

# Le procédé des emprunts aux styles passés dans l'art khmer

PAR GILBERTE DE CORAL RÉMUSAT  
*Chargée de mission au Musée Guimet*

*Nous sommes heureux de publier un texte inédit de la comtesse Hugues de Coral. Il nous est agréable de le faire, car nous avons ainsi l'opportunité de rendre encore une fois hommage à l'esprit scientifique, à la clarté d'expression et à la maîtrise de notre regrettée camarade. Sa disparition prématurée nous a privés d'un de nos plus brillants chercheurs ; on pourra en juger en lisant cet article, qui, bien que vieux maintenant d'une dizaine d'années, n'a rien perdu de son actualité.*

J. A.

Dans un livre récent (1), nous avons eu l'occasion de signaler, parmi les facteurs qui, à diverses reprises, viennent modifier le déroulement normal de l'évolution de l'art khmer, les retours périodiques aux styles antérieurs, par les emprunts aux thèmes décoratifs des siècles passés. Ces emprunts apparaissent spécialement nombreux à certaines époques. « Ainsi des motifs caractéristiques du style de Sambôr, délaissés pendant un siècle, réapparaissent momentanément dans le style du Kulên. Plus tard, la décoration du Mébon oriental de Prê Rup (961) et surtout celle de Bantây Srëi (967) sont caractérisées par la présence d'une foule de motifs repris à l'art du IX<sup>e</sup> siècle. Les sculpteurs d'Angkor Vat (première moitié du XII<sup>e</sup> siècle) puisent largement à leur tour, dans le répertoire des styles de Bantây Srëi et des Klân (deuxième moitié du X<sup>e</sup> siècle et première moitié du XI<sup>e</sup>). Enfin, dans la troisième partie du style du Bàyon réapparaissent quelques-uns des thèmes de l'art d'Angkor Vat. »

Un tel procédé a certainement contribué, pour une part, à embrouiller le problème, si difficile à résoudre, de l'histoire de l'art khmer. Bantây Srëi, on le sait, fut longtemps attribué à tort au XIII<sup>e</sup> siècle (2). Cette attribution devint difficile à soutenir quand, dans sa thèse de 1927, M. Ph. Stern eut proposé un premier regroupement logique des différents styles khmers (3) ; M. Coedès démontra en 1929 comment cette date était erronée, en effet, et fit remonter le monument jusqu'en 967 de notre ère (4). A cette époque, les études que

(1) *L'art khmer, les grandes étapes de son évolution*, 1 vol., Éditions d'Art et d'Histoire, Paris, 1940.

(2) L. FINOT, V. GOLOUBEW, H. PARMENTIER, Le temple d'Içvarapura, *Mémoires archéologiques* publiés par l'E. F. E. O., t. I, Van Oest, 1926.

(3) Ph. STERN, *Le bayon d'Angkor*, 1 vol., Geuthner, Paris, 1927.

(4) G. COEDÈS, La date du temple de Bantây Srëi, *BEFEO*, XXIX, p. 289 ; Un nouveau tympan de Bantây Srëi, *BEFEO*, XXXII, p. 81, *Inscriptions du Cambodge*, p. 148.

nous poursuivions en collaboration avec M. Stern étaient beaucoup moins avancées qu'aujourd'hui et, si certains détails du décor de ce temple paraissaient compatibles avec la seconde moitié du x<sup>e</sup> siècle, d'autres, au contraire, présentaient des anomalies difficiles à expliquer. C'est alors qu'en étudiant les linteaux des édifices du style de Pràh Kô (dernier quart du ix<sup>e</sup> siècle) et ceux de Bantây Srëi, je m'aperçus que les seconds n'étaient souvent qu'une copie des premiers ; copie assez souple, cependant, assez mêlée de détails nouveaux pour que le traitement des thèmes empruntés trahisse l'époque de l'emprunt. La découverte de ce procédé, qui s'est révélé beaucoup plus fréquent que je ne le pensais tout d'abord, a fait en son temps l'objet d'une communication à la Société asiatique (1), mais son mécanisme n'a pas encore été exposé en détail. Une étude comparative des linteaux de Bantây Srëi et des linteaux du style de Pràh Kô va me permettre de me faire mieux comprendre.

