt Thom (Gop. I) il décore les antéfixes d'angles ⁽¹⁾. Il y apparaît sous une arcature, à mi-corps, le visage assez humain même, presque simiesque, avec un bec où la forme du nez est encore évoquée. Il conserve les anciens disques d'oreilles, ses ailes sont faites de petites plumes stylisées, toutes égales. Coudes écartés, mains à hauteur de poitrine, il tient deux nāgas tricéphales dont les capuchons se redressent à la partie inférieure de l'antéfixe. Une telle figure paraît très en retard sur le degré d'évolution atteint par les autres représentations, mais c'est un fait assez fréquent pour mériter d'être noté que les personnages des antéfixes sont un peu en marge de l'évolution qu'ils ne suivent assez souvent qu'avec un certain décalage. Ils ne sauraient donc constituer un point de repère très sûr.

À côté de ces représentations nouvelles propres au Pràsàt Thom, il conviendrait encore de noter aux Pràsàt Cèn 271 et Sampie 274,4 des garuḍas décorant les échiffres. La description de H. Parmentier n'est malheureusement pas assez détaillée pour que nous puissions les inclure dans cette étude.

Nous continuons à rencontrer Garuḍa dans le décor des linteaux, traité en vāhana ou seul. Trois de ces linteaux méritent de retenir l'attention : celui du sanctuaire Nord du Pràsàt Cèn 271 où Garuḍa debout, en abhaya-hasta, pose ses serres sur les bustes de quatre suparṇas (?) traités franchement en oiseaux ⁽²⁾, celui du Pràsàt Deī Chnān 218, 16 où Garuḍa tient dans son bec la tête d'un personnage diadémé, fléchissant sur les genoux, que nous ne réussissons pas à identifier actuellement ⁽³⁾, celui du Pràsàt Rolūm 281, 4 enfin, qui présente un garuḍa vāhana dans une composition qui paraît une tentative de renaissance éphémère du type des linteaux à scène ⁽⁴⁾.

STYLE DE PRÈ RUP (VERS LE MILIEU DU X^e SIÈCLE)

Cette période de courte durée, considérée comme de transition, est en réalité et à bien des égards un véritable retour en arrière, presque une condamnation des formules de Kòh Ker. Elle se caractérise par la copie du décor du style du Bākhèñ ; cette recherche d'inspiration dans un passé toujours plus lointain trouvera son plein épanouissement avec le style de Bantāy Srēi. Quoi qu'il en soit, comme durant le style du Bākhèñ, les monuments de l'époque de Prè Rup utilisent fort peu Garuḍa dans leur décor. Tout au plus pouvons-nous noter celui qui se mêle aux S suspendus du décor des montants de fausses-portes (Prè Rup). Ces petits garuḍas, par copie du style du Bākhèñ n'ont plus que leur diadème pour seule parure mais ils sont figurés passant comme à la fin du style (pl. XXIV b).

STYLE DE BANTĀY SRĒI

Le goût pour les motifs empruntés au passé atteint son maximum avec Bantāy Srēi mais non sous la forme d'une copie servile ⁽⁵⁾. Si les compositions, si certains détails sont empruntés à des modèles anciens, du style de Prāh Kò ou antérieurs, la

⁽¹⁾ AKC, pl. XXXIX-A.

⁽²⁾ AKC, pl. XXXVII-B.

⁽³⁾ AKC, pl. XXXVIII-A.

⁽⁴⁾ AKC, pl. XXXVIII-B.

⁽⁵⁾ Cf. G. de Coral-Rémusat, *Influences de l'art de Rolūos sur le temple de Bantāy Srēi*, in J.A., juillet-septembre 1933, p. 189.

décoration n'en a pas moins renoué avec les traditions de Kòh Ker. Un linteau du Pràsàt Sralau ⁽¹⁾ est caractéristique de la nouvelle tendance, s'orne d'un grand garuḍa portant Viṣṇu dans l'attitude, tombée en désuétude, de l'aisance royale. Mais les traits de Garuḍa, sa parure sont ceux du style de Kòh Ker et, arrangement nouveau, aux extrémités de la branche, d'autres suparnaś avalent des hampes à la place si souvent occupée par de petits lions. Un autre linteau, de Bantāy Srēi celui-là, utilise comme motifs de quarts des têtes de garuḍas très proches de l'oiseau de proie et marquant un net progrès sur celles de Kòh Ker dans le sens du naturalisme. Les mêmes têtes se retrouvent d'ailleurs dans le décor des pilastres ⁽²⁾ alternant avec des têtes de lions (pl. XXV).

Style novateur, Bantāy Srēi emploie les suparnaś dans un nouvel élément de la décoration architecturale. Ils apparaissent, concurremment avec les lions, aux extrémités des frontons, disposition sans doute inspirée de celle notée pour les antéfixes de Kòh Ker mais avec un aspect tout autre. Toujours sous une arcature, ils sont figurés en pieds, projetés en avant, sortant de la gueule d'un makara. Leur corps paraît nu et les membres inférieurs continuent d'être beaucoup plus ceux d'un félin que d'un oiseau ; bras ramenés à la poitrine ou relevés à hauteur de la tête, ils tiennent une pendeloque dans leur bec ⁽³⁾.

Nous noterons encore que le type du garuḍa paraît avoir influencé celui des génies d'échiffre à tête de rapace qui s'est modelé à son image. Ces personnages étaient, à Kòh Ker, réalisés dans un esprit très particulier et se différenciaient nettement de Garuḍa, à Bantāy Srēi ils semblent au contraire avoir subi une contamination sensible dans le traitement de la tête et des ailes.

STYLE DES KHLĀN (FIN DU X^e SIÈCLE, DÉBUT DU XI^e)

Cette période, assez importante du point de vue de l'évolution générale de l'art khmèr pour avoir mérité de constituer un style, n'apporte cependant que peu d'éléments nouveaux dans le domaine de la statuaire et pour le cas particulier de Garuḍa rien ne peut être noté. Il n'est pas figuré dans les monuments les plus caractéristiques, Tà Kèṽ, Phīmānākās, Gopuras du Palais Royal ou Khlān. Tout au plus, sur la foi d'Henri Parmentier, pouvons-nous signaler sa présence à Prāh Vihār qui appartient presque au style suivant. Ce garuḍa serait intéressant à connaître autrement que par une description sommaire : accompagnant la queue des nāgas aux chaussées, « devant un décor de hampes », il semble être une forme héritée de Kòh Ker, mais le style du Bāphūon marquant un profond changement d'orientation et une rupture presque complète avec la tradition établie, peut-être nous aiderait-il à comprendre s'il s'agit d'une sorte de brusque mutation ou d'une évolution dans laquelle le style des Khlān constituerait un chaînon actuellement manquant.

STYLE DU BĀPHŪON (DEUXIÈME MOITIÉ DU XI^e SIÈCLE)

Après la relative pauvreté constatée pour la première moitié du siècle, le style du Bāphūon paraît marquer un élan nouveau caractérisé par l'apparition de types inédits et le changement des formules iconographiques. Le renouveau de faveur

⁽¹⁾ Conservation d'Ankor.

⁽²⁾ Avant-corps du sanctuaire central, face est.

⁽³⁾ Il faut noter qu'un rappel du passé est possible pour cette attitude, B. Srēi puise son inspiration fort loin dans le temps et le garuḍa humain du linteau de Sāmbór S-I tenait une pendeloque entre ses dents (cf. *supra*).

que cette période accorde à Garuḍa ne s'arrêtera plus et celui-ci prendra une importance toujours croissante jusqu'à la fin de l'art khmer.

C'est durant le style de Bāphūon que Garuḍa semble pour la première fois représenté en ronde-bosse, soit seul, soit dans son rôle de vāhana alors que les seules statues que nous avons notées jusqu'à présent étaient liées aux nāgas des chaussées. Les nouvelles images méritent une étude particulière et nous les décrirons plus loin. Une autre création caractéristique du style est celle des suparnas décorant les épis de faîtage. Ces épis ornés de petits suparnas, sculptés à double-face sous une arcature ajourée, que nous rencontrons à la galerie du deuxième étage du Bāphūon, sont le prototype des épis de faîtage à personnage dansant qui floriront au style d'Āṅkor Vāt (pl. XXVI a).

Au Bāphūon, ils sont plus qu'une fantaisie de décorateur : les abouts des fausses-tuiles sont sculptés de petits nāgas tricéphales et les suparnas du faîtage sont liés à leur présence. Les abouts de fausses-tuiles de l'époque d'Āṅkor Vāt ne seront qu'un développement du même thème. Garuḍa se retrouve aux antéfixes, le plus souvent en vāhana, aux angles des piédestaux dans son rôle d'atlante, sur les moulures des soubassements⁽¹⁾ où il se mêle au feuillage. Enfin, le Bāphūon illustrant de nombreux épisodes du Rāmāyaṇa, nous le voyons, au Gopura nord du deuxième étage, délivrant Rāma et Lakṣmaṇa des flèches d'Indrajit (pl. XXVI b).

Le garuḍa du style de Bāphūon rompt par son aspect, nous l'avons signalé, avec la tradition établie, tandis que la face semble marquer un retour vers des caractères plus anthropomorphes, le corps, au contraire, est en général, beaucoup plus celui d'un oiseau qu'à aucune autre période de l'art khmer. La tête perd de son naturalisme et s'aplatit; le bec, toujours aigu, prend moins de place dans un visage qui évoque assez maladroitement celui des asuras, à la naissance du bec la marque « terrible » est traduite par une série de triangles d'un effet peu heureux mais bien caractéristique du style. Le diadème et le mukuta viṣṇuite ainsi que les pendants d'oreilles allongés sont conservés. Le corps se rapproche, autant qu'il se peut pour un être hybride, de celui de l'oiseau : la poitrine est très bombée, avec, souvent, un thorax presque en bréchet et les bras sont généralement supprimés, sauf lorsqu'ils sont indispensables au rôle de Garuḍa, qu'il soit atlante ou qu'il tienne les serpents par exemple. Les ailes, petites, sont perpendiculaires au corps mais il arrive qu'elles soient à leur tour supprimées lorsque les bras ont dû être conservés. Notons encore une taille très marquée, une certaine tendance à la sveltesse, bien en accord avec l'esthétique du style, et nous devons reconnaître que Garuḍa est bien loin de la tradition de l'Inde. La ceinture et le pan s'amincissent et sont souvent traités en véritable élément de parure, ancêtre du pan orné des grands garuḍas du style du Bāyon.

Deux rondes-bosses méritent une étude quelque peu détaillée : le Garuḍa du Prāsāt Ōlok⁽²⁾ et le Garuḍa vāhana de Vāt Kaṇḍāl (Prei Vēñ)⁽³⁾. Le premier (pl. XXVII a) qui manque, à vrai dire, de qualités esthétiques, présente un intérêt réel du point de vue iconographique. C'est, à notre connaissance, le premier garuḍa traité nettement pour lui-même. Avec un torse humain trop ample et des bras grêles collés aux petites ailes de l'époque, une tête presque clownesque à force de vouloir être terrible, il n'a rien de cette beauté ni de cette majesté que nous nous plaisions à signaler. Tenant dans ses mains, à hauteur d'épaules, les queues de nāgas faméliques dont les capuchons se redressent à ses pieds, il pourrait passer pour

(1) Bāphūon, soubassement de la tour centrale.

(2) Dépôt de la Conservation d'Āṅkor.

(3) Musée Albert Sarraut, B. 344.

l'archétype du Garuḍa du Bâyon. Mais, en plus, il enserre de ses griffes deux petits animaux facilement reconnaissables : une tortue et un éléphant. Ces deux proies suffisent à caractériser l'épisode illustré par le sculpteur. C'est celui où Garuḍa se rend chez ses demi-frères les nāgas pour y délivrer sa mère Vinatā prisonnière de Kadrū et la scène se situe au moment où il a saisi, près du lac Ālamba, l'éléphant Supratika et la tortue Vibhavasū dont il fera sa nourriture⁽¹⁾. Les nāgas qu'il tient ne semblent pas imposés par le texte, sans doute ne sont-ils figurés que par tradition.

