

L'expression de la sensibilité dans l'art khmer

PAR MADELEINE GITEAU

Membre correspondant de l'École française d'Extrême-Orient

L'art khmer devrait-il paradoxalement son originalité à la végétation qui a envahi ses ruines ? Avec les premiers découvreurs on a voulu être touché par l'aspect romantique de l'art khmer. Un temple dans la forêt est émouvant ; derrière une liane, une *apsaras* même grossièrement modelée s'affine. Sous les hautes futaies le voyageur consciencieux est satisfait de s'être senti oppressé, d'avoir pu philosopher sur la vanité des grandeurs déchues et de rapporter, fixé par sa caméra, quelque aspect prestigieux de galerie enlacée par des fromagers. C'est là une sentimentalité bien étrangère à l'art khmer et cette façon « touriste » de l'envisager nous fait comprendre pourquoi la sculpture de l'ancien Cambodge s'est trouvée tantôt portée aux nues et tantôt victime d'un décri immérité. Dans l'un et l'autre cas quelle compréhension donnait-on à la sculpture elle-même ? La sensibilité profonde de l'art khmer est trop discrète pour s'étaler, trop délicate pour s'offrir à celui qui ne se penche pas sur elle. Il faut la découvrir et lui chercher une résonance en soi, car l'art khmer reste presque jusqu'à la fin un art classique. L'exubérante végétation qui le pare d'un romantisme, certainement plein de charme et de poésie, trahit pourtant l'esprit dans lequel il a été conçu. La statuaire et le bas-relief, dégagés de tout élément étranger à l'art nous en donnent une idée plus juste ; ils nous révèlent un art empreint de grandeur, de noblesse surhumaine, de mysticisme religieux, un art qui cherche à atteindre la divinité. L'artiste accaparé par son travail pour un dieu ou pour un prince destiné à l'apothéose, ne pouvait pas donner librement cours à ses propres émotions ; en modelant il n'exprimait guère que son idéal de beauté ; sa personnalité ne pouvait que rarement s'épancher. Pourtant il arrivait qu'une idole lui permît de traduire sa sensibilité, d'autant plus émouvante qu'elle ne faisait que paraître comme malgré lui avec une délicatesse infinie. Cette émotion contenue nous la verrons s'épanouir dans la représentation de multiples thèmes tel le groupe d'Umā Maheśvara si souvent imprégné de tendresse humaine sans perdre pour cela de sa grandeur divine, de même que dans l'art du Bâyon les images du Buddha et de Lokeśvara ont personnifié toute la douceur et toute la compassion bouddhiques.

La statuaire reste en général un domaine régi par des conventions minutieuses. L'imagier qui sculpte un Śiva ou un Viṣṇu doit, en principe, représenter un dieu dans une majesté inaccessible aux sentiments humains. Toutefois si la ronde-bosse n'offrait à l'artiste khmer que peu d'occasions de traduire son émotion dans son œuvre, en revanche le bas-relief

et le décor historié accordaient à sa fantaisie de larges possibilités dont il a su tirer un parti remarquable. Certes, celui qui passe rapidement devant un bas-relief d'Angkor Vat ou qui jette un coup d'œil distrait sur un linteau, n'y découvrira qu'une scène mythologique à la gloire d'un dieu ; pourtant ce bas-relief, ce linteau recèlent sur la frise, dans un angle, sous une volute de feuillage, une petite scène qui passe inaperçue, mais où l'artiste a exprimé sa compassion, son effroi, sa tendresse avec une délicatesse charmante, souvent nuancée d'une gracieuse naïveté ou parfois empreinte d'un agréable sens de l'humour. Cette émancipation de la personnalité de l'artiste s'est effectuée progressivement ; les premiers styles ne nous révèlent pas à proprement parler sa sensibilité humaine, ils ne traduisent qu'une conception de grandeur et de beauté avec un sens très sûr de l'élégance et même de la grâce. Ce n'est vraiment qu'à partir du x^e siècle que les sculpteurs tout en respectant une vieille tradition de hiératisme, commenceront à douer leurs dieux et leurs héros de douceur, de méditation ou même de violents mouvements de colère. Ce qui n'est encore qu'une légère touche à Kòh Ker s'épanouit à Bantây Srëi. Au xi^e siècle, le style du Baphûon prolonge ces nouvelles tendances ; au xii^e siècle, la sensibilité artistique s'oriente dans une nouvelle voie ; dès le style d'Angkor Vat l'humanité entre dans l'art, une humanité idéalisée, certes, mais dont l'expression deviendra de plus en plus naturaliste avec l'élaboration de l'art du Bàyon où toutes les nuances de l'âme humaine seront peintes avec un réalisme absolument particulier à ce style qui ne reniera cependant jamais l'idéal constant de réserve et de distinction.

L'ART PRÉANGKORIEN

Dès la sculpture founannaise du Phnom Dà, si nous avons l'impression d'être écrasé par la majesté surhumaine du Viṣṇu à 8 bras, nous ne pouvons nous empêcher d'être attiré par la grâce juvénile du Paraśurâma du Musée de Phnom-Peñh (fig. 1), ou par la douceur du Govardhana de Vat Koh qui illustre si bien l'attendrissement du texte vichnouite.

Au style de Saṃbôr les médaillons sculptés dans la brique auraient pu nous apporter de précieuses indications, malheureusement leur état de délabrement ne nous permet de constater que le sens de la composition et du mouvement. D'autre part, en historiant les linteaux, le style de Prei Khmeñ, obsédé par la grandeur des mythes cosmiques, ne s'est guère préoccupé des sensations humaines et, fait paradoxal dans l'art khmer, c'est dans la statuaire que s'est réfugiée la légère touche qui révèle la sensibilité de l'artiste. Ainsi une observation réellement prenante s'est donné libre cours dans le réalisme de l'Umā de Kòh Krieñ si émouvante de vie, le buste généreusement épanoui, le dos cambré dans une courbe impeccable. Dès le début de cet art préangkorien, un petit bronze nous présente un thème qui restera l'un des plus touchants de l'art khmer, une Umāmaheçvara. Assis sur le taureau Nandin, Śiva tient sur son genou une toute petite Umā qui, l'enlaçant du bras gauche, prend appui autour de sa taille d'un geste de confiance presque enfantine. Très hindoue par la facture, cette pièce est déjà tout à fait khmère par l'inspiration ; toutes les Umāmaheçvara que nous étudierons nous donneront cette impression de douce protection de la part de Śiva et de tendresse confiante dans l'attitude d'Umā.

La sensibilité toujours réfrénée dans la représentation des images brâhmaniques, s'exprime avec plus de liberté sur les visages ou dans les attitudes des personnages bouddhiques. Dès l'époque la plus ancienne, la douceur d'un sourire quelque peu éginétique, illumine les visages du Buddha. Nous ne retiendrons ici que deux pièces : un Buddha du Musée de Phnom Peñh provenant de Vat Romlok et l'Avalokiteśvara de Rach-giá. Dans un déhanchement d'un naturalisme assez inhabituel, le Buddha penche légèrement le buste ; la flexion souple et un peu lasse de son corps exprime toute l'indulgente compassion du Bienheureux pour l'humanité douloureuse. L'Avalokiteśvara de Rach-giá est un beau Bodhisattva dans toute la splendeur de sa gloire ; pourtant, à la jeune élégance que nous avons admirée dans le Paraśurâma du Phnom Dà, il joint un imperceptible mouvement vers ceux qui viennent le prier ; c'est un jeune dieu magnifique, mais c'est aussi une divinité mahâyâniste accessible à la pitié.