L'évolution du linteau khmer a été étudiée très attentivement par M. Stern qui l'a exposée, pour la première fois, dans une série de cours à l'École du Louvre en 1932 et 1933 (2). Le linteau khmer, à son origine (style de Sambôr, vii<sup>e</sup> siècle), procède nettement de l'art indien (3). Comme les linteaux de l'Inde du Sud, il figure dans la pierre un arc en bois auquel seraient suspendues des guirlandes de fleurs et d'orfèvrerie. Adopté par les Khmers, ce linteau, sous leur ciseau, évoluera très rapidement. Au cours des vii<sup>e</sup> et viii<sup>e</sup> siècles et jusqu'au début du ix<sup>e</sup>, l'arc rigide se transforme en une branche de feuillage qui, de part et d'autre d'un motif central, s'épanouit vers l'extérieur ; de cette branche horizontale tombent des feuilles enroulées en crosses. Fixé dès le milieu du ix<sup>e</sup> siècle, ce nouveau type ne subira plus, pendant trois siècles, que des modifications de détail. Malgré cette stabilité relative, l'âge des linteaux est cependant révélé à l'historien d'art par un certain nombre de caractères secondaires, parmi lesquels on peut noter le sens de l'enroulement des crosses, le dessèchement progressif du modelé, l'aspect du motif central, la descente de celui-ci vers le bas de la composition et l'infléchissement corollaire de la branche, etc.

Le style de Pràh Kô qui, je crois, a inspiré près d'un siècle plus tard les sculpteurs de Bantây Srëi, correspond au dernier aspect de la ville de Hariharâlaya, c'est-à-dire, principalement, à trois grands monuments : Pràh Kô (879), Bâkoñ (881), Lolei (893). La tour principale de Trapân Phoñ, les édifices A et B de Kôk Pô et quelques autres monuments peuvent être également rattachés à ce style, bien qu'en réalité ils constituent plutôt une transition avec le style précédent (style du Kulên, début du ix<sup>e</sup> siècle). A cette époque, les linteaux présentent les caractères suivants : une branche de feuillage est définitivement adoptée à la place de l'arc rigide. Au centre de la branche, un motif central, placé très haut, figure tantôt un monstre, Kâla ou Garuda, traité pour lui-même ou réduit au rôle de monture d'une divinité, tantôt l'éléphant tricéphale portant le dieu Indra, tantôt encore une simple rosace. La branche s'épanouit vers l'extérieur, aux deux extrémités de la compo-

(1) Influences de l'art de Roluoh sur le temple de Bantây Srëi, *J. A.*, juillet-septembre 1933.

(2) Ph. STERN, L'évolution du linteau khmer, *RAA*, VIII, IV, p. 251 sqq. Voir aussi G. DE CORAL RÉMUSAT, *L'art khmer*, loc. cit. p. 46 sqq. ; Ph. STERN, L'art khmer, dans *Histoire universelle des arts, Arts musulmans — Extrême-Orient*, p. 218 sqq. (Armand Colin, Paris, 1939).

(3) G. DE CORAL RÉMUSAT, De l'origine commune des linteaux de l'Inde-pallava et des linteaux khmers préangkorien, *RAA*, VIII, IV, p. 242 sqq.

sition, soit en têtes de *makara* ou de *nâga*, soit en bouquet de feuillage, soit, enfin, plus rarement, en quelque autre motif. Sous la branche, se déroulent des feuilles en forme de crosse, remplaçant les petites feuilles de face du VII<sup>e</sup> et de la première moitié du VIII<sup>e</sup> siècle ; entre ces feuilles, les grosses pendeloques, habituelles dans les styles anciens, se maintiennent parfois mais, plus souvent, elles disparaissent. Ces linteaux sont spécialement beaux, tant par leurs vastes proportions que par le fourmillement des détails de leur décor et par la finesse de leur exécution. Leur fantaisie charmante, que l'on aimerait détailler linteau par linteau, introduit sur la branche et dans le décor végétal qui l'accompagne une