Le second annonce déjà le style d'Āṅkor Vāt dont il est peut-être assez proche. Du personnage qui était sur ses épaules, il ne reste malheureusement que les pieds, mais l'arrachement de la pierre indique qu'il était debout. Nous sommes ainsi passés, au cours des siècles, de la pose à califourchon à la pose debout qui caractérisera tous les Viṣṇu montés de l'époque d'Āṅkor Vāt. Le garuḍa, peut-être en añjali-hasta, enserre contre sa poitrine deux nāgas tricéphales dont les capuchons encadrent sa tête devant ses ailes déployées. C'est le premier aspect d'une composition qui, encore exceptionnelle dans le style suivant, prendra tout son développement à l'époque du Bâyon. L'expression du visage, le diadème et le mukuta restent sans changements notables. Le torse, quoique très humain, est couvert sur le dos de plumes d'une facture assez naturaliste, qui se continuent sur les ailes tandis que celles des jambes sont traitées en sampot quadrillé maintenu par une ceinture orfèvrée à pan. Tous ces caractères font du garuḍa de Vāt Kaṇḍāl une pièce de transition vers le style d'Āṅkor Vāt que nous allons aborder.

STYLE D'ĀṅKOR VĀT

(DERNIÈRES ANNÉES DU XI^e SIÈCLE ET PREMIÈRE MOITIÉ DU XII^e)

L'importance du style d'Āṅkor Vāt est exceptionnelle pour l'évolution du garuḍa, cette importance il la doit moins à la faveur dont jouissent les thèmes viṣṇuïtes qu'à l'esprit créateur des artistes dont les œuvres fixent la plupart des traits qui caractériseront le style du Bâyon. C'est en effet durant les quelque cinquante ans que dure le style d'Āṅkor Vāt que nous assistons à l'apparition du garuḍa associé aux nāgas, association caractéristique des monuments du Bâyon, et à celle du garuḍa étreignant les nāgas, bras levés, dans l'attitude que lui conserveront les décorateurs des tours à visages et des terrasses.

Malgré ces innovations si marquantes par les prolongements qu'elles comportent, le style d'Āṅkor Vāt ne fait que continuer, en les affermissant, les tendances du style du Bāphūon pour la fréquence des représentations. Garuḍa tend à s'imposer partout où existait le Nāga et celui-ci n'apparaît seul que d'une manière presque exceptionnelle. Les images, du point de vue iconographique, marquent au contraire une rupture à peu près complète avec celles du Bāphūon, les artistes reviennent à la tradition établie tout en s'orientant vers une esthétique nouvelle et en parant leurs créations de bijoux au goût du jour. Il ne s'agit pas d'une copie du passé mais bien d'une évolution continue dans laquelle les tentatives du Bāphūon s'inscrivent comme un entr'acte.

En règle générale, Garuḍa est représenté avec un torse humain et les membres postérieurs d'un félin bordés de plumes stylisées. La tête est nettement celle d'un oiseau, avec une tendance caractéristique à épaissir la partie inférieure de la mâchoire,

⁽¹⁾ Gop. Rao, *Elements of Hindu Iconography*, t. I, part. I, p. 283 et suiv.

la barbe est conservée mais sous l'aspect d'une sorte de galon orfèvre qui se mue en plumes à la fin du style. Les oreilles, ornées de pendants allongés, sont toujours très nettes. Diadème et mukuta conique sont constants, sauf dans les petites figures décoratives qui annoncent les tendances nouvelles et dans les réalisations les plus tardives. Les figures sont parées : collier pectoral alourdi de pendeloques, bracelets ; la ceinture, le pan antérieur de la queue sont maintenus sous une forme généralement orfèvre qui tend à se modeler sur les pans d'étoffe du style et il arrive que, par une même contamination, le bord supérieur du sampot de plumes se rabatte en corolle comme dans la statuaire humaine. Les ailes, minces et collées aux bras, sont quelquefois supprimées, c'est le seul trait qui marque une continuité avec certaines images du Bâphûon, il apparaît surtout sur les figurations qui paraissent les plus anciennes. Pour plus de clarté, dans un style où les aspects de Garuḍa revêtent une importance exceptionnelle, nous croyons devoir fragmenter notre étude.

1. — GARUḌA VĀHANA

Comme nous pouvions nous y attendre dans un style où le viṣṇuisme est prépondérant, Garuḍa est fréquemment représenté en vāhana, sur les linteaux, dans le décor des pilastres, sur les grands bas-reliefs d'Aṅkor Vāt⁽¹⁾. Tous sont d'un même type, aboutissement de la ligne évolutive que nous avons esquissée au cours de l'étude des différents styles. Garuḍa est toujours figuré passant, le plus souvent vers la droite, exceptionnellement vers la gauche, le buste rejeté en arrière, les bras écartés. tête levée dans une attitude qui évoque bien l'envol. L'attitude de Viṣṇu est l'invention la plus caractéristique, il est debout sur les épaules de son vāhana, jambes demi-p pliées, en posture de combat. Il arrive que Garuḍa supporte, de ses paumes ouvertes, d'autres personnages dont la présence s'explique par l'épisode illustré, nous n'avons pas à les étudier ici. Le Garuḍa du pavillon nord-ouest des Galeries d'Aṅkor Vāt présente une particularité exceptionnelle dans l'art khmèr : son torse est couvert de plumes stylisées en mèches et les membres postérieurs sont entièrement emplumés, eux aussi. Soulignons encore que ces membres, constamment copiés sur ceux des félins, ont à ce point perdu tout aspect « oiseau » qu'ils ne se terminent plus en serres comme à Kôh Ker mais en griffes semblables à celles des divers lions.

2. — LES SUPARṆAS DES ABOUTS DE FAUSSES-TUILES

Les Suparṇas apparaissaient dans le décor des épis de faitage du Bâphûon tandis que les nāgas ornaient les abouts des fausses-tuiles. A Aṅkor Vāt, l'union des deux thèmes s'opère : suparṇas et nāgas se trouvent réunis sur un même about, le premier enserrant les seconds contre sa poitrine, tantôt figuré en entier, tantôt sortant à mi-corps des feuillages. Une telle association préfigure les compositions des balustrades du Bâyon et, comme là, nos suparṇas sont déjà représentés sans diadème et coiffés de plumes rayonnantes. Les nāgas sont, de plus, devenus bicéphales ; dès lors les capuchons à nombre impair de têtes seront fréquemment abandonnés.

⁽¹⁾ Pavillon d'angle N.-O., 1^{er} étage. Nous ne tenons pas compte ici des garuḍas de la Galerie N. qui, probablement tracés à l'époque de la décoration d'Aṅkor Vāt, ont été certainement achevés beaucoup plus tard par une main-d'œuvre étrangère ou très imprégnée de traditions étrangères, qui copie avec plus ou moins de bonheur et de fidélité le modèle du pavillon N.-O. Cf. *infra*.

3. — GARUDA AUX EXTRÉMITÉS DES FRONTONS ET AUX ABOUTS DES BALUSTRADES

Comme il s'associe aux nāgas des abouts de fausses-tuiles, Garuḍa se mêle à ceux des frontons et des balustrades. Relativement rare dans le décor des premiers, où sa présence se traduit par une série d'essais dans des voies différentes, essais qui seront abandonnés dès la fin du style, nous le retrouvons au contraire presque constamment uni aux nāgas des seconds et c'est là qu'il poursuivra sa carrière avec une importance toujours croissante.

Décor des extrémités de frontons et nāgas-balustrades ne sont pas sans s'interpénétrer et leur étude doit être menée de concert. A notre connaissance les seuls monuments de Thommanon, de Čau Sây Tévodà et d'Aṅkor Vât nous montrent des extrémités de frontons portant des garuḍas, mais ceux-ci présentent une extrême variété.

A Thommanon, à côté de frontons décorés pour la plupart des nāgas traditionnels, existent deux frontons où figure, à côté du capuchon dressé du nāga, un petit garuḍa qui semble le pourchasser, du pied et du poing, dans un geste hérité de Kòh Ker mais avec plus de fantaisie et de dynamisme. Ces garuḍas, représentés sans ailes, semblent constituer les premières tentatives du style (pl. XXVII b).

A Aṅkor Vât, tous les frontons sont terminés par les nāgas traditionnels à l'exception de ceux des bibliothèques du deuxième étage où Garuḍa est représenté hiératique, debout à côté des nāgas traités dans l'esprit habituel. La formule est assez maladroite et la scène est sans lien, mais Garuḍa ne porte pas de diadème; paré d'une ceinture et d'un pan très élaboré, il peut être considéré comme une des réalisations de la fin du style.

A Čau Sây au contraire, l'association est illustrée d'une manière à peu près constante, tant aux frontons qu'aux antéfixes d'angles, avec une grande variété. Le plus souvent Garuḍa apparaît sous une forme réduite, debout sur la tête du nāga axial, les bras relevés, mêlé aux feuillages de la crête. Ailleurs, c'est sa tête seule qui apparaît au même endroit, dans une stylisation qui annonce déjà celle du Bâyon. Deux extrémités de frontons sont particulièrement intéressantes : elles présentent toutes deux un gros garuḍa dressé entre les nāgas et apparaissant à mi-corps. L'un élève les bras au-dessus de sa tête, l'autre les étend horizontalement derrière les nāgas. La tête de celui-ci est malheureusement la seule conservée, elle présente de grandes analogies avec celle du Garuḍa des Bibliothèques du deuxième étage d'Aṅkor Vât : absence de diadème, barbe traitée en élément de parure. Il pourrait en constituer le prototype.

Si nous nous plaçons du seul point de vue de l'évolution du garuḍa, la chronologie des monuments semblerait s'établir ainsi : Thommanon, Aṅkor Vât, Čau Sây Tévodà, parties les plus récentes d'Aṅkor Vât. Nous n'ignorons point que l'étude des procédés de construction, sinon la construction elle-même, tend à placer Čau Sây au début de la série mais sa décoration, comme celle de Thommanon d'ailleurs, est inachevée et nous la croyons, dans son ensemble, postérieure à celle de ce dernier monument. Il est donc probable que la décoration de Čau Sây soit, approximativement, contemporaine de celle d'Aṅkor Vât et que certaines tentatives aient trouvé leur application dans les parties les plus récentes d'Aṅkor Vât.

Les nāgas-balustrades du style montrent généralement dans leurs crêtes de petits garuḍas qui, comme ceux des extrémités des frontons de Čau Sây, présentent la plus grande variété. Garuḍa est, le plus souvent, figuré les bras plus ou moins écartés

et apparaissant à mi-corps au-dessus du nāga médian, mais il arrive aussi qu'il figure dans la crête de chaque nāga ou qu'à la terrasse de Téṭh Prāṇāṃ il soit en vāhana, avec Viṣṇu sur ses épaules. Comme pour les frontons, nous n'avons pas de formule fixe et une même terrasse nous livre souvent la plus grande variété de combinaisons.

La création la plus originale, et celle qui aura le plus grand retentissement, est à Aṅkor Vāt, aux abouts des balustrades des chaussées intérieures du deuxième étage. Presque tous ces abouts sont plus ou moins brisés et assez peu lisibles, mais il en existe un beau fragment au Musée de Berlin, autrefois reproduit au *Bulletin de la Commission archéologique*, et nous avons eu la bonne fortune d'en reconnaître un, intact, qui avait été installé sur les superstructures de la tour centrale d'Aṅkor Vāt. C'est celui-ci (pl. XXXVIII a et b) que nous allons étudier. Apparenté aux formes que nous avons notées à Čau Sāy Tévodā, il reprend, en les agrandissant à l'échelle de la balustrade, les thèmes des abouts de fausses-tuiles. Pour respecter la composition de l'éventail sculpté sur les deux faces, Garuḍa est figuré en pieds à la face antérieure prenant naturellement appui sur la semelle de la balustrade, et apparaissant à mi-corps au-dessus des feuillages à la face postérieure. Vues de profil, les deux compositions sont à des niveaux différents mais la figure antérieure est la traduction fidèle des abouts de fausses-tuiles à suparṇa entier, comme la face postérieure est celle des abouts à suparṇa apparaissant à mi-corps au-dessus des feuillages. Comme eux, les garuḍas des balustrades sont encadrés de doubles capuchons de nāgas dont ils n'enserrent que le premier col; comme eux encore ils sont sans diadème. Ils appartiennent indiscutablement au style d'Aṅkor Vāt : la tête est bien caractéristique et s'auréole de feuillages semblables à ceux des nāgas des chaussées. Le feuillage de la face postérieure, rayonnant, traité dans un modelé assez plat ne permet pas davantage le doute. La ceinture et le pan antérieur s'enrichissent mais, comme le collier, ils sont encore très différents de ce qu'ils deviendront dans le style du Bāyon et comme au bas-relief du pavillon nord-ouest, les pattes se terminent en griffes de lion. Figuré soit à mi-corps soit franchement dressé, le Garuḍa diffère encore notablement du type qu'adoptera le style du Bāyon, il en diffère aussi par son aspect mais il en constitue néanmoins le modèle certain et du même coup il confirme le sens de l'évolution proposée par G. de Coral-Rémusat et M. Ph. Stern.