Ces pièces, tant brâhmaniques que bouddhiques, empreintes d'une sensibilité voilée, mais bien réelle, nous montrent que, dès ses débuts, l'art khmer, qu'il relève du Fou-nan ou du Tchen-la, ne saurait être jugé seulement capable de représentations académiques ou de froides compositions décoratives. L'âme des artistes khmers, pétrie de douceur et de réserve, s'était déjà révélée.

L'ART DU IX^e SIÈCLE

Le VIII^e siècle, politiquement si troublé pour le Cambodge, avait été marqué par l'éclosion de chefs-d'œuvre très humains. La restauration d'un royaume khmer a été le point de départ d'un art extrêmement riche mais qui n'intéresse guère notre sujet. Pendant tout le IX^e siècle on verra fleurir un art

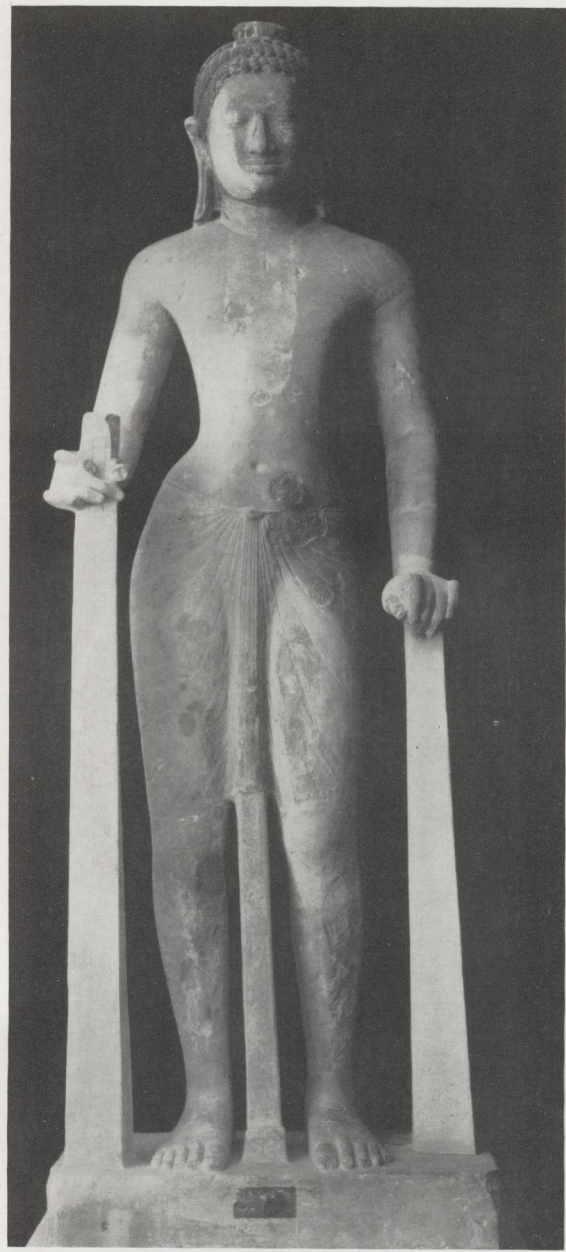


FIG. 1. — Paraśurâma
Style préangkorien. Musée de Phnom-Peñh
(Cl. de l'auteur.)

puissant et très original, cherchant d'abord à magnifier la gloire d'un roi, mais d'où la sensibilité sera presque absente. En ronde-bosse, le style du Kulên nous présente presque exclusivement des Viṣṇu Caturbhujā, généralement beaux et souriants, mais l'expression un peu figée de leurs visages est d'une entière indifférence envers ceux qui viennent les prier. Ce n'est qu'à la fin du style, à Thma dâp, qu'on trouvera une certaine fantaisie avec une amusante tête de Garuḍa malicieusement humoristique et de belles figures d'ascètes plongés dans une austère méditation. Sur les linteaux les artistes ont épanché leur amour de la vie dans l'exubérance végétale, dans le dynamisme des petits personnages qui volent ou fuient avec une impétuosité d'enfants ou dans la légère nonchalance du dieu central, assis en aisance royale, éventé par des chasse-mouches. Mais à travers la puissante facture de ces pièces admirablement composées l'émotion du sculpteur ne transparait jamais. Ces mêmes caractères se retrouvent au style du Prāḥ Kô dont l'idéal est fait d'équilibre et de puissance massive. Des statues, telles que le Śiva de Bakoḥ ou que la Rājendradevī, déposés tous deux au Musée de Phnom Peñh, expriment bien ce que la divinité peut avoir de surhumain et leurs visages esquissent un sourire qui, sans être dénué de douceur, reste cependant étranger à tout ce qui peut nous bouleverser. L'art du Bākheñ ne devait qu'affirmer cette tendance. Un équilibre un peu froid, une perfection un peu desséchée semblent dominer ; pourtant, sur certains pilastres, sur certaines échiffres un petit personnage dansant glisse une note de fantaisie et prouve que la personnalité de l'artiste osera peut-être bientôt se faire jour.

L'ART DE KÒḤ KER

On a tendance à attribuer au style de Kòḥ Ker un excès de hiératisme raidi et inhumain. Il est réel que certaines pièces, et particulièrement les œuvres les plus connues en Europe restent dans la norme des statues du Bākheñ. Pourtant il est indéniable que c'est à Kòḥ Ker que les divinités, pour la première fois depuis un siècle, revêtent une douceur bien attachante. Le visage du Śiva du Prāsāt Thom est illuminé d'une douceur et d'une spiritualité qu'on n'avait jamais rencontrées encore en pays cambodgien ; pourtant cet idéal de tendresse et d'élévation de l'âme devait bien être khmer puisque, après l'avoir découvert à Kòḥ Ker, les artistes ne devaient plus jamais l'abandonner ; bien plus, ils allaient, deux siècles plus tard, s'attacher uniquement à son expression. A l'opposé de cet idéal de douce noblesse, cet art dans toute la fougue de sa jeunesse a recherché le mouvement violent et même acharné. Deux rondes-bosses sont très caractéristiques à cet égard : le groupe de lutteurs et le combat de Sugrīva et de Vālin. Enlacés, un *deva* et un *asura* luttent. Seuls les deux torsos nous sont parvenus, encore que bien érodés sur la face antérieure. D'un vigoureux mouvement de reins, l'*asura* tente d'entraîner son adversaire dont il saisit la taille. Au-dessus du *sampot* richement paré de bijoux, la ligne du dos décrit une courbe puissante et souple. La musculature est à peine dégagée, le sillon du dos suffit à suggérer l'effort dont la violence n'exclut pas la noblesse. Le groupe de Sugrīva et de Vālin fait pressentir un combat plus sauvage. Pourtant les deux adversaires s'apprêtent seulement au corps à corps. D'un geste absolument symétrique ils empoignent de la main gauche l'épaule

de leur ennemi, tandis que le bras droit projeté en arrière prend l'élan pour asséner un coup de poing à l'adversaire. Ces corps massifs, cambrés, révèlent une force implacable ; les têtes bien que mutilées semblent exhiler un cri de haine sauvage ; malgré une extrême sobriété de geste, un modelé volontairement fruste, nous ne pouvons avoir de doutes : le combat qui s'engage là sera sans merci. La haine fait son apparition sans toutefois porter atteinte à l'idéal de noblesse et de douceur qui reste l'apanage des dieux. Dans cet art de puissance la vie a commencé à saisir les œuvres, le hiératisme n'excluera plus l'émotion.

L'ART DE BANTĀY SRĒI

A partir de Bantāy Srēi, il semble que la sensibilité ait droit de cité dans l'art. Certes, elle s'exprime avec toute la retenue qu'exige un art classique, et l'art khmer restera toujours essentiellement un art classique ; seul le style du Bāyon osera transgresser quelque peu les règles de cette réserve. Mais on peut dire qu'à Bantāy Srēi presque toutes les émotions du cœur humain ont laissé leur empreinte. Quelques images suffiront à le prouver.

Le thème de Sugrīva et de Vālin que nous venons d'étudier à Kòh Ker a inspiré à deux reprises les décorateurs de Bantāy Srēi : au linteau Nord du sanctuaire central et au fronton Est du *gopura* II Ouest. Dans une composition admirablement équilibrée le fronton présente la scène de combat au centre et la mort de Vālin dans l'écoinçon gauche (fig. 2). La lutte des singes diadémés ne manque ni de noblesse, ni d'âpreté. La mort du vaincu, soutenu par son épouse, traduit une souffrance réellement touchante ; pourtant ce remarquable bas-relief est loin de nous bouleverser comme la petite scène perdue dans le feuillage que nous découvrons sur le linteau. Là, les personnages ne sont plus des héros d'épopée, ce ne sont même plus des hommes, ce sont des animaux traités avec réalisme et traduisant dans leurs gestes et leurs expressions de bêtes toute l'angoisse de la scène. Les deux singes s'empoignent par la nuque et s'apprêtent à lancer un violent coup de poing en avant. Le pied gauche appuyé sur la hanche de l'adversaire cherche à le repousser. Ils essaient de se mordre au visage ; leurs yeux exorbités, leurs sourcils froncés dégagent une expression de haine farouche. Avec moins de grandeur et plus de réalisme qu'à Kòh Ker on a la même symétrie des attitudes qui, loin de donner une impression de monotonie, suggère le rythme du mouvement. Aux deux extrémités du linteau, un singe enfant, à demi dissimulé dans le feuillage, attire l'attention d'un vieux babouin et lui montre la scène avec une curiosité puérile. Le vieux semble consterné ; le corps affaissé, les bras tombant de désespoir et d'impuissance, la tête rejetée en arrière, il exhale un gémissement. Avec ses narines palpitantes, ses rides douloureuses, ses yeux demi-fermés enfoncés dans les orbites, le visage se crispe tandis que la poitrine se gonfle d'un sanglot. Ce n'est qu'une toute petite image au milieu des volutes de feuillage, mais combien elle est poignante.

Le linteau de l'enlèvement de Sītā (fig. 3) suggère un autre aspect de la souffrance : le découragement infiniment las. Le ravisseur avec sa grosse tête et son allure mi-claudicante, mi-dansante, est plus grotesque que terrible ; mais la petite figure de Sītā est bien touchante. Elle se détourne, comme lasse d'une lutte inégale. Toute petite, le corps fin, le buste souple, elle semble chercher un appui devant sa propre impuissance ; le mouvement gracieux de



FIG. 2. — Bantāy Srēi. Gopura II Ouest. Fronton oriental : combat de Vālin et Sugrīva et mort de Vālin
(Cl. de l'auteur.)

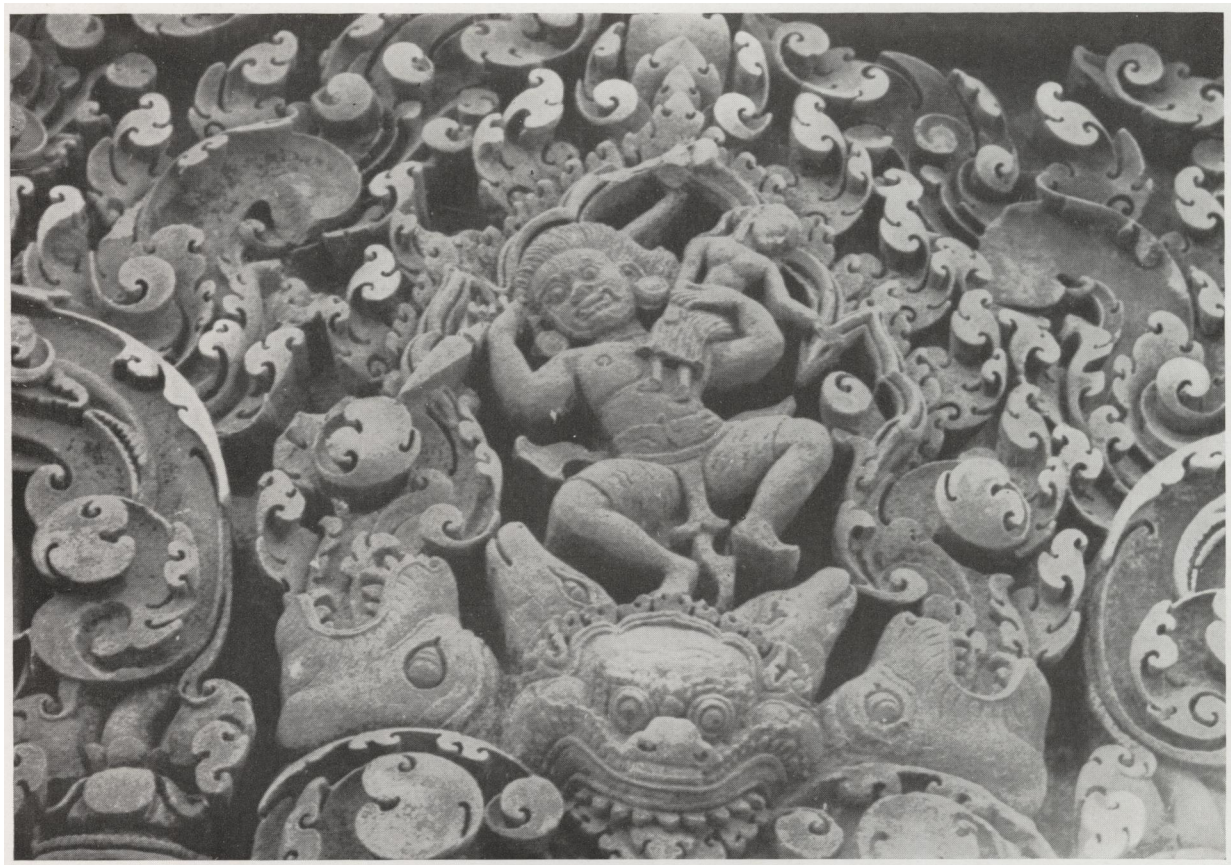


FIG. 3. — Bantāy Srēi. Sanctuaire central. Jintéu de la fausse porte Ouest
(Cl. de l'auteur.)

son bras gauche esquisse un geste d'appel. Ce minuscule personnage entraîné par un monstre de comédie n'est que douceur et noblesse dans son désespoir.

Malgré la gravité de son sujet, le fronton de la « Pluie d'Indra » nous met en contact avec un aspect plus souriant de l'art de Bantāy Srēi. Indra nous apparaît très grand seigneur mais n'inspire pas la crainte et la scène dans la forêt est toute imprégnée de charme bucolique. Les deux frères ont une grâce enfantine et l'un d'eux penche doucement la tête vers un éléphant qui frotte sa trompe contre son épaule. Les animaux accourus sous leur protection expriment à leur façon leur joie d'être près de Kṛṣṇa. Du haut des arbres des singes espiègles suivent la scène d'un regard amusé ; tout effarouché, un lapin se blottit entre les pattes d'un cheval ; des biches bondissent, gracieuses, au milieu des grands arbres. C'est bien l'atmosphère idyllique et charmante que le jeune dieu répandait autour de lui.

Le fronton du Rāvana Kailāsa, plus riche d'émotion, nous ramène au thème d'Umāmaheçvara. Plus orgueilleux que cruel, Rāvana tente d'un geste plein de suffisance de renverser le mont Kailāsa figuré par une pyramide à gradins. A ses côtés, des animaux de la forêt : lions, tigres, biches et éléphants s'enfuient épouvantés. Au-dessus, les génies à tête d'animaux s'agitent dans le même effroi, le même recul ; les ṛṣi trahissent un certain trouble tandis que les figures agenouillées conservent un calme confiant. En haut de la pyramide siègent Śiva et Umā. Il serait difficile de trouver une figure plus noble que celle de Śiva. Calme dans sa toute-puissance, il se penche avec plus de mansuétude envers les êtres effrayés que de colère contre Rāvana. Trop grand pour s'irriter, il est pourtant accessible à la compassion ; il est le « Bienveillant ». Tandis qu'il se tourne vers les êtres apeurés, il rassure Umā qui se tient à genoux sur sa cuisse gauche. D'un geste instinctif elle s'est blottie contre l'épaule du dieu, le bas du corps presque recroquevillé et relève les pieds dans son recul ; sa main s'est posée avec confiance sur la poitrine de Śiva et, réconfortée, semble-t-il, elle incline la tête pour regarder ce qui se passe au-dessous d'elle. Elle est fine et gracieuse, comme il convient à une déesse ; elle est craintive, confiante et curieuse comme il sied à une jeune femme. L'artiste, sûr de son métier mais encore accessible à l'inspiration vive et simple des maîtres primitifs, nous révèle un aspect bien touchant encore inconnu de l'art khmer. Le même groupe se trouve traduit dans une ronde-bosse. Cette fois il s'agit d'une idole de sanctuaire, aussi le côté humain se trouve-t-il un peu voilé. Assis à la Java-naise, calme et noble, Śiva avec une parfaite élégance pose sur son genou droit sa main qui tient un souple lotus bleu, tandis qu'avec sollicitude son bras gauche entoure les hanches d'Umā. Toujours petite, serrée contre Śiva, la déesse appuie son bras avec confiance sur la taille de Śiva qu'elle ne saurait enlacer. Le buste droit et digne, le visage calme et souriant, elle semble consciente de son rôle de *śakti* qui doit parfaire la divinité de Śiva.

L'étude de la sensibilité de Bantāy Srēi serait incomplète si nous négligions les *devatā*. Gracieuses et fines, elles nous entraînent bien loin de leurs sœurs de Prāḥ Kô ou du Bākheñ qui, il faut bien le reconnaître, évoquent plutôt de nobles matrones que des nymphes célestes. Les passer sous silence serait laisser dans l'ombre un des plus charmants aspects de la sensibilité de Bantāy Srēi. Les beaux éphèbes qui jouent le rôle des *dvārapāla* ont beaucoup de grâce, mais il n'y a pas en eux la variété d'attitudes et de physionomies que

l'on peut déceler chez les *devatā*. Les unes, sereines, accueillent aimablement le dévot pèlerin qui vient au temple. Parfois une pointe de malice accentue le sourire. A la face Est du sanctuaire Nord (fig. 4), une des plus jolies *devatā* nuance son accueil d'une ombre de



FIG. 4. — Bantāy Srēi. Sanctuaire Nord, face Est. Devatā
(Cl. de l'auteur.)

mélancolie, impression qui est sans doute accusée par les mutilations du visage ; mais l'attitude elle-même trahit une certaine lassitude dans l'inclinaison du buste et de la tête. Une jeune divinité, à la face Nord du même sanctuaire, apparaît sous un aspect presque enfantin avec moins de douceur idéalisée dans l'expression mutine d'une très jeune fille.

Ainsi tour à tour souriant ou effrayé, douloureux ou frémissant de colère, l'art de Bantāy Srēi, débordant de richesse et d'originalité dans son décor, dans son inspiration, dans ses emprunts à des motifs anciens ou étrangers a doté l'art khmer d'une précieuse contribution.

L'ART DU BÀPHÛON

La somptueuse imagerie qui, sur les murs des *gopura* du Bâphûon, raconte les plus belles pages du *Rāmāyaṇa* ou du *Mahābhārata*, peut nous paraître un peu froide malgré son harmonie impeccable. Certains de ces petits tableaux, en dépit d'un équilibre parfait de composition et d'une grande pureté de facture, ne suscitent pas notre émotion ; mais il en est quelques-uns pourtant qui nous touchent profondément. Toute la grâce de Bantāy Srēi

semble renaître dans la scène des femmes à leur toilette au *gopura* II Est. A droite, majestueuse, recevant les soins de ses servantes qui s'empressent, une grande dame conserve dans son intimité un port de reine. A gauche, un peu à l'écart, une autre femme abandonne sa chevelure à sa servante ; assise à la Javanaise, appuyée sur son bras au coude flexible, le buste rejeté en arrière, elle penche la tête vers sa suivante comme pour lui confier un secret ; c'est le groupe presque enfantin d'une jeune princesse et de sa soubrette, sans doute. On voit déjà apparaître ici la confiance mutuelle, la grâce et aussi la légère pointe de mélancolie que nous rencontrerons si souvent près des *apsaras* d'Angkor Vat. La même grâce, la même élégance ennoblissent les deux cavaliers qui chevauchent l'un derrière l'autre dans un angle du *gopura* II Nord ; aussi grands seigneurs que les joueurs de polo chams, une main sur les rênes, l'autre posée sur la croupe de leur cheval, le buste rejeté en arrière, la jambe fine étendue contre le poitrail de la monture, ils semblent deviser agréablement tandis que les bêtes musclées tendent le col en avançant au pas. Toutefois la distinction sereine du Bâphûon peut, à l'occasion, laisser transparaître une émotion plus profonde. A la face Ouest du *gopura* II Est, dans une forêt évoquée par deux arbres, des fleurs et des oiseaux, deux guerriers combattent, élevant à deux mains leurs épées. Entre eux une femme, sans doute l'*apsaras* Tilottamā, attend l'issue de la lutte. Elle est assise à la Javanaise, son bras gauche prend appui sur le sol dans le souple fléchissement du coude si naturel aux femmes khmères. Sa main droite élève près du visage un bouton de lotus. Malgré l'expression souriante et calme de « bonne éducation », elle n'assiste pas insensible à ce combat qu'a déchaîné sa beauté. La tête légèrement penchée, les épaules imperceptiblement inclinées, elle considère avec une discrète sollicitude le champion qui lutte à sa gauche et dont elle souhaite le succès, semble-t-il.

Plus réaliste, un peu moins élégante peut-être, une petite scène du *gopura* II Sud (fig. 5) ouvre un domaine jusque là inconnu à l'art khmer : l'intimité de la famille. Il serait bien difficile de dire quelles sont ces deux femmes tenant chacune un enfant. L'une semble accourir en tendant un bébé vers sa compagne qui elle-même allaite un nourrisson. La scène est sans doute en rapport avec le mythe de Kṛṣṇa qui a donné un intérêt aux représentations d'enfants. La vie de tous les jours qui entre ainsi dans l'art n'est encore que peu de chose, une petite touche dans un angle de *gopura*, mais « l'intimisme » du style du Bâyon est déjà là en puissance, dans cette atmosphère de tendresse et de simplicité rustiques. La grâce, la noblesse sereine, la douceur attendrissante n'ont pas seules attiré les artistes : des scènes plus poignantes, plus graves ont pris place dans toute cette imagerie d'épopée. Nous n'aborderons pas ici l'étude des morceaux de bravoure qui exaltent l'orgueil d'un Rāvana à têtes multiples ou le valeureux combat d'un guerrier singe avec un *asura*. On ne songe pas encore à toutes les douleurs qu'engendre le carnage ; on ne pense qu'à la mort du chef telle qu'elle est représentée dans le trépas de Bhīṣma au *gopura* II Est. A gauche, le prince blessé tombe de son char, en arrière, comme entraîné par le poids de son arc, mais le cocher, indifférent au drame qui se déroule à ses côtés, continue d'exciter les chevaux ; personne n'est là pour secourir le maître qui succombe. A droite, le cadavre percé de flèches est étendu sous un pavillon ; deux personnages, assis à la Javanaise, l'encadrent, une de leurs mains pressant

leur poitrine exprime peut-être la douleur mais toute leur attitude demeure froide et conventionnelle. Pourtant la souffrance physique n'a pas laissé insensibles les sculpteurs de cette époque. Au *gopura* II Sud la représentation du vieux *ṛṣi* malade est émouvante. La tête penchée en avant, le corps affaissé, le vieillard s'abandonne à sa faiblesse et à son mal ; derrière lui un autre ascète le soutient doucement sous les bras, retenant le corps épuisé ; devant lui, un autre compagnon à genoux lui tend, semble-t-il, un fruit ou un remède. Plus heureux que Bhīṣma, ce malade est entouré de la sollicitude de ses proches. Au milieu des guerriers, des chasseurs à la poursuite d'une bête. Cette scène très simple est touchante aussi bien par la souffrance très réelle du *ṛṣi* que par la tendresse respectueuse des disciples, qui assistent le vieux maître défaillant.

La douleur morale, plus délicate à peindre, n'a pas été oubliée. Deux fois, au moins, la tristesse de Sītā a inspiré les imagiers. A l'extrémité d'une longue scène qui décore la face Sud du *gopura* II Nord, Sītā, assise sous un arbre, appuie sa tête sur sa main et reste plongée dans son chagrin malgré Hanuman qui l'adjure à genoux, les mains jointes dans un geste de persuasion quelque peu comique ; un écureuil grim pant à l'arbre ajoute une note amusante à la scène. A la face Nord du même *gopura*, la visite d'Hanuman a été mieux comprise. Sītā a déjà l'attitude classique : toujours assise à la Javanaise, la tête penchée sur la main droite, elle s'appuie sur son bras gauche tendu dans un gracieux mouvement du coude. Hanuman qui s'incline devant elle, moins suppliant, plus diplomate, a une allure de grand seigneur. La scène, composée avec plus d'art, se déroule dans une atmosphère de politesse : ce n'est plus un drame, c'est une scène de roman courtois. Dans une ambiance bien différente mais plus poignante, la détresse de Sugrīva a été interprétée sur les murs du même *gopura* en deux tableaux de composition identique, sans pourtant tourner au poncif. A gauche, Sugrīva pleure ; son front se penche contre ses mains croisées sur son genou droit relevé ; derrière lui, les deux frères s'approchent. Dans les deux bas-reliefs Lakṣmana reste en dehors de la scène ; Rāma, tenant l'arc à gauche, tend la main droite vers Sugrīva pour tenter de le reconforter. Les attitudes des personnages sont presque semblables dans les deux scènes, mais l'émotion n'est pas la même. A la face Nord on a une composition bien équilibrée traitée avec un souci d'élégance et de raffinement ; la représentation de la face Sud (fig. 6), sans rien perdre en distinction, est infiniment plus émouvante ; c'est peut-être le bas-relief le plus pathétique du Bâphûon. Sugrīva est affaissé dans une douleur que tout espoir a abandonné. Pleure-t-il ? Il ne le semble pas. Il est plutôt prostré, las de pleurer, abandonnant la lutte. Le visage très simiesque, traité avec une grande sobriété, témoigne la douleur désespérée d'un être simple. Rāma, de sa main tendue effleure l'épaule de Sugrīva. Il incline son visage grave vers le pauvre prince navré d'affliction, il lui apporte un espoir, une aide, mais la lutte sera rude et l'avenir demeure plein d'incertitude ; il vient plutôt lui rendre courage que le consoler. La scène reste triste et grave, mais l'attitude si réservée de Rāma laisse percer une véritable compassion dans le geste si doux et si expressif des doigts qui se posent délicatement sur l'épaule du roi-singe. Réserve, délicatesse, tendresse qui se trahissent de façon presque imperceptible. On a déjà là toute la sensibilité d'Angkor Vat. Cette fois l'art du Bâphûon a délibérément rejeté au second plan



FIG. 5. — Bâphûon. Gopura II Sud. Scène krishnaïte (?)

(Cl. de l'auteur.)



FIG. 6. — Bâphûon. Gopura II Nord. Sugrîva pleurant la mort de Vâlin

(Cl. de l'auteur.)

son souci dominant d'élégance et de grâce que d'aucuns ont parfois qualifié de mièvrerie.

Au legs de vie affective reçu de Bantāy Srēi, l'époque du Bāphūon n'a apporté que rarement un enrichissement réel ; dans l'ensemble, malgré de fréquents sursauts de spontanéité, une tendance à la sécheresse et parfois, il faut l'avouer, au poncif, est indéniable. Pourtant il serait injuste d'insister sur ces insuffisances ; les bas-reliefs muraux, traités pour la première fois en tableaux, n'avaient jamais présenté autant d'harmonie, autant de variété dans la composition. Conservant sous une apparente froideur la sensibilité de Bantāy Srēi, le style du Bāphūon nous achemine vers la floraison du XII^e siècle.

L'ART D'ANGKOR VAT

Il semble qu'avec le style d'Angkor Vat une vie nouvelle ait été infusée à l'art khmer ; une vie qui, toute vibrante de richesse et d'enthousiasme radieux, est à la fois épanouissement et retenue. Angkor Vat c'est un élan spontané, un acte de foi dans le Divin et dans le Beau ; mais c'est aussi la maîtrise de cet élan ; c'est la réalisation d'un équilibre harmonieux entre une sensibilité ardente et le sens très digne de la mesure en toutes choses. L'émotion frémissante ennoblée par une expression discrète rend l'art d'Angkor Vat infiniment attachant. Plus volontiers humains qu'au Bāphūon, les imagiers nous convient à ne plus nous pencher uniquement sur le sort de héros et de princes dont la douleur, l'anxiété et la joie ont été si souvent retracés ; ils commencent à nous montrer les émotions de la foule anonyme, renouant ainsi avec les tendances apparues à Bantāy Srēi. Certes, il faut reconnaître que nombre de pièces de bonne facture, linteaux, frontons ou rondes-bosses, tout en conservant l'équilibre du style du Bāphūon, révèlent un dessèchement et une froideur qui feraient sous-estimer la sculpture d'Angkor Vat. Des thèmes traités encore avec spontanéité au Bāphūon, nous déçoivent à Angkor Vat, telle cette alliance de Rāma et de Sugrīva au pavillon d'angle Sud-Ouest. Cette tendance au dessèchement de lignes et de thèmes déjà exploités au Bāphūon qui se manifeste parfois dans le bas-relief, plus fréquemment dans la statuaire, nous devons la signaler mais nous n'avons pas à nous y attarder. C'est un héritage qui s'appauvrit et qui doit disparaître devant l'inspiration nouvelle. La gamme des sentiments évoqués est de plus en plus riche, de plus en plus nuancée. On ne se contente plus d'exprimer quelques sentiments dominants : la joie, la crainte, la tendresse ou la douleur ; la sensibilité devient plus complexe, les personnages peuvent être touchés par des émotions diverses. Une psychologie plus affinée se fait jour tandis qu'un sourire malicieux se glisse dans quelque petite scène traitée avec humour ou espièglerie.

Le groupe d'Umāmaheçvara compte de nombreuses représentations au style d'Angkor Vat. Un petit bronze du Musée Albert Sarraut nous en donne même un exemple plein de charme. Nous ne retiendrons pourtant qu'un motif se rattachant à ce thème : c'est un tout petit groupe qui décore un bas de pilastre du préau cruciforme d'Angkor Vat (fig. 7). S'agit-il d'Umā et de Śiva ? Rien ne le prouve. Quelle que soit la personnalité de ce dieu qui tient tendrement son épouse sur son genou, ce couple minuscule perdu dans la végétation reste bien dans la tradition des Umāmaheçvara. Le geste du dieu, tourné vers sa *śakti* reflète la sollicitude et une affection un peu autoritaire ; la déesse, le corps cambré, s'appuie

contre l'épaule de son époux avec abandon et docilité. La facture est loin d'être impeccable, le petit groupe n'est guère plus qu'ébauché, mais la maladresse des visages comme les jambes un peu rachitiques de la déesse n'ôtent rien à la spontanéité naïve et touchante de ce couple.



FIG. 7. — Angkor Vat. Préau cruciforme. Umā et Śiva (?)

(Cl. de l'auteur.)

Toujours parmi les scènes qui se répètent sans se lasser d'un style à l'autre nous pouvons fixer notre attention sur les représentations de Kṛṣṇa Govardhana, ce mythe de la compassion souriante du vichnouisme. C'est certainement à l'époque d'Angkor Vat qu'il a été le plus souvent figuré. Parfois, comme sur un bas de pilastre de la galerie II Sud, le tableau est très simple : on ne s'intéresse qu'à Kṛṣṇa, bel éphèbe gracieux et aimable ; l'émotion disparaît devant le souci d'élégance. Au préau cruciforme, un autre bas de pilastre, bien que très

érodé, nous semble plus émouvant : Kṛṣṇa, le bras levé, soutient à deux mains la montagne symbolisée par un étrange feuillage qui fait partie du décor de rinceaux ; de ce corps musclé au torse bombé, aux reins cambrés, émane une force protectrice. Balarāma, sa houlette à la main, se tient contre son frère ; à terre se serrent les animaux et les bergers. Le bas-relief est trop petit et trop gâté pour qu'on puisse distinguer l'expression des visages de ces êtres accroupis, recroquevillés qui, dans un geste de prière attendent visiblement leur salut de Kṛṣṇa. Mêmes gestes, même expression dans l'attitude des bêtes et des gens tapis les uns contre les autres au bas-relief du pavillon d'angle Sud-Ouest. Réfugiés sous les arbres, deux d'entre eux se blottissent, pressant leurs bras sur leur poitrine ; le tracé est naïf et émouvant. Kṛṣṇa domine la scène, soutenant la montagne avec aisance tandis que, près de lui, Balarāma se penche vers les bergers et les troupeaux réunis à leurs pieds.

Le sommeil du Viṣṇu est encore une autre manifestation de la puissance souriante du dieu. Il a été représenté une multitude de fois et il n'est guère de monument du style qui n'en offre au moins une image. C'est l'occasion de représenter le dieu majestueux, calme et bienveillant, et près de lui, Śrī, douce et gracieuse, lui soutenant tendrement les pieds ; mais nous doutons qu'il puisse y avoir une représentation plus aimable que celle d'un bas-relief de pilastre du sanctuaire central de Bantāy Samrè. A vrai dire la scène est très réduite ; Viṣṇu étendu sur le côté gauche, est couché sur un *makara*, mais le corps souple ne semble pas peser sur l'animal fantastique, on dirait qu'il vient de se poser après un vol. Śrī enlace les jambes de son bras gauche et tend son autre main vers le jeune dieu beau et tout-puissant. Une dignité et une grâce un peu nonchalante émanent de cette petite scène.

Après ce rapide coup d'œil sur les thèmes traditionnels que l'on retrouve à Angkor Vat, nous allons étudier ce que le début du XII^e siècle a apporté de nouveau à l'aspect souriant de l'art khmer. Certains mythes sont nouveaux, mais c'est surtout l'expression qui est nouvelle. Les innovations heureuses sont nombreuses, mais il n'en est guère qui soit aussi frappante que le parti que les artistes ont su tirer des groupes de *devatā*. Jusque-là, isolées sous une arcature, les *devatā* étaient des jeunes femmes d'une grâce souvent touchante, comme à Bantāy Srēi, mais leur solitude les tenait à l'écart de la vie. A Angkor, et c'est un cas unique dans l'art khmer, elles sont souvent groupées par deux ou trois, parfois quatre ou cinq. Se penchant vers une compagne pour lui faire une confidence, s'avançant joyeusement en se tenant le bras, inclinant la tête vers une plus petite comme pour la protéger, elles rayonnent de charme juvénile, de douceur et aussi de tendresse. Les exemples sont multiples, nous en prendrons trois un peu arbitrairement car chaque groupe a sa personnalité. A la porte Nord des Éléphants, aux entrées occidentales d'Angkor Vat, trois jeunes filles s'avancent l'une derrière l'autre. Celle qui est au milieu tient par le cou la première et donne le bras à celle qui suit. Elle fait très sérieux près de ses amies dont l'une a l'allure mutine tandis que l'autre, d'un geste de coquetterie, orne son chignon d'une branche fleurie. Malgré l'érosion qui a émoussé les reliefs, malgré le lichen qui marbre la pierre, ce groupe dégage une étonnante impression de jeunesse et de fraîcheur. Dans un groupe du préau cruciforme nous en distinguerons une au milieu de ses compagnes (fig. 8). Cette toute jeune fille d'une extrême distinction est déjà une grande dame ; le visage est pur, la



FIG. 8. — Angkor Vat. Préau cruciforme. Devatā

(Cl. de l'auteur.)

ligne des sourcils, le modelé du front sont admirables : le sourire un peu hautain est nuancé de tristesse ; de sa main gauche aux doigts fins elle élève une fleur avec la grâce à peine guindée d'une infante ; elle vit dans une toute autre ambiance que les deux *devatā* du *gopura* II Ouest qui seront notre dernier exemple. Ce sont deux amies qui se promènent sans hâte tout en devisant, l'une entourant de son bras les épaules de sa compagne. Joyeuses, contentes de se sentir jolies, toutes pénétrées d'amour de la vie, elles créent autour d'elles une atmosphère de jeunesse et de gaieté.

Le mythe de Kṛṣṇa a donné lieu à des représentations d'enfants, à des scènes d'intimité que nous verrons se développer au style du Bâyon. C'est surtout l'épisode amusant de l'enfant Kṛṣṇa attaché par punition à un mortier de pierre pour avoir volé du beurre et renversant les deux arbres *arjuna* en entraînant le mortier. L'époque d'Angkor Vat l'a au moins figuré deux fois : au pavillon Sud-Ouest d'Angkor Vat et à la bibliothèque Sud de Bantây Samrè. Dans les deux tableaux les bergères souriantes tendent les bras vers l'enfant et peut-être dans l'intention de le retenir ou simplement pour exprimer leur admiration. A Angkor Vat, aux deux extrémités du bas-relief, des *ṛṣi*, arrachés à leur méditation, contemplant avec un attendrissement amusé cette espièglerie de l'enfant divin ; Kṛṣṇa se traîne sur le sol en s'aidant de ses genoux et de ses mains, mais si le geste souple convient à un enfant, le corps et le visage sont bien ceux d'un homme ; à Bantây Samrè, Kṛṣṇa est bien un enfant qui tire de toute sa force sur la corde, penché en avant, tournant la tête avec un geste de provocation puérile vers les femmes qui accourent. Toutefois le pavillon Sud-Ouest nous montre encore des enfants traités pour eux-mêmes. Sur le bas-relief de la fête nautique à Dvāravatī, dans un château de jonque, une femme fait sauter deux enfants sur ses genoux : le geste est simple et aisé, il n'y a aucun étalage de sensiblerie, mais une tendresse vraiment touchante que nous retrouvons sur un autre mur du même pavillon dans un groupe de femmes et d'enfants. A gauche, c'est avec une certaine vivacité, semble-t-il, qu'une femme se retourne vers un bambin qui s'accroche à son bras comme pour l'implorer ; à droite, au contraire, une mère, sans doute, se penche avec une délicate tendresse vers son fils pour le prendre dans ses bras ; le petit, dont le corps et les gestes sont réellement d'un enfant, tend les bras vers elle avec la confiance spontanée de tout son être. Apparue dans un angle de *gopura* au Bâphûon, la vie familiale a conquis droit de cité à Angkor Vat.

En même temps que l'intimisme, l'humour fait son apparition. Sans quitter l'Ouest de la troisième enceinte nous pouvons, à trois reprises noter des petites scènes que les artistes n'ont pas pu sculpter sans un sourire de malice. C'est d'abord à l'extrémité Nord du bas-relief de la bataille de Kurukṣetra, à peine en marge de cette funeste mêlée, le petit joueur de gong d'un orchestre, à l'air à la fois sérieux et comique ; sa grosse tête, ses membres courts lui donnent la silhouette enfantine d'un bouffon ; il exécute une véritable danse, sautillant d'un pied sur l'autre, suivant la cadence des bras qui frappent alternativement le gong avec un rythme endiablé (fig. 9). La même vie intense se dégage de la foule des singes qui, au pavillon Nord-Ouest, fêtent le triomphe de Rāma. Aux registres supérieurs, dans une course légère comme un vol, ils s'affairent pour porter vers le palais d'énormes grappes de fruits et des régimes de bananes. Aux registres inférieurs, un



FIG. 9. — Angkor Vat. Troisième enceinte, face Ouest. Détail de la bataille de Kurukṣetra
(Cl. de l'auteur.)



FIG. 10. — Angkor Vat. Détail de la bataille de Iṅgā
(Cl. de l'auteur.)

orchestre mène une véritable sarabande. C'est avec une gesticulation désordonnée que les singes manifestent leur joie : les joueurs de gong se démènent avec de grands mouvements de bras, mais sans le rythme étonnant de leur collègue de la bataille de Kurukṣetra ; dressé sur la pointe des pieds, un singe se recroqueville sur son tambour, mettant toute son application à battre à petits coups, le plus vite possible, alors que son voisin, moins consciencieux, le nez en l'air, contemple bouche bée le char aérien de Rāma ; les autres tambourineurs, bien campés sur leurs pattes, frappent de grands coups sur leurs caissons avec la paume de leurs « mains », ou bien, tout en se dandinant en vrais bouffons, tapent avec leurs baguettes sur de petits tambours attachés à leur cou. Aveugles à tout ce qui les entoure, les flûtistes concentrent toute leur énergie à souffler dans leurs instruments. Deux joueurs de cymbales, moins absorbés par la musique, caquettent dans un coin d'un air un peu blasé. Ce comique du peuple singe a été exploité avec plus d'humour encore au milieu des combats tragiques de la bataille de Laṅkā. Un singe fuit vers les siens dans un bond éperdu. Ses poursuivants l'ont atteint, l'un tire sur sa jambe droite tandis qu'un autre s'agrippe au nœud arrière de son *sampot*. En face, volant à son secours, un gros singe l'attire à lui, saisissant de la main droite les bras étendus du fugitif, tandis que son autre main s'empare du pied droit du malheureux au risque de l'écarteler. Il faut avouer que ce gros singe est lui-même dans une situation bien périlleuse car, tandis qu'il essaie de sauver son camarade à la force des poignets, ses propres pieds ont été saisis par un assaillant étendu de tout son long à terre ; seul renfort pour ce charitable compagnon, un petit singe arc-bouté sur ses pieds le tient à bras-le-corps pour qu'on ne l'entraîne pas. Cette invraisemblable farce surprend et amuse au milieu de la lutte sans merci, tout comme les scènes bouffonnes qui, en plein drame de Shakespeare, viennent détendre le spectateur.

C'est que, tout en peignant la grâce, la tendresse et la gaîté, l'art d'Angkor Vat n'a pas ignoré la tragédie, il a même su rendre la souffrance avec une intensité d'émotion que les styles précédents n'avaient pas encore atteinte. Là encore on a une inspiration nouvelle. Les anciens thèmes n'ont pas tous été épuisés et, au beau linteau de Thommanon, Sītā prisonnière reste vraiment touchante ; mais c'est surtout dans les scènes de combat que s'expriment toutes les sensations nées de la souffrance ; peine physique, détresse morale, compassion. Les personnages blessés secourus par leurs amis nous en offrent de nombreux exemples. Notons, d'ailleurs, que tous ces sentiments s'expriment avec des nuances selon que le blessé est un chef ou un simple guerrier.

Dans la bataille de Kurukṣetra, sur un char, un officier s'effondre, frappé à mort. L'artiste a évoqué le moment précis de la mort en peignant la souplesse du corps que la vie abandonne ; ce n'est pas encore un cadavre qui s'affaisse en arrière ; la tête retombe sur la poitrine, la main n'a pas lâché l'arc, pour quelques instants les jambes restent fermes sur le char. Un soldat se précipite à son secours, le soutient sous les bras pour éviter la chute. La noblesse du mourant, la sollicitude du guerrier ont quelque chose de poignant. A quelques mètres de là le sculpteur a figuré une scène qui suit celle que nous venons d'étudier. Le chef qui s'écroule est déjà un cadavre ; il tombe la tête la première, l'arc s'échappe de ses mains. Dans un élan de tout son être, un guerrier se précipite, les deux mains en avant, pour soutenir

la tête de son Seigneur dans un geste de compassion, de douleur et aussi de don de soi. En arrière, un autre soldat semble écarter les assaillants de la dépouille du chef. Plus simples, plus spontanés car ils sont en marge de la composition, les épisodes de soldats blessés secourus par leurs compagnons sont tout aussi dignes et émouvants. Ils se situent toujours dans la partie inférieure des bas-reliefs. C'est d'abord au bas-relief de la bataille de Laṅkā que nous allons nous attarder (fig. 10). Ici un guerrier soutient sous les bras un compagnon au moment où il s'écroule, lui maintenant la tête sur son épaule et ployant à demi sous le fardeau ; le mourant, les jambes défaillantes, un bras retombant dans une belle courbe soulève l'autre main péniblement jusqu'à l'épaule d'un second camarade, gros singe un peu lourdaud, un peu caricatural, mais dont le visage fruste trahit une profonde douleur ; le tragique de ce visage contraste d'ailleurs avec l'allure bonasse et simiesque du personnage. Un peu plus loin, un autre blessé est allongé sur le sol ; un camarade agenouillé lui maintient la tête au creux de son épaule ; un autre compagnon accroupi à ses pieds, pleure, la tête penchée contre ses mains croisées sur son genou ; c'est l'attitude que nous avons déjà trouvée au Sugrīva déchu du Bāphūon. Il n'y a plus aucun espoir de sauver le malheureux que l'on pleure déjà comme un mort. A quelques mètres de là, c'est sur un cadavre que deux amis se penchent ; l'un, à genoux, soulève la pauvre tête qui ne se soutient plus, dont les cheveux retombent en arrière du diadème ; l'autre, assis à l'indienne pleure l'ami défunt ; son visage aux traits burinés que la patine accuse reflète une douleur tragique. Ceux-ci gémissent sur un ami navré à mort, d'autres essaient de secourir un blessé qui survivra peut-être. Un peu à l'écart de la grande mêlée de Kurukṣetra, un soldat emporte sur son dos un camarade ; il s'avance au milieu des cadavres, le corps penché en avant sous le faix, le blessé se raccroche à son épaule, se blottit contre lui craintivement et tourne la tête vers l'arrière pour surveiller un assaillant possible. A la bataille de Laṅkā, on a une scène similaire (fig. 11), mais le blessé est plus gravement atteint ; recroquevillé sur le dos de son sauveteur, la tête penchée en avant, il semble inconscient de ce qui se passe ; il n'est pas évanoui car le corps n'est pas inerte, mais il est accablé de douleur et de faiblesse. Ajoutant encore au tragique de la situation, une lance menace la tête du charitable compagnon qui se retourne et commence à esquisser un mouvement de recul pour échapper à l'arme. Toutes ces scènes sont analogues par le sujet, mais elles sont traitées avec des nuances de sentiments, de composition et de gestes qui en excluent la monotonie.

Se rattachant à la même inspiration, il est une scène répétée de style en style que nous ne saurions passer sous silence : c'est l'épisode de la mort de Vālin qui prend à Angkor Vat une ampleur exceptionnell. Le bas-reelief qui occupe tout un mur du pavillon Sud-Ouest se divise en deux parties : en haut, la mort du roi-singe, en bas, à côté de la fenêtre, le désespoir de ses sujets. A la partie supérieure, le mourant est étendu, l'œil fixe presque exorbité, la poitrine encore traversée de la flèche, le buste appuyé sur les genoux de son épouse qui, douloureuse et digne, le soulève doucement contre elle ; une autre femme lui tient les jambes et se penche prostrée dans son chagrin. Sous la riche coiffure des *apsaras*, les visages simiesques, dépouillés de tout aspect comique, n'expriment qu'une profonde détresse. A la partie inférieure, disposés en quatre registres, les singes se montrent la scène avec

curiosité et chagrin. L'un d'eux à genoux, dressé sur ses talons, la tête rejetée en arrière cache une partie de son visage dans son bras tout en se lamentant, bruyamment sans doute ; deux de ses compagnons se retournent scandalisés comme pour lui intimer l'ordre de cesser



FIG. 11. — Angkor Vat. Détail de la bataille de Lankā
(Cl. de l'auteur.)

des manifestations peu séantes. Au-dessous, dans un angle, un autre singe traité avec une certaine maladresse est encore plus émouvant, il détourne la tête pour ne pas voir, d'une main il presse sa gorge que l'on sent serrée, étouffant un sanglot. C'est la douleur morale qui s'exprime devant la souffrance ou la mort d'un être aimé ; la douleur est observée et rendue, mais toujours avec la plus grande noblesse, jamais on ne lui permet d'arracher un cri à celui qu'elle tourmente. L'intérêt essentiel ne se porte jusqu'à présent que sur la peine de l'âme et du cœur.

Dans ce rapide aperçu sur ce que le style d'Angkor Vat apportait à notre sujet, il ne nous a été possible de choisir que quelques représentations qui nous ont paru particulièrement expressives. C'est peu de chose auprès de l'incomparable richesse que cette époque a prodiguée dans tous ses monuments. D'ail-

(A suivre.)