

# L'ART DU KULÊN ET LES DÉBUTS DE LA STATUAIRE ANGKORIENNE

par Pierre DUPONT

*Membre de l'Ecole Française d'Extrême-Orient*

De toutes les périodes de la sculpture khmère, celle dite préangkorienne <sup>(1)</sup> a été étudiée la première et bien caractérisée depuis longtemps déjà. Les difficultés ont commencé quand on a tenté un classement interne et des comparaisons avec la statuaire indienne. En effet, ces comparaisons que tout rendait nécessaires restent aujourd'hui encore très générales ; c'est à peine si l'on peut

---

(1) Il est nécessaire de dire ici pour quelles raisons le terme *préangkorien* est employé de préférence à tout autre. La dénomination *d'art khmèr primitif* ne semble pas bien convenir à un art aussi achevé, aussi parfait que celui des VII<sup>e</sup> et VIII<sup>e</sup> siècles, dont l'origine doit être cherchée ailleurs qu'en Indochine. En outre, elle est par trop évocatrice d'ethnographie et de totems et risque aussi de suggérer un rapprochement erroné avec l'histoire de la peinture occidentale. *Pré-khmèr* est à écarter d'emblée, puisque l'épigraphie nous apprend que toute une partie de la période préangkorienne fut khmère ; ce mot conviendrait tout au plus au Fou-nan, encore n'en savons-nous rien. *Indo-khmèr* suppose la combinaison de deux éléments, l'un indien, l'autre khmèr, ce qui est inexact au moins pour l'époque qui nous intéresse, où presque tout semble attester l'imitation minutieuse de l'Inde. On pourrait objecter qu'il existe un terme similaire, *indo-javanais*, mais celui-ci, pris dans son sens large, s'applique à la période historique pré-musulmane ; il s'oppose à ce qui date de l'islamisation de Java. C'est dans cette acception que l'a employé le Prof. N. J. KROM qui intitule *Hindoe-Javaansche geschiedenis et Inleiding tot de Hindoe-Javaansche kunst*, deux ouvrages concernant l'histoire et l'archéologie de Java, voire d'une partie de l'Indonésie, jusqu'au XV<sup>e</sup> siècle. On peut ajouter accessoirement que *gréco-khmèr* ne se justifie pas mieux que *gréco-chinois* ou *gréco-japonais*. Cette dénomination ne heurte pas seulement le bon sens, mais la matérialité des faits historiques : au cours de l'acheminement des canons grecs vers l'Extrême-Asie, il y eut toujours une étape indienne ou indo-iranienne.

*Préangkorien* soulève sans doute d'autres objections. La principale est que ce terme semble englober tous les monuments antérieurs à la fondation d'Angkor, mais quelques explications suffiront pour en donner une interprétation plus exacte. La création de l'empire khmèr par Jayavarman II, en 802 A. D., amena incontestablement un déplacement du centre politique du Cambodge dans la région d'Angkor. C'est là que se trouvent ses capitales déjà identifiées (Mahendraparvata, Hariharālaya), c'est là aussi que jusqu'au XV<sup>e</sup> siècle, et sauf le bref transport à Kōh Ker, sera la capitale du pays. Il s'ensuit qu'à quelques exceptions près, les plus grands monuments de l'art

dire que l'art indien des grottes de l'Ouest (Ellora, Ajañtā) fut particulièrement imité en Indochine occidentale et en Malaisie vers les VII<sup>e</sup>-VIII<sup>e</sup> siècles. D'autre part, il n'est guère plus commode de tracer une ligne d'évolution de la statuaire préangkorienne, qui comporte peut-être le développement parallèle de plusieurs types, et si l'on a adopté 802 A. D. comme une des dates-limites, le *terminus a quo* reste encore aujourd'hui dans le vague à cent ans près.

Déterminer le contact entre art préangkorien et art angkorien, inventorier les formes plastiques qui se placent autour de cette date de 802 A. D. présente des difficultés d'un autre ordre. Faute de matériaux, on n'a pu pendant longtemps relier les statues du VIII<sup>e</sup> siècle, conformes à la tradition indienne, et celles de la deuxième moitié du IX<sup>e</sup> qui constituent l'art de Rolûos et sont khmères à peu près intégralement. Une première tentative dans ce sens <sup>(1)</sup> avait cependant été faite par M. Philippe STERN au cours d'un article qui embrassait non seulement la statuaire, mais aussi l'architecture et l'art décoratif. Tous ses éléments de comparaison provenaient de la région des Kulên, de Rolûos et du Phnom Bâkhên. Sur les deux premiers de ces emplacements ont été en effet localisés Mahendraparvata et Hariharâlaya, capitales de Jayavarman II <sup>(2)</sup>, et

---

khmèr et les plus représentatifs se trouvent réunis sur une faible partie de la province de Siemréap ayant Angkor pour centre. Le terme *angkorien* employé pour définir la période incluse entre le IX<sup>e</sup> et le XV<sup>e</sup> siècle se justifie donc surabondamment. A l'époque antérieure, nous trouvons de nombreux édifices d'importance très inégale, surtout dispersés à travers le Sud du Cambodge et la Cochinchine; on en connaît très peu dans la région d'Angkor (parties anciennes d'Ak Yom et de Trapân Phon). De plus, il a existé alors une profusion de capitales diverses, Vyâdhapura, Çambhupura, Çreṣṭhapura, etc., sans compter celles que nous ignorons. Aussi, faute de dénomination géographique ou historique acceptable, le mieux est-il de considérer globalement ces monuments comme antérieurs au temps où le centre politique et artistique du Cambodge fut localisé dans la région d'Angkor, soit *préangkoriens*.

En outre, il paraît désirable que les subdivisions employées en archéologie puissent l'être également en histoire et en épigraphie. C'est déjà le cas pour *angkorien* et *préangkorien*; on voit mal par contre comment un seul des autres termes proposés pourrait raisonnablement convenir.

Un désaccord de détail a porté sur le choix entre angkorien et angkoréen (préangkorien et préangkoréen). Le regretté Louis FINOT avait pris parti dès 1927, année où, dans un compte rendu du BEFEO., il félicitait M. MADROLLE d'avoir « banni l'adjectif *angkoréen* qui tend à s'implanter dans la langue des archéologues contrairement à toute logique: ce sont les noms en *ée* qui forment des adjectifs en *éen*: l'art de la Corée est l'art coréen; mais l'art d'Angkor ne peut être que l'art angkorien » (p. 302). Six ans plus tard, quand lui furent soumises les épreuves du catalogue du Musée Guimet qui portaient imprudemment *préangkoréen*, il suggéra qu'une correction s'imposait, ce mot « ayant une vague odeur de barbarisme ». C'est donc préangkorien, angkorien que j'emploierai ici.

(1) Ph. STERN, *La transition de l'art préangkoréen à l'art angkoréen et Jayavarman II*. Etudes d'orientalisme... Raymonde Linossier, II, 507 et suiv., pl. LXV et suiv.

(2) G. CÆDÈS, *Les capitales de Jayavarman II. Etudes cambodgiennes*, XX. BEFEO., XXVIII, 113 et suiv.

c'est également à Roluôs que se trouvent les fondations des souverains du IX<sup>e</sup> siècle, ses successeurs, soit Indravarman et Yaçovarman, sans parler de Jayavarman III, auquel on ne peut rien attribuer avec certitude mais qui fut peut-être l'auteur de la grande tour de Trapăn Phoñ (1). Enfin, on sait que le Phnom Băkhèñ fut la deuxième capitale de Yaçovarman (2). C'est en ces trois endroits, auxquels il faudra joindre Amarendrapura, autre capitale de Jayavarman II non encore localisée (3), qu'avait donc été et que doit être encore cherchée la principale documentation pour l'étude de l'art khmèr au IX<sup>e</sup> siècle.