4. — GARUḌA AUX ANTÉFIXES D'ANGLES.

Si certains antéfixes d'angles se rapprochent beaucoup, nous l'avons vu, des compositions des extrémités de frontons, il en est d'autres — à Čau Sāy Tévodā et à Aṅkor Vāt — qui annoncent les garuḍas aux bras levés du style du Bāyon.

A Čau Sāy, l'un de ces antéfixes nous montre un garuḍa dressé sous une arcature polylobée, étreignant cette arcature dont les extrémités se transforment sous ses pieds en un nāga tricéphale. Le thème n'est guère que la reprise de celui que nous avons noté à Kòḥ Ker, puis à Bantāy Srēi mais la composition est nouvelle et va faire école. C'est elle que nous retrouvons aux antéfixes de la tour centrale d'Aṅkor Vāt. Mais là, l'arcature s'est simplifiée, évoquant le corps de serpents et Garuḍa, surtout, est tout différent, il a perdu son diadème et se cambre davantage. Les bras dressés plus haut, poitrine bombée, bien carré sur ses pattes, c'est le modèle de tous les garuḍas « atlantes » du style du Bāyon.

Ainsi, malgré l'essai de formules vite abandonnées ⁽¹⁾, le style d'Aṅkor Vāt apparaît

⁽¹⁾ Nous n'avons pu tenir compte ici du curieux Garuḍa-atlante du sanctuaire de P'ymai, les photographies que nous avons pu voir étaient trop peu nettes pour en permettre l'étude. Nous croyons

comme la source à laquelle les décorateurs de l'époque du Bâyon viendront puiser. Les deux principaux aspects de Garuḍa ont été fixés pour eux, il leur suffira de leur donner un développement nouveau.

STYLE DU BÂYON

(DEUXIÈME MOITIÉ DU XII^e SIÈCLE ET DÉBUT DU XIII^e)

Avec l'adoption des doctrines mahāyānistes et l'affaiblissement du viṣṇuïsme, qui n'est d'ailleurs jamais complètement rejeté, il aurait pu paraître normal que Garuḍa perdît de l'importance qu'il avait prise durant le style d'Ankor Vāt. Il n'en est rien cependant et il connaît au contraire dans le style du Bâyon une faveur qu'il n'avait jamais connue auparavant. Les thèmes viṣṇuïtes ne sont plus que rarement exploités et nous ne connaissons guère qu'un Viṣṇu monté sur Garuḍa, celui de la galerie intérieure ouest du Bâyon dont l'ensemble des bas-reliefs est considéré comme tardif. Il y a donc lieu de rechercher les causes d'une brillante carrière qui nous semble liée au mahāyānisme même. En effet, garuḍas et suparṇas ont toujours joué un rôle important dans le bouddhisme, rôle qu'attestent déjà les œuvres du Gandhāra, et qui paraît s'accroître encore avec le développement du bouddhisme du Nord. Ce rôle semble double, il est en effet traditionnellement en rapport avec les nāgas, Garuḍa ne saurait avoir envers eux l'attitude d'ennemi implacable que nous lui connaissons. Dans le bouddhisme, il convient de distinguer les bons nāgas des mauvais : Mucilinda qui abrita le Tathāgata au moment de l'Illumination, Kālīka, Elapattra, Girika, Vidyujjvala, Nanda, Upananda qui lui rendaient hommage, Apalāla qui lui fit sa soumission. Garuḍa ne peut raisonnablement avoir en face de ceux-ci la même conduite qu'avec leurs congénères qui ont ignoré la doctrine. Le bouddhisme du Nord admet que Vajrapāṇi dut même les protéger contre la haine de Garuḍa en prenant sa propre forme à la demande du Buddha lui-même⁽¹⁾. A la lumière des textes, il est permis de se demander si Garuḍa n'a pas, à l'époque du Bâyon, ce double rôle de destructeur et de protecteur, s'il n'est pas à la fois le Garuḍa traditionnel et destructeur et Vajrapāṇi protecteur. A cet égard les garuḍas sur nāgas, aux bras levés, pourraient illustrer ce dernier aspect de même que les grands garuḍas tels que ceux de l'enceinte de Prāḥ Khān, qui portent au-dessus de leur tête une borne décorée de Buddha. Nous assisterions ainsi, durant le style du Bâyon, à un développement constant du thème nouveau qui donnerait une importance croissante à Garuḍa considéré comme protecteur des nāgas. Le personnage à la coiffure de yakṣa dont il devient le vāhana pourrait être une représentation de Vajrapāṇi en tant que fidèle acolyte du Buddha. Nous ne pouvons malheureusement émettre à ce sujet qu'une hypothèse, les mains de presque toutes les pièces que nous avons pu observer étant brisées ou l'attribut qu'elles tiennent étant trop indistinct pour y reconnaître un foudre avec certitude.

Il nous reste maintenant à étudier les différents aspects de Garuḍa à l'époque du Bâyon. S'il est possible que les caractères profonds du personnage aient changé, il n'en reste pas moins que l'évolution se continue sans à-coups. Les traits essentiels que nous avons notés à la fin du style d'Ankor Vāt — faciès d'oiseau plus accusé,

néanmoins qu'une étude serrée de ce Garuḍa, dont le type paraît isolé dans l'art khmère, pourrait fournir un élément de datation intéressant.

⁽¹⁾ A. Getty, *op. cit.*, p. 155.

disparition du diadème, parure enrichie — caractérisent Garuḍa à l'époque du Bâyon. S'il disparaît des extrémités des frontons comme des abouts de fausses-tuiles, nous le retrouvons constamment associé aux nāgas des balustrades, en cariatide ou en atlante aux frises, sur les murs, aux redents des tours et plus rarement dans le décor des pilastres et des linteaux, aux dés des balustrades, ou encore vāhana d'un personnage dans lequel nous ne saurions reconnaître Viṣṇu.

1. — GARUḌA VĀHANA

C'est, de toutes les images de Garuḍa, celle qui marque le plus profond changement avec les représentations antérieures. Une telle transformation ne saurait nous surprendre puisque Garuḍa est figuré dans un rôle nouveau. Le groupe, dont on connaît des exemples assez nombreux, est sculpté en rondes-bosses de dimensions généralement réduites.

Garuḍa, plus trapu qu'à l'époque d'Aṅkor Vāt, apparaît torse cambré, jambes écartées, un pied légèrement en avant. Bras levés et mains ouvertes, il a plus de majesté et de puissance mais moins de dynamisme qu'à Aṅkor Vāt. Bras et jambes s'encadrent de plumes stylisées beaucoup plus importantes qu'aux époques antérieures et la parure s'est enrichie : ceinture et pan antérieur traités franchement en décor orfèvre, collier pectoral, collier-ceinture, bracelets hauts et bracelets de poignets. La tête est devenue celle, stylisée, d'un oiseau de proie et les oreilles se simplifient, s'agrémentant de motifs allongés qui tendent à donner aux lobes l'aspect de mèches ; la barbe, achevant son évolution, est devenue une véritable collerette de plumes. Dans les images qui semblent les plus anciennes, le diadème est conservé mais celui-ci se modèle sur la tête de Garuḍa et s'incurve au milieu du front tandis que, sans doute par force d'habitude, le mukuṭa viṣṇuïte est maintenu (pl. XXIX). Ce diadème disparaît à son tour, se transforme progressivement en auréole de plumes à l'imitation des autres représentations.

Rompant avec l'évolution des images de Viṣṇu, le personnage porté par Garuḍa est de nouveau assis en aisance royale sur ses épaules. Les yeux ronds, paré, portant disques d'oreilles et diadème de divinité terrible, les deux mains reposant sur les genoux, notre personnage est évidemment un yakṣa dans lequel nous avons dit que nous étions tenté de reconnaître un aspect de Vajrapāṇi. L'absence de tout attribut conservé ne nous permet malheureusement pas d'acquiescer à une certitude bien que le bouddhisme tardif mêle assez souvent les images de Garuḍa à celles de Vajrapāṇi. En dehors de celui-ci, nous ne voyons guère qu'Aruṇa, le frère de Garuḍa, qui puisse occuper une même position. Garuḍa le portait lorsqu'il apprit que Kadrū tenait Vinatā en esclavage. Nous avons déjà rencontré un épisode de la même légende illustré à l'époque du Bâphûon mais nous comprenons mal la brusque faveur qu'elle semblerait connaître et n'imaginons pas dans quel ensemble pourrait figurer un tel groupe encore que quelques scènes de pilastres semblent se rapporter à la même légende de Vinatā.

2. — LES ABOUTS DE FAUSSES-TUILES

A une époque où Garuḍa a une importance qu'il n'avait jamais connue, il peut paraître surprenant que le décor heureux, quoique chargé, élaboré à l'époque d'Aṅkor Vāt, disparaisse brutalement. Cette disparition a sans doute sa cause dans le désir, ou plutôt le besoin, de construire vite qui caractérise tout le style, besoin qui se traduit par la disparition des abouts compliqués, la substitution de niches

de faitage taillées dans un bloc monolithe aux épis richement sculptés, l'invention des fausses fenêtres à stores, la simplification progressive du décor des pilastres. A une époque de hâte, les sculpteurs habiles ne peuvent plus être retenus aux décors d'importance secondaire.

3. — GARUḌA AUX EXTRÉMITÉS DES BALUSTRADES

C'est, de tous les motifs utilisant Garuḍa, celui qui est le mieux connu et le plus abondamment décrit⁽¹⁾. Lié directement au Nāga, il a été étudié en même temps que celui-ci et son évolution a été déjà établie. Peu de choses sont à reprendre dans le chapitre qu'y a consacré G. de Coral-Rémusat et les différents types déterminés, aussi bien que la chronologie proposée, restent valables; tout au plus pourrions-nous y apporter quelques précisions.

Le fait nouveau le plus important qu'il convienne de noter est qu'il ne s'agit pas pour le style du Bāyon d'une création de toutes pièces. Si « l'importance subite prise par Garuḍa » est bien caractéristique de l'époque, et si elle nous semble trouver ses raisons profondes dans le développement du Mahāyāna, il n'en reste pas moins que l'association Garuḍa-Nāga a des modèles directs dans le style d'Añkor Vāt et que c'est à partir de ces modèles que se poursuit l'évolution.

Nous avons vu qu'à la chaussée intérieure du deuxième étage d'Añkor Vāt Garuḍa était figuré aux deux faces de l'about. C'est une même composition que nous rencontrons dans les plus anciens édifices du style du Bāyon. Mais, alors qu'à Añkor Vāt Garuḍa était représenté debout et en pied à la face antérieure, les abouts de la première période le montrent tous chevauchant aux deux faces une tête de Kāla. C'est, en somme, l'aspect de la face postérieure des abouts d'Añkor Vāt qui a fait école puisque Garuḍa y apparaissait à mi-corps au-dessus de rinceaux rayonnants. A Bantāy Sāmrè, ces rinceaux sont remplacés dans certaines balustrades par une tête de Kāla, c'est celle-ci que les sculpteurs de la première période du Bāyon vont donner pour monture à leur Garuḍa dont la posture à califourchon constitue la véritable création avec représentation des cuisses emplumées de grosses écailles imbriquées⁽²⁾. A Añkor Vāt, Garuḍa apparaissait entre les nāgas, il est maintenant devant ceux-ci. Pour le reste, il est fort proche de ceux du deuxième étage d'Añkor Vāt : même tête à mâchoire inférieure un peu forte, même parure un peu enrichie seulement. Tout au plus pouvons-nous noter que les mains qui étaient plaquées au col du nāga à Añkor Vāt se projettent maintenant, paumes en avant, dans le geste de l'absence de crainte. Le nāga s'est modifié davantage puisque de chaque côté de Garuḍa apparaît maintenant un triple capuchon.

Très vite, et toujours semble-t-il dans la première période du style, les têtes de Kāla que chevauchait Garuḍa disparaissent et elles sont remplacées par des nāgas tricéphales⁽³⁾. Garuḍa encore figuré aux deux faces de l'about n'a subi aucune modification notable en dehors de l'enrichissement de sa parure et du développement de son auréole de plumes.