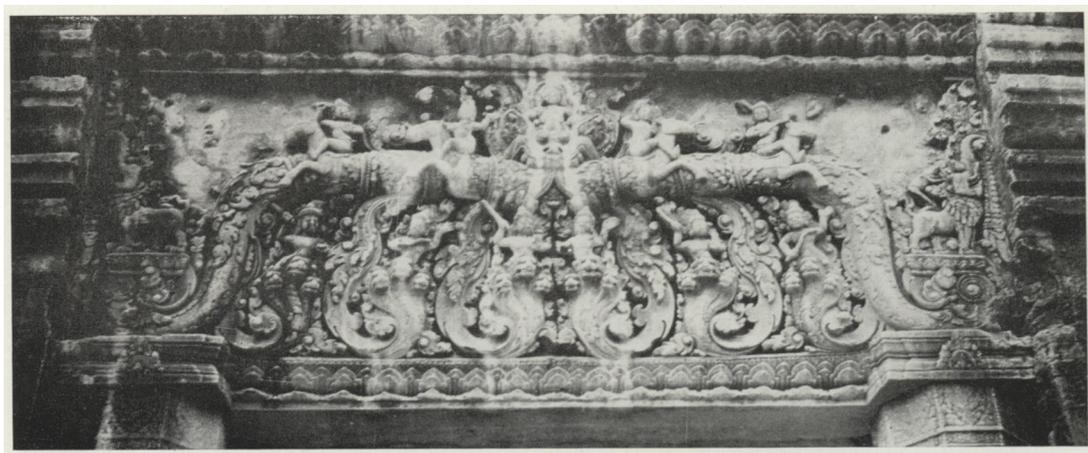


FIG. 1. — Pràh Kô. Linteau Est du sanctuaire Nord-Est

Cliché Ph. Stern.

multitude de petites figurines dans lesquelles, à travers une liberté d'interprétation nouvelle, on reconnaît des personnages de la tradition de Sambòr comme les petits cavaliers. Les feuillages eux-mêmes s'animent et, à Pràh Kô en particulier, se muent parfois en têtes de *nâga*.

Après cette période de grande richesse, les linteaux passent par une période plus terne avec les styles du Bâkhèñ et de Koh Ker. Les petits personnages, disséminés dans les rinceaux, deviennent moins nombreux, puis disparaissent. La branche, souvent, s'infléchit légèrement en son centre ; ce mouvement s'accentuera et se généralisera au cours des périodes suivantes. Les consoles, qui, dès les premiers linteaux khmers et malgré une éclipse passagère dans le style du Kulên, soutenaient encore les motifs terminaux dans le style de Pràh Kô, disparaissent. Ces caractères se retrouvent dans le style de Bantây Srëi, mais sont joints à une réapparition des fantaisistes personnages annexes. De plus, toute la décoration du style de Bantây Srëi et du style suivant sera caractérisée par la profusion de deux motifs : la hampe de feuillage et le fleuron émergeant d'un calice. Ces divers points posés, entreprenons la comparaison détaillée des linteaux du style de Pràh Kô et des linteaux de Bantây Srëi.

Examinons, tout d'abord, le linteau est de la bibliothèque nord de Bantây Srëi (fig. 2).



FIG. 2. — Bantây Srëi. Linteau Est de la bibliothèque Nord

*Cliché E. F. E. O.*



FIG. 3. — Pràh Kô

*Cliché Ph. Stern.*



FIG. 4. — Bantây Srëi. Linteau Ouest du sanctuaire Nord

*Cliché E. F. E. O.*

Sa singularité est constituée par les cavaliers qui galopent sur la branche de feuillage. Inspiration spontanée d'un sculpteur ? Non pas, car déjà cette fantaisie se trouvait à Pràḥ Kô sur plusieurs linteaux, notamment sur le linteau est du sanctuaire nord-est (fig. 1) ; de plus, les sculpteurs de Pràḥ Kô ne faisaient déjà qu'interpréter à leur manière les petits cavaliers (*açvin* ?) si fréquents dans le style de Sambôr (fig. 5). Les sculpteurs de Bantây Srëi, ne se sont pas contentés, sur le linteau qui nous occupe, d'emprunter à Pràḥ Kô le thème des chevaux ; ils ont également copié aux mêmes linteaux les deux motifs terminaux, *gaja-simha* (lions-éléphants) tournés vers l'extérieur et chevauchés par un personnage. La coïncidence des deux thèmes ne peut être fortuite et le plagiat est manifeste. Cependant, si les motifs sont empruntés à un style antérieur, leur traitement trahit bien l'époque de Bantây Srëi : 1° La branche, qui était strictement horizontale à Pràḥ Kô (fig. 1), est, à Bantây Srëi (fig. 2), infléchi au centre où elle se perd dans la gueule de deux autres *gaja-simha* ; 2° Les *gaja-simha* de Pràḥ Kô, encore influencés par la récente introduction de thèmes javanais dans l'art khmer, laissent, comme les *makara* de Java, tomber une pendeloque de leur trompe ; les *gaja-simha* de Bantây Srëi brandissent le fleuron dont la profusion caractérise précisément le style de Bantây Srëi ; 3° Les feuilles en crosses, qui tombent sous la branche se terminent à Pràḥ Kô en têtes de *nâga*, à Bantây Srëi en simples volutes ; 4° Les deux consoles qui, à Pràḥ Kô, paraissent soutenir les motifs des extrémités, n'existent plus à Bantây Srëi.