Les matériaux de comparaison utilisés en statuaire par M. Philippe STERN comportaient, comme point de départ préangkorien, le Hari-hara du Pràsàt Andèt, puis, dans l'ordre de succession chronologique, l'image du Pràsàt Dămrëi Kràp, que nous savons maintenant avoir été un Vişnu, un *dvārapāla* en relief de Lolei et une statue masculine du Phnom Băkhèñ. En réunissant ces jalons répartis sur plus d'une centaine d'années, il était possible d'esquisser le cheminement suivi par la statuaire khmère dans son évolution au cours du IX<sup>e</sup> siècle. Parmi les éléments de comparaison figurait d'abord le modelé du corps, très souple et légèrement hanché dans le cas du Hari-hara du Pràsàt Andèt, plus rigide et plus trapu par la suite. Deux détails de vêtement avaient également une certaine importance. D'après des recherches encore inédites de M. BELLUGUE (4), les statues khmères portent un vêtement assez semblable au sampot des Cambodgiens modernes, laissant le buste nu et enroulé autour des hanches. Le bord supérieur en est souvent rabattu sur la ceinture. Or l'aspect de ce bord rabattu varie dans le temps et il est à peu près semblable (c'est-à-dire déporté latéralement) sur la statue du Pràsàt Dămrëi Kràp et sur le *dvārapāla* de Lolei. D'autre part, le Hari-hara du Pràsàt Andèt est une des rares statues préangkoriennes à porter sur la cuisse gauche une sorte de poche formée par une des extrémités du vêtement. Cette poche, qui devient de plus en plus conventionnelle dans l'art angkorien, consitue un bon élément de datation relative, surtout pour la statuaire du IX<sup>e</sup> et du X<sup>e</sup> siècle. Elle est encore peu déformée sur les images du Pràsàt Dămrëi Kràp et du Băkhèñ, mais se stylise aussitôt après.

Ces détails typologiques permettaient donc déjà, partant de la fin du pré-angkorien, d'aboutir aux premières productions angkoriennes, aux images du premier style dont, voici dix ans, M. STERN avait indiqué les caractéristiques (5).

(1) Ph. STERN, *op. cit.*, 522.

(2) V. GOLOUBEV, *Le Phnom Băkhèñ et la ville de Yaçovarman*, BEFEO., XXXIII, 319 et suiv. Id., *Nouvelles recherches autour du Phnom Băkhèñ*, BEFEO., XXIV, 576 et suiv.

(3) G. CŒDÈS, *op. cit.*, 122. Ph. STERN, *op. cit.*, 518.

(4) En attendant la publication de ces recherches, je ne puis que renvoyer aux quelques indications, dues à M. BELLUGUE lui-même, qui figurent dans la préface au *Catalogue des collections indochinoises du Musée Guimet* (BCAI., 1931-34, 11). On y trouvera l'explication de divers termes conventionnels employés dans cet article.

(5) Ph. STERN, *Le Băyon d'Ănkor et l'évolution de l'art khmèr*.

Ces dernières avaient d'ailleurs été reprises et précisées au cours d'une étude ultérieure<sup>(1)</sup>, tandis que le premier style lui-même était divisé désormais en plusieurs parties : arts de Rolûos, de Kòh Ker, de Bantây Srëi et du Bâphûon. Les caractéristiques des statues appartenant aux écoles de Rolûos et de Kòh Ker étaient ainsi énoncées : « . . . Apparition du plissé vertical dans le vêtement chez l'homme comme chez la femme . . . Dans les sculptures les plus anciennes, le modelé persiste encore . . . Ce qui caractérise surtout ce style, ce sont les arcades sourcilières continues, horizontales et coupantes, surplombant les yeux très enfoncés. Ce traitement des arcades sourcilières est accompagné de deux pointes de la chevelure aux tempes et chez l'homme, d'une pointe au menton et d'une ligne se raccordant aux cheveux et qui paraît figurer la barbe ; les moustaches sont également représentées. Les lèvres sont bordées d'un liseré ainsi que les yeux. La coiffure est formée d'un diadème et d'une coiffure à étages . . . ou d'une chevelure cylindrique tantôt constituée de boucles retombantes, tantôt de tresses horizontales. Le torse nu est parfois orné d'une double ceinture décorée . . . , des plis de chair sont marqués au cou et, chez la femme, sous les seins. On rencontre souvent trois détails de drapé : sur les statues masculines, le drapé en forme de poche, déjà signalé, dont la représentation est de plus en plus conventionnelle, et la double chute en ancre sur le devant du corps, également de plus en plus stylisée . . . ; sur les statues des deux sexes, le bord rabattu au-dessus de la ceinture, placé d'abord un peu de côté (Rolûos), puis sur le devant du corps, bord arrondi en forme de demi-ovale avec des plis curvilignes . . . Les extrémités de ceinture, chez l'homme, deviennent également de plus en plus stylisées. »<sup>(2)</sup>

Les fouilles conduites en 1936, tant à Rolûos qu'au Phnom Kulên, par les soins de M. STERN et avec la collaboration de la Conservation d'Angkor, ont fourni quantité de matériaux nouveaux pour l'étude de l'art khmèr vers l'époque de transition axée sur la date de 802 A. D. C'est une partie de ceux-ci que j'utiliserai au cours de cet article. Ils doivent permettre d'une part de mieux caractériser et de serrer davantage la ligne d'évolution reliant la sculpture du VIII<sup>e</sup> siècle à celle du IX<sup>e</sup>. De plus, grâce à ces nouvelles découvertes, on doit parvenir à préciser ce qui, parmi les caractéristiques de la première statuaire angkorienne citées plus haut, suppose des apports nouveaux. Un tel travail eût été plus complet si le rattachement à la statuaire préangkorienne avait été également possible. Malheureusement, trop de chaînons manquent encore de ce côté et tout rapprochement systématique nous reste interdit.

\*  
\*\*

C'est du Phnom Kulên que proviennent les statues reproduites ci-après, indispensables à qui veut étudier les origines de l'art angkorien. Trois d'entre

(1) PH. STERN, *Art khmèr. Esquisse d'une évolution de la statuaire*, BCAL, 1931-34, 26-27.

(2) *Ibid.*, 26.

elles (pl. XLI B, XLII, XLIII A) ont été trouvées en 1936 dans le temple de Thma Dap ou à proximité. C'est un édifice assez ruiné, qui avait déjà livré antérieurement deux personnages assis à la javanaise, mal datés ; on y a découvert en plus l'an dernier deux bustes de garuḍa, une tête d'ascète et divers éléments d'architecture, échiffres, linteaux, colonnettes, typiques de l'art du Kulèn. La quatrième statue (pl. XL, XLI A) provient du Pràsàt Daṃrēi Kràp, groupe de trois tours au S.-S.-O. d'Anloñ Thom, encore en assez bon état, et qui a eu une importance considérable pour l'étude de l'archéologie à la période de transition qui nous occupe. Cette statue fut publiée pour la première fois voici treize ans par M. GOLOUBEV qui rapportait en même temps que d'après la tradition indigène elle avait représenté un Viṣṇu (1). Les fouilles de l'an dernier ont confirmé ce fait, puisqu'elles ont permis de découvrir, outre le socle et divers fragments des bras et des jambes, deux des mains tenant respectivement une boule et le manche d'une massue.

Ce sont d'ailleurs des Viṣṇu que représentent toutes les autres images. En plus des attributs cités plus haut, on a trouvé un disque auprès de la première. La deuxième (pl. XLI B) a encore la mitre cylindrique, la boule et un fragment de la roue. La troisième (pl. XLII) a conservé sa coiffure, la boule et un fragment de la massue. La dernière (pl. XLIII A) a la même coiffure typique ; une main tenant un fragment de conque fut trouvée à proximité et semble bien lui avoir appartenu.