L'évolution continue, marquée par la disparition du Garuḍa de la face postérieure de l'about, remplacé par une figure de dos où se dessinent les ailes, les cuisses et la queue dressée et très stylisée. C'est la représentation la plus fréquente et nous la rencontrons dans la plupart des constructions de la deuxième période du style⁽⁴⁾.

(1) G. de Coral-Rémusat, *op. cit.*, p. 108 et suiv.

(2) Tà Prohm, parties les plus anciennes, Terrasse Royale : extrémité N., peut-être en réemploi.

(3) Tà Prohm, terrasse cruciforme entre Gop. IV, W et enceinte extérieure.

(4) Bantāy Kdei et Srah Srah, Prāh Khān d'Añkor, Pr. Khān de Kū Svāy, parties de Bantāy Chmār, Vāt Nokor.

Les caractères de la face se sont fixés, tout à la fois naturalistes et décoratifs, le sampot de plumes paraît s'enrouler autour des cuisses en bandes obliques dont le liseré inférieur est visible, comme au grand Garuḍa du pavillon sud-ouest d'Ankor Vât. La queue s'orne de petites têtes, exceptionnellement de nāgas au Prāḥ Khān d'Ankor et à Bantāy Chmār, et généralement de garuḍas qui seront conservées dans la dernière période. Les transformations les plus marquantes portent sur les nāgas dont les capuchons s'emplument à l'imitation de Garuḍa tandis que les têtes s'auréolent aussi de plumes rayonnantes.

Les crêtes de feuillages se simplifient en formes flammées au décor toujours plus simplifié. La partie inférieure de la composition est calée par un motif en croise. L'enroulement de celle-ci, copié sur certains décors de pilastres, fournit un précieux élément de datation : les pièces les plus anciennes présentent toutes des enroulements ascendants tandis que les plus récentes ont l'enroulement tourné vers le bas (pl. XXX).

Notons que le type de Garuḍa décrit ne donne qu'un aspect général et quelque peu simplifié, il nous était impossible de tenir compte d'une infinité de petites modifications de détails, fantaisies d'artistes ou d'écoles qui aboutiraient à reconnaître, parfois dans un même monument, plusieurs types distincts. Ces fantaisies existaient d'ailleurs dans les nāgas-balustrades dont une seule terrasse peut nous donner plusieurs types bien différenciés dans le détail et rentrant pourtant, de toute évidence, dans un même groupe⁽¹⁾. Pour cette raison nous ne croyons pas devoir distinguer le Garuḍa du Prāḥ Khān de Kōmpon Svay de ses congénères. Chevauchant des nāgas couronnés de façon anachronique, apparaissant au milieu de huit nāgas, au lieu des six habituels, il peut être considéré comme un essai sans postérité d'une école locale⁽²⁾ et possède par ailleurs toutes les caractéristiques du type défini : plumage, parure, crêtes de feuillage flammées, crosses à enroulement ascendant. Par contre, les garuḍas de Bantāy Chmār, avec les crosses enroulées vers le bas et une certaine simplification dans le détail, paraîtraient les plus tardifs.

Nous arrivons ainsi au dernier type qui correspond vraisemblablement à la troisième partie du style du Bāyon. L'attitude de Garuḍa marque un profond changement sur les types précédemment étudiés puisqu'il est désormais figuré bras levés.

Cette attitude n'est pas, au propre, une création du style du Bāyon, à l'époque d'Ankor Vât il était figuré souvent ainsi dans la crête des nāgas et nous avons vu qu'à Čau Sāy Tevodā il en existait même un, de grande taille, accomplissant le même geste. Succédant à l'absence de crainte, ce geste peut difficilement être considéré comme de menace. Garuḍa peut fort bien apparaître comme protecteur des nāgas abrités par ses ailes et le Bāyon mahāyāniste réaliserait l'union des deux anciens antagonistes.

Garuḍa est toujours représenté bras levés et collés aux ailes garnies de deux rangs de plumes — les paumes tournées vers le ciel. Ils s'ornent de deux galons de plumes stylisées marquant, l'un, le bras, l'autre, l'avant-bras. Le sampot est semblable à celui décrit pour le deuxième type mais l'auréole de plumes s'est développée et la parure s'est encore enrichie gagnant toute la poitrine et les épaules. Comme le notait G. de Coral-Rémusat⁽³⁾ la face postérieure s'est de plus en plus simplifiée et la queue s'orne d'un buste de petit garuḍa. En avant, c'est toujours un nāga tricéphale qui est chevauché tandis que c'est un capuchon pentacéphale qui est figuré

⁽¹⁾ Terrasses de Tép Praṇām, de Prāḥ Pīthu, Čau Sāy Tevodā.

⁽²⁾ La remarque peut encore être formulée pour les lions cabrés du même monument, on n'en connaît d'autres exemples qu'à Kōh Ker.

⁽³⁾ *Op. cit.*, p. 109.

de façon assez illogique, à l'arrière⁽¹⁾. Les nāgas se sont multipliés aussi de part et d'autre de Garuḍa, c'est cinq têtes qui apparaissent maintenant de chaque côté à l'abri de ses ailes et la crosse inférieure, réduite, est même masquée, à la face antérieure, par un sixième petit nāga figuré de profil (pl. XXXI).

Les dés des balustrades s'ornent aussi fréquemment de petits suparnas atlantes, figurés aux angles du dé, ils alternent avec des lions dressés, nous les rencontrons aux balustrades des premier et deuxième types, avec le troisième type suparnas et lions disparaissent généralement et sont remplacés par de petits nāgas tricéphales dressés⁽²⁾.

4. — GARUḌA ATLANTE

Le Garuḍa atlante paraît être le motif le plus marquant du style du Bāyon. Il ne s'agit pas, là encore, de création originale puisque, sous les deux aspects — qu'il étreigne les nāgas, les bras levés au-dessus de la tête, ou que chevauchant encore les nāgas, il soutienne un angle de corniche à bout de bras — nous avons déjà pu l'étudier dans le style d'Āṅkor Vāt. L'art du Bāyon donne à cette image un développement exceptionnel : nous l'avons déjà signalé aux dés des balustrades, nous le retrouvons dans le décor des frises, décorant les murailles, aux redents des gopuras ou soutenant les corniches entre les têtes des tours du Bāyon. Compte non tenu des dés de balustrades, il semble caractériser la troisième période du style du Bāyon⁽³⁾. Nous ne le rencontrons pas, en tout cas, avant la deuxième période où il est représenté sur la plupart des corniches des salles dites de danseuses. Ce n'est qu'avec l'apparition des tours à visages qu'il atteint l'échelle monumentale : redents des gopuras à visages, Terrasse Royale d'Āṅkor Thom. Cet essor paraît suivre la construction du Prāḥ Khān d'Āṅkor dont les gopuras ne comportent pas encore les visages mais où de grands garuḍas ont été plaqués au long et aux angles des murs d'enceinte et vraisemblablement surajoutés. Ils ne figurent pas encore aux portes d'Āṅkor Thom et le premier essai semble avoir été tenté au Prāḥ Thkōl de Kōmpōn Svāy sous une forme compliquée tendant à unir les divers symboles traditionnels : éléphant tricéphale, kāla, garuḍa et haṃsa.

Les garuḍas des salles de danseuses doivent être étudiés les premiers puisqu'ils paraissent les plus anciens. Ils sont généralement dressés aux angles des corniches, tenant les bras arqués, deux grands nāgas dont les capuchons se lovent à leur côtés, maintenus sous leurs griffes. Les garuḍas sont peu différents de ceux des balustrades tant par leur aspect général que par le détail de leur parure mais, quoique non diadémés, ils portent souvent un mukuṭa conique semblable à celui des devas. Les nāgas qu'ils maintiennent sont, au contraire, sans rapports avec ceux des balustrades. Sans crête, ils rappellent beaucoup le nāga Mucilinda sur lequel est assis le Buddha, ou les nāgas enroulés de Nāḥ Pān. J. Przylusi avait cru reconnaître en eux Nanda et Upananda. Leur ressemblance avec les nāgas des corniches peut nous amener à supposer que ceux-ci seraient de « bons » nāgas protégés par Garuḍa. Notons qu'à Bantāy Čhmār la corniche présente à côté des garuḍas d'angle une théorie de suparnas figurés passant⁽⁴⁾.

Les plus anciens garuḍas monumentaux que nous connaissons sont, sans doute,

(1) Les grands garuḍas de la Terrasse Royale chevauchent cinq têtes à la face antérieure.

(2) Bāyon, Terrasse supérieure.

(3) Pour la distinction entre les différentes périodes du style du Bāyon, cf. Ph. Stern, *Cours professé à l'École du Louvre*, 1947-1948.

(4) Édifice d'angle sud-ouest de la Galerie des bas-reliefs.

nous l'avons dit, ceux du Prāḥ Thkōl. Placés aux angles du prāsāt, ils occupent toute la hauteur du premier étage et ont un rôle de cariatide véritable puisque, à bout de bras, ils ne font que soutenir la corniche sur laquelle est établie une frise de hamsas en haut-relief. Au geste près, ils rappellent leurs congénères des balustrades du premier type et annoncent le deuxième, puisque, debout sur une tête de kāla ils s'encadrent de six capuchons de nāgas et que se dresse à leurs pieds, traité en antéfixe d'angle, un capuchon pentacéphale placé derrière la tête de kāla. Tous ces nāgas sont, de plus, traités dans le même esprit qu'aux balustrades, même muffle et même crête emplumée. Le geste et l'aspect des nāgas ne réapparaîtront qu'aux tours du Bāyon, dans une composition différente toutefois et liée à celle des extrémités de frontons.

Les garuḍas du mur d'enceinte du Prāḥ Khān d'Añkor montrent, au contraire, une parenté beaucoup plus directe avec les figures des salles de danseuses. Comme elles, ils se dressent, bras levés devant les ailes, tenant deux gros nāgas pentacéphales, sans crête ni auréole, qui, au nombre des têtes près, sont semblables d'aspect à celles de Mucilinda ou des nāgas de Nāk Pān ⁽¹⁾. Abondamment parés, les oreilles très stylisées et presque confondues dans le plumage des joues, ils n'ont plus de diadème mais conservent encore le mukuta conique des devas. Leur ceinture et son pan vertical, quoique très riche, s'enrichira encore pas la suite, elle ne comporte encore qu'un large fleuron à la place de la boucle; dans les œuvres que nous pensons postérieures, d'autres fleurons prendront de l'importance sur le pan lui-même. Que ces garuḍas apparaissent comme les protecteurs et les gardiens du temple, nous n'en saurions guère douter mais leur rôle de protecteur des Buddha est nettement souligné. En effet, qu'ils soient aux angles du mur d'enceinte ou plaqués au mur lui-même ils se détachent en avant d'un socle en pétales de lotus qui supporte, aux angles, une grande borne décorée de quatre figures de Buddha, et sur le mur lui-même une grande niche ornée d'une seule figure. Toutes sont malheureusement bûchées et il est bien improbable qu'on puisse déterminer l'identité exacte du personnage martelé, Buddha ou Bodhisattva. Quoi qu'il en soit, les motifs d'angle paraissent préfigurer la composition des tours à visages : figure tournée vers les quatre orientes et protégée par une association Garuḍa-Nāga.

Les garuḍas des tours à visages, sauf celles d'Añkor Thom, ne font que reprendre la même symbolique et Garuḍa se loge aux redents, entre les avant-corps. Il est semblable d'aspect à ceux de Prāḥ Khān avec, seulement, un pan vertical de ceinture orné de motifs plus lourds. Placé maintenant à un angle rentrant, son socle présente antérieurement un grand espace libre que les décorateurs ont utilisé pour faire apparaître un troisième capuchon de nāga. Ce capuchon, qui rappelle celui qui existait déjà dans les antéfixes d'angle à l'époque d'Añkor Vāt, a l'avantage de masquer un vide disgracieux que le pan vertical de la ceinture ne suffisait pas à meubler. Tous les nāgas sont à sept têtes et deviennent ainsi entièrement semblables à ceux de Nāk Pān.