Ainsi, nous nous trouvons en présence de deux linteaux dont l'un est nettement inspiré par l'autre, mais dont les styles respectifs demeurent parfaitement discernables pour l'historien d'art averti.

Le même phénomène se manifeste dans un autre linteau de Bantây Srëi, celui de la face ouest du sanctuaire nord (fig. 4). Sur la branche, apparaissent, cette fois, des têtes d'éléphants. Or deux linteaux au moins du style de Pràḥ Kô offrent la même particularité, l'un à Pràḥ Kô même (fig. 3), l'autre à Bâkoñ. Des particularités toutes semblables à celles qui viennent d'être signalées dans l'exemple précédent permettent de différencier les deux styles : présence des consoles, branche rectiligne et, de part et d'autre, animaux crachant une pendeloque à Pràḥ Kô ; disparition des consoles, infléchissement de la branche et fleurons aux extrémités à Bantây Srëi. Il semble que le linteau de Pràḥ Kô, malheureusement très abîmé, soit une paraphrase de l'histoire du lion dévorant l'éléphant, thème mal expliqué encore et qui constitue ici le motif central. Pour des raisons iconographiques qui nous échappent, à Bantây Srëi les artistes ont placé un Viṣṇu sur Garuda au centre de leur composition, et en échange, ils ont gauchement tenté d'utiliser le binôme du lion dévorant l'éléphant, dans le double infléchissement de la branche. Mais, mal satisfaits peut-être de cette assez pauvre réalisation ils ont, et cette fois avec un plein succès, repris le thème tel qu'il se voit à Pràḥ Kô, dans le décor d'entre pilastre du même sanctuaire nord (fig. 9).

Comparons encore un linteau de la face est du Gopura I ouest de Bantây Srëi (fig. 10) et le linteau est du sanctuaire sud-ouest de Pràḥ Kô (fig. 9). Cette fois, les deux compositions sont presque identiques : au centre, un lion de face (noter qu'il s'agit bien dans les deux cas d'une tête de lion à deux mâchoires et non d'une tête de *kâla* à une seule mâchoire) et