On peut ainsi arriver à restituer théoriquement un type de Viṣṇu debout, mitré, à quatre bras, tenant le disque, la conque, la boule et la massue. Encore que son identification ne fasse aucun doute, il ne figure pas parmi les *sthānaka mūrti* énumérées par Gopinathā RAO (2). Quant aux caractéristiques typologiques qui permettent de situer dans le temps les statues du Phnom Kulèn, elles sont de divers ordres et concernent la façon dont chaque image est sculptée, habillée et étayée. La face est large, presque carrée, avec les yeux taillés en amande ; la chevelure dessine une pointe au-dessus de chaque tempe ; les oreilles ne portent pas de bijoux, mais leurs lobes sont percés. Le buste est nu et est assez soigneusement modelé, surtout dans le cas de la statue du Pràsàt Daṃrēi Kràp. On distingue encore le hanchement, à gauche ou à droite, et si ce détail ne signifie pas grand'chose en art indien, où même les bronzes dravidiens les plus tardifs sont hanchés, il a une plus grande importance au Cambodge ; en effet, on rencontre bien les deux types, hanché et droit (3), dans la statuaire préangkorienne, mais le second seul est connu à l'époque

(1) V. GOLOUBEV. *Le Phnom Kulèn*. Cahiers de la Société de Géographie de Hanoi, 1924, p. 25 et fig. des pp. 15, 16 et 17.

(2) G. RAO, *Elements of Hindu Iconography*, I, 1. 80 et suiv.

(3) Comparer par exemple les Hari-hara d'Āsram Mahā Rosēi (BCAI., 1931-34, pl. IV) et de Pràsàt Andēt (G. GROSLIER, *Collections khmères du Musée Albert Sarraut*, Ars Asiatica, XVI, pl. xxiii).

angkorienne, mis à part quelques exceptions telles que les *devatā* de Bantāy Srēi (1). La présence de la mitre cylindrique, comme coiffure, est aussi assez significative et j'y reviendrai plus bas. Quant au vêtement, c'est évidemment un sampot, légèrement interprété. Les extrémités de l'étoffe, réunies devant, forment une masse de plis ; un pan retombe entre les jambes ou sur la cuisse droite après avoir formé une poche sur la cuisse gauche. Les détails sont sculptés en relief ou parfois gravés. Enfin, le corps est soutenu par deux étais partant latéralement du socle et aboutissant aux mains inférieures ; l'un est constitué par la massue.

De toutes ces caractéristiques, certaines appartiennent aussi aux statues préangkorienne, d'autres nous conduisent jusqu'à l'art de Roluôs. La présence des Viṣṇu en soi ne nous apprend rien. Tout au plus peut-on dire qu'ils sont d'un type assez fréquent à l'époque préangkorienne (2), où ils avaient eu une vogue qu'ils ne retrouveront guère que dans la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle et surtout dans la décoration figurée (linteaux et bas-reliefs). Il est évident d'autre part que les habitants du Phnom Kulên leur ont rendu un culte important, alors qu'aucune statue contemporaine de Çiva n'a encore été trouvée dans une région où fut cependant fondé le culte du *liṅga* royal. Le seul détail à noter ici est que les Viṣṇu des Kulên sont mitrés : c'est le cas des images préangkoriennes, qu'elles soient isolées ou qu'elles entrent dans la combinaison du Hari-hara (3). L'habitude constante de percer le lobe des oreilles est un autre usage très ancien. On y mettait sans doute des bijoux mobiles, en bronze ou en métaux précieux. A l'époque angkorienne, au contraire, on tendra de plus en plus à sculpter dans la pierre même les pendants d'oreilles. Enfin, les deux étais qui viennent soutenir les bras inférieurs sont le dernier souvenir de la technique préangkorienne.

Il faut voir maintenant quelles relations existent entre l'art des Kulên et les écoles postérieures. Les têtes des Viṣṇu sont nettement du style de Roluôs ; elles reproduisent presque toutes les caractéristiques mentionnées plus haut (p. 418) et notamment la face large, aux arcades sourcilières saillantes, le dessin de la chevelure comportant une pointe sur chaque tempe, le double ourlet bordant les lèvres. Quant à l'aspect du vêtement, il se modifie en passant de l'art préangkorien à l'art angkorien par une stylisation progressive, mais sans comporter d'innovation. Deux détails sont importants : le groupe de plis situés devant le corps, à hauteur de la ceinture, et la poche placée sur la cuisse gauche. Celle-ci, sur les pl. XLII et XLIII A, est déjà très arbitrairement rendue. Quant aux plis, on les voit soit dressés, soit retombants. Ils sont en ce dernier cas légèrement déportés vers la gauche et constituent le prototype de ces étranges bords rabattus, d'abord demi-circulaires puis rectangulaires, que

(1) L. FINOT, H. PARMENTIER, V. GOLOUBEW, *Le temple d'Īçvarapura*, pl. 19.

(2) Cf. H. PARMENTIER, *Art khmèr primitif*, I, 314 suiv., fig. 108.

(3) *Ibid.*, fig. 108 A et B, 110, 111 A.

l'on rencontre dans la statuaire khmère jusqu'au XII<sup>e</sup> siècle. On remarquera en outre que les contours du vêtement porté par le Hari-hara du Pràsàt Damrèi Kràp sont en partie gravés, conformément à la tradition antérieure.

L'énumération de ces caractéristiques montre parfaitement que nous avons affaire à un style de transition, combinaison de données hétérogènes. Il représente une époque où l'art khmère n'a pas encore atteint sa pleine autonomie mais où déjà les données indiennes ont subi une adaptation considérable. Ces statues de Viṣṇu, qui annoncent directement l'art de Rolôos, doivent donc se placer dans la première moitié du IX<sup>e</sup> siècle. Une chronologie moins approximative de l'art préangkorien permettrait seule de dire si on peut à la rigueur les considérer comme de la fin du VIII<sup>e</sup>, mais il faudrait pour cela avoir une filiation typologique mieux établie et de plus nombreux repères dans le temps.



Il importe maintenant de placer ces images dans l'évolution générale de la sculpture khmère, de voir ensuite ce que deviennent au cours du IX<sup>e</sup> siècle les modifications amorcées ici, comment se constituent les types qui formeront presque tout le répertoire de la statuaire khmère jusqu'au milieu du XII<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire jusqu'aux innovations considérables de l'art du Bàyon.

On sait que la statuaire préangkorienne comporte deux stades successifs d'évolution, tout au moins pour nous en tenir aux pièces les plus connues et sans vouloir aborder le problème que posent, par exemple, les spécimens trouvés en Cochinchine (1). L'un, le plus ancien, a pour exemple particulièrement typique le Hari-hara de l'Àsram Mahà Rosèi (2). L'autre comporte notamment les Hari-hara de Pràsàt Andèt (3) et de Sàmbór Prei Kùk (4). Ils sont caractérisés par leur grande perfection plastique. En outre, leur vêtement est d'un type constant et comporte sur la cuisse gauche une sorte de poche formée par un pan de l'étoffe, détail qui ne se rencontre pas antérieurement. On peut désormais ajouter à ce groupe quelques pièces marquantes, le Viṣṇu de Tuol Dai Buon (5), deux Hari-hara provenant de Trapăñ Phoñ (pl. XLIII B, XLV A et B) et un Viṣṇu de Rup Àrāk (pl. XLIV A et B), qui permettent de mieux le caractériser. C'est ainsi que la coiffure des Hari-hara tend à devenir cylindrique, la chevelure bouclée de Çiva, placée à droite, prenant exactement le

(1) Cf. *BEFEO.*, XXXIII, pl. xx.