Les suparṇas qui alternent avec des lions dressés à la Terrasse Royale appartiennent au même type et conservent le troisième nāga lové entre leurs pieds (pl. XXXII). Ces nāgas, à cinq têtes, s'ornent de nouveau d'une petite crête et sont représentés franchement de face, beaucoup plus proches de ceux des balustrades et des abouts de frontons, quoique sans trompe. Il faut noter pour les suparṇas que leur sampot est devenu lisse et ne se marque plus que par son rebord inférieur. La parure s'est beaucoup enrichie dans le détail, avec un emploi de perlage qui est caractéristique

(1) Comme ces derniers d'ailleurs, la tête centrale porte un petit mukuta conique de deva qui accuse le caractère de nāgarāja bienfaisant des serpents considérés.

des figures sculptées aux terrasses. Les pendants d'oreilles sont en forme de fleurs losangées à quatre pétales et s'alourdissent d'une pesante pendeloque de rinceaux qui court sur toute la largeur de l'épaule. Ce sont, avec les garuḍas des tours du Bâyon, les figures les plus chargées, elles nous paraissent contemporaines.

Les garuḍas atlantes des tours à visages du Bâyon ⁽¹⁾ appartiennent à deux types, soit qu'ils ornent les petites tours, soit qu'ils se dressent aux angles des grandes. Les premiers, par manque de hauteur disponible, chevauchent de nouveau les nāgas des extrémités des frontons, comme à Čau Sây Tévodà, mais collés à l'angle de l'étage ils en soutiennent la corniche (pl. XXXIII). Les seconds, debout, sont traités franchement en antéfixes d'angle. Ils ne jouent pas, en fait, le rôle de cariatide et tiennent, comme aux redents des gopuras, deux nāgas de leurs mains levées et un troisième nāga sous leurs pieds. Dans l'un et l'autre cas, il s'agit de nāgas crêtés, à trompe de makara, très différents de ceux que nous avons précédemment décrits. Nous ne pensons pas, cependant, qu'il faille conclure à une différence d'identité entre ceux-ci et ceux-là. Nous avons dit que la place disponible avait obligé les décorateurs à remettre en honneur une composition ancienne et oubliée. La nécessité de composer avec une extrémité de fronton amenait à garder aux nāgas leur aspect traditionnel et pour des raisons d'harmonie le même aspect devait être donné aux nāgas des antéfixes des grandes tours. Garuḍa, par ailleurs, porte toujours le mukuṭa conique que nous avons noté aux autres atlantes et s'orne de sa plus riche parure combinant celle des images de la Terrasse Royale à celle des figures des balustrades tandis qu'apparaît à son cou un collier de gros médaillons qu'il emprunte aux visages voisins.

5. — GARUḌA DANS LE DÉCOR DES LINTEAUX ET DES PILASTRES

Après les remarquables compositions que nous venons d'étudier, les petites figures des linteaux et des pilastres peuvent paraître bien insignifiantes et, en fait, leur intérêt réside seulement dans les scènes qu'ils illustrent.

Aux linteaux ⁽²⁾, il arrive que Garuḍa occupe le centre de la composition, en vol horizontal, le bras droit levé dans une action malheureusement impossible à définir; mais il est intéressant de noter que les motifs de quart de ces linteaux portent des Buddha assis en méditation tandis qu'apparaissent, dans les crosses de feuillage, de petites nāgīs à capuchon tricéphale et corps humain dans l'attitude de l'añjali. De telles scènes, encore que nous n'en avons pas recherché l'interprétation exacte, suffiraient à prouver que l'association Garuḍa-Nāga est autre chose qu'une fantaisie de décorateur et qu'elle est bien liée au bouddhisme mahāyāniste.

Les rinceaux historiés, dont les pilastres de Tà Prohm 534 et de Prāḥ Khān 522 nous fournissent tant de savoureux exemples, nous montrent aussi Garuḍa dans les scènes difficilement déchiffrables, on l'y voit brandissant des quadrupèdes ou encore tenant à bout de bras de petits personnages, tête en bas; ceux-ci pourraient être les ascètes qui faisaient pénitence dans cette position sur le banyan où se posa Garuḍa lorsqu'il entreprit de libérer Vinatā, épisode auquel font également allusion les textes bouddhiques tardifs.

Il semble bien que, tout en utilisant des formules nées dans le style précédent, les sculpteurs du Bâyon ont fait de leur Garuḍa un personnage authentiquement

⁽¹⁾ Le Prāḥ Stū'n, seul sanctuaire décoré des visages, s'ornait des mêmes garuḍas, il n'en reste aujourd'hui que la partie inférieure et ils sont inévitables mais il est permis de se demander si nombre des innovations du style du Bâyon n'ont pas d'abord été essayées dans le groupe du Prāḥ Khān de Kū Svây.

⁽²⁾ Linteaux à branche constamment brisés, Prāḥ Khān d'Ankor.

bouddhique. Si, par ailleurs, leur part d'invention est faible, ils n'en ont pas moins tiré un parti décoratif remarquable dont le reflet ne se conservera même plus dans les œuvres les plus tardives.

PÉRIODE DE DÉCADENCE (VERS LE XIV^e SIÈCLE)

On a coutume de ranger dans les œuvres de la période de décadence les bas-reliefs de la Galerie intérieure du Bâyon.

Le Garuḍa vāhana de Viṣṇu de la Galerie ouest, s'il est d'une facture médiocre, ne montre cependant pas de preuves très évidentes de décadence. Son aspect reste celui de tous les garuḍas du style du Bâyon, aux maladresses près, et lié à Viṣṇu il retrouve même des caractères tombés en désuétude depuis l'époque d'Ankor Vāt : courte barbe en collier, diadème, bijoux moins nombreux. L'étude de tous ces caractères, le costume de Viṣṇu encore semblable à celui des Galeries d'Ankor Vāt, ne permettent pas de conclure avec certitude à l'existence d'une œuvre tardive. Tout au plus peut-on souligner son indéniable maladresse.

Les bas-reliefs de la Galerie nord d'Ankor Vāt nous montrent des garuḍas nettement tardifs. Une main-d'œuvre étrangère, probablement chinoise, paraît avoir achevé ces bas-reliefs ⁽¹⁾. Les garuḍas que nous y rencontrons conservent l'attitude de vol traditionnelle, la mise en place des personnages ayant été vraisemblablement gravée sur les murs à l'époque même de la construction. Par contre, ils sont incompris dans le détail : les seins se dessinent en spirales caractéristiques, les membres postérieurs s'emplument jusqu'à la naissance des griffes, les bijoux s'ornent de lourds fleurons quadrilobés tandis que le diadème, très haut, rappelle curieusement celui des Bud-dha parés de facture t'ai. Nous serions ainsi tentés de conclure que les bas-reliefs auxquels appartiennent nos garuḍas sont de facture siamo-khmère.

Ces garuḍas d'Ankor Vāt nous permettent de placer dans la chronologie un curieux buste de Garuḍa en ronde-bosse qui provient du Bâphûon (pl. XXXIV). Celui-ci paraît en effet en marge des types étudiés mais il porte, comme les premiers, un décor de spirales sur les seins, des bijoux à gros fleurons, un diadème tardif quoique non encore complètement siamoisé, un très haut mukuṭa. Les yeux, qui n'ont plus rien des yeux saillants traditionnels, remontent très haut vers les tempes et la naissance du bec s'orne de trois motifs superposés, traits qui sont constants aux garuḍas de la Galerie nord. Il porte en outre le collier de médaillons noté aux figures du Bâyon et peut être, par là même, considéré comme une des sculptures en ronde-bosse les plus tardives, encore imprégnées des traditions du Bâyon mais dans lesquelles les influences t'ai commencent déjà à se faire jour.

Garuḍa paraît ainsi être l'un des rares motifs que nous puissions suivre tout au long de l'art khmèr puisque nous le rencontrons dès les œuvres les plus anciennes et qu'il figure encore dans les plus tardives. Il existe d'ailleurs toujours dans l'art contemporain, paré comme un prince, mais le plus reconnaissable de tous les animaux mythiques hérités d'un lointain passé.

* * *

LES BRONZES KHMÈRS ET GARUDA

Dans une étude sur Garuḍa, les bronzes ne sauraient être passés sous silence car ils nous en ont conservé de forts beaux exemples. Ceux-ci ne peuvent cependant

⁽¹⁾ V. Goloubew, *Artisans chinois à Ankor Vāt*, in *BEFEO*, XXV, p. 513 et suiv.

être étudiés en même temps que les œuvres lapidaires car la matière même a permis aux bronziers la réalisation de formes que la pierre ne permettait pas d'obtenir.

Il est, de plus, évident que la commande des bronziers était particulière et qu'on ne saurait rencontrer toutes les œuvres de pierre traduites en bronze ni trouver à chaque bronze un répondant en pierre. En fait, chaque commande est fort différente et nous pouvons pratiquement classer les bronzes représentant Garuḍa en trois catégories : des statuettes cultuelles, des enseignes militaires, des éléments d'objets cultuels ou mobiliers.

Tous les bronzes que nous avons pu étudier datent au plus tôt du style du Bâphûon et plus probablement du style d'Āṅkor Vât et des styles postérieurs, ils correspondent donc à la période pendant laquelle Garuḍa a eu la plus grande importance.

Dans les pièces qui paraissent les plus anciennes, Garuḍa a encore le facies, un peu clownesque, que nous avons observé à l'époque du Bâphûon, avec les triangles superposés à la naissance du bec mince et recourbé, mais il possède toujours à la fois les ailes et les bras et son diadème est en forme de couronne. Ces différents caractères nous amènent à placer de telles images soit à l'extrême fin du style du Bâphûon, soit au début du style d'Āṅkor Vât.

1. *Statuettes cultuelles.* — Toutes ces statuettes représentent Garuḍa vâhana portant soit Viṣṇu seul, soit une trinité viṣṇuite. Toutes celles que nous avons pu étudier datent de la fin du style du Bâphûon au plus tôt et plus vraisemblablement du style d'Āṅkor Vât, donc de la grande époque viṣṇuite.

La plupart des garuḍas présentent les caractères soulignés plus haut, d'autres ont toutes les caractéristiques du style d'Āṅkor Vât. Garuḍa est généralement représenté jambes écartées dans une attitude de marche, tête légèrement levée, ailes étendues, les bras horizontaux, main droite projetée vers le haut, main gauche en avant, avant-bras légèrement repliés. Dans les pièces qui paraissent les plus anciennes il possède le torse bombé et trop ample, la taille étranglée de l'époque du Bâphûon. Il se pare des bijoux caractéristiques du moment avec, en plus, le très large nœud papillon à l'attache postérieure de la ceinture que seuls les bronzes ou les bas-reliefs ont permis de réaliser. De même, la queue est relevée, comme plus tard aux balustrades. Cet aspect était interdit à l'art lapidaire qui, dans les représentations debout, devait traiter queue et pan vertical de la ceinture comme des points d'appui. Notons encore que les membres postérieurs sont plus ceux d'un oiseau que dans la statuaire ; quoique tout aussi illogiques ils se parent d'un ergot encore que les pieds soient toujours ceux d'un être le plus souvent indéfinissable. Enfin, certains garuḍas, tout en gardant le facies caractéristique du Bâphûon, se parent d'un collier à pendeloque, voire d'un collier-ceinture. Ces pièces tendraient à laisser supposer que dans l'art du bronze l'esthétique du Bâphûon s'est maintenue assez longtemps. La présence de fleurons aux diadèmes amène à la même conclusion.

Viṣṇu est debout sur les bras de son vâhana, les jambes en demi-flexion. Il n'est pas toujours figuré sous le même aspect et l'étude de ses attributs comme leur place peut permettre son identification exacte que nous n'avons pas à aborder ici.

D'autres statuettes, plus rares, montrent Garuḍa, bras arrondis au-dessus de la tête, touchant de ses mains les genoux de Viṣṇu ou encore Viṣṇu, dans une attitude de marche lui aussi, ou plutôt d'escalade, prenant appui du pied droit sur la queue de sa monture. Une est particulièrement curieuse car Garuḍa brandit deux nâgas monocéphales qu'il tient à mi-corps et dont Viṣṇu semble tenir les queues comme des rênes ⁽¹⁾.

(1) Décrit et reproduit dans G. Cœdès, A.A. *Bronzes khmers*, p. 54 et pl. XLIII, 2.

Les garuḍas portant une trinité nous montrent soit Viṣṇu encadré de deux personnages féminins debout sur les mains de Garuḍa dans une attitude de danse — sans doute Bhūmidēvī et Āṛidēvī — soit d'un personnage masculin et d'un personnage féminin ⁽¹⁾. Une de ces trinités mérite d'être décrite en particulier. Elle représente Garuḍa debout sous une arcature, ailes éployées, posant simplement les mains sur les capuchons de deux nāgas pentacéphales et portant Viṣṇu sur ses épaules entre deux personnages plus petits debout sur l'extrémité de ses ailes, le féminin sur l'aile gauche, le masculin sur l'aile droite, portant des attributs viṣṇuïtes. L'identité précise des deux images de Viṣṇu est difficile à préciser, plusieurs attributs étant détruits.