FIG. 5. — Sambôr Prei Kŭk

*Cliché Ph. Stern.*

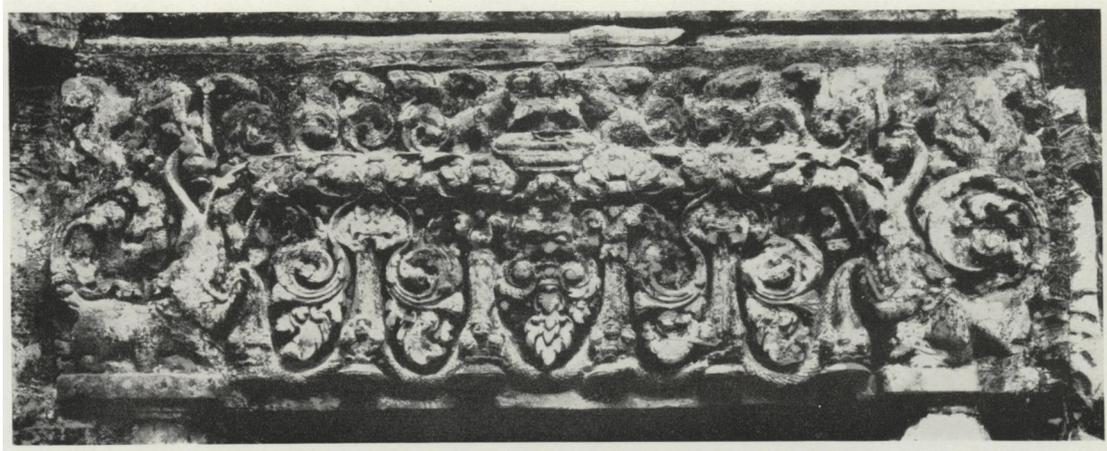


FIG. 6. — Damrëi Kràp. Linteau du sanctuaire principal

*Cliché E. F. E. O.*



FIG. 7. — Bakoñ. Linteau de la face Sud de la tour Nord-Est

*Cliché E. F. E. O.*

deux lions de profil ; aux deux extrémités, des *nāga* présentés de face et dont la rosace abdominale est en partie dissimulée par une volute. Ici le souci d'une copie consciencieuse a même conduit le sculpteur de Bantāy Srēi à ne pas infléchir la branche ; néanmoins l'époque est trahie par bien d'autres détails : 1° Les consoles ont, comme toujours, disparu ; 2° De nombreux fleurons se trouvent dans les feuilles qui surmontent la branche ; 3° La pendeloque centrale est traitée comme une hampe de feuillage, motif également typique de ce temps ; 4° Tandis que les têtes des *nāga* de Prāḥ Kô sont coiffées du petit *mukūḷa* particulier à la seconde moitié du IX<sup>e</sup> siècle, celles des *nāga* de Bantāy Srēi ont une coiffure en forme de bicornes, normale dans la seconde moitié du X<sup>e</sup> siècle.

Il semble que ce soit encore au procédé de copie du passé qu'il faille attribuer la vogue subite que connaîtra, à partir du style de Bantāy Srēi, le système des linteaux dont le décor comporte une coupure aux quarts de la branche. Ce système apparaît dès la seconde moitié du IX<sup>e</sup> siècle : linteau de Kôk Pô (Musée Guimet n° 18217), linteau de Lolei (face est de la tour sud-est) ; mais il demeure encore exceptionnel et paraît n'avoir connu aucune vogue dans le style du Bākhēn et de Koh Ker. Les sculpteurs de Bantāy Srēi, en le ressuscitant (linteau est du sanctuaire sud et linteau un temps déposé au dépôt d'Angkor sous le n° 151), lui ont ouvert la voie du succès car, à partir de cette époque, on le rencontre constamment ; fréquent dans les styles des Klān et du Baphuon, il trouvera ses plus magnifiques expressions dans le style d'Angkor Vat, particulièrement au gopura ouest de ce temple. Nous pourrions encore multiplier les exemples de copies plus ou moins complètes, où les artistes, sans essayer de transformer les morceaux décoratifs dans leur totalité se sont contentés souvent de piquer un motif ici, un motif là, faisant même parfois, on l'a vu (fig. 3 et 9), passer un thème du linteau à l'entrepilastre ou au fronton. Une telle énumération serait fastidieuse, aussi vais-je me contenter, en m'y arrêtant plus longuement, d'exposer encore une dernière comparaison de linteaux ; celle-ci mérite une attention spéciale, car elle implique une série de successifs retours en arrière, qui sont tout à fait symptomatiques de ce procédé.

Comparons donc deux linteaux jumeaux de Bantāy Srēi, le linteau est de la bibliothèque sud (fig. 8) et le linteau est du gopura II ouest, avec un linteau de Bākoṅ, celui de la façade méridionale de la tour nord-est (fig. 7). Leur composition est presque identique et cette identité est d'autant plus frappante que certains détails sont aberrants. Le motif central, composé d'une tête de *kāla* (qui cette fois et contrairement aux fig. 9 et 10 n'a qu'une mâchoire et tire une langue triangulaire traitée comme un élément de feuillage) flanquée de deux lions (?) de profil, soutient une divinité féminine assise. La branche de feuillage est, à intervalles réguliers, ponctuée de rosaces. A chaque extrémité, un monstre, regardant vers l'intérieur de la composition, est chevauché par un petit personnage et crache un lion qui se retourne. Sous la branche, des feuilles de profil, en forme de crosse, sont superposées à des feuilles de face ; entre ces doubles feuilles tombent des pendeloques. Ainsi les anomalies elles-mêmes, comme les crosses posées sur des feuilles de face, sont-elles recopiées avec soin ; pareillement, le thème, partout ailleurs abandonné à cette époque tardive, des monstres tournés vers l'intérieur.