(2) *BCAI.*, 1931-34, pl. iv.

(3) G. GROSLIER, *Collections khmères du Musée Albert Sarraut à Phnom Penh. Ars Asiatica*, XVI, pl. xxiii.

(4) *Ibid.*, pl. xxii.

(5) *BEFEO.*, XXXIV, pl. xviii.

même aspect que la mitre vishnouïte située à gauche. C'est une anomalie qui n'existait pas au temps du Hari-hara d'Àsram Mahà Rosëi, sur lequel les cheveux de Çiva sont rendus d'une façon très naturelle. Elle est par contre facile à constater sur le Hari-Hara de Pràsàt Andèt et sur toutes les autres statues du même groupe, sauf celle de Sambór Prei Kük. Autre particularité : la coiffure dessine sur chaque tempe une pointe comme le fera plus tard la chevelure des statues angkoriennes. C'est même ce dernier aspect qui apparaît sur un Hari-Hara de Trapăñ Phon (pl. XLV, A et B). Enfin, dernier détail marquant, les Vişnu originaires respectivement de Tuol Dai Buon de Rup Àrăk (pl. XLIV, A et B) n'ont plus à proprement parler d'arc d'appui, mais simplement deux supports sous les mains inférieures et deux éléments d'arcature joignant à la coiffure les attributs tenus par chacune des mains supérieures (pl. XLIV, A et B). C'est manifestement le dernier stade de la statuaire préangkoriennne. Celle-ci comporta d'abord des rondes-bosses ayant les jambes sculptées en relief sur un fond plein, conformément à l'usage indien. Puis, quand les jambes furent taillées isolément, la statue fut éayée par un énorme arc partant du sol et venant en contact avec la partie postérieure des bras et de la tête. La simplification dont témoignent les deux Vişnu cités plus haut nous achemine directement vers le type des Kulên, qui conserve seulement les supports des mains inférieures, mais non pas les éléments d'arcature, du moins autant qu'on en puisse juger dans l'état actuel des pièces. Après la suppression de ces supports, nous aboutirons au modèle courant de l'époque angkoriennne.

En résumé, la statuaire préangkoriennne, au cours de sa deuxième phase, produisit des pièces qui ont en commun avec les Vişnu du Phnom Kulên, de nombreux détails caractéristiques : coiffure dessinant une pointe sur chaque tempe, vêtement formant une poche sur la cuisse gauche, système d'étais plus ou moins compliqués, lobes des oreilles évidés. Il est même curieux que ces caractéristiques, attestées pour la première fois vers le VIII<sup>e</sup> siècle, se perpétuent à l'époque angkoriennne, en suivant une évolution dont de nombreux stades nous sont désormais connus. De même, la moustache que porteront constamment les statues postérieures, se rencontre déjà sur le Hari-hara de Pràsàt Andèt et le Vişnu de Rup Àrăk, qui est d'ailleurs fort proche, à tout point de vue, des pièces de transition trouvées sur le Kulên. Enfin, celles-ci appartiennent à un type iconographique nettement préangkorien.

Quant aux différences qui séparent statues du VIII<sup>e</sup> siècle et statues de transition, elles sont assez importantes et se ramènent également à un certain nombre de détails précis : les sculptures préangkoriennes n'ont pas les arcades sourcilières jointes et saillantes, leur corps est mince et généralement bien modelé, leur vêtement est rendu avec davantage de réalisme et, au lieu de tenir la massue vishnouïte par la poignée, elles ont généralement la paume simplement placée sur le pommeau.

Entre les statues de transition et celles du premier art angkorien, il est possible de faire des comparaisons beaucoup plus étendues, d'autant que



nous cheminons désormais dans un domaine chronologiquement délimité. Il suffit en outre de dénombrer les innovations qui s'échelonnent dans le courant du IX<sup>e</sup> siècle et au début du X<sup>e</sup>, pour avoir presque toutes les caractéristiques que conservera la statuaire khmère jusqu'à l'art du Bàyon.

Les têtes des Viṣṇu du Phnom Kulên sont déjà angkoriennes : face carrée, yeux et lèvres bordés d'une sorte d'ourlet, chevelure et non plus coiffure dessinant une pointe sur chaque tempe. La poche formée par le vêtement sur la cuisse gauche se retrouve dans l'art khmère jusqu'à l'époque d'Ankor Vât, encore qu'à ce moment-là elle ait pris l'aspect d'une sorte d'ornement incompréhensible.

Un peu plus tard, les innovations caractérisant l'art de Roluôs, qui s'étend sur le dernier tiers du IX<sup>e</sup> siècle, sont de divers ordres. Certaines sont dues d'ailleurs à des changements dans le répertoire iconographique. Aux Viṣṇu et aux Hari-hara qui constituaient jusqu'ici la plus grande partie des images masculines sont surtout substitués des Çiva. Et tandis que la production des Hari-hara cesse entièrement, les quelques Viṣṇu que l'on rencontre encore ne portent plus la mitre cylindrique, mais une sorte de coiffure à étages munie d'un couvre-nuque<sup>(1)</sup>. Les représentations de Çiva étaient à peu près ignorées à l'époque préangkoriennne. La seule qui nous soit parvenue, celle de Kômpon Çam Kau<sup>(2)</sup> est d'une attribution très douteuse, au point de vue archéologique ou iconographique ; c'est un personnage qui n'est ni cham, ni khmère et qui tient dans sa main gauche un flacon. On avait pensé l'identifier avec Çiva ascète, mais il eût probablement en ce cas porté la barbe. C'est donc seulement grâce aux Hari-hara que l'on peut reconstituer les images de Çiva et nous voyons ainsi qu'il portait une haute coiffure à mèches retombantes. Or, les images que nous connaissons comme datant du IX<sup>e</sup> siècle (pl. LII A, B et C, LIII A) ont une coiffure cylindrique tressée, type entièrement nouveau.

Une combinaison des mêmes coiffures cylindriques, portant cette fois un cercle de perles à mi-hauteur, caractérise les Brahmā (pl. LIII, B), qui n'avaient guère de célébrité à l'époque préangkoriennne. C'est tout juste si l'on en connaît un de ce temps, provenant de Sâmbôr Prei Kük<sup>(3)</sup> et assez isolé dans la statuaire khmère. Il porte un étroit vêtement des hanches aux genoux comme les bronzes trouvés à Ak Yom.

Il est difficile de déterminer dans quelle mesure les images féminines du IX<sup>e</sup> siècle se rattachent à celles de l'époque antérieure, d'autant que les fouilles du Phnom Kulên n'en ont livré aucun spécimen de transition. Il y a lieu de signaler la curieuse coiffure d'une femme en bas-relief du Prâh Kô

(1) P. DUPONT, *Musée Guimet, Catalogue des collections indochinoises*, n<sup>os</sup> 2-7, p. 69. (Viṣṇu de Phnom Bók).

(2) H. PARMENTIER, *Art khmère primitif*, I, fig. 106.

(3) G. GROSLIER, *op. cit.*, pl. xxxiv, fig. 2.

(pl. XLVII B), qui est le prototype possible du *mukuṭa* si employé dans l'art postérieur et la présence régulière désormais des trois plis de beauté sous les seins.

Enfin, une innovation très importante est l'emploi du diadème, qui sera utilisé d'une façon à peu près systématique par la suite alors qu'il est inconnu à l'époque préangkorienne.

Les têtes sont, comme on a vu, identiques à celles des Viṣṇu du Phnom Kulèn. On remarquera que les lobes des oreilles sont encore évidés, pour permettre de placer des bijoux mobiles. Les personnages en relief font seuls exception (pl. XLVI A et B, XLVII A et B), mais c'était inévitable. Leurs pendants d'oreilles sont soit piriformes, soit constitués par deux rondelles ajustées.