2. *Les enseignes militaires.* — Des fragments seuls nous sont conservés, mais les bas-reliefs d'Aṅkor Vāt ⁽²⁾ nous en montrent de fort belles sculptées avec une scrupuleuse minutie. C'est celles-ci que nous pourrions définir. Garuḍa y est encore représenté en vāhana dans l'attitude décrite pour les statuette cultuelles les plus fréquentes mais il a un mouvement plus puissant et paraît bondir, une patte levée, tandis que Viṣṇu brandit ses attributs dans une pose de combat.

Il est possible qu'un certain nombre des pièces que nous avons classées parmi les statuette cultuelles soient en réalité des enseignes conservant un type antérieur à celui d'Aṅkor Vāt puisque nous avons remarqué dans l'étude de Garuḍa vāhana que l'évolution se faisait vers un dynamisme plus accusé. Quoi qu'il en soit, seules nous paraissent pouvoir être considérées avec vraisemblance comme enseignes les statuette où Viṣṇu apparaît dans une attitude de combat et celles dont le socle est suffisamment réduit pour s'adapter à l'extrémité d'une hampe. Sur l'une des pièces que nous avons pu étudier, Garuḍa porte un authentique sampot plissé ⁽³⁾, ses pattes sont traitées en serres avec trois griffes en avant et une en arrière et l'habituel ergot. Cette forme des pieds, oubliée dans la statuaire contemporaine, n'est pas exceptionnelle pour les garuḍas des enseignes et se retrouve même sur quelques autres pièces.

Objets cultuels ou mobiliers. — Garuḍa, comme le nāga auquel il finit par se substituer, a joué un rôle important dans le domaine de la décoration. Notre but n'est pas d'énumérer toutes les pièces de décor dans lesquelles il peut figurer, la liste serait considérable et sans grand intérêt mais deux éléments nous semblent mériter attention, ce sont, parmi les objets cultuels, les vajras sous leurs différentes formes, et, parmi les objets mobiliers, les abouts divers et particulièrement ceux des timons.

Les vajras, qu'ils soient traités en authentiques vajras ou qu'ils servent de poignée aux clochettes cultuelles, présentent le plus souvent, et comme seul élément de décor, de petites têtes ou de petits bustes de garuḍas. Cette union du foudre et de Garuḍa nous paraît mériter d'être soulignée car elle pourrait être un nouvel aspect des rapports qui sembleraient exister entre Vajrapāṇi et Garuḍa.

Les abouts, qui utilisent comme élément décoratif la composition des extrémités des balustrades, donnent comme celles-ci une importance croissante à Garuḍa au détriment des nāgas, mais alors que ceux-ci ne disparaissent jamais des extrémités des balustrades, les bronzes atteignent un stade d'évolution plus avancé puisque Garuḍa y est fréquemment représenté seul.

Parmi les pièces les plus proches des balustrades, une extrémité de timon du Musée de Bangkok mérite d'être notée autant pour la beauté de son exécution que

⁽¹⁾ Les attributs généralement incomplets ou indistincts rendent toute identification hasardeuse.

⁽²⁾ Galerie sud, partie ouest : défilé royal.

⁽³⁾ Musée Albert Sarraut, bronze E. 767.

pour le détail de sa composition ⁽¹⁾. Garuḍa y chevauche un nāga tricéphale et tient de ses bras, mains en añjali, les premières têtes de deux capuchons tricéphales terminés en crosses. Cette composition est celle que nous avons vue aux balustrades du deuxième type du style du Bayon, mais nous y remarquons déjà des tendances qui s'imposeront par la suite dans l'art du bronze ; les capuchons latéraux sont comme coupés verticalement et le type des nāgas tend à être contaminé par celui de Garuḍa avec les yeux remontant vers les tempes et le muffle devenant une espèce de bec droit. Garuḍa a, par ailleurs, les seins soulignés de lignes courbes et ce trait annonce, comme la forme des yeux, les garuḍas tardifs que nous avons décrits dans l'étude de la statuaire. Il semble ainsi que les bronzes, au moins les bronzes décoratifs, préfigurent les tendances de la grande sculpture. Les abouts de bronze ornés d'un capuchon de têtes de garuḍas, sans aucun nāga, paraissent ainsi marquer l'aboutissement vers lequel tendaient les extrémités des balustrades où Garuḍa prenait toujours plus d'importance. Les événements historiques arrêterent brusquement l'évolution. . .

L'étude des bronzes nous a fait connaître une grande variété de représentations de Garuḍa, la matière autorisait la réalisation d'œuvres que la pierre ne permettait même pas de concevoir et les bronziers ayant fait souvent preuve de beaucoup de fantaisie et de personnalité, un classement typologique n'apporterait que peu d'enseignements. Il semble pourtant que leur œuvre, en dehors de toutes considérations d'esthétique, est loin d'être négligeable car, si elle conserve parfois le souvenir de modèles surannés, elle serait souvent aussi le prototype des œuvres sculptées en pierre. Plus encore que le petit bas-relief, qui annonce si souvent les tendances nouvelles, les bronzes devanceraient le grand art.

*
* * *

GARUDA DANS L'ART KHMÈR ET DANS L'ART ĆAM

Les rapports entre art khmèr et art ĩam à différents moments de l'histoire ont déjà été soulignés ⁽²⁾ de même que les analogies entre garuḍas khmèrs et ĩams ont été signalées à plusieurs reprises et nous avons noté la curieuse ressemblance du Garuḍa d'un linteau de Lolei avec le type ĩam. Nous croyons pouvoir apporter au problème des influences réciproques quelques précisions en ce qui concerne Garuḍa.

Les plus anciens garuḍas ĩams que nous connaissons sont ceux du Pr. Daṃrēi Krāp. Traités en atlantes et figurés à mi-corps aux angles des corniches, ils semblent de type humain mais sont difficilement étudiables et ne paraissent pas avoir eu d'influence sur le Garuḍa khmèr qui n'est jamais représenté sous cet aspect.

L'art ĩam continue, au contraire de l'art khmèr, à subir des influences indo-javanaises très sensibles. Ses garuḍas des styles postérieurs, celui de Khu'o'ng-mī, par exemple ⁽³⁾, sont très différents des types khmèrs. Ils portent le diadème étroit, à gros fleurons nettement séparés, d'origine indienne, et leur faciès est influencé par l'esthétique javanaise.

Avec le style de Mī-so'n A₁ nous devons noter une forme qui, si elle reste sans

⁽¹⁾ Reproduit dans G. Coedès, A.A. *Collections archéologiques du Musée de Bangkok*, pl. XXV.

⁽²⁾ Pour les rapports entre art khmèr et art ĩam et pour la chronologie ĩame : cf. Ph. Stern, *L'Art du Champa et son évolution*.

⁽³⁾ H. Parmentier. *I.C.*, t. I, fig. 53.

influence du point de vue aspect, peut avoir inspiré l'attitude donnée aux garuđas khmèrs à une date postérieure. Il s'agit d'un fronton de Trà kiêu⁽¹⁾ où Garuđa, de type javanais et coiffé d'une tiare à trois gradins fleuonnés, apparaît bras repliés et mains en abhaya devant un capuchon de nāgas à cinq têtes. Le symbole semble être celui de l'oiseau fabuleux contre lequel les nāgas sont sans pouvoir. Jamais une composition semblable ne figure dans l'art khmèr mais le geste apparaît au contraire dans le style du Bāyon, avec le décor des balustrades. Il est possible que le changement d'attitude de Garuđa, qui coïncide avec la période où le Čampa devient province khmère, ait été inspiré par de tels modèles. Il nous paraît intéressant de noter par ailleurs, pour l'évolution de la statuaire čame, que les garuđas de Trà kiêu portent, en avant des oreilles, les favoris courbes qui caractérisent toute la statuaire humaine dans le style de Mī-so'n A₁.

Avec les monuments du style du Binh-đinh nous constatons qu'une influence khmère s'est exercée indiscutablement sur l'aspect des garuđas čams. Cette influence ne saurait nous surprendre puisque le style du Binh-đinh correspond à la période d'hégémonie khmère sur le Čampa. Elle a été soulignée pour la première fois par H. Parmentier et se traduit autant par l'aspect de Garuđa que par le rôle nouveau qu'il joue dans la décoration architecturale. C'est surtout la forme atlante qui paraît avoir fait école et c'est dans cette attitude que Garuđa figure aux angles de corniche à Hung-thanh⁽²⁾ ou aux frontons des Tours d'Ivoire⁽³⁾. Mais il ne s'agit pas de copie servile, si l'aspect est très proche, comme l'attitude, du Garuđa khmèr, le rôle n'en est pas moins adapté à la composition du Kalan et nulle part au Cambodge on ne retrouverait un modèle direct aux frontons des Tours d'Ivoire. Si par ailleurs l'aspect du sanctuaire de Hung-thanh est inspiré de toute évidence par les sanctuaires du style d'Ānkor Vāt, il n'en reste pas moins que le modèle des garuđas de la corniche doive être recherché à une époque plus tardive, car nous ne le rencontrons pas avant l'époque du Bāyon et les figures des bibliothèques d'Ānkor Vāt sont, contrairement à l'opinion de M. Stern, traitées dans un tout autre esprit. Il paraîtrait, par ailleurs, illogique de considérer inversement que l'attitude «atlante» puisse être une création čame exploitée par les artistes khmèrs. Dans l'art khmèr la filiation est directe, nous croyons l'avoir établi, tandis qu'il s'agirait pour l'art čam d'une véritable création spontanée.

C'est encore en atlantes qu'apparaissent les garuđas des piédestaux de Tháp-mâm⁽⁴⁾ nettement khmèrs d'esprit mais plus tassés, plus surchargés de bijoux qui sont čams dans le détail. Les nāgas qui s'enroulent autour de leurs bras ne sont pas une invention čame, nous les notons, assez tôt, sur un bronze khmèr, puis à Bantāy Čhmār, aux garuđas passant de l'édifice d'angle sud-ouest de la Galerie des bas-reliefs, et la disparition du corps des nāgas pourrait avoir laissé, chez les garuđas de la troisième période du style du Bāyon, un souvenir dans le curieux galon de plumes stylisées que nous avons noté ornant leurs bras levés.

Il nous semble que les sculptures de Tháp-mâm auraient chance d'être influencées par la deuxième période du Bāyon, les sculpteurs čams qui ont renchéri sur la parure khmère n'auraient vraisemblablement pas dédaigné le motif de la troisième période qui leur permettait des développements originaux. Cette ignorance de la période la plus tardive du Bāyon correspondrait bien au

(1) Musée Blanchard de la Brosse : C. 22, 3 reproduit dans L. Malleret, *Catalogue général des collections*, t. I, pl. IX.

(2) Ph. Stern, *op. cit.*, pl. 20a.

(3) Ph. Stern, *op. cit.*, pl. 48a.

(4) Ph. Stern, *op. cit.*, pl. 45-c et L. Malleret, *op. cit.*, pl. X.

développement des relations entre empire khmèr et Āmpa pendant le règne de Jayavarman VII. Pourtant inspiration ne signifie pas, pour les sculpteurs Āms, copie servile et nous ne saurions trop souligner, après M. L. Malleret, que le Garuḍa de Tháp-mâm « présente... dans une synthèse originale, les éléments d'une interprétation proprement Āme »⁽¹⁾.

Ainsi, dans le cas particulier que nous étudions, l'art khmèr se présente beaucoup plus comme inspirateur que comme imitateur. Tout au plus pouvons-nous noter comme reçue l'attitude de Garuḍa en abhaya et encore ne s'agit-il que d'une hypothèse. Pour le reste, et seulement pendant le style du Bāyon, les artistes khmèrs apparaissent plutôt comme chefs d'école sans que les artistes Āms abandonnent toutefois leur personnalité.