Ici encore, pourtant, le style de Bantāy Srēi se reconnaît sans peine : 1° La branche est

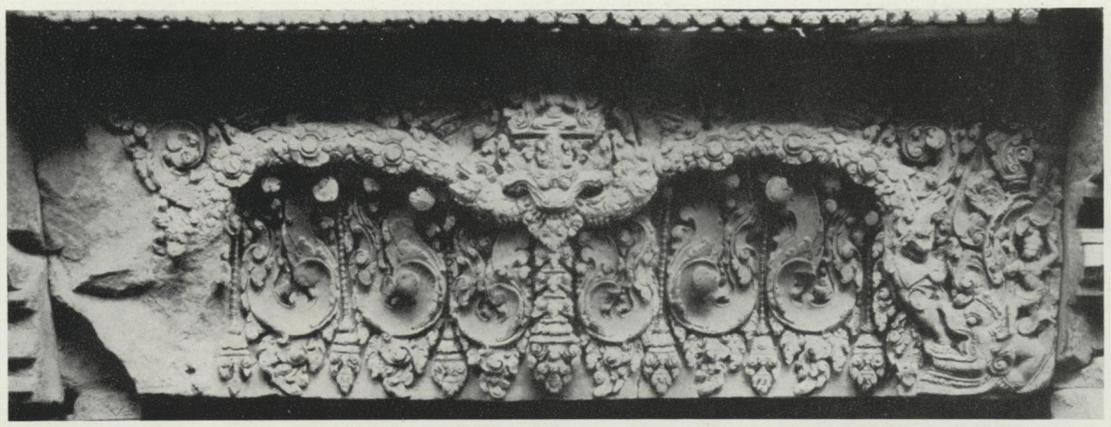


FIG. 8. — Bantây Srëi. Linteau Est de la bibliothèque Sud

*Cliché E. F. E. O.*



FIG. 9. — Pràh Kó. Linteau Est du sanctuaire Sud-Ouest

*Cliché Ph. Stern.*

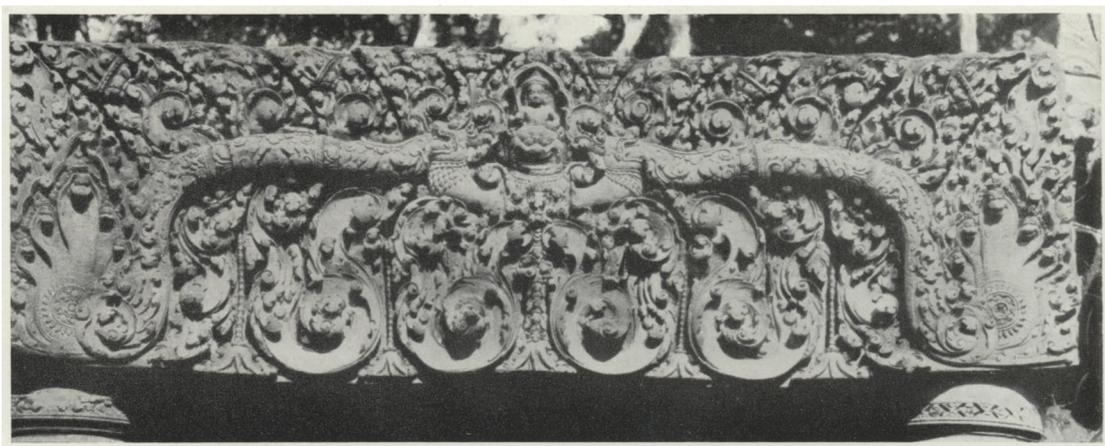


FIG. 10. — Bantây Srëi. Linteau Est du gopura I Ouest

*Cliché E. F. E. O.*

plus infléchie à Bantây Srëi (fig. 8) qu'à Bakoñ (fig. 7) ; 2° Les monstres des extrémités sont encore de vrais *makara* à Bakoñ, tandis qu'à Bantây Srëi leur trompe est atrophiée et le type se rapproche de celui des *kâla* de profil ; 3° Les pendeloques se transforment : à Bantây Srëi la pendeloque crachée par le *kâla* central devient le motif « hampe de feuillage » tandis que les motifs terminaux des autres pendeloques deviennent les fleurons caractéristiques de cette époque ; 4° Le museau du *kâla* de Bantây Srëi est beaucoup plus effilé que celui de Bakoñ ; or, les museaux des *kâla* sont toujours très minces et allongés dans les styles de Bantây Srëi et des Klân, et ce caractère distingue nettement le *kâla* de la figure 8 de celui de la figure 7, malgré la similitude du traitement de la langue ; 5° Les petits personnages enfermés dans un arc polylobé qui, à Bakoñ, s'ébattent au-dessus de la branche, sont, à Bantây Srëi remplacés par des fleurons ; 6° Les consoles des extrémités, normales à Bakoñ, n'existent plus à Bantây Srëi. Cette fois encore, bien que les thèmes soient archaïques, le style du linteau de Bantây Srëi est bien celui de la seconde moitié du x<sup>e</sup> siècle : infléchissement de la branche, altération des *makara*, minceur du museau du *kâla*, abondance des fleurons et de la hampe de feuillage, disparition des consoles, tous ces traits, qui se recourent l'un l'autre, isolés établiraient une présomption, mais réunis constituent une certitude.

Cependant, à Bakoñ déjà, les monstres tournés vers l'intérieur et les crosses de profil posées sur les feuilles de face constituaient une anomalie, due à une première archaïsation qui nous oblige à remonter aux tout premiers linteaux khmers. Dans le style de Sambòr (vii<sup>e</sup> siècle), le linteau se composait essentiellement d'un arc avalé par deux *makara convergents* ; sous l'arc, dans les intervalles d'un système de guirlandes et de grosses pendeloques, se trouvaient de toutes petites feuilles de face (fig. 5). Au cours des styles de Prei Khmeng et de Kompong Prah, l'arc se change peu à peu en une branche de feuillage dont les extrémités s'épanouissent largement vers l'extérieur et sous laquelle se trouvent des crosses de profil ; ainsi se forme le linteau de l'époque classique, dont le type achève de se fixer dans les styles du Kulên et de Pràh Kô. Or, au sein même de cette évolution, il est possible de discerner en même temps, que des influences extérieures, une première archaïsation. En effet, plusieurs linteaux du style du Kulên (première moitié du ix<sup>e</sup> siècle) resuscitent certains thèmes du style de Sambòr. Ainsi, au linteau du sanctuaire central de Damrei Kràp (fig. 6), la branche de feuillage, au lieu de s'épanouir vers l'extérieur, est-elle avalée par deux *makara* convergents repris à l'art du vii<sup>e</sup> siècle, tandis que, sous la branche, un système des guirlandes, pendeloques et feuilles de face est juxtaposé aux crosses de profil. En 881 à Bakoñ (fig. 7), nouvelle archaïsation, par le même procédé. *Makara* convergents et feuilles de profil superposées aux feuilles de face paraissent repris au Damrei Krap, mais l'époque un peu plus tardive est trahie par deux symptômes : 1° Les guirlandes de style ancien qui, au Damrei Krap, renfermaient les feuilles dans leurs courbes sont ici supprimées ; 2° L'influence javanaise, encore diffuse au début du ix<sup>e</sup> siècle, est précisée par l'introduction d'une tête de *kâla* au centre de la composition. La version de Bantây Srëi résulte donc d'un troisième retour vers un même thème, d'une quatrième interprétation des mêmes éléments par des sculpteurs asservis aux habitudes de leur époque.

Une remarque s'impose devant toutes ces confrontations : malgré le désir de renouvellement et d'enrichissement visible dans l'œuvre des sculpteurs de Bantāy Srēi, leur vitalité demeure inférieure à celle des artistes de l'époque de Prāḥ Kô. Les petits personnages secondaires sont toujours moins nombreux dans la copie que dans l'original ; la fantaisie des sculpteurs de la seconde moitié du IX<sup>e</sup> siècle n'a jamais pu être égalée par leurs imitateurs du second quart du X<sup>e</sup> siècle.

Un processus, parallèle à celui qui vient d'être exposé pour les linteaux s'observe sur certaines colonnettes.

Cylindriques aux VII<sup>e</sup> et VIII<sup>e</sup> siècles, les colonnettes deviennent polygonales à partir du style du Kulên (début du IX<sup>e</sup> siècle) ; elles garderont ensuite cette forme jusqu'à la fin de l'art khmer. On note, cependant, deux exceptions à cette loi : des colonnettes rondes se retrouvent dans le style de Prāḥ Kô (notamment à Bakoṅ) et plus tard à Bantāy Srēi, par un emprunt au passé deux fois renouvelé. Mais ici, comme dans les linteaux, l'archaïsation ne peut plus nous tromper et les décors de ces deux séries de colonnettes rondes trahissent respectivement la seconde moitié du IX<sup>e</sup> siècle et la seconde moitié du X<sup>e</sup>. La colonnette ronde du début de l'art khmer avait un fût presque lisse. La colonnette octogonale comporte un système de bagues en fort relief dont les intervalles sont ornés de feuilles de face séparées parfois par des pendeloques. Dans le style de Prāḥ Kô ces feuilles sont assez grandes pour que chacune d'elles couvre la largeur d'un pan de colonnette. Progressivement, au cours des styles successifs, ces feuilles augmenteront de nombre et diminueront de taille (1) ; ainsi sont-elles déjà beaucoup plus nombreuses et moins grandes à Bantāy Srēi. Qu'arrive-t-il, lorsque les sculpteurs empruntent au passé la forme désuète des colonnettes circulaires ? Ils appliquent sur le cylindre le décor de bagues et de feuilles des colonnettes octogonales : larges feuilles à Bakoṅ, petites feuilles à Bantāy Srēi. Cette différence seule suffit à révéler l'âge véritable de ces colonnettes. Un second signe se joint à celui-ci. La colonnette du VII<sup>e</sup> siècle comportait dans son couronnement une sorte de coussinet en forme de bulbe ; ce souvenir des colonnes indiennes se perdra dans l'art khmer au cours des siècles, le bulbe s'aplatissant peu à peu pour disparaître enfin totalement. A Bakoṅ, le bulbe se distingue encore nettement ; à Bantāy Srēi, il se perd parmi les autres moulures du couronnement.

Ces quelques exemples auront sans doute suffisamment illustré ce que j'ai appelé le système des emprunts au passé. Ce procédé a été très spécialement appliqué à Bantāy Srēi, mais on le perçoit déjà, à l'état de tendance, dans les monuments qui n'ont précédé ce petit temple que de quelques années, comme le Mébon oriental de Prè Rup. Un système analogue se retrouvera dans les styles postérieurs ; l'époque d'Angkor Vat, à son tour, puisera dans les richesses du style de Bantāy Srēi et, plus tard, la troisième partie du style du Bāyon reprendra quelques-uns des thèmes d'Angkor Vat. J'ai signalé ailleurs, comment se succèdent dans l'art khmer les périodes pauvres et les périodes brillantes. « Il se trouve, que les emprunts aux siècles passés et les emprunts aux arts extérieurs abondent durant les mêmes périodes. Les époques de recherches, de renouvellement, produisent en décoration des styles brillants,

(1) L'évolution de la colonnette a été établie par M. Ph. Stern. Voir Ph. STERN, dans *Histoire universelle des arts*, loc. cit., p. 231 ; voir aussi G. DE CORAL RÉMUSAT, *L'Art khmer*, loc. cit., p. 56 sqq.

mais elles sont suivies de phases de sommeil durant lesquelles l'art ornemental est plus terne. A chacune des impétueuses floraisons de thèmes neufs ou renouvelés succède un temps de repos dont les expressions plastiques ne sont souvent que des redites. Ainsi, les riches décors des styles de Sambòr, du Kulên et de Prah Kô, de Bantây Srëi, d'Angkor Vat, de la troisième partie du style du Bàyon alternent avec les décors plus pauvres des styles de Prei Khmeng et de Kompong Prah, du Bâkhên et de Koh Ker, des Klân et du Baphuon, des deux premières parties du style du Bàyon (1). »

Il semble, en somme, que, dans l'alternance des périodes brillantes et des périodes ternes, les artistes, lorsqu'ils voulaient enrichir un style appauvri, se tournaient volontiers vers le style riche le plus récent. De plus, ils paraissent avoir choisi particulièrement dans ces styles riches les thèmes les moins courants, pour leur donner une vogue toute nouvelle. Ainsi, la langue triangulaire du Kâla (fig. 7 et 8), peu fréquente dans le style de Prâh Kô, devient-elle habituelle dans les styles de Bantây Srëi et des Klân. De même, les motifs de hampe et les fleurons, très peu fréquents dans les styles de Prâh Kô, deviennent-ils les *leit motive* des styles de la seconde partie du x<sup>e</sup> siècle et du début du xi<sup>e</sup>. Copier les motifs les moins courants du proche passé le plus brillant, tel semble avoir été l'un des procédés des sculpteurs pour renouveler périodiquement leurs répertoires décoratifs.

Le mécanisme qui vient d'être exposé n'est qu'une des composantes de l'art khmer, mais il mérite d'être sérieusement considéré par les archéologues.

(1) *L'art khmer...*, loc. cit., p. 127.