

REPRÉSENTATIONS KHMÈRES DE VIṢṢU COUCHÉ

par Mireille BÉNISTI

Chargée de recherche au Centre National
de la Recherche Scientifique

« (...) ce Nārāyaṇa omniprésent, qui provoque l'évolution
de la substance primordiale et sans cause, origine des choses (...)
(Insc. de Thvār Kdei, st. II)

Les sculpteurs khmers, comme les sculpteurs indiens, se sont attachés à représenter Viṣṣu couché sur le grand serpent flottant sur les eaux primordiales, Viṣṣu Anantaśāyin. Bien plus, ils ont distingué les deux moments du mythe, le double thème du dieu dormant entre deux créations successives et du dieu donnant naissance à Brahmā, lui-même créateur du monde.

« Au cours de la nuit qui sépare deux créations successives, Viṣṣu repose sur un serpent à mille têtes, dont la tête principale lui sert de dais ; ce serpent porte le nom de Ćeṣa (« le reste » ?) ou Ananta « le sans fin » et flotte lui-même sur les eaux cosmiques. Dans cet état de sommeil mystique (...) Viṣṣu médite le monde, puis il émet à son réveil un lotus doré de son nombril (d'où son nom de Padmanābha) ; de ce lotus surgit Brahma qui créera un nouvel univers. » (1).

Le *Mahābhārata* dit : « Dans le monde qui n'est plus qu'une seule mer, où les choses immobiles et mobiles ont péri (...). A la fin de quatre mille yougas, la terre est submergée dans les eaux. Alors, ce dieu, qu'on appelle Nārāyaṇa, aux mille yeux, aux mille pieds (...) désire goûter le sommeil, et ce bienheureux Immortel dort au milieu de l'océan. Il a pour palanquin le serpent Ćeṣa, nu, aux mille chaperons (...). Réveillé par l'énergie de son âme, il voit que le monde est vide (...). Dans le temps même de sa méditation, pour créer les êtres, un lotus éternel s'élève de son nombril par l'effet de sa méditation. Alors Brahmā à quatre visages surgit du lotus de son nombril (...) (2).

D'autres textes, tels le *Matsya-purāṇa* (3), le *Mārkaṇḍeya-purāṇa* (4), indiquent aussi le mythe ; le plus explicite est le *Bhāgavata-purāṇa* (5) qui en précise ainsi les

(1) L. RENO, J. FILLIOZAT, *L'Inde classique*, Paris 1947-1949, T. I, p. 501.

(2) *Mahābhārata*, éd. Calcutta, 1834, Livre III, 15. 813 sq. — Traduction FAUCHE, Paris, 1865, T. IV, p. 522, st. 15. 813 sq., traduction revue par M. Kamaleswar BHATTACHARYA.

(3) *Matsya-purāṇa*, translated by TALUQDAR of Oudh, publ. by S. N. VASU, Allahabad, 1916, 119, 28-35.

(4) *Mārkaṇḍeya-purāṇa*, trad. F. E. PARGITER, « Bibliotheca Indica », Calcutta, 1904, 81, 49 sq.

(5) *Bhāgavata-purāṇa*, publ. et trad. par E. BURNOUF, Paris, 1840, 3 vol.

deux grands moments : *a*) (III, VIII, 10 à 12) « Au temps où l'Univers tout entier était submergé par les eaux, celui dont les yeux ne se ferment jamais s'abandonna au sommeil, couché sur un lit formé par le Roi des serpents, solitaire, inactif, et trouvant sa joie dans sa propre béatitude. Cet être (...) séjourna au milieu des eaux, sur son siège (...) Dormant pendant mille Caturyuga sur les eaux (...) » ; *b*) (III, VIII, 13 à 15) « L'essence subtile, renfermée au sein de celui dont le regard pénètre les molécules élémentaires des choses, (...) sortit, pour créer, de la région de son nombril. Elle s'éleva rapidement sous la forme d'une tige de lotus (...) et au sein de ce lotus, parut le créateur Brahmā... » Ailleurs, le même texte évoque (IV, IX, 14) « Cet être qui, à la fin de chaque *kalpa*, renfermant dans son sein l'univers, dort, ramenant à lui son regard, sur la couche du serpent Ananta, son ami ; cet être dont le nombril, semblable à l'Océan, a produit ce lotus doré des mondes, au centre duquel paraît l'éclatant Brahmā ».

Les Khmers ont bien connu ce double thème du « Sommeil de Viṣṇu » et de la « Naissance de Brahmā ». Nous le constaterons en étudiant leurs bas-reliefs. Quant à leurs inscriptions, il nous suffira de rappeler celle de la reine Kulaprabhāvatī qui, dès le v^e siècle dit : « Puisse celui qui, absorbé dans une méditation dénuée de raisonnement, repose dans la chambre à coucher qu'est l'océan de lait, étendu sur le lit que font les replis du serpent Śeṣa, puisse celui qui rassemble les trois mondes dans l'enceinte de son ventre et qui possède un lotus jaillissant de son ombilic, protéger la grande reine... » (1). Mais, d'une façon générale, les inscriptions khmères qui sont parvenues jusqu'à nous ont tendance, quand elles se réfèrent à Viṣṇu couché sur les eaux cosmiques, à l'évoquer préférablement lors de l'apparition du lotus et de Brahmā et non lors de son sommeil entre deux créations successives. Citons, entre autres, l'inscription (x^e siècle) du Phnom Bakheng : « Hommage à Padmanābha qui, par désir de créer l'univers, a fait (surgir) Brahmā du lotus de son nombril », (2) et l'inscription de Prāsāt Trapāñ Run (xi^e siècle) : « Qu'on s'incline devant Vāsudeva, qui a maîtrisé la matière primitive pour une création parfaite de l'univers et dont le Puruṣa est une partie ! Lui dont la qualité de Cause suprême est proclamée par le Créateur même de tous les êtres vivants, par Brahmā, qui prend naissance dans le lotus de son nombril. » (3)

Or, nous le verrons, et abondamment, par la suite, il apparaît que les sculpteurs khmers, eux aussi — du moins pour toutes les œuvres qui nous restent — ont donné la préférence à ce thème du Viṣṇu couché émettant le lotus et Brahmā : ce recouplement mérite, croyons-nous, d'être signalé.

* * *

(1) G. Cœdès, A new inscription from Fu-Nan, in *The Journal of the Greater Indian Society*, vol. IV, 2, p. 121, st. I, traduction française revue par M. Cœdès.

(2) L. Finot, Le Yaśodharagiri et le Phimānakas, in *Journal Asiatique*, Janvier-Mars 1932, p. 49 sq., st. III.

(3) L. Finot, Inscription de la stèle du Prāsāt Trapāñ Run, in *B. E. F. E. O.*, T. XXVIII, p. 70, st. I et II.

Mais venons-en aux représentations plastiques dans l'art khmer en constatant que, si nous avons des inscriptions relatives au Viṣṇu couché dès le v^e siècle, ce n'est qu'à partir du vii^e que nous trouvons (dans l'état présent de nos connaissances) des représentations de ce thème.

Les premières manifestations se classent dans le « style de Prei Kmeng » qui, nous le rappelons, se forme dans les derniers temps du « style de Sambor » et s'étend sur quatre à cinq décennies vers le milieu du vii^e siècle. Ce sont notamment les linteaux de Han Chei (cellule) (Fig. 1 et 2), de Vat Tang Kasang, (1) de Tūol Ang (2), de Tūol Baset (Fig. 3), de Robang Romeas (3). Notons que, à l'exception du seul linteau de la cellule de Han Chei qui représente, en double, le « Sommeil de Viṣṇu », tous les autres linteaux illustrent la « Naissance de Brahmā ».

Du point de vue stylistique, ces reliefs offrent des caractères qui décèlent une parenté avec l'art indien, et très précisément avec l'art indien de l'époque gupta et post-gupta.

Tout comme à Bhitārgaon (4), Deogaṛh (5), Māmallapuram (6), Aīhoḷi (7), Ellorā (8), etc. le serpent sur lequel repose Viṣṇu est un *nāga* et est enroulé, lové sous le corps du dieu ; son capuchon à têtes multiples est doté d'une grande ampleur et encadre complètement la tête du dieu ; les têtes, aux gueules fermées, sont traitées de manière très naturaliste. La coiffure de Viṣṇu est une mitre (*kiriṭa*) comme (sauf à Bhitārgaon) dans l'Inde. Viṣṇu, comme dans la majorité des sites indiens que nous venons de citer, est étendu horizontalement sur les replis du serpent. (Faisons remarquer, au passage, que dans les sites les plus anciens : Bhitārgaon et Deogaṛh, le corps de Viṣṇu est arqué. L'identité de la position khmère et de celle constatée dans les sites postérieurs à Bhitārgaon et Deogaṛh pourrait constituer un indice chronologique). Si la position, dans l'art khmer de cette période, est constamment horizontale, l'appui sur le côté droit ou sur le côté gauche apparaît comme indifférent (9) : par exemple, à Tūol Baset Viṣṇu repose sur le flanc droit, à Tūol Ang sur le flanc gauche ; dans le linteau de Han Chei, il présente simultanément les deux positions.

Le lotus qui porte Brahmā sort, d'après les textes indiens, du nombril de Viṣṇu ; et c'est bien ainsi qu'on le présente à Ellorā, comme aussi dans les sites khmers de

(1) P. DUPONT, Les linteaux khmers du vii^e siècle, in *Artibus Asiae*, vol. XV, 1/2, p. 31 sq., fig. 24.

(2) *ibidem*, fig. 31 et R. DALET, *B. E. F. E. O.*, T. XXXV, pl. XVIII b et c.

(3) Description de ce linteau in H. PARMENTIER, *A. K. P.*, p. 285. — M. J. BOISSELIER a l'intention de publier la photographie de ce linteau dans un article : « Nouvelles données sur l'art pré-angkorien : le sanctuaire de Roban Romas » in *Felicitations Majumdar* (à paraître).

(4) Cf. Pl. 78 B, in B. ROWLAND, *The Art and Architecture of India*, Melbourne-Londres-Baltimore, 1953

(5) Cf. Pl. XXXII, p. 110 in T. A. Gopinātha RAO, *Elements of Hindu Iconography*, Madras, 1914, T. I.

(6) Cf. Pl. XXXI, p. 91, *ibidem*.

(7) Cf. Pl. XXXIII, p. 92, *ibidem*.

(8) Cf. *A. P. G.*, n° 14342/49.

(9) Nous signalons ce point, M^{lle} M. T. de MALLMANN (*Les enseignements iconographiques de l'Agnī-purāṇa*, Paris, 1963, p. 39) observant que, dans ce *purāṇa*, Viṣṇu est couché sur le flanc gauche et qu'à sa connaissance les représentations plastiques à Deogaṛh et à Jaypur sont conformes à cette indication, alors que les « Viṣṇu couché » de l'art indien le sont généralement sur le côté droit.

Vat Tang Kasang, Tūol Baset, Tūol Ang, Robang Romeas (sauf Han Chei, naturellement). Et, ici encore, Bhitārgaon et Deogarh, plus anciens, font exception ; le lotus y émerge de l'océan. Il semble qu'à partir d'un certain moment on ait tenu à respecter plus scrupuleusement les textes (1).

Les sculpteurs du VII^e siècle, traitant les mains de Viṣṇu couché, en ont mis une soutenant la tête, une autre allongée sur le genou, la troisième tenant la tige de lotus, la dernière tenant un objet indistinct. A Robang Romeas, la tige est si courte que la main qui la tient repose sur le ventre même de Viṣṇu. Ceci nous rappelle étrangement le texte indien du *Viṣṇudharmottara* : (2) » One of his hands should be extended over the knee. Another hand should be placed on the navel and a third should be under the head of the God. And the remaining one should be holding a spout of the Santāna (tree). » Rapprochons les représentations bien connues que nous offre Ellorā, où l'une des mains du dieu tient aussi la tige de lotus.

On voit qu'il existe un certain nombre de caractères qui nous permettent de rapprocher les linteaux khmers du style de Prei Kmeng, non seulement des textes indiens mais aussi des sculptures de la période gupta et post-gupta. Mais certains autres points les distinguent nettement de ces sculptures. Outre les différences de facture, notons que les reliefs khmers, à la différence des indiens, présentent (sauf à Robang Romeas) les seuls protagonistes Viṣṇu et Brahmā (3). Les autres personnages : Lakṣmī, Garuḍa, Madhu, Kaiṭabha, souvent représentés dans l'art gupta et post-gupta, sont absents. A Robang Romeas cependant, Lakṣmī se tient aux pieds du dieu et l'on voit deux petits personnages à l'attitude violente ; cette présence nous incline à penser que ce linteau pourrait être légèrement postérieur (4) à ceux des autres sites sus-visés, car les linteaux des styles qui suivront porteront toujours Lakṣmī et éventuellement d'autres personnages.

Observons encore deux autres détails : a) Brahmā a les mains posées l'une sur l'autre dans son giron ; il semble être (l'orientation des paumes n'est pas assez visible pour l'affirmer) en *samādhi-mudrā* ; cette position des mains restera exceptionnelle.

(1) Madho Sarup Vats, The Gupta temple at Deogarh, in *Memoirs of A. S. I.*, n° 70, p. 15, a remarqué qu'à Deogarh le lotus émerge derrière les replis du serpent. Pourtant, dit-il, Kālidāsa dans son *Raghuvamśu* (canto XIII, 6) indique que Brahmā est assis sur le lotus sortant du nombril de Viṣṇu et « this is how he is usually depicted in later sculptures also... »

(2) Cité par D. N. SHUKLA, *Vastu-Sastra*, Vol. II ; *Hindu Canons of Iconography and Painting*, Chandigarh p. 197.

(3) A Vat Tang Kasang, il y a deux personnages de part et d'autre de Brahmā placés sur l'arc du linteau ; mais ils constituent une survivance des personnages en médaillon sur l'arc des linteaux du « style de Sambor » ; ils ne font pas partie du thème du « Viṣṇu couché ».

(4) M. J. BOISSELIER dans « Arts du Cambodge préangkorien : la date de Mi-šo'n E-1 », *Artibus Asiae*, Vol. XIX, 3/4, p. 202-203, pensait que cette pièce ne semblait « pas postérieure au règne d'Içānavarman 1^{er} en raison des indications très nettes fournies par l'inscription » (inscription de 598 P. C. publiée par G. COEDÈS, Quelques précisions sur la fin du Fou-nan, piédroit du sanctuaire de Robang Romeas, *B. E. F. E. O.* XLIII, p. 5 sq.). Mais, d'une part, cette inscription n'a trait qu'à l'érection d'une image du dieu Viṣṇu et ne concerne pas spécifiquement le linteau ; d'autre part, M. BOISSELIER, interrogé, pense maintenant que le piédroit portant l'inscription est une pièce de rempli et que le linteau lui est postérieur. Cette observation prendra place, nous a-t-il précisé, dans son étude à paraître in *Felicitations Majumdar*.

b) Viṣṇu a les pieds accolés l'un à l'autre, tournés à angle droit (ce qui affecte l'attitude générale d'une certaine gaucherie).

Les Viṣṇu couché de Han Chei, Vat Tang Kasang, Tūol Baset, etc. et celui de Robang Romeas, présentent, en définitive, des caractères qui les situent par rapport aux modèles indiens post-gupta et par rapport aux sculptures khmères qui suivront.

Un nouveau jalon nous est apporté par le linteau de Nāk Ta Tang Reay (fig. 5), déjà étudié par Dalet (1) qui le situe dans « la première période classique » et que nous placerions, d'après le style des colonnettes sur lesquelles il repose, au moins dans la seconde moitié du x^e siècle et, d'après sa parenté avec le linteau de Preaḥ Vihear (cf. *infra*), plus probablement dans la première moitié du xi^e siècle.

Mais nous avons eu l'occasion d'examiner à Phnom Pros (colline voisine de Kompong Cham) un linteau à terre (fig. 4), vestige du temple disparu, qui, à notre avis, s'intercale entre les linteaux du style de Prei Kmeng et le linteau de Nāk Ta Tang Reay, en se manifestant d'ailleurs comme plus proche de celui-ci que de ceux-là.

Tout comme dans les premiers : Viṣṇu est allongé très horizontalement et a les pieds accolés et retournés à angle droit ; le *nāga* a des têtes à gueules fermées et traitées de façon naturaliste ; la tige de lotus sort du nombril de Viṣṇu. Mais le *nāga* n'est plus lové, n'indique plus aucun repli et le capuchon ne forme plus auréole autour de la tête du dieu ; la tige de lotus n'est plus tenue par l'une des mains du dieu ; les mains tiennent maintenant des attributs, massue, conque, disque, rosaire (2) ; la coiffe n'est plus la mitre (*kirīṭa*) mais le « *mukuṭa* » conique à diadème ; Brahmā n'est plus en *samādhi-mudrā*, mais deux de ses mains sont en *añjali-mudrā*, les deux autres tenant des attributs ; enfin, la déesse Lakṣmī soutient les jambes de Viṣṇu. Si certains éléments de ce linteau de Phnom Pros rappellent donc les reliefs que nous avons étudiés précédemment, d'autres l'en différencient d'une façon très nette et le rapprochent, nous allons le voir, de la pièce de Nāk Ta Tang Reay ; il se présente ainsi comme nettement évolué et très dégagé de l'influence indienne. Ce sont ces considérations qui nous amènent à le situer plus près de la fin du x^e siècle que de de la fin du vii^e.

A Nāk Ta Tang Reay (fig. 5), nous retrouvons le même type de *nāga* qu'à Phnom Pros et la présence de personnages autres que Viṣṇu et Brahmā : ici, la déesse Lakṣmī et Garuḍa ; la tige de lotus sort toujours du nombril de Viṣṇu. Mais un changement notable — d'autant plus intéressant qu'il va aller s'accroissant — se manifeste : le corps de Viṣṇu n'est plus complètement allongé ; il se redresse légèrement.

Les linteaux de Prāsāt Pray Thnal Nord (3) et de Preaḥ Vihear (4) (fig. 6) s'appa-

(1) R. DALET. Quelques nouvelles sculptures khmères, *B. E. F. E. O.*, T. XXXV, p. 154, pl. XXXI, B.

(2) Le rosaire (*akṣamālā*) n'est pas un des attributs spécifiques de Viṣṇu. La présence du rosaire à Phnom Pros n'est pas un fait unique ; le Viṣṇu du Phnom Bâ Thé (cf. *infra*) en tient un.

(3) Cf. *A. P. G.* n° 31294/3.

(4) A Preaḥ Vihear existent, à notre connaissance, deux linteaux représentant Viṣṇu couché :
— l'un (dont nous donnons la photographie en Fig. 6) se trouve actuellement au sol dans la cour I et proviendrait probablement, selon M. B. PH. GROSLIER, du porche Nord de l'avant-corps B' du sanctuaire ;
— de l'autre, qui se trouve au Gopura IV J, pavillon central, porche Sud, face Sud, nous ne disposons pas d'une reproduction photographique suffisante pour l'étudier et le caractériser.

rentent à celui de Nāk Ta Tang Reay par leur composition et leurs détails : *nāga* à têtes naturalistes, présence de personnages secondaires, corps de Viṣṇu redressé, lotus issant de l'ombilic ; mais ils accusent une certaine évolution : le capuchon formé par le *nāga* n'abrite plus la tête de Viṣṇu et s'en éloigne même.

Bien entendu, tout au long de cette étude, il nous a été impossible d'énumérer de façon exhaustive les sculptures ou fragments de sculptures qui peuvent se trouver *in situ*, dans les Musées, dans les collections particulières. Nous citons des types échelonnés, qui permettront, éventuellement, de rapprocher et de situer les cas qui pourraient se présenter. Par exemple, nous avons vu dans « *Yakṣas* » de Coomaraswamy (1), un Viṣṇu couché de la collection C. T. Loo, que l'auteur place sans autre précision dans la « classical period » ; en examinant la photographie, nous distinguons un ensemble de traits qui rapprochent l'œuvre des linteaux de Phnom Pros, de Nāk Ta Tang Reay, et qui la placeraient vers la fin du x^e siècle.

Une nouvelle phase dans l'évolution du thème de la « Naissance de Brahmā » nous est donné par un ensemble de linteaux et de frontons qui, par certains éléments : coiffure, costumes, appartiennent incontestablement au « style du Baphuon » (fin du xi^e siècle). Ce sont les linteaux de Nāk Ta Khlān Mu'oñ (fig. 7), Bantāy Srei de Dandek (2), les frontons de Chau Srei Vibol (3), Vat Ek (fig. 8) etc.

Viṣṇu, qu'il soit sur le flanc droit ou sur le flanc gauche, a maintenant le buste encore plus redressé, la ligne des épaules tendant vers l'horizontale. Cela est à noter, car il apparaîtra ainsi, sauf rare exception, dans les styles postérieurs à celui du Baphuon. Le lotus ne sort généralement plus du nombril de Viṣṇu (4) mais il est, comme dans les représentations précédentes, à tige unique ; à Vat Ek (fig. 8), cependant, la tige s'agrémente, de part et d'autre, d'un bouton de lotus.

Quant au *nāga*, qui persiste dans sa forme aplatie et dénuée de replis, ses gueules multiples perdent tout caractère naturaliste et s'ornementent d'une crête.

La présence de Lakṣmī est constante ; celle d'autres personnages est épisodique. On trouve ainsi, par exemple dans le linteau de Nāk Ta Khlān Mu'oñ, deux ascètes assis sur lotus qui pourraient bien être Bhṛḡu et Mārkaṇḍeya comme le suppose Dalet (5).

Nous arrivons ainsi aux reliefs du grand temple-montagne dédié à Viṣṇu : Angkor Vat.

Dès la seconde porte du majestueux *gopura* occidental (enceinte IV), nous

(1) A. COOMARASWAMY, *Yakṣas*, Washington 1928-1931, 2 vol. T. II, Pl. 11, 4.

(2) Cf. A. P. G. n° 31347/25.

(3) LUNET DE LAJONQUIÈRE, *Inventaire descriptif des monuments du Cambodge*, Paris, 1911, T. III, p. 351, fig. 74 et A. P. G. n° 31337/17.

(4) On pourrait avoir un doute en ce qui concerne le linteau de Nāk Ta Khlān Mu'oñ (fig. 7) l'ombilic étant caché par un bras. Mais la courbe de la tige de lotus nous persuade que celle-ci ne peut venir du nombril. R. DALET, qui a examiné le linteau sur place, écrit (*Recherches archéologiques au Cambodge*, B. E. F. E. O. T. XXXVI, p. 29, pl. VI, c) : « La tige florale qui reçoit Brahmā donne l'impression de sortir du dos de Viṣṇu dont le nombril est masqué par le bras antérieur gauche. »

(5) R. DALET, *ibidem*, p. 30.

trouvons un linteau (1) au riche décor floral dont le motif central est un Viṣṇu couché émettant le lotus et Brahmā ; mais ce motif est de dimensions réduites et quelque peu abîmé. On distingue toutefois fort bien un chaperon de têtes de *nāga* très stylisées et en éventail placé sur la tête d'un Viṣṇu redressé, et une coiffure à trois pointes de Lakṣmī.

Dans la grande galerie de bas-reliefs (enceinte III), à l'angle nord-ouest, un grand relief mural (2) nous présente Viṣṇu sur serpent, mais il ne s'agit pas du double thème que nous avons jusqu'ici étudié ; Viṣṇu est sollicité par les dieux à s'incarner sur terre et intervenir dans le combat contre Rāvaṇa. Ce relief est d'ailleurs très abîmé, surtout en ce qui concerne le serpent, et ne permet guère d'observations stylistiques.

Dans la galerie cruciforme, la haute paroi sud nous offre une grandiose « Naissance de Brahmā » (3), d'une belle facture, mais dont la pierre, malheureusement, a subi des déprédations profondes. Viṣṇu, tenant ses attributs, se redresse. Lakṣmī porte une somptueuse coiffure à trois pointes. Le *nāga* a un capuchon à têtes créteées se déployant en éventail. Brahmā et le lotus sont détruits, sauf le départ de la tige, qui ne sort pas du nombril de Viṣṇu. De part et d'autre du dieu couché, des ascètes (*ṛṣi*) sont en adoration sous des arbres.

Enfin, à la porte intérieure d'entrée sud du sanctuaire central, un linteau (situé dans l'ombre et difficile à voir) qui, à notre connaissance, n'a jamais été ni publié ni étudié, présente pour nous le mérite, quoiqu'étant de facture inférieure au précédent, d'être absolument intact (fig. 9). Dans un décor floral comportant une série d'adorants, se place en motif central Viṣṇu couché sur le *nāga*, lui-même flottant sur l'océan rempli de poissons. Viṣṇu repose sur son flanc gauche, comme au *gopura* occidental, alors que dans la galerie cruciforme, il est sur le flanc droit. Trois de ses mains tiennent des attributs : la massue, la conque et le disque, la quatrième soutenant la tête. Le dieu se redresse ; la ligne de ses épaules est horizontale. Le capuchon du *nāga*, d'ailleurs très réduit, n'enveloppe pas la tête du dieu et ses gueules traitées de profil sont stylisées et créteées. Lakṣmī, qui porte la coiffure à trois pointes (caractéristique du style d'Angkor Vat) soutient les jambes de Viṣṇu. Non de l'ombilic, mais de derrière le dieu surgit une tige de lotus qui se divise en trois ; la fleur centrale supporte Brahmā dont les quatre bras tiennent des attributs et qui s'inscrit dans une niche. Deux personnages s'agitent sur les lotus des tiges latérales ; ce sont très vraisemblablement les deux *asura* Madhu et Kaiṭabha dont le *Mārkaṇḍeya-purāṇa* nous dit : « While the adorable lord Vishnu, stretching Śeṣa out, wooed the sleep of contemplation at the end of the kalpa, when the universe was converted into absolute ocean, then two terrible Asuras named Madhu and Kaiṭabha, springing from the root of Vishnu's ear, sought to slay Brahmā (4) ». Leur position sur des lotus est indiquée dans des textes

(1) L. FINOT, V. GOLOUBEV, G. COEDÈS, *Le Temple d'Angkor Vat*, in « Mémoires Archéologiques publiés par l'E. F. E. O. », Paris, 1929-1930-1932, 7 vol., Pl. 161, 162.

(2) *Le Temple d'Angkor Vat*, *ibidem*, Pl. 325.

(3) *Le Temple d'Angkor Vat*, *ibidem*, Pl. 251.

(4) *Mārkaṇḍeya-purāṇa*, *op. cit.*, 81, 49., p. 469.

plus tardifs : le *Viṣṇudharmottara* et le *Padma-purāṇa* (1) qui les qualifient de *nāla-lagna* « surgissant d'une tige de lotus ». Les *Asura* Madhu et Kaiṭabha sont mentionnés d'ailleurs dans certaines inscriptions khmères (2).

Ces trois reliefs, et très notamment celui du sanctuaire, conservé dans ses détails, nous apportent les caractéristiques du « Viṣṇu couché » dans le style d'Angkor Vat. Ce sont d'abord, comme pour le style du Baphuon, la position redressée de Viṣṇu, le *nāga* à têtes stylisées et créteées, la tige de lotus partant non du nombril mais de derrière le dieu, et c'est, comme dans les autres reliefs d'Angkor Vat, la coiffure à trois pointes de la déesse. Mais le linteau du sanctuaire (fig. 9) nous fournit trois détails supplémentaires : *a*) la division en trois de la tige de lotus, l'origine probable en étant la tige unique mais comportant deux boutons latéraux que nous avons vue à Vat Ek (fig. 8) ; elle subsistera dans les formes postérieures (3) ; *b*) la représentation des deux *Asura* Madhu et Kaiṭabha sur des lotus, qui restera fréquente dans les reliefs postérieurs ; *c*) l'inscription de Brahmā dans une niche — niche dont on peut trouver antérieurement quelques représentations, comme à Vat Ek, et qu'on retrouvera dans les représentations plus tardives, à Vat Baset (fig. 15) par exemple.

L'un des Praḥ Pithu, du style d'Angkor Vat, a donné un linteau (fig. 10), actuellement au Musée Guimet, qui est une véritable réplique, mais en excellent état, du linteau du *gopura* d'entrée ouest du temple-montagne. Tous deux offrent un détail bien curieux : le corps du *nāga* est constitué par le rouleau de feuillage, en forme de grecque, du linteau. Or, nous découvrons cela déjà dans le linteau (du x^e siècle) de Kuṭṭīśvara (fig. 11) représentant le Barattement de la mer de Lait : le corps du serpent, tenu d'un côté par les dieux et de l'autre par les *asura* n'est autre que le rouleau végétal qui traverse le linteau. Nous avons là un double témoignage, sans équivoque, de l'équivalence *nāga*-plante.

Nous parvenons après Angkor Vat à un moment où le thème du Viṣṇu couché sur le *nāga* semble avoir été profondément modifié par les khmers. M. K. Bhattacharya s'exprime ainsi (4) : « Au XII^e siècle, le *nāga* Ananta se transforme en dragon. Nous observons ce phénomène pour la première fois sur les monuments construits après Angkor Vat, par exemple Bantay Sāmré et Bēñ Mālā. Il ne faut peut-être pas chercher l'explication dans une influence chinoise. Il s'agit probablement d'une tradition autochtone. La transformation était naturelle, car le *nāga* et le dragon ont la même valeur symbolique : ils représentent tous deux les Eaux ».

Or, nous avons eu l'occasion, en 1960, de voir au Musée de Phnom Penh une sculpture en ronde-bosse (fig. 16) qui est un fragment d'un « Viṣṇu couché » et de cons-

(1) Cités par D. N. SHUKLA, *Vastu-Sastra*, *op. cit.*, p. 197.

(2) Cf. G. CÆDÈS, *Ins. C.*, T. 1, p. 90 et 121, st. CXI — T. IV, p. 20-22, st. III etc.

(3) Après A. COOMARASWAMY (*Yakṣas*, II, p. 27 et *Elements of Buddhist Iconography*, p. 17-18) M. K. BHATTACHARYA (*Les religions brahmaniques dans l'ancien Cambodge*, Paris, 1961, p. 109) fait observer que « la plante du lotus revêt alors l'aspect d'un arbre, ce qui fait songer au *skambha* ou *stambha* védique et confirme de ce fait que le thème dérive d'une vieille tradition védique. »

(4) K. BHATTACHARYA, *Les religions brahmaniques...*, *op. cit.*, p. 110.

tater qu'il comportait, entre le corps de Viṣṇu (dont il ne reste que le bras) et le dos du « dragon », le fuseau longiforme et la tête d'un *nāga*. Alertée par cette constatation, nous avons, en 1963, examiné attentivement sur place le grand fronton de la « bibliothèque » nord de Bantāy Samré (fig. 18) auquel se réfère M. Bhattacharya, et nous avons constaté : 1° qu'il existe entre le corps de Viṣṇu et le dos du « dragon » un bourrelet longiforme qui se prolonge par une tête de *nāga* au-dessus du *mukuṭa* du dieu ; 2° qu'il existe, dressé devant la tête du « dragon », le haut du corps et le capuchon d'un serpent dont la partie postérieure se perd sous le ventre du « dragon ». En conséquence, on peut affirmer qu'il n'y a pas eu précisément transformation du *nāga* Ananta en « dragon ».

La question reçut un éclairage nouveau le jour de Mars 1963 où nous vîmes, à Phnom Ta Mau (à 30 kilomètres au Sud de Phnom Penh, dans la province de Bati) un linteau, qu'avait signalé en 1902 Lunet de Lajonquière (1), et qui se trouvait dissimulé sous une paroi de tôles ondulées élevée par des bonzes autour d'un pagodon. Ce pagodon bouddhique se dresse à proximité immédiate d'un sanctuaire de briques, actuellement très ruiné et dont l'entrée est surmontée d'un Barattement de la mer de Lait, fort abîmé.

Ce linteau, taillé dans une pierre dure et dorée, de dimensions imposantes, est dans un état de conservation presque parfait (fig. 12, 13, 14).

Viṣṇu est allongé sur un grand animal à pattes griffues, à gueule garnie de dents et de crocs, à ample crinière et trompe nasale et au long corps couvert d'écailles. Mais entre le monstre et le dieu s'insère très nettement le corps reptilien d'un *nāga*, dont les têtes stylisées et crêtées surmontent, en éventail, la tête de Viṣṇu. Ce détail rattache la sculpture à celles d'Angkor Vat, ainsi d'ailleurs que d'autres éléments typiques : l'attitude arquée du dieu, la position du torse, la tige de lotus se divisant en trois pour supporter non seulement Brahmā au centre, mais, de part et d'autre, Madhu et Kaiṭabha (un des deux, détruit, a été grossièrement remplacé par du ciment).

Se dressant devant le monstre et lui faisant face, un autre *nāga* sort du fond des eaux. La présence du grand monstre et de ce second *nāga* différencient l'œuvre de celles d'Angkor Vat et, au contraire, la rapprochent d'autres reliefs, dont nous avons déjà signalé un spécimen à Bantāy Samré (fig. 18). Observons aussi que la tige de lotus ne surgit pas, comme dans les styles du Baphuon et d'Angkor Vat, de derrière le dieu, mais bien de son nombril, comme dans les reliefs plus antiques ; et ce retour au passé se maintiendra dans les représentations que nous examinerons par la suite (2).

Les éléments analysés permettent donc de situer le linteau de Phnom Ta Mau entre les reliefs d'Angkor Vat et de Bantāy Samré (monument que tous les travaux

(1) LUNET DE LAJONQUIÈRE, *Inventaire...*, *op. cit.*, Paris, 1902, T. I, p. 33 et 34.

(2) Ce phénomène est loin d'être unique dans l'art khmer. Par un désir, semble-t-il, de renouvellement, l'artiste khmer fait revivre parfois des motifs oubliés, comme il recourt parfois à des motifs empruntés aux arts étrangers ou traduisant plastiquement des textes anciens. Le grand exemple du « style du Kulên » est bien connu : les artistes de Jayavarman II en firent, par les emprunts s'alliant à leur imagination, une véritable Renaissance.

récents s'accordent à placer dans le temps après Angkor Vat, mais assez proche de celui-ci) (1). Cela lui donne une importance, pour notre étude, très particulière.

Mais ce linteau est important aussi à d'autres titres. D'une part, il joint à de belles qualités techniques d'exécution, une composition magistrale et d'une exceptionnelle richesse ; d'autre part, la multiplicité des personnages secondaires nous apporte une floraison d'indications iconographiques. Agenouillée sur la croupe de l'animal, Lakṣmī soutient les pieds de Viṣṇu ; mais elle est doublée d'une seconde figure féminine (2), que nous avons tout lieu de supposer être Bhūmi-devī, que le *Rūpamaṇḍana* (3) associe à Śrī Lakṣmī dans ce thème. De part et d'autre du grand motif central et sur deux registres, se dressent six personnages alternant avec des personnages accroupis, les mains jointes, sous des arbres stylisés. Ceux-ci sont des adorants. Les douze personnages debout portent le *mukuṭa* et possèdent chacun quatre bras tenant des attributs ; la massue reposant sur l'épaule gauche est toujours portée par le même bras tandis que les autres attributs, parmi lesquels on arrive à distinguer le disque et la conque, changent de mains. Les quadruples bras et le nombre total de ces personnages nous conduisent à penser qu'il s'agit là d'une représentation de douze formes de Viṣṇu. Les textes indiens traitent des quatre grandes manifestations de Viṣṇu « *caturmahāvyaḥa* » d'où sont issues, par triplage de chacune d'elle, deux séries de douze manifestations secondaires (4). Une stèle du Maisur datant du XII^e siècle, conservée au Musée Guimet (5), nous apporte la preuve que la plastique indienne n'a pas ignoré, en encadrement de la forme centrale de Viṣṇu, l'expression d'une série de douze de ses manifestations.

Ce n'est pas tout : notre relief présente, dans sa partie supérieure : a) de part et d'autre du motif central, deux petits personnages dont l'un est malheureusement abîmé et dont l'autre semble être un ascète se tenant debout, de face, les mains jointes ; on peut penser aux deux *ṛṣi* Bhṛḡu et Mārkaṇḍeya qui souvent sont mentionnés dans le mythe et que nous avons déjà vus représentés (6) ; b) portant des guirlandes, de petits personnages volants doivent être les *Vidyādhara* dont nous parle précisément l'*Agni-purāṇa* en son chapitre 44 à propos de l'image de Vasudeva (7).

Il nous faut maintenant revenir au fronton de Bantāy Samrē (fig. 18) qui se place chronologiquement, nous venons de le voir, après le linteau de Phnom Ta Mau. La présence de trois animaux, un grand monstre et deux *nāgas*, ne nous surprend plus du tout. Certes, le *nāga* supérieur est moins accusé et plus malaisé à discerner qu'à

(1) Cf. Notamment J. BOISSELIER, *Bēh Mālā et la chronologie des monuments du style d'Angkor Vat*, B. E. F. E. O., T. XLVI, p. 187 sq.

(2) A Vat Ek (fig. 8) déjà Lakṣmī est doublée d'une seconde déesse.

(3) Cité par D. N. SHUKLA, *Vastu-Sastra...*, op. cit., p. 197.

(4) Cf. Notamment T. A. Gopinātha RAO, *Elements...*, op. cit., T. I, p. 227 sq. — J. N. BANERJEA, *Hindu Iconography, Journal of the Indian Society of oriental Art*, XIII, 1945, p. 102-105. — et M. T. de MALLMANN, *Les enseignements...*, op. cit., p. 15 et p. 19 à 24.

(5) sous le n° MA 2131.

(6) voir supra ce qui concerne le linteau de Nāk Ta Khlān Mu'oñ (fig. 7).

(7) M. T. de MALLMANN, *Les enseignements...*, op. cit., p. 16, 200-201 et 221.

Phnom Ta Mau ; mais il existe indiscutablement et cet amenuisement, avec la disparition des têtes en éventail qui se voyaient à Angkor Vat et qui demeureraient à Phnom Ta Mau, est tout à fait symptomatique et atteste la postériorité de ce fronton par rapport au linteau de ce dernier site. Viṣṇu conserve la même attitude et la tige de lotus continue à sortir de son nombril et à se diviser en trois, portant Brahmā et les deux personnages secondaires ; mais cette tige est maintenant tenue par l'une des mains de Viṣṇu, donnant un nouvel exemple de ces résurgences du passé que nous avons déjà signalées.

Dans les monuments qui suivent Angkor Vat, qu'ils appartiennent à la fin du style d'Angkor Vat ou au style du Bayon, toutes les représentations de Viṣṇu couché — et cela est caractéristique — présentent le « dragon », tandis que le *nāga* sur lequel reposait le dieu tend à disparaître. Par exemple : à Phnom Ta Mau (fig. 12, 13, 14), au Phnom Da — dont le sanctuaire du sommet renferme un linteau au sol, de grandes dimensions et de belle allure, brisé et sévèrement mutilé (fig. 17) — le *nāga* montre encore son corps et ses têtes multiples (1) ; à Bantāy Saṃré (fig. 18), au Prāsāt Sneng (2), son corps n'a plus qu'une seule tête ; enfin, à Praḥ Khan d'Angkor (fig. 19), à Praḥ Theat Baray (fig. 21), au monument 487 (3) d'Angkor, les représentations — du moins dans leur état actuel — ne révèlent plus le *nāga*. Cependant, le *nāga* du fond de l'eau dresse souvent sa tête devant celle du « dragon ».

Le fronton de Praḥ Khan (monument appartenant au style du Bayon) mérite une mention particulière. S'il présente bien (fig. 19) Viṣṇu au torse redressé, avec Lakṣmī à ses pieds et des *ṛṣi* en adoration, s'il possède bien une tige de lotus se divisant en trois, en revanche cette tige ne sort pas du nombril et ses trois rameaux se terminent très nettement en fleurs de lotus fermées, en boutons de forme ovale et pointue. Brahmā n'est pas là, et nous nous trouvons en présence, non pas de la « Naissance de Brahmā » mais du « Sommeil de Viṣṇu ». Ce fait est d'autant plus remarquable, qu'il faut remonter jusqu'à Han Chei, au VII^e siècle, pour trouver un relief khmer représentant le « Sommeil de Viṣṇu ». Et cette reprise du thème n'est pas isolée : sur la partie inférieure d'un pilastre du sanctuaire de Bantāy Saṃré nous trouvons aussi un Viṣṇu couché sans lotus ni Brahmā (fig. 20). (L'absence dans ce relief du *nāga* sur le dos du dragon, comme à Praḥ Khan, nous induit à penser que cette partie du sanctuaire a été sculptée postérieurement à l'ensemble du monument ; et ceci pourrait être corroboré par un autre indice : la bordure du pilastre n'est pas terminée — cet indice n'ayant qu'une valeur relative, les monuments khmers étant restés souvent inachevés).

La reprise du vieux thème du « Sommeil » se fait, soulignons-le, dans le cadre exact de l'évolution stylistique : Viṣṇu est couché sur un « dragon » et le haut de son corps est nettement redressé, comme dans les représentations contemporaines du Viṣṇu donnant naissance à Brahmā.

(1) Il en est de même sur le linteau de Phnom Rung (actuellement en Thaïlande) ; cf. A. P. G. n° 33714/8.

(2) Cf. A. P. G. n° 3135181/2.

(3) Cf. A. P. G. n° 3147/7.

Enfin, Ta Prohm d'Angkor (style du Bayon) nous apporte (sur la face ouest du gopura est de l'enceinte IV) un fronton particulier (fig. 22). Il est à deux registres : le registre supérieur comporte un personnage placé entre deux orants humains à têtes de *nāga*, personnage qui a été bûché et qui était probablement le Buddha ; le registre inférieur présente un grand personnage couché sous un être volant et entre un adorant et un *nāga*. Certains détails se distinguent très malaisément du fait des détériorations. Nous pensons que le personnage couché n'est autre que Viṣṇu car s'il n'est pas couché sur un serpent, ni sur un « dragon », un *nāga* est indiqué par son chaperon ; l'attitude s'apparente aux Viṣṇu que nous avons examinés ; ses pieds paraissent même tenus par un personnage (très abîmé) ; enfin l'être volant est incontestablement Garuda. Il s'agirait donc, ici encore, du « Sommeil de Viṣṇu », l'omission de certains facteurs (notamment le « dragon ») pouvant résulter du fait qu'il s'agit d'un fronton bouddhique. L'état du bas-relief et l'originalité de sa composition (associant Buddha et Viṣṇu) ne nous permettent pas de le classer stylistiquement par rapport à ceux que nous venons d'étudier.

*
* *
*

Nous venons de dessiner l'évolution formelle et iconographique du « Viṣṇu couché » à travers les bas-reliefs de l'art khmer. Celui-ci a produit aussi des représentations de ce thème en ronde-bosse ; nous en connaissons quatre.

La plus ancienne se trouve à Phnom Bâ Thé, dans le delta du Mékong. Signalée par Parmentier (1), elle a été étudiée par M. Malleret (2).

Ce Viṣṇu est actuellement l'objet d'un culte de la part des bouddhistes, qui l'ont transformé en Buddha assis, ce qui a amené certaines modifications et entraîne certaines difficultés d'examen, surtout sur reproduction photographique. Toutefois, on distingue très nettement que Viṣṇu porte une mitre (*kirīṭa*), que le *nāga* est à gros replis, que le capuchon du serpent nimbe la tête du dieu, que les gueules sont traitées de façon naturaliste. Ces caractères l'apparentent incontestablement d'une part aux œuvres indiennes gupta et post-gupta, d'autre part aux linteaux du style de Prei Kmeng.

Cette œuvre a soulevé un intéressant problème. M. Malleret, se basant d'une part sur la « frontalité » du personnage, les têtes et les replis du serpent l'encadrant symétriquement et le bras replié ne constituant qu'un appui fictif, d'autre part sur la présence d'un attribut insolite : le rosaire, émet des doutes sur son caractère de Viṣṇu couché, et même de Viṣṇu (3). Nous ne sommes pas convaincue par son argumen-

(1) H. PARMENTIER, *B. E. F. E. O.*, T. XIII, p. 275-276.

(2) L. MALLERET, *L'Archéologie du delta du Mékong*, Publications de l'École Française d'Extrême-Orient Paris 1950, Vol. XLIII, T. I, p. 403, Pl. LXXXVI, a et b.

(3) *Ibidem*, p. 405 : « Cette curieuse statue soulève un problème iconographique lié à l'attitude du dieu et à la signification de certains attributs. Parmi ceux-ci seule la sphère est vishnouite, tandis que le rosaire des ascètes peut être considéré comme çivaite et l'on pourrait penser à un Hari-Hara, si la présence du serpent n'écartait cette supposition. (...) A propos d'images de l'Inde du Sud qui passent pour représenter le sommeil

tation, car : 1^o le traitement « symétrique » du nimbe et des replis reptiliens s'explique du seul fait qu'il s'agit d'une ronde-bosse ou d'un haut-relief, qui devait être posé « à plat » (1) et vu sous des angles variés ; la comparaison avec les bas-reliefs où la divinité est vue « de côté » ne se justifie donc pas ; 2^o s'il n'existe pas en pays khmer de représentations en bas-relief de Viṣṇu couché vu « de face », susceptible de confirmer ou d'infirmer l'observation précédente, le site indien d'Aīhoḷi (2) nous en offre une, sur le plafond d'un de ses temples et ce relief, qui est précisément du VII^e siècle, a la même symétrie dans les replis et dans le capuchon du serpent, et le même bras replié en appui fictif que la sculpture du Phnom Bâ Thé ; 3^o la présence du « rosaire » est insolite, mais elle n'est pas déterminante (3) et nous la constatons aussi dans le linteau de Phnom Pros, où il s'agit indubitablement d'un Viṣṇu couché (cf. fig. 4).

Pour nous, la sculpture du Phnom Bâ Thé est donc bien la représentation d'un Viṣṇu et précisément d'un « Sommeil de Viṣṇu », et elle est l'un des premiers témoignages de ce thème dans l'art khmer, peut-être le plus ancien.

Une autre ronde-bosse est l'admirable buste en bronze provenant du Mébon Occidental, se trouvant maintenant au Musée de Phnom Penh (4). Il est manifestement du style du Baphuon (fin du XI^e siècle). Mais son état très fragmentaire ne nous permet aucune observation stylistique ou iconographique relative au thème qu'il illustre.

Il en est de même pour la très belle tête conservée au Musée d'Art Asiatique d'Amsterdam et que M. Coedès (5) a identifiée comme celle d'un Viṣṇu couché et a située au début du XIII^e siècle.

La quatrième ronde-bosse n'est autre que la sculpture du Musée de Phnom Penh que nous avons déjà signalée (fig. 16). Bien que sérieusement mutilée, la présence

du divin dormeur sans accompagnement de Brahmā issant du nombril sur un lotus — ce qui est le cas au Bathé — on a suggéré une identification du Nārāyaṇa avec une ancienne divinité pré-aryenne, prototype du Īva historique (...). Ce n'est pourtant pas la seule des difficultés que l'on ait ici à considérer et l'on peut se proposer de rechercher à la statue une autre signification. Les replis du serpent se développent en proportions égales de chaque côté, ce qui ne convient guère à une position couchée. Le corps présente une rigoureuse frontalité et la symétrie de structure se retrouve dans un déploiement équilibré du chaperon de têtes de *nāga* qui surplombe la ligne des épaules à niveau égal. Les yeux sont largement ouverts (...). Enfin, la main postérieure droite est à peine engagée derrière la mitre et la position du coude sans appui ne répond pas au soutien du poids du corps dans une image gisante, fut-elle non dormante. Presque tous les linteaux du Cambodge qui représentent Viṣṇu couché sur le flanc montrent une flexion du corps qui tient compte d'une détente musculaire et d'un appui normal de la tête sur la main. Ici au contraire, la rigidité du corps est celle de la station droite. (...) L'on est alors en droit de se demander si, comme l'avait pensé Parmentier, la statue n'était pas destinée primitivement à être présentée debout, et l'on peut songer alors à des images de *nāga* anthropomorphes... »

(1) Comme, par exemple, l'image de Viṣṇu couché et placé dans un bassin au temple Budha-Nilkaṇṭha, au Népal (cf. D. L. SNELLGROVE, *Shrines and Temples of Nepal*, in *Arts Asiatiques*, T. VIII, Fasc. I, p. 6, fig. 3 et Fasc. 2, p. 112.)

(2) Cf. Pl. XXXIII, p. 92 in T. A. Gopinātha RAO, *Elements...*, *op. cit.*

(3) M. K. BHATTACHARYA, (*Les religions...*, *op. cit.*, p. 110) considérant le Viṣṇu du Phnom Bâ Thé dit au sujet de l'*akṣamālā* tenue par sa main supérieure droite : « Cet attribut a paru déconcertant. Mais il ne nous semble pas inattendu ici. L'*akṣamālā* exprime, à nos yeux, l'idée de *yoga* que le dieu est censé exécuter pendant son sommeil cosmique (*yoga-nidrā*). Le dieu, on le sait, médite le cosmos dont il renferme en lui-même le germe. L'*akṣamālā* est le symbole de cette méditation ».

(4) Cf. Pl. XCIII, p. 611 in B. E. F. E. O., T. XXXVI.

(5) G. COEDÈS, Un chef d'œuvre de la sculpture khmère au Musée d'Art Asiatique d'Amsterdam, ni *Phoenix*, 4^e année, n^o 11, Novembre 1949, p. 287 à 291.

concomittante du « dragon » et du *nāga* sur lequel repose Viṣṇu, suffit à la dater d'une époque postérieure à Angkor Vat et antérieure à la fin du style du Bayon.

On voit de reste que l'état fort incomplet de ces rondes-bosses et leur nombre très réduit ne permettent pas de les utiliser dans cette étude du thème du Viṣṇu couché en pays khmer (1).

*
* *

Nous nous sommes attachés, pour chaque étape de l'évolution plastique, à voir comment ses éléments caractéristiques continuaient les formes précédentes ou au contraire surgissaient à neuf, mais en trouvant de possibles origines soit dans des motifs éloignés dans le temps et dans l'espace, soit dans des textes. Toutefois, l'un de ces éléments caractéristiques — et non des moindres — n'a pas été justifié. Il s'agit de cet animal qu'on dénomme couramment « dragon », qui apparaît à Phnom Ta Mau et marque les reliefs postérieurs à Angkor Vat (à l'exception du fronton de Ta Prohm).

Pour M. Bhattacharya (2), nous l'avons vu : « Au XII^e siècle le *nāga* Ananta se transforme en dragon (...) La transformation était naturelle, car le *nāga* et le dragon ont la même valeur symbolique : ils représentent tous deux les Eaux ». Nous avons déjà fait observer, à propos de cette opinion, qu'en réalité il n'y avait pas eu transformation du *nāga* en « dragon ». La suite des reliefs de Phnom Ta Mau, du Phnom Da, de Bantây Samré, des monuments du style du Bayon (complétée par la ronde-bosse du Musée de Phnom Penh) a le double avantage de nous montrer, d'une part, la persistance du *nāga* qui se trouve immédiatement sous Viṣṇu et, d'autre part, son amenuisement progressif jusqu'à sa disparition. S'il est certes possible que « dragon » et *nāga* possèdent tous deux une valeur symbolique des Eaux (3), dans le fait l'équivalence « dragon » - *nāga* par remplacement n'est pas attestée par notre thème.

On pourrait alors penser à un emprunt à un art étranger. Il se trouve qu'à l'époque où le « dragon » apparaît, les relations entre le royaume khmer et le Champa, qu'elles fussent hostiles ou pacifiques, s'intensifièrent (4). Or l'art cham possède des dragons (5). Mais, s'il est exact que le dragon cham et le monstre khmer ont des points communs

(1) Il en est de même pour les bornes sculptées sur les quatre faces portant entre autres détails « Viṣṇu couché » (borne de Praḥ Khan de Kompong Svay conservée au Musée Guimet sous le n° M. G. 18104, celle du monument 487 d'Angkor au dépôt du Bayon, etc.) ; elles ne nous ont pas apporté, en ce qui concerne l'évolution stylistique de ce thème, des éléments nouveaux, intéressants. Signalons que le Viṣṇu de la borne (qu'on date du XII^e siècle) de Praḥ Khan de Kompong Svay est couché sur un « dragon » ; le Viṣṇu couché de la borne du monument 487 est très abîmé, mais il devait, étant donné l'époque tardive du monument, être couché sur un « dragon ».

(2) K. BHATTACHARYA, *Les religions...*, op. cit., p. 110.

(3) Cf. J. PRZYLUKI, Dragon chinois et Nāga indien. *Monumenta Serica*, III, 2, (1938), p. 605 et G. DE CORAL RÉMUSAT, Animaux fantastiques de l'Indochine, *B. E. F. E. O.*, T. XXXVI, p. 431 sq.

(4) G. COEDÈS *Les états hindouisés d'Indochine et d'Indonésie*, Paris, 1948, p. 270, 276, 277, 286 et Ph. STERN *L'Art du Champa*, Toulouse, 1942, p. 108-109.

(5) Cf. Pl. XII, 42, 3 in H. PARMENTIER, Animaux fantastiques, *Ars Asiatica*, T. IV. et le travail qui vient d'être publié de J. BOISSELIER, *La statuaire du Champa*, Paris, 1963, p. 196, fig. 137, 138 et p. 290, fig. 210, 211.

dans leur apparence, il n'est pas moins nécessaire de remarquer qu'en l'occurrence : a) il n'existe pas dans l'art cham, à notre connaissance, de Viṣṇu couché sur dragon, ce dieu étant toujours représenté couché sur le serpent (1) ; b) nous ne possédons pas de filiation précise entre l'animal cham et l'animal khmer — et nous allons voir qu'ils semblent bien procéder, tous deux, d'un fonds commun.

Une autre hypothèse vient à l'esprit si nous regardons mieux cet animal monstrueux qui apparaît sous le corps de Viṣṇu et va oblitérer le serpent. S'il est crocodilin, muni de puissantes et courtes pattes griffues et souvent couvert d'écailles, il montre parfois une croupe et toujours un cou cambré, une tête énorme puissamment relevée à crinière développée et une gueule à dents et à crocs ; le nez, enfin, se prolonge en trompe sinueuse, plus ou moins grande. C'est bien un monstre, un animal composite qui tient du crocodile, du lion, voire de l'éléphant. Nous pensons à ce grand mythe dont parlent Przyluski (2) et Combaz (3), et qui, dans toute l'Asie, du *makara* indien au dragon chinois, s'étale en un véritable fonds commun, où chaque art a puisé, en aboutissant à des formes à la fois parentes et différentes, réagissant parfois les unes sur les autres. Le folklore khmer a élaboré ses propres formes. Il connaît à côté des *nāga* polycéphales et des *makara*, hérités de l'Inde, un « lion » qui n'en est pas un à proprement parler, un « lion » dont certains caractères sont fort équivoques et qui arrive à posséder un appendice nasal (4). Tout au long de l'art khmer, le *makara* a non seulement existé, mais a évolué prenant une gueule épatée très voisine de celle du « lion ». Et, sur les murs d'Angkor Vat, c'est à profusion que l'on trouve (5), jusqu'en des formats considérables, des monstres composites dont certaines formes sont rigoureusement semblables à celle que nous trouverons ensuite sous les « Viṣṇu couchés » de Phnom Ta Mau ou de Bantây Samré...

C'est bien là, semble-t-il, que le sculpteur khmer du « Viṣṇu couché » a pris son modèle. Mais pour quelles raisons l'a-t-il pris pour l'ajouter au *nāga* ?

Une filière possible est celle-ci : quand on a voulu représenter le thème en ronde bosse, on a pu être amené, pour indiquer l'Océan primordial, à recourir à l'animal monstrueux symboliquement rattaché aux Eaux (6) et à la placer, comme nous le montre le fragment du Musée de Phnom Penh, sous le *nāga*, lui-même supportant Viṣṇu ; les bas-reliefs auraient pu ensuite être influencés par la ronde-bosse. Une autre filière pourrait être : constatant l'appauvrissement plastique du motif (les *nāga* sous

(1) Voir notamment les fig. 3 et 6 in J. BOISSELIER, Arts du Champa et du Cambodge préangkorien la date de Mi-šo'n-E-1, *Artibus Asiae*, Vol. XIX, 3/4, p. 197 sq.

(2) J. PRZYLUSKI, *Dragon chinois...*, *op. cit.*, p. 602 sq.

(3) G. COMBAZ, Masques et dragons en Asie, in *Mélanges chinois et bouddhiques*, Vol. VII, Bruxelles, 1946, notamment p. 148 et p. 158.

(4) Voir la photographie d'un lion à trompe de Theat Khvao dans LUNET DE LAJONQUIÈRE, *Inventaire...*, *op. cit.*, T. I, p. 327, fig. 171 et M. H. MARCHAL écrit fort pertinemment (*B. E. E. O.*, T. XVIII, 8, p. 3) : « Nous employons de préférence le mot « sen » au mot « lion » en raison du caractère à moitié fabuleux de cet animal chez les khmers, caractère qui rend ses représentations si différentes de la réalité ».

(5) voir notamment in *Le Temple d'Angkor Vat...*, *op. cit.*, Pl. 386 à 389.

(6) Notons au passage que l'un des noms sanskrits de l'océan est *makarālaya*, « séjour des *makara* ».

Viṣṇu d'Angkor Vat perdent toute ampleur), les sculpteurs ont cherché un rajeunissement et ont été conduits à choisir l'animal mythique qu'ils utilisaient dans d'autres thèmes, et ceci soit directement, soit par l'exemple fourni par les œuvres en ronde-bosse ; il est à reconnaître d'ailleurs que, plastiquement, le thème a été littéralement revivifié et s'est de nouveau épanoui.

Mais il est encore une autre possibilité. Un texte a pu être à l'origine de la nouveauté khmère. Le *Harivaṃśa*, par exemple, nous parle de Śeṣa, roi des animaux « à dents » (*sarveṣāṃ daṃṣṭriṇāṃ śeṣaṃ rājānam abhyaśecayat*) (1). Il n'est guère surprenant d'ailleurs, de percevoir le mouvement d'une telle symbolique, quand on sait combien les notions hindouistes, les divinités, les mythes sont plus dynamiques que statiques et peuvent se modifier et s'interpénétrer. Dans notre cas, Viṣṇu est le grand dieu cosmique couché sur le serpent Ananta « le sans-fin », Śeṣa « le reste », porté par l'Océan primordial. Mais il est, en même temps, le Serpent et l'Océan (2). « Je suis Ananta parmi les *Nāga* (...) le lion parmi les animaux (...), entre les poissons la *makara* » proclame la *Bhagavad-gītā* (3) ; et le *Harivaṃśa* (4) : « Il est le souverain auteur de la création, il est aussi Ananta et, en cette qualité, il supporte glorieusement la terre ». On peut se souvenir de la triple équivalence attestée par les bronzes népalais où figuraient, en superposition, un monstre tenant du lion (parfois doublé d'un serpent), Garuda et Viṣṇu, constituant, expression révélatrice, le « *Hariharihāri* » de Lokeśvara (5).

Quoi qu'il en soit, aucune hypothèse ne nous paraît, dans notre champ actuel d'information, avoir de fondements suffisamment assurés pour emporter la décision. Peut-être, d'autres éléments viendront-ils un jour s'ajouter qui permettront une interprétation incontestable.

Compte tenu de cette réserve, nous serions, pour l'instant, personnellement encline à croire que l'introduction du monstre dans le thème du « Viṣṇu couché » a été amenée à la fois par des soucis formels, et par un apport de symboles provenant de textes et du folklore. Le linteau si intéressant de Phnom Ta Mau nous paraît le montrer ; manifestement il renouvelle et il diversifie le thème ; il puise aux représentations précédentes, mais aussi dans la riche plastique des grandes fresques d'Angkor

(1) *Harivaṃśa*, éd. Calcutta, 1839, 267.

(2) Cf. J. GONDA, *Aspects of Early Viṣṇuism*, Utrecht, 1954, P. 151-152 : « (...) the Supreme Being is, in the interval between two periods of creation, the only existence, the only without a second : so the cosmic ocean as well as the serpent are manifestations of this One who is Reality, of Viṣṇu himself (...) ». J. GONDA cite ZIMMER, *Myths and Symbols*, p. 61 : « The anthropomorphic figure, the serpent coils that form his bed, and the water on which this serpent floats, are triune manifestations of the single divine, imperishable, cosmic substance (...) ». Et K. BHATTACHARYA, *Les religions brahmaniques*, *op. cit.*, p. 109 : « Viṣṇu, le Serpent et l'Océan ne sont que trois expressions différentes d'une même réalité : ils symbolisent les Eaux primordiales — le « Chaos originel » ».

(3) *Bhagavad-gītā*, trad. par E. SENART, 2^e éd. Paris, 1944, p. 33, X, 29 à 31.

(4) *Harivaṃśa*, trad. par M. A. LANGLOIS, Londres, 1834, I, 26.

(5) Cf. B. BHATTACHARYA, *The Indian Buddhist Iconography*, 2^e éd., Calcutta, 1958, p. 136, fig. 113 et fig. 4 (A).

Vat (1) ; il puise aussi dans la tradition folklorique des monstres aquatiques, et dans les textes non encore traduits plastiquement en pays khmer (comme pour les douze formes de Viṣṇu, par exemple). Ce sont des confluences qui ont permis l'œuvre de Phnom Ta Mau, et ce sont très probablement des confluences de formes, de notions, de symboles... qui ont suscité l'introduction, dans le thème, du grand monstre composite.

*
* *

Une évolution morphologique à la fois nette et nuancée, manifestant certaines influences de formes étrangères ou, au contraire, des expressions originales allant jusqu'à une singularité marquée — des apports de textes sacrés, de traditions importées, d'un folklore plus ou moins étendu, dans la transformation, dans la vie d'un grand mythe cosmologique et religieux — la prédominance constante d'un moment, d'un aspect de ce mythe, avec toutefois, à certaines époques, l'affirmation de l'aspect complémentaire — des résurgences parfois, et aussi des confluences, tant spirituelles que formelles — telles apparaissent les observations que suscitent, dans la mesure où nous avons été capable de les explorer et de les interpréter, les représentations plastiques, dans l'art khmer, du thème de Viṣṇu Anantaśāyin.

(1) Il en est de même pour ce serpent surnuméraire qui fait son apparition dans le traitement du mythe, surgissant du fond de l'Océan et se dressant devant la tête du monstre (fig. 12, 13, 18...) et que l'on trouve déjà dans le grand Barattement de la mer de Lait à Angkor Vat où il double le *nāga* tenu par les dieux et les *asura*. (Cf. Pl. 351 à 356 in *Le Temple d'Angkor Vat...*, *op. cit.*)

ABRÉVIATIONS UTILISÉES

- A. K. P.* L'Art Khmer primitif (H. Parmentier).
A. P. G. Archives photographiques du Musée Guimet, Paris.
A. S. I. Archaeological Survey of India.
B. E. F. E. O. Bulletin de l'École Française d'Extrême-Orient.
Ins. C. Inscriptions du Cambodge (G. Coedès).



Fig. 1. — Linteau de Han Chei (cellule) (Cliché M. Bénisti).



Fig. 2. — Partie gauche du linteau de Han Chei (Cliché M. Bénisti).



Fig. 3. — Linteau de Tūol Baset, Musée de Battambang (Cliché M. Bénisti).



Fig. 4. — Linteau de Phnom Pros (*Cliché M. Bénisti*).

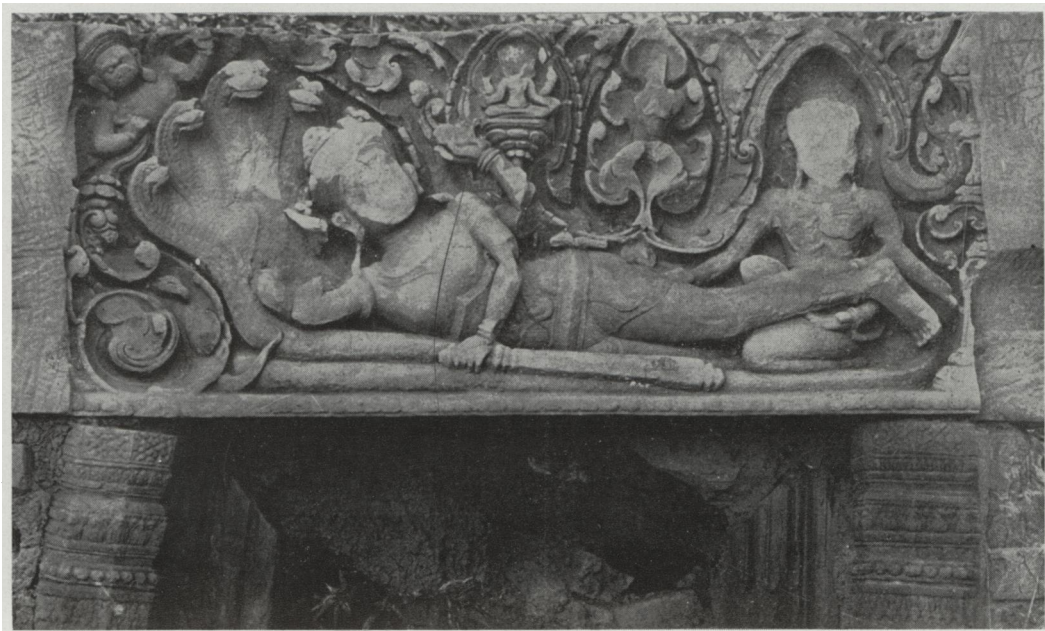


Fig. 5. — Linteau de Nâk Ta Tang Reay (*Cliché E. F. E. O.*).



Fig. 6. — Linteau de Preaḥ Vihear (au sol, cour 1) (*Cliché B. Ph. Groslier*).

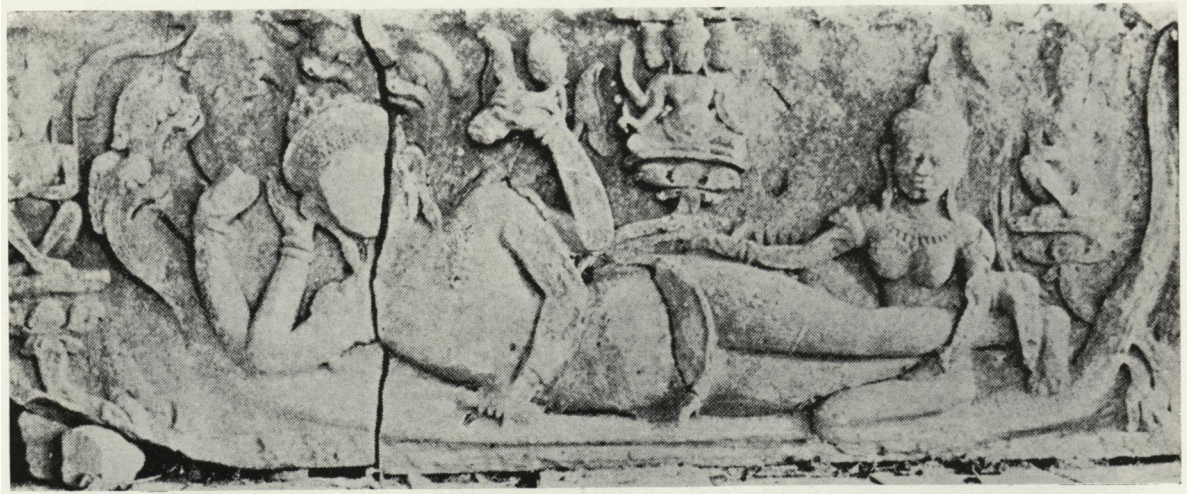


Fig. 7. — Linteau de Nāk Ta Khlān Mu'oh̄ (*Cliché d'après la Pl. VI, c, B. E. F. E. O., T. XXXVI, p. 30*)

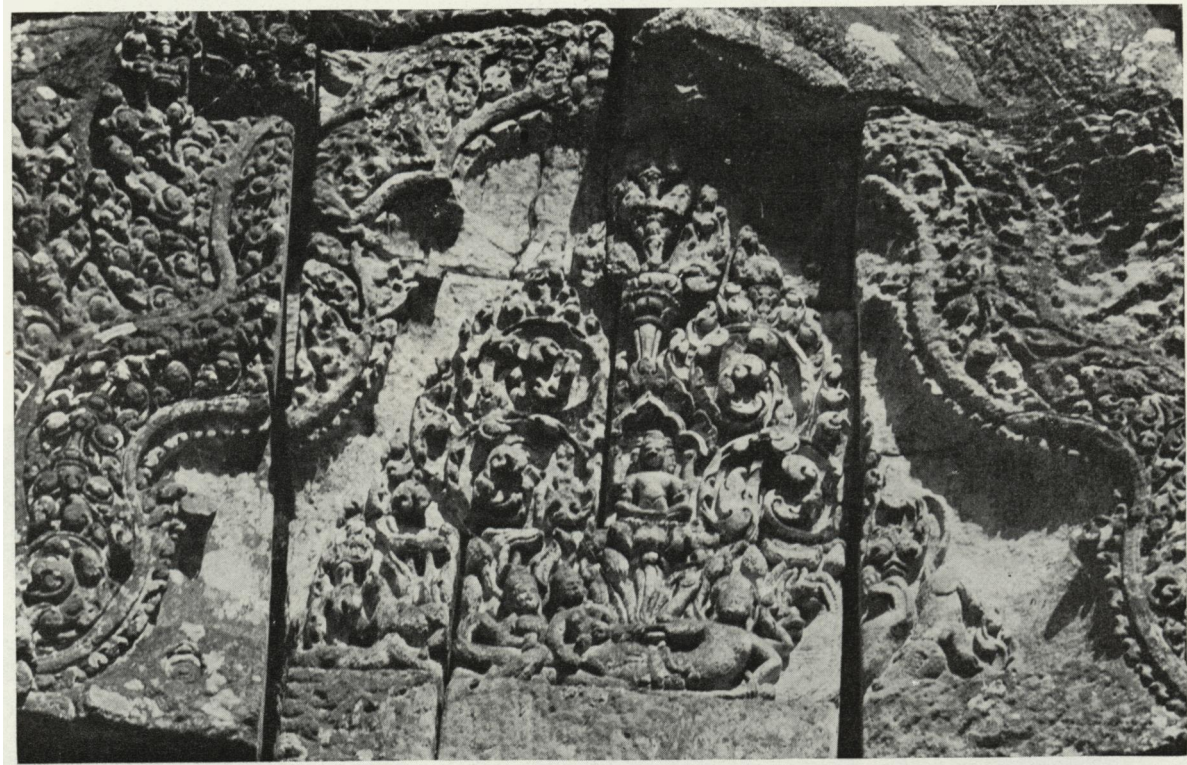


Fig. 8. — Fronton de Vat Ek (*Cliché J. Auboyer*).



Fig. 9. — Linteau d'Angkor Vat (sanctuaire central) (Cliché M. Bénisti).

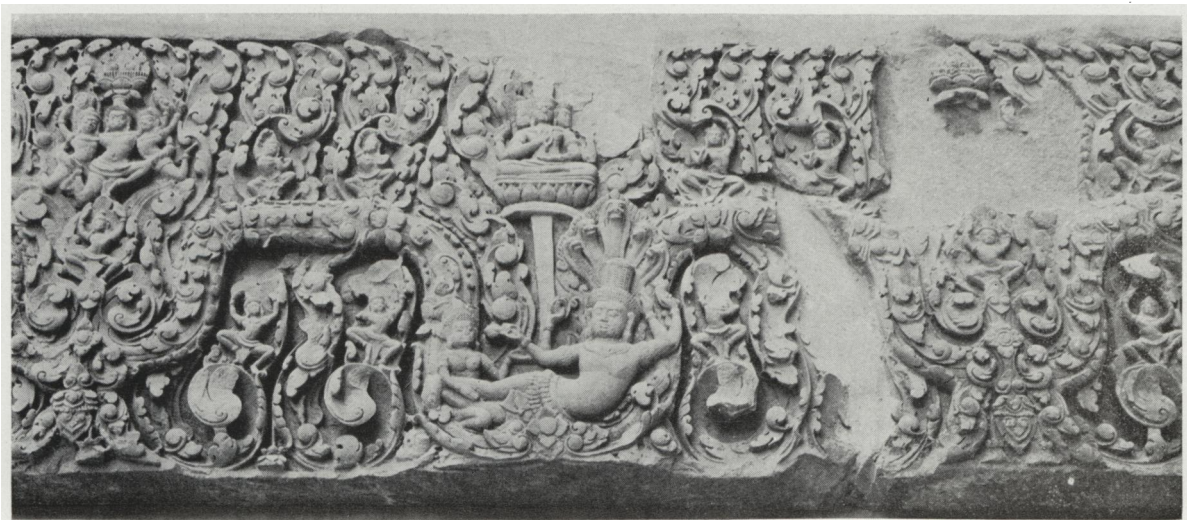


Fig. 10. — Linteau de Prañ Pithu, Musée Guimet (Cliché Musée Guimet).



Fig. 11. — Linteau de Kuṭṭśvara (*Cliché M. Bénisti*).



Fig. 12. — Linteau de Phnom Ta Mau (*Cliché M. Bénisti*).



Fig. 13. — Partie centrale du linteau de Phnom Ta Mau (*Cliché M. Bénisti*).



Fig. 14. — Partie droite du linteau de Phnom Ta Mau (*Cliché M. Bénisti*).



Fig. 15. — Fronton de Vat Baset (*Cliché M. Bénisti*).



Fig. 16. — Ronde-bosse, Musée de Phnom Penh (*Cliché M. Bénisti*).

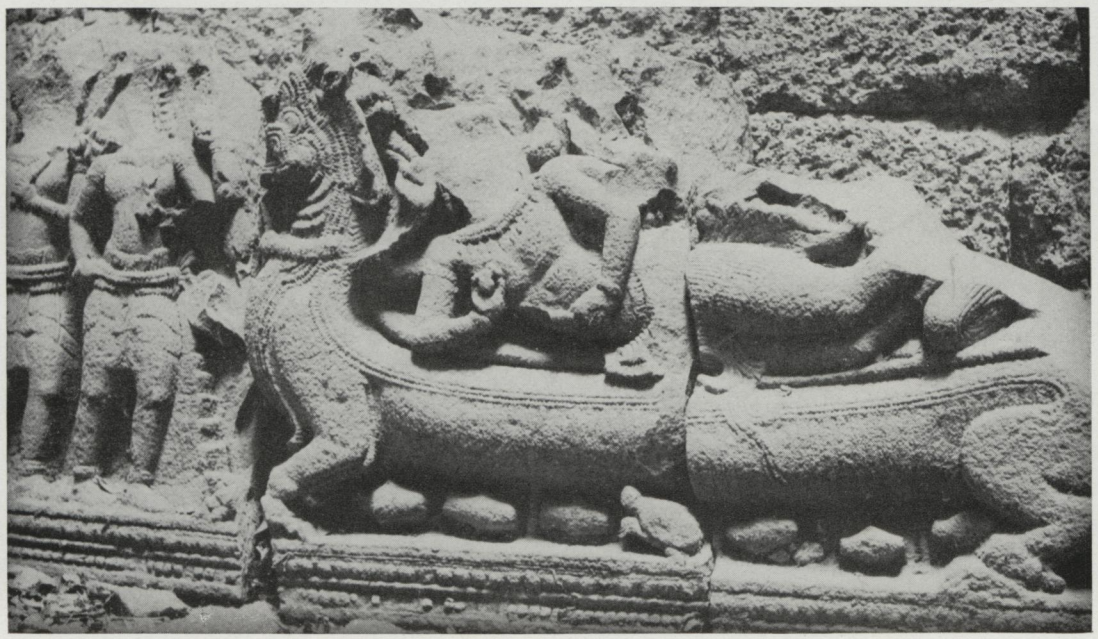


Fig. 17. — Linteau du Phnom Da (sanctuaire) (Cliché M. Bénisti).



Fig. 18. — Fronton de Bantây Samré (Cliché E. F. E. O.).



Fig. 19. — Fronton de Praḥ Khan d'Angkor (*Cliché M. Bénisti*).



Fig. 20. — Pilastre de Bantây Samré (sanctuaire) (*Cliché M. Bénisti*).

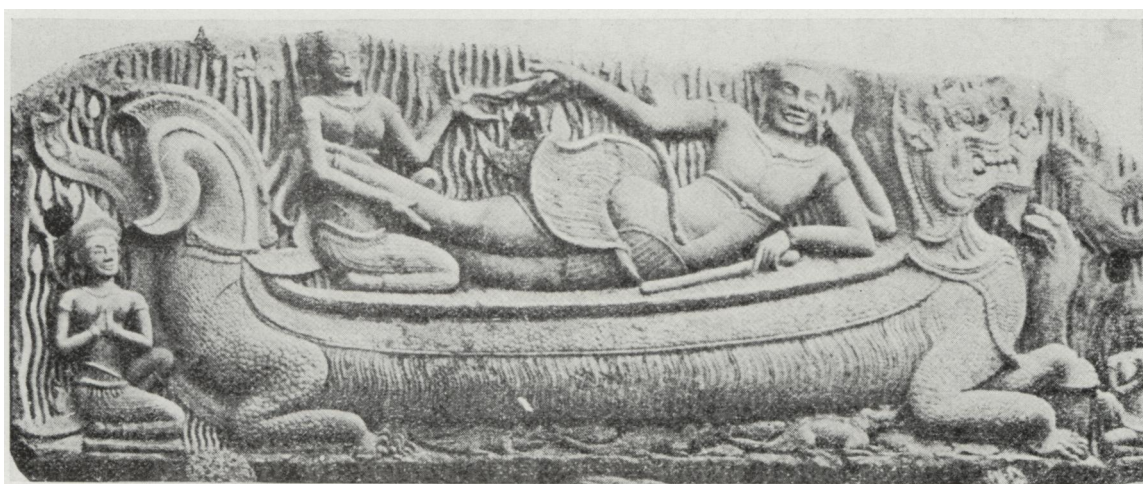


Fig. 21. — Linteau de Praḥ Theat Baray (*Cliché d'après la Fig. 36, LUNET DE LAJONQUIÈRE, Inventaire descriptif...*, T. 1).