* * *

Parvenu au terme de cette étude du Garuḍa khmèr, il ne nous semble pas inutile de résumer sous une forme condensée les constatations essentielles que nous avons été amené à faire sur son évolution. Notre but est seulement de noter ici les éléments assez caractéristiques pour permettre de préciser la place occupée dans la chronologie par un Garuḍa ou par une pièce quelconque portant son image. Nous n'ignorons pas qu'il n'est souvent qu'un élément décoratif au milieu de beaucoup d'autres et qu'il serait vain de vouloir fonder une conclusion absolue sur les enseignements tirés de sa seule étude. Pourtant, il revêt une importance suffisamment grande pour posséder des caractères bien définis à l'intérieur d'un même style. Il répond même à des données plus strictes, relativement, que la statuaire humaine et il semble qu'il existe moins de différence entre les garuḍas exécutés par des ateliers provinciaux et ceux des grandes fondations qu'entre bien des images de divinités d'écoles différentes.

Dans un but pratique, et pour plus de clarté, nous croyons devoir résumer successivement : la place tenue par Garuḍa dans l'ensemble de la sculpture khmère, l'évolution de Garuḍa lui-même et enfin l'évolution de Garuḍa considéré en tant que vāhana.

I. — LA PLACE DE GARUḬA DANS LA SCULPTURE

Garuḍa figure dans le *décor des linteaux* pendant toute la durée de l'art khmèr, pratiquement du style de Sambōr jusqu'à l'apparition des linteaux à crosses contrariées de la fin du style du Bāyon. Il semble, par ailleurs, que les linteaux de Prei Kmeñ et de Kōmpōñ Prāh ne le représentent pas et qu'il ne figure que rarement dans le style du Bākhēn, sauf à l'extrême fin, et dans le style de Prē Rup.

Dans le *décor des pilastres*, il apparaît avec le style de Prāh Kō et s'y maintient par la suite, avec plus ou moins de fréquence selon que les pilastres sont plus ou moins historiés, jusqu'à la fin ; le décor en scènes des bas de pilastre caractérise le style d'Āñkor Vāt.

Dans le *décor des frises*, il n'est représenté que sporadiquement : style de Prāh Kō, style du Bāphūon (aux moulures), style d'Āñkor Vāt, style du Bāyon (corniches des salles de danseuses).

Le *décor des toitures* ne l'utilise, aux voûtes, que durant le style du Bāphūon,

⁽¹⁾ L. Malleret, *op. cit.*, p. 54.

en *épis de faîtage*, et durant le style d'Ankor Vât, en *abouts de fausses-tuiles*, et aux superstructures dès le style de Kòh Ker, en *antéfixes d'angles*; nous le retrouvons à cette place aux styles du Bâphûon et d'Ankor Vât.

Aux angles des *piédestaux*, Garuḍa apparaît avec le style de Kòh Ker et réapparaît au style du Bâphûon, caractérisant les styles où les piédestaux à figures sont en faveur.

Les *extrémités des frontons* s'ornent exceptionnellement de garuḍas à Bantây Srëi, au style d'Ankor Vât, sous des aspects très divers, et dans la troisième période du style du Bâyon, aux tours du Bâyon même.

Il se mêle aux *nāgas des extrémités des balustrades* dans le style d'Ankor Vât, d'abord dans le décor des crêtes, puis comme personnage principal, c'est dans ce rôle qu'il orne toutes les balustrades du style du Bâyon.

Les *grands bas-reliefs* sont exceptionnels, nous rencontrons chaque fois Garuḍa : à la fin du style du Bâkhèñ (Pr. Kravân), au style d'Ankor Vât (Ankor Vât), au style du Bâyon (Bâyon, Terrasse Royale).

En *haut-relief* de dimensions monumentales, il ne caractérise que le style du Bâyon : redents des tours à visages, décor des murailles d'enceinte (Prâh Khân d'Ankor).

Dans la *ronde-bosse* enfin, il apparaît avec le style de Kòh Ker, réapparaît au style du Bâphûon, seul ou *vāhana*, puis au style du Bâyon, comme *vāhana*. Nous ne pouvons faire état du Garuḍa de la source de Wat Ph'u, impossible à définir avec une précision suffisante mais nous devons signaler les garuḍas tardifs dont l'évolution se perpétue jusqu'à nos jours.

Nous n'attachons à cet essai de classement qu'une valeur toute relative, car il serait vain de vouloir dater un Garuḍa d'après l'élément qu'il peut décorer, sans tenir compte des caractères de cet élément ni de ceux de Garuḍa lui-même. Par contre, sachant que certains éléments du décor architectural ne comportent Garuḍa que pendant certaines périodes nettement définies, le travail de recherche se trouve simplifié.

II. — L'ÉVOLUTION DE GARUḌA

Garuḍa est toujours représenté dans l'art khmèr sous l'aspect d'un être hybride ne possédant que deux ailes et deux bras. Ce n'est que pendant le style du Bâphûon que les bras, et plus exceptionnellement les ailes, sont supprimés dans le bas-relief et la sculpture décorative.

En dehors de cette période, l'évolution de Garuḍa est caractérisée par la modification des traits physiques et surtout par l'enrichissement de la parure, plumage ou bijoux. En dehors de périodes limitées, où les traits physiques subissent des modifications particulièrement nettes, ceux-ci constituent des données beaucoup moins précises que la parure qui constitue le plus souvent le seul véritable élément de datation ⁽¹⁾.

Nous noterons :

A. *Garuḍa à tête humaine*. — Le plus ancien, disparaît au plus tard au milieu du ix^e siècle.

⁽¹⁾ L'aspect des *nāgas* peut fournir lui aussi un élément de datation, nous l'avons décrit en cours d'étude et ne pouvons y revenir dans ce bref résumé sans le surcharger.

1. *Sans parure*, coiffé d'une chevelure en grosses boucles et portant de lourds disques aux oreilles : du VII^e au milieu du IX^e siècle au plus tard et probablement *style de Sambôr*⁽¹⁾.

2. Paré d'une simple *ceinture lisse* : vers la première moitié du IX^e siècle, *style du Kulén*.

B. *Garuda à tête d'oiseau*. — Le plus fréquent, à partir du milieu du IX^e siècle et pendant toute la durée de l'art khmère.

1. *Coiffé d'un diadème* :

a. Avec rosaces au-dessus des oreilles (constant jusqu'au style du Bâphôn exclusivement) :

— *mukuṭa tronconique évasé* jusqu'à la fin du premier quart du X^e siècle : apparition successive d'une ceinture emplumée, d'un collier pectoral, puis d'un pan triangulaire à la ceinture. Ces enrichissements naissent tous dans le *style de Prāḥ Kô*;

— *mukuṭa conique* : à partir de la fin du premier quart du X^e siècle et jusqu'à la fin du XII^e siècle environ ;

— parure de Prāḥ Kô : fin du premier quart du X^e siècle (Pr. Kravân);

— apparition d'une ceinture de torse, d'une ceinture orfèvrée sur la ceinture de plumes, bracelets, pendants d'oreilles allongés remplaçant les disques, indication d'une courte barbe : deuxième quart du X^e siècle, *style de Kôḥ Ker*;

— dans la seconde moitié du X^e siècle, par volonté d'archaïsation, la parure de Kôḥ Ker est abandonnée (Prè Rup) et les anneaux d'oreilles réapparaissent sous l'aspect de disques évidés (Bantāy Srēi).

b. *Coiffé d'un diadème sans rosaces au-dessus des oreilles* (de la seconde moitié du XI^e siècle à la fin du XII^e siècle et dans les images tardives) :

— garudas figurés souvent sans bras, ceinture, pan antérieur et pan postérieur traités en éléments de parure non orfèvrés, ceinture parfois infléchie en anses sur les cuisses, le collier pectoral n'existe que sporadiquement : seconde moitié du XI^e siècle, *style du Bâphôn*;

— esthétique traditionnelle, collier pectoral à pendeloques et bracelets, ceinture et pans sobrement orfèvrés, bordure de plumes sur la face externe des cuisses et plumage traité en sampot, griffes de félin, barbe remplacée par un court plumage : première moitié du XII^e siècle, *style d'Āṅkor Vāt*.

— parure surchargée, importante collerette de plumes, diadème caractéristique du style du Bâyon⁽²⁾, pendant d'oreilles losangés : dernier quart du XII^e siècle et premier quart du XIII^e, *style du Bâyon*.

c. *Diadème s'orientant vers l'aspect ta'ï*, seins ornés de spirales, yeux remontant vers les tempes, disparition de la collerette de plumes : *représentations tardives*, vers le XIV^e siècle probablement.

2. *Sans diadème* (seconde moitié du XII^e siècle et premier quart du XIII^e siècle) :

(1) Nous ne pouvons tenir compte ici du linteau de Sambôr S-I qui paraît exceptionnel dans l'état actuel des découvertes.

(2) Pour les différents aspects du diadème, J. Boisselier, *BSEI*, t. XXV-2. Évolution du diadème dans la statuaire khmère.

a. Parure caractéristique d'Aṅkor Vāt, enrichie. Tête auréolée de feuillages ou de courtes plumes, barbe de petites plumes stylisées : *fin du style d'Aṅkor Vāt*.

b. Parure surchargée : collier pectoral, collier-ceinture, bracelets, pendants d'oreilles losangés terminés en crosse feuillue, auréole et ample collerette de plumes, parfois un collier haut de médaillons : troisième quart du XII^e et premier quart du XIII^e siècle : *style du Bāyon*.

Du point de vue de l'attitude, nous pouvons encore noter que Garuḍa est hiératique du VII^e au début du X^e siècle, qu'il est figuré en mouvement à partir du X^e siècle et que ce mouvement augmente d'intensité jusqu'au milieu du XII^e siècle. Il se mêle aux nāgas des balustrades et est figuré bras levés à partir du même moment, avec un maximum de fréquence dans le style du Bāyon.

3. *Garuḍa vāhana*. — Il semble n'apparaître, vāhana de Viṣṇu, qu'à partir de la seconde moitié du IX^e siècle, sa parure ne se distingue en rien de celle des autres garuḍas mais l'attitude du personnage qu'il porte mérite de retenir l'attention.

Les images les plus anciennes représentent Viṣṇu à *califourchon* sur les épaules de Garuḍa. Nous n'en connaissons pas d'exemples antérieurs au milieu du IX^e siècle mais elles semblent, en tout cas, disparaître avec le style de Prāḥ Kô.

En effet, au style de Prāḥ Kô, donc dès le troisième quart du IX^e siècle, Viṣṇu est représenté assis dans *l'attitude du délassement royal* puis *assis à la javanaise*. Nous avons cru pouvoir établir que la première attitude nous paraissait la plus ancienne, en fait elle ne dépasse pas le style de Prāḥ Kô et ne réapparaît que dans le style de Bantāy Srēi, par copie du passé. Les images de Bantāy Srēi ne peuvent d'ailleurs pas être confondues avec celles de Prāḥ Kô car les bijoux, et particulièrement les mukuta, sont complètement différents. L'attitude *assis à la javanaise* se perpétue au contraire jusque dans le style du Bāphūon, donc jusqu'à la fin du XI^e siècle approximativement. Rappelons que Garuḍa est représenté dans l'attitude de la marche, ou de l'envol, à partir de la fin du premier quart du X^e siècle et qu'il soutient alors les genoux de Viṣṇu; dans la seconde moitié du XI^e siècle il est au contraire figuré les bras écartés ou sans bras.

Viṣṇu est *debout* sur les épaules de Garuḍa aux bras étendus, un pied levé parfois, à partir du début du XII^e siècle et jusqu'à la fin de l'art khmèr.

Avec le style du Bāyon, apparaît un nouveau personnage en qui nous avons cru reconnaître soit une représentation de Vajrapāṇi, soit Aruṇa. Son attitude marque un retour en arrière puisque, de nouveau, il est figuré assis à la javanaise, mais dans son aspect comme dans celui de Garuḍa, les détails de la parure suffisent à faire reconnaître, au premier examen, une œuvre de l'époque du Bāyon.

Nous n'avons pas fait état des bronzes dans ces aperçus résumés parce que les caractères particuliers qu'ils présentent auraient obligé à de longs développements sans application pratique dans l'étude de la statuaire proprement dite. Nous ne prétendons pas non plus avoir rassemblé dans le présent chapitre toutes les caractéristiques de Garuḍa, nous avons seulement essayé de noter les aspects essentiels, capables de guider utilement la recherche et d'aider à préciser la place de certaines pièces dans la chronologie.