L'étude du corps même des statues, de leurs bijoux et de leurs vêtements suggère d'autres observations. On sait que toutes les images préangkoriennes sont sculptées sans aucun bijou, à l'exception parfois d'une sorte de couronne. Cette constatation pourrait faire croire que tous les bijoux étaient amovibles, exactement comme les pendants d'oreilles. En fait, il y a simplement ici l'imitation des prototypes indiens. Les sculptures brahmaniques des grottes de l'Ouest, et particulièrement d'Ellora représentent des personnages à la chevelure abondamment décorée, mais sans aucune joaillerie sur les bras, le buste ou les jambes. Cette coutume de surcharger de bijoux les images fut longtemps spéciale au Nord de l'Inde et ne prit son complet développement que vers le VIII<sup>e</sup> siècle, au temps des Pāla. La plupart des images appartenant à l'art de Rolôos restent conformes à la tradition antérieure (pl. XLVIII, XLIX A). Seuls font exception les reliefs de Prāḥ Kô (pl. XLVI A et B, XLVII A et B) où chaque statue porte des bracelets, un collier, un ou deux pectoraux; deux bandes d'étoffe surchargées de bijoux dessinent un demi-cercle devant le vêtement. Ces détails imprévus, associés à la décoration de chaque niche, où figurent des *makara*, ne peuvent guère s'expliquer que par une influence indo-javanaise, ainsi que l'a montré M<sup>me</sup> de CORAL. Leur influence sur la statuaire khmère sera cependant assez durable. Les deux bandes d'étoffe orfévries ne se rencontreront sans doute plus guère, mais par contre le collier, le pectoral, les bracelets apparaîtront souvent. Ils figurent sur le Brahmā du Bāsēt (pl. LVII), qui est d'une cinquantaine d'années plus tardif, sur de nombreuses statues appartenant probablement à l'art du Bāphūon, sur les premiers Buddha parés, et même sur les Bodhisattva du XII<sup>e</sup> siècle, à moins qu'on ne décèle un nouveau courant d'influence indienne à cette époque.

Pour le reste, les personnages du Prāḥ Kô portent exactement le même vêtement que les autres (pl. XLVI A et B, XLVIII), très proche de celui qu'avaient les statues du Kulèn (cf. notamment la pl. XLIII A): masse de plis au centre combinés avec une chute d'étoffe en forme d'ancre, poche plus ou moins stylisée sur la cuisse gauche. L'étoffe reste complètement unie. Les divinités féminines (pl. XVII A et B, XLIX A et B, L, LI) sont habillées d'un long rectangle d'étoffe dont une extrémité dépasse sur le côté droit ou gauche.

L'autre extrémité arrêtée sur le devant du corps, forme quelques larges plis verticaux. La partie supérieure nouée par torsion, est un peu bouffante et retombe par devant. Elle est à l'origine de l'étrange bord rabattu que l'on trouvera constamment dans l'art khmèr postérieur.

Si l'on veut résumer les apports dont l'art khmèr est redevable à l'école de Rolôos, on constate en iconographie l'apparition de types nouveaux (Çiva, Brahmā, sans parler de personnages féminins malheureusement impossibles à identifier), en stylistique celle de nombreux détails concernant surtout la coiffure et la présence sporadique de bijoux. Les têtes et les vêtements sont encore dans la tradition immédiatement antérieure, telle que nous la connaissons par les Viṣṇu du Phnom Kulèn. Il faut noter en outre un recul très net des connaissances anatomiques ; le IX<sup>e</sup> et le X<sup>e</sup> siècles représentent certainement l'époque où l'art khmèr a produit les statues les plus maladroitement et les plus frustes.

Quelques autres caractéristiques importantes, qui complètent les types de la première statuaire angkorienne, apparaissent un peu plus tard. Les statues du Phnom Băkhèñ, qui occupent une sorte de position intermédiaire entre l'école de Rolôos et celle de Kòh Ker montrent qu'un changement important se produit au début du X<sup>e</sup> siècle : le vêtement est désormais complètement plissé (pl. LIV A et B, LV, LVI A et B). Il est difficile de trouver à cette nouveauté une explication plausible. Peut-être a-t-on systématiquement répété pour tout le vêtement les plis longitudinaux du pan placé sur la face antérieure de la statue. On remarquera que les vêtements féminins comportent désormais un large bord rabattu demi-circulaire et que le personnage masculin de la pl. XLIX, A, porte un *mukuṭa* conique.

Les dernières innovations se produisent peu après, sur les statues rattachées à l'art de Kòh Ker. On commence alors à sculpter dans la pierre les pendants d'oreilles et aussi à représenter les personnages assis (pl. LVII, LVIII, LIX). A l'exception de quelques Buddha assis à l'européenne ou à l'indienne (1), la sculpture préangkorienne n'a produit en effet que des personnages debout, et il semble en avoir été de même au IX<sup>e</sup> siècle. C'est seulement après l'époque du Phnom Băkhèñ que l'on sculpte de grandes statues prises dans des positions diverses. Sauf en sculpture bouddhique, la position debout sera d'ailleurs toujours la plus employée. D'autre part, les costumes masculins comportent désormais eux aussi un véritable bord rabattu.

En partant des Viṣṇu du Phnom Kulèn, dont la parenté avec la dernière période de l'art préangkorien est indéniable, et en suivant une ligne d'évolution assez bien jalonnée, on arrive ainsi, vers la milieu du X<sup>e</sup> siècle, au type classique de la statuaire khmère caractérisé par le *mukuṭa*, le diadème, la

---

(1) H. PARMENTIER, *op. cit.*, I, 323 suiv., fig. 116.

chevelure dominant une pointe sur chaque tempe, le visage carré portant la moustache, le buste nu ou décoré de bijoux, le vêtement plissé à bord rabattu et poche sur la cuisse gauche. Ce type se maintiendra sans grands changements jusqu'à l'époque d'Añkor Văt, et se retrouvera même, d'une façon irrégulière, beaucoup plus tard <sup>(1)</sup>, tant que durera l'hindouïsme auquel il finira par s'identifier.

Siemréap, juin-juillet 1936.

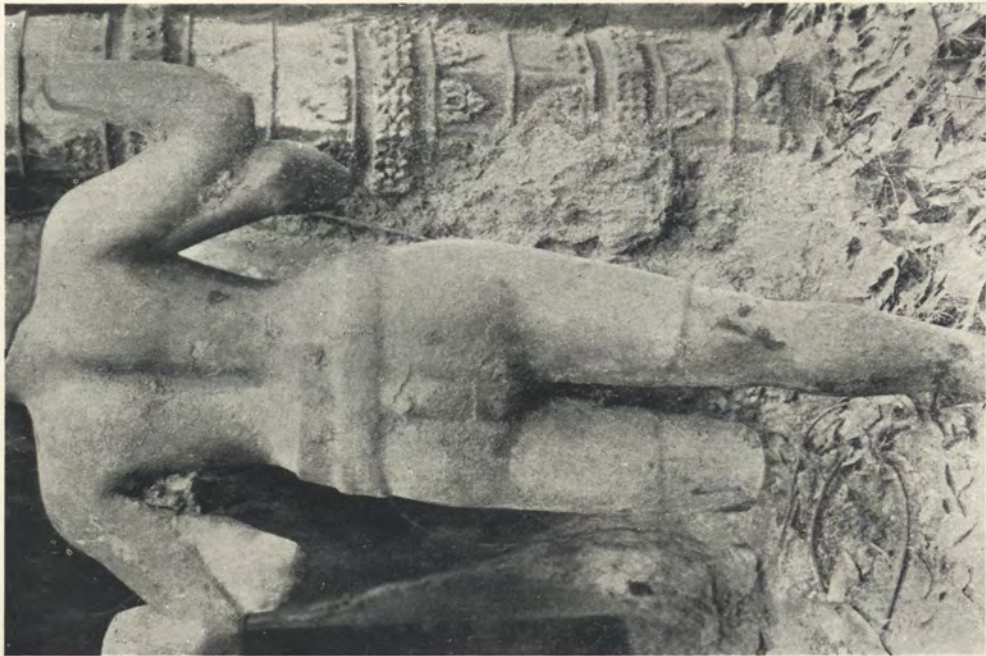
Hanoi, mars-mai 1937.

---

(1) Cf. le Çiva de Kāmbəng Bejr. dans G. COEDÈS, *Collections archéologiques du Musée de Bangkok*, pl. xxxix.



VIṢṢU DU PRĀSĀT DAMRĒI KRĀP. Face (Musée Louis Finot, Hanoi). Cf. p. 419.



A



B

A, VIṢṢU DU PRĀSĀT DAMRĒI KRĀP. Dos (Musée Louis Finot, Hanoi). Cf. p. 419. — B, VIṢṢU DE RUP ĀRĀK (Conservation d'Ankor, Siem RĀp). Cf. p. 419.



VIṢṂU DE THMA DĂP (Musée Albert Sarraut, Phnom Péñ). Cf. p. 419, 420.



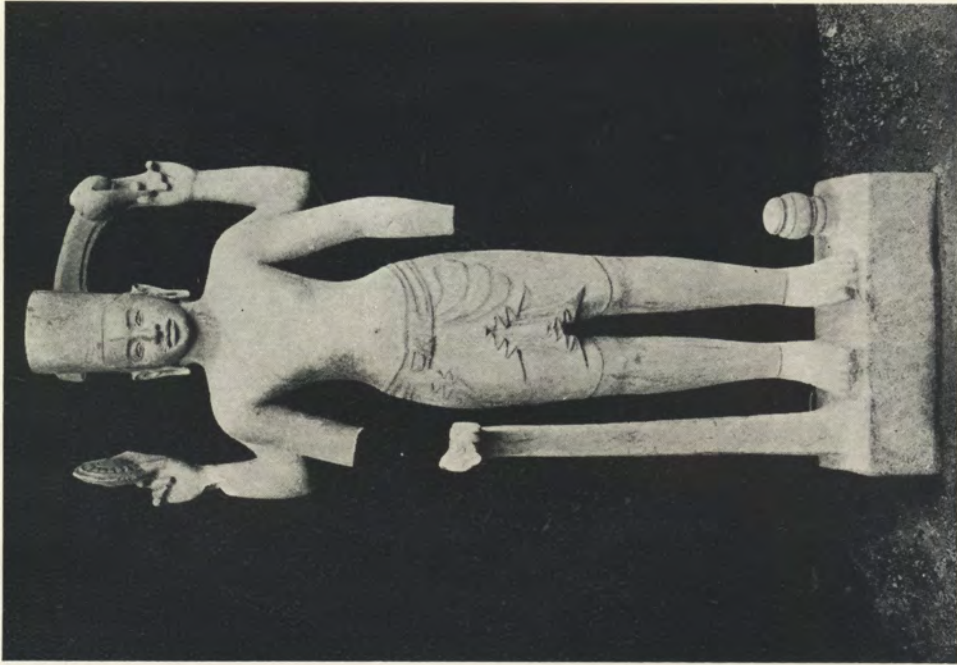
A

A. VIŞŃU DE THMA DĂP (Musée Guimet, Paris). Cf. p. 419, 420, 424. — B, HARI-HARA DE TRAPĂŃ PHOŃ (Musée Louis Finot, Hanoi). Cf. p. 421.



B





B

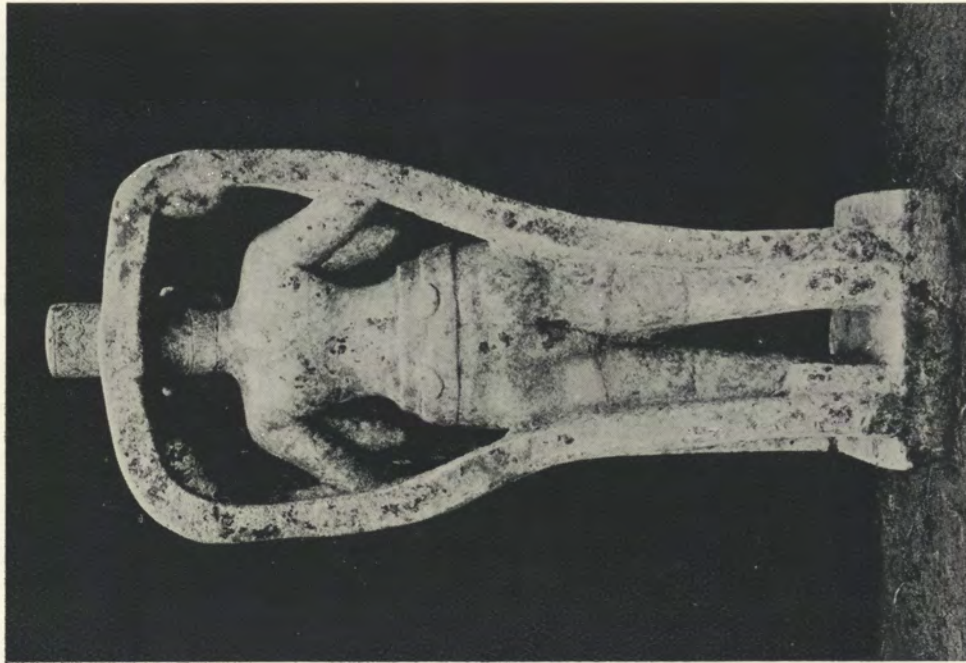


A

A, VIṢṢU DE RUP ĀRĀĀK. TĒTE (Musée Guimet, Paris). Cf. p. 422. — B, VIṢṢU DE RUP ĀRĀĀK. CORPS (Musée Guimet, Paris). Cf. p. 422.



A



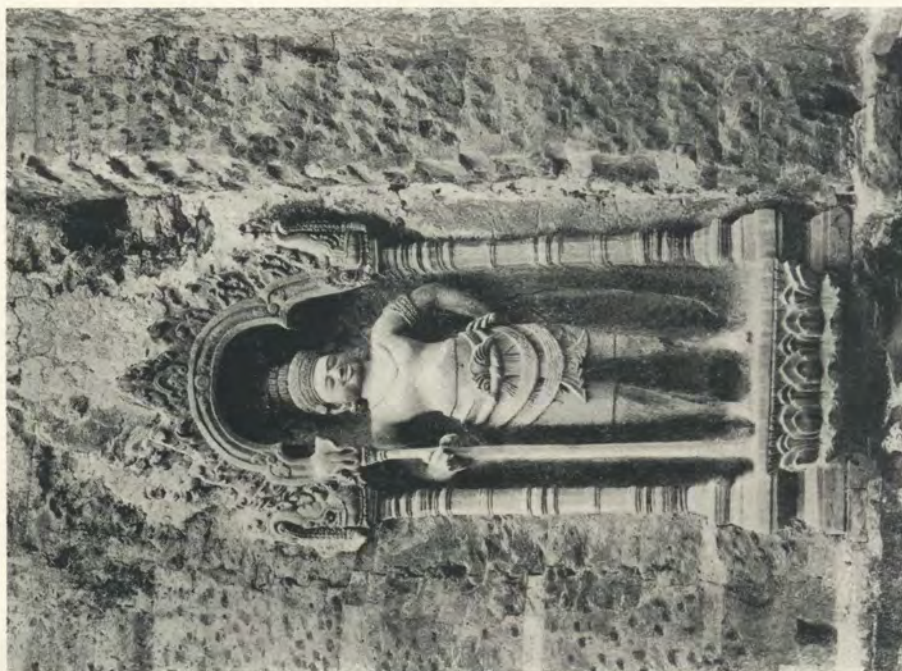
B

A, HARI-HARA DE TRAPÁN PHOÑ. Face (Musée Louis Finot, Hanoi). Cf. p. 421, 422. — B, HARI-HARA DE TRAPÁN PHOÑ. Dos (Musée Louis Finot, Hanoi). Cf. p. 421, 422.



A

A, DVĀRAPĀLA DE PRĀH KÓ. Tour Nord-Est, face Est, côté Nord. Cf. p. 424. — B, DVĀRAPĀLA DE PRĀH KÓ. Tour centrale Est, face Nord, côté Est. Cf. p. 424.



B



A

A, DEVATĀ DE PRĀḤ KÒ. Tour Sud-Ouest, face Sud, côté Est. Cf. p. 424. — B, DEVATĀ DE PRĀḤ KÒ. Tour Sud-Ouest, face Nord, côté Est. Cf. p. 423, 424.



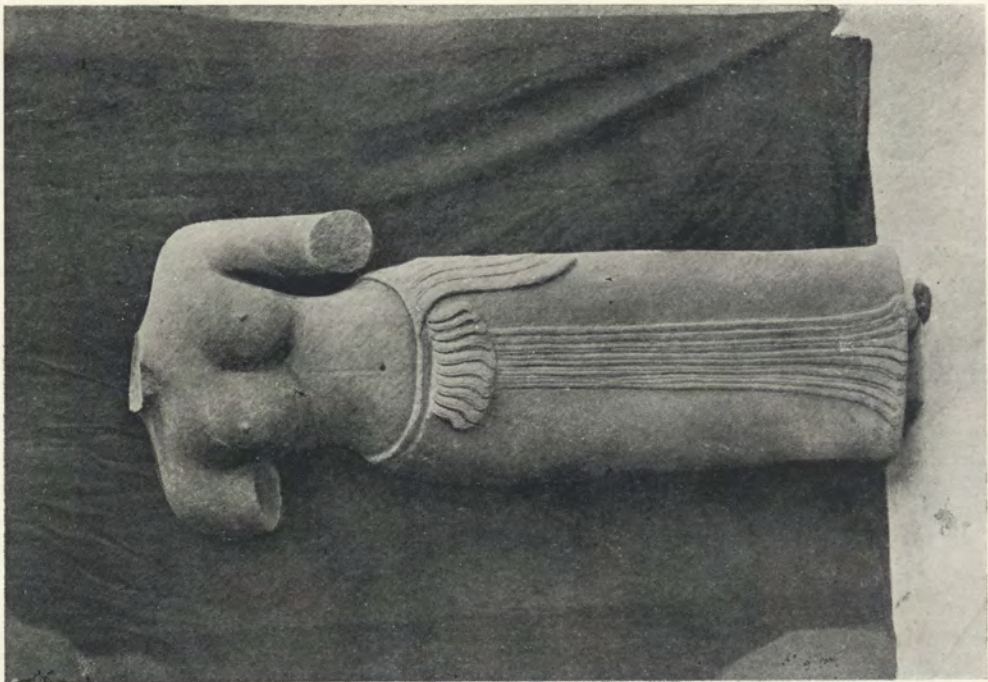
B



STATUE DE PRÁÑ KÔ (Musée Albert Sarraut, Phnom Péñ). Cf. p. 424.



A



B

A, STATUE DE LOLEI (Musée Albert Sarraut, Phnom Péñ). Cf. p. 424, 425. — B, STATUE DE LOLEI OU DE PRAĀH KÓ (Musée Albert Sarraut, Phnom Péñ). Cf. p. 424.

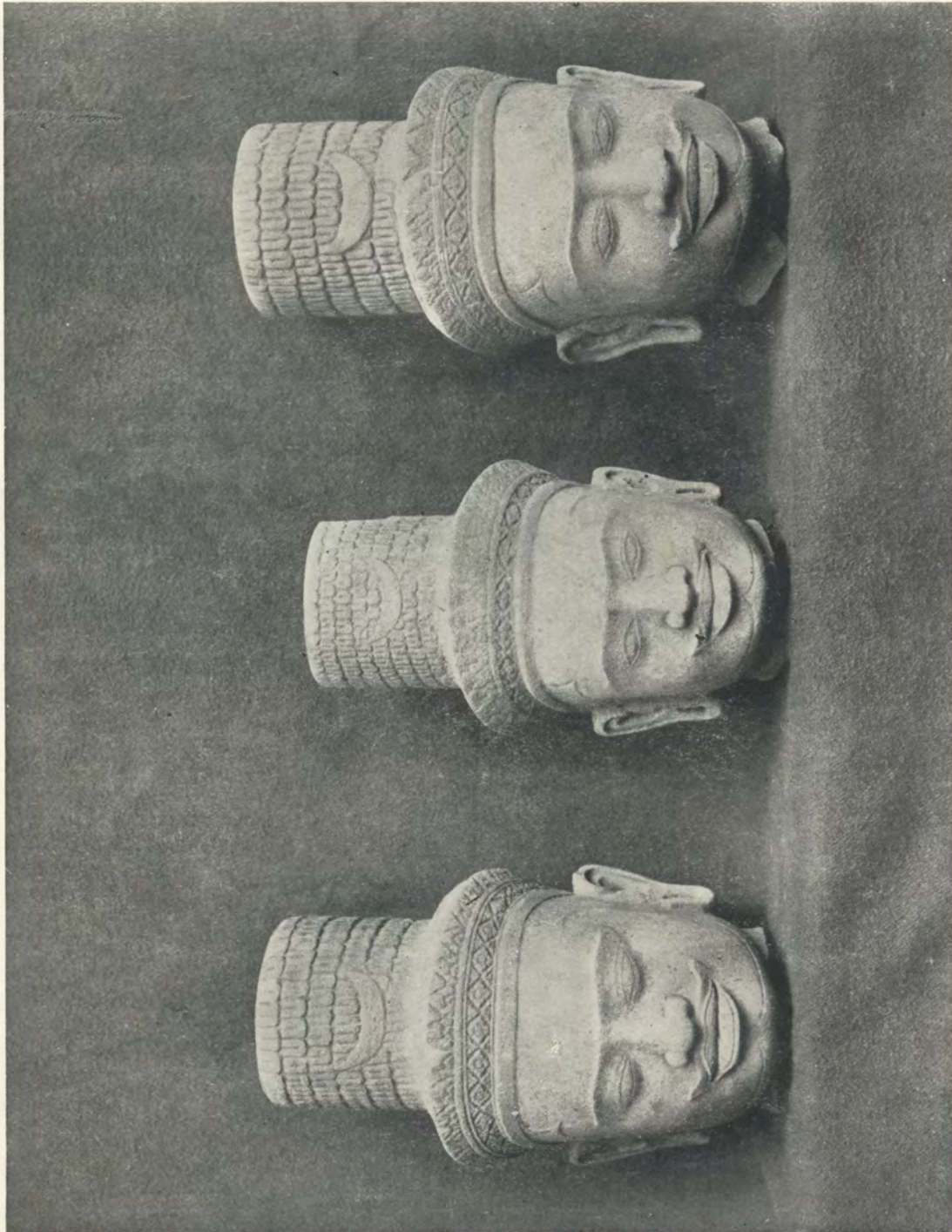


STATUE DE BAKOŃ (Musée Albert Sarraut, Phnom Péñ). Cf. p. 424.



BÀKON, Tour Ouest de la face Sud, Angle Nord-Ouest. Cf. p. 424.





C

B

A

TÊTES DE ÇIVA. Prâh Kô. Cf. p. 423.



B

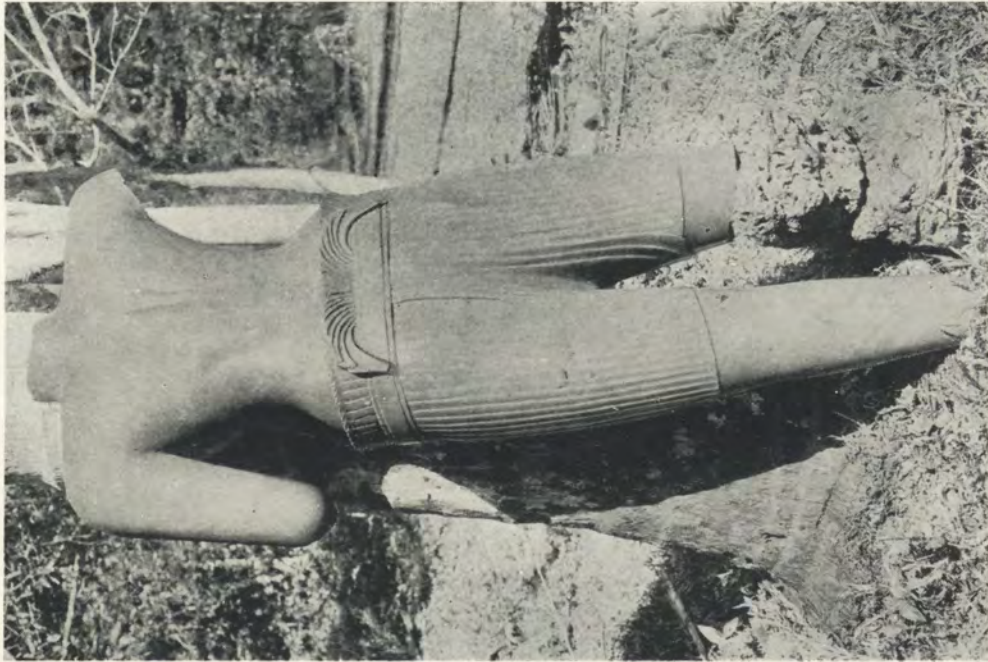


A

A, TÊTE DE ÇIVA. PИНОМ БОК (Musée Guimet). Cf. p. 423. — B, TÊTE DE BRAHMĀ. PИНОМ БОК (Musée Guimet). Cf. p. 423.



A

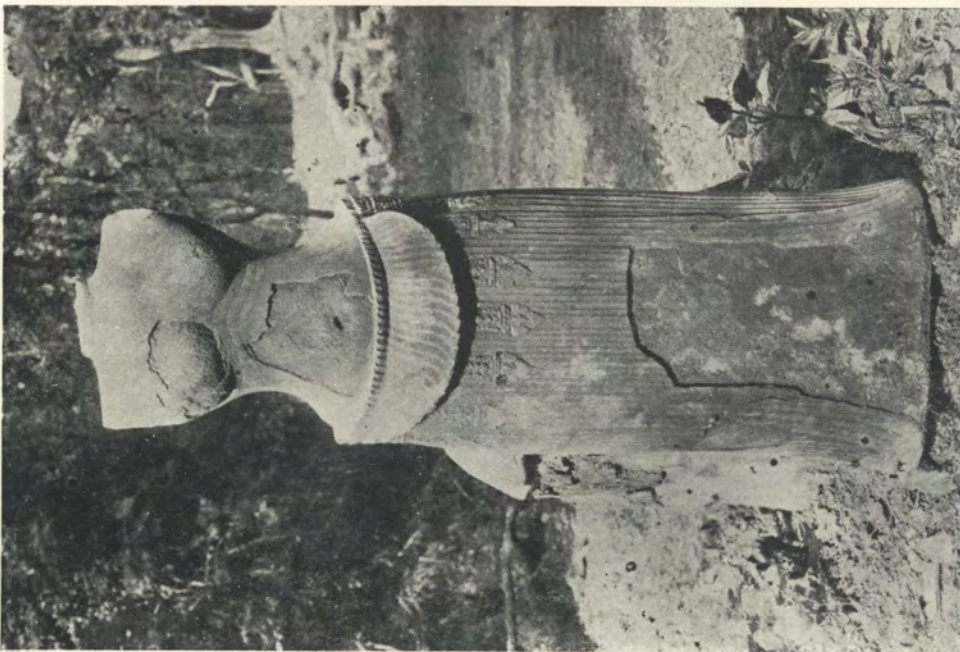


B

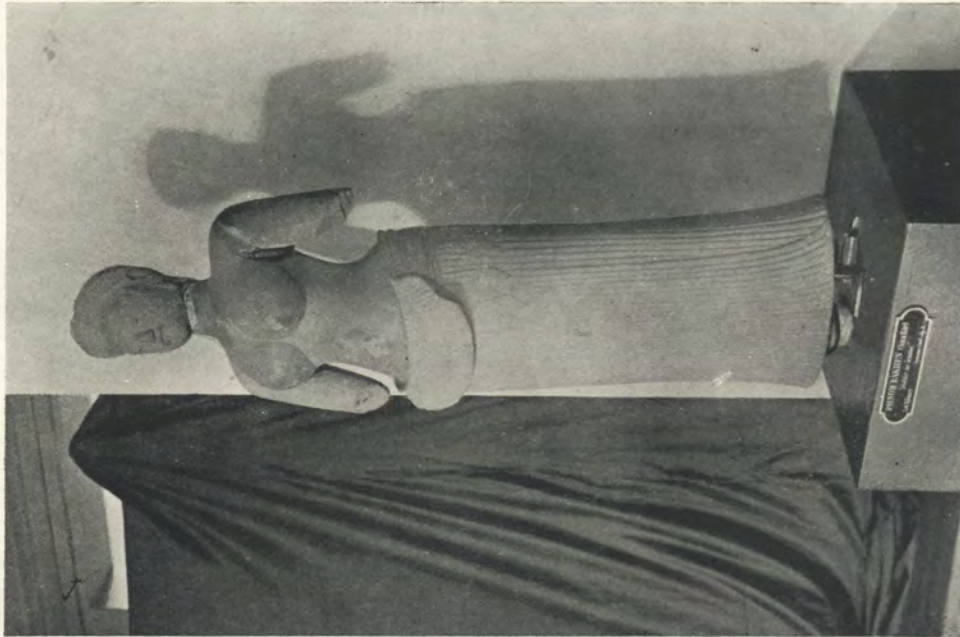
A, STATUE DU PHNOM BĀKHĒN (Musée Albert Sarraut, Phnom Péñ). Cf. p. 425. — B, STATUE DU PHNOM BĀKHĒN. Dos (Musée Albert Sarraut, Phnom Péñ). Cf. p. 425.



STATUE DE PROVENANCE INCONNUE (Musée Albert Sarraut, Phnom Péñ), Cf. p. 425.



A



B

A, STATUE DU PHNOM BĀKHĒN (Conservation d'Ankor. Siem Răp). Cf. p. 425. — B, STATUE DU PHNOM BĀKHĒN (Musée Guimet, Paris). Cf. p. 425.



STATUE DE BRAHMĀ. BĀSĒT (Musée Guimet, Paris). Cf. p. 424, 425.



STATUE DE KÒH KER (Musée Guimet, Paris). Cf. p. 425.



STATUE DE KÒH KER (Musée Guimet, Paris). Cf. p. 425.