* * *

Dans le domaine de l'iconographie, nous ne pensons pas avoir épuisé toutes les questions que soulèvent les différents aspects de Garuḍa dans l'art khmèr. Le Garuḍa du style du Bāyon paraît posséder des caractères bien particuliers qui en font, comme

aujourd'hui au Cambodge, un personnage bouddhique. Sa présence et son attitude, comme l'aspect des nāgas qui l'accompagnent, posent un certain nombre de problèmes pour lesquels nous avons été amenés à émettre quelques hypothèses dont nous ne nous dissimulons pas la fragilité. Loin de les considérer comme des solutions, nous ne leur attachons qu'une valeur d'instruments de recherche.

Dans le domaine plastique nous nous trouvons sur un terrain beaucoup plus ferme au contraire puisque, tout en établissant la place non négligeable de Garuḍa dans l'art khmère et l'utilité de son étude pour les travaux d'évolution, nous avons pu montrer sa libération extrêmement rapide vis-à-vis des modèles de l'Inde et la filiation entre le style d'Āṅkor Vāt et celui du Bāyon avec une continuité là où on croyait à une rupture.

*
* * *

Le présent article était déjà sous presse quand nous avons découvert, au Phīmānākās, un antéfixe d'angle décoré d'un Garuḍa.

Cet antéfixe nous fournit le chaînon qui manquait entre le style de Bantāy Srēi et celui du Bāphūon. Nous avons été amené, en cours d'étude, à reconnaître que le manque de documents pour la période qui s'étend des dernières années du x^e siècle au milieu du xi^e siècle ne nous permettait pas de préciser à quel moment se produisait le profond changement d'aspect qui caractérise Garuḍa dans le style du Bāphūon (cf. *supra*, style des Khlān).

La pièce découverte n'apporte que quelques précisions nouvelles quant à l'évolution du Garuḍa khmère mais elle pose aussi un problème quant aux relations qui ont existé entre art khmère et art çam vers le début du xi^e siècle.

Du point de vue de l'évolution, le Garuḍa du Phīmānākās paraît faire la liaison avec les images du Bāphūon dont il annonce déjà l'aspect du visage par le décor caractéristique à la naissance du bec. Mais il reste pourvu de bras et d'ailes, et la représentation sans bras la plus ancienne demeure celle du fronton de Prāḥ Vihār⁽¹⁾.

L'attitude, par contre, paraît sans rapports directs avec celles que nous avons notées pour les pièces khmères. Ce Garuḍa à mi-corps rappelle vaguement celui de Kòh Ker mais dans une composition tout autre qui ne semble avoir de rapports qu'avec celles de frontons çams sensiblement contemporains. Comme au fronton de Trā-kiêu, il est représenté les ailes relevées et très stylisées, les bras projetés en avant. Les avant-bras malheureusement cassés ne permettent pas d'imaginer le geste des mains, mais il est curieux de remarquer que ce Garuḍa n'est entouré d'aucun serpent et qu'il se détache en avant d'un feuillage polylobé. Ce feuillage apparaît comme une stylisation, peut-être une incompréhension, des nāgas de Trā-kiêu. Il est sans parenté dans l'art khmère qui nous présente par contre de nombreux exemples de nāgas d'abouts stylisés en crosses de feuillages. Nous sommes ainsi amené à considérer que le feuillage étrange figuré au Phīmānākās serait une interprétation d'un modèle de nāga polycéphale dont l'art çam nous fournit seul, jusqu'à présent, des exemples à la même place. Cette constatation laisserait supposer une influence du style de Mī-Sōn A₁ (Trā-kiêu) sur l'antéfixe que nous venons de décrire. Les études de M. Ph. Stern situent le style de Mī-Sōn A₁ vers le x^e et le début du xi^e siècle, ces dates approximatives confirmeraient l'hypothèse d'une inspiration possible. Si l'épigraphie ne fait aucune allusion aux rapports qui ont pu exister entre Çampa et empire khmère durant cette période, nous ne devons pas négliger que les rapports d'art à art ne supposent pas nécessairement guerres ou conquêtes.

⁽¹⁾ Gop. IV J, description, in H. Parmentier, *AKC*, p. 320 et suiv., et photographie in L. Finot, *BCAI*, 1912, pl. II.

* * *

Il pourrait paraître surprenant que nous n'ayons pas fait allusion, dans l'analyse du style du Bayon, aux suparnas mâles et femelles du bassin du Palais Royal. Nous n'avons pas cru devoir les mentionner ici parce qu'ils présentent un aspect très particulier et que leur étude nous paraît ne devoir être abordée qu'avec celle de l'ensemble des bas-reliefs du Palais Royal, étude que nous nous proposons de présenter dans un prochain article.



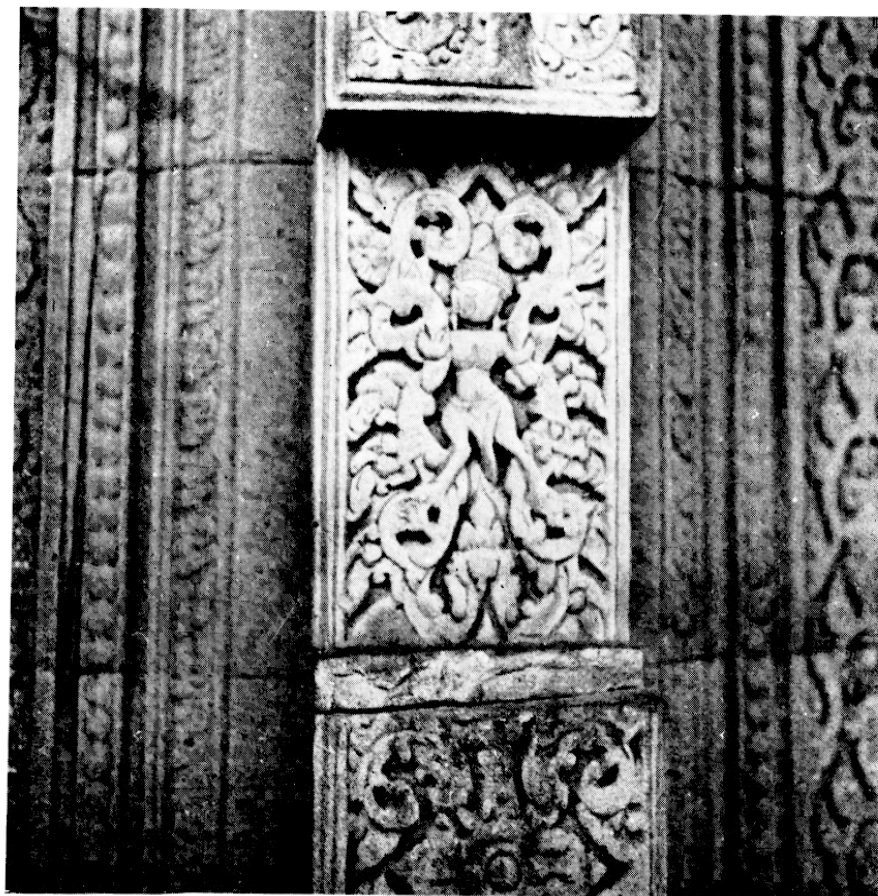
b. — Style de Prāh Kō
Linteau (Prāh Kō 585. Gop. Est, au sol).



a. — Style de Sambor.
Linteau de provenance inconnue (Musée Albert Sarraut, C. 141).



a. — Fin du style du Băkhên.
Bas-relief (Pr. Krăvan, Sre central. Bas-relief intérieur).



b. — Style de Prê Rup.
Montant de fausse-porte (Prê Rup, Sre Sud-Ouest, fausse-porte Sud).



Style de Bantây Srēi,
Pilastre (Bantây Srēi, Sre central, avant-corps, face Est).



a. — Style du Bâphûon.
Épis de faitage (à gauche : Mébon occidental, mur de clôture;
à droite : Bâphûon, 2^e étage; dépôt de la Conservation d'Ankor).



b. — Style du Bâphûon.
Bas-relief (Bâphûon, Gop. II Ouest, avant-corps, face Ouest).



a. — Style du Bâphuon. Ronde-bosse
(Pr. Ólók, Dépôt de la Conservation d'Añkor n° 3107)



b. — Style d'Añkor Vât. Extrémité de fronton
(Thommanon. Avant-corps du sanctuaire, fronton Sud).



a. — Style d'Añkor Vât.
Extrémité de balustrade, face antérieure.
(Añkor Vât, 2^e étage, Terrasse intérieure, déplacée).



b. — Style d'Añkor Vât.
Extrémité de balustrade, face postérieure
(même pièce).



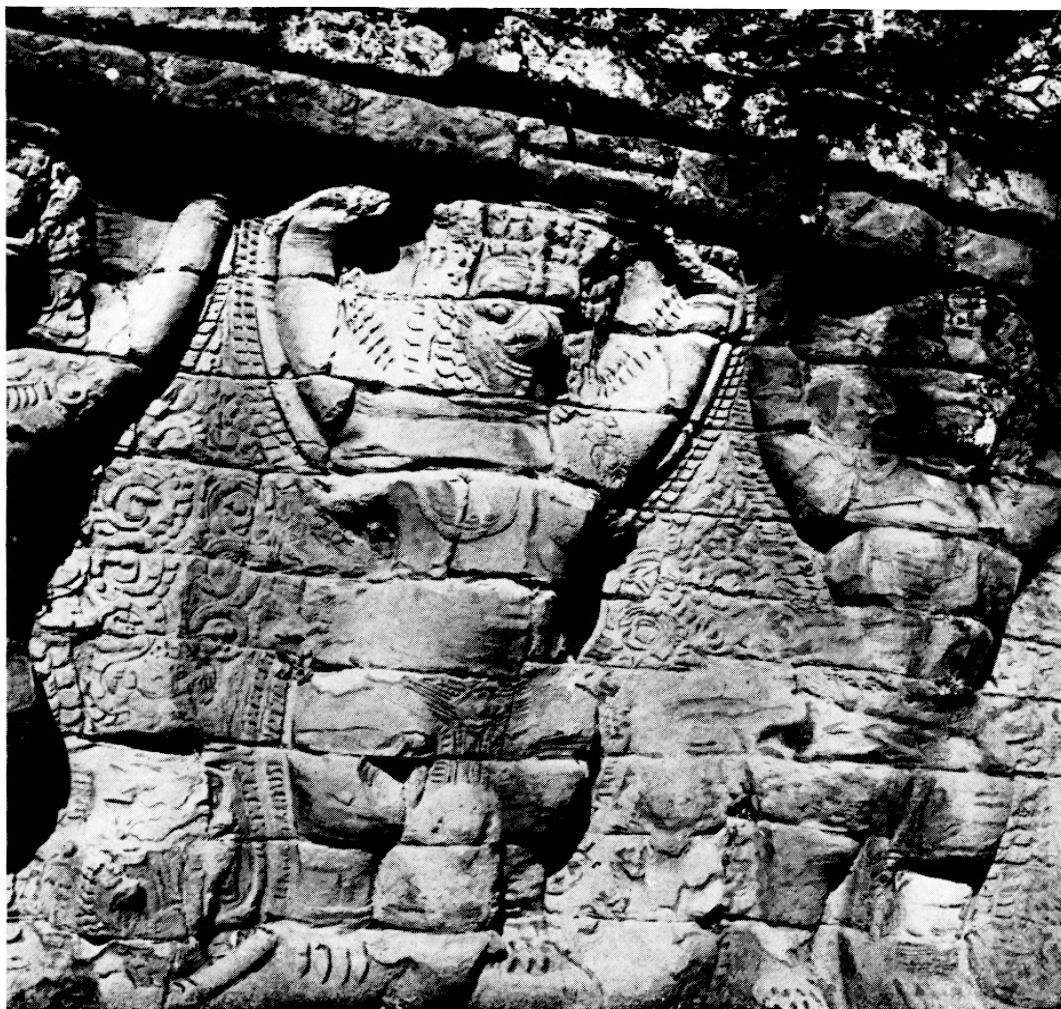
Style du Bàyon. Ronde-bosse
(Garuḍa-vāhana provenant de Bantāy Chmār) Musée Albert Sarraut, B. 362.



Style du Bàyon.
Extrémité de balustrade (Bantây Chmâr, *in situ*).



Style du Bàyon.
Extrémité de balustrade (Bàyon, *in situ*).



Style du Bàyon.
Décor de murs (Añkor Thom. Terrasse royale, partie Nord).



Style du Bâyon.
Angle de tour à visages (Bâyon, Garuḍa atlante).



Époque tardive.
Ronde-bosse (Garuda trouvé au Bâphûon,
dépôt de la Conservation d'Ankor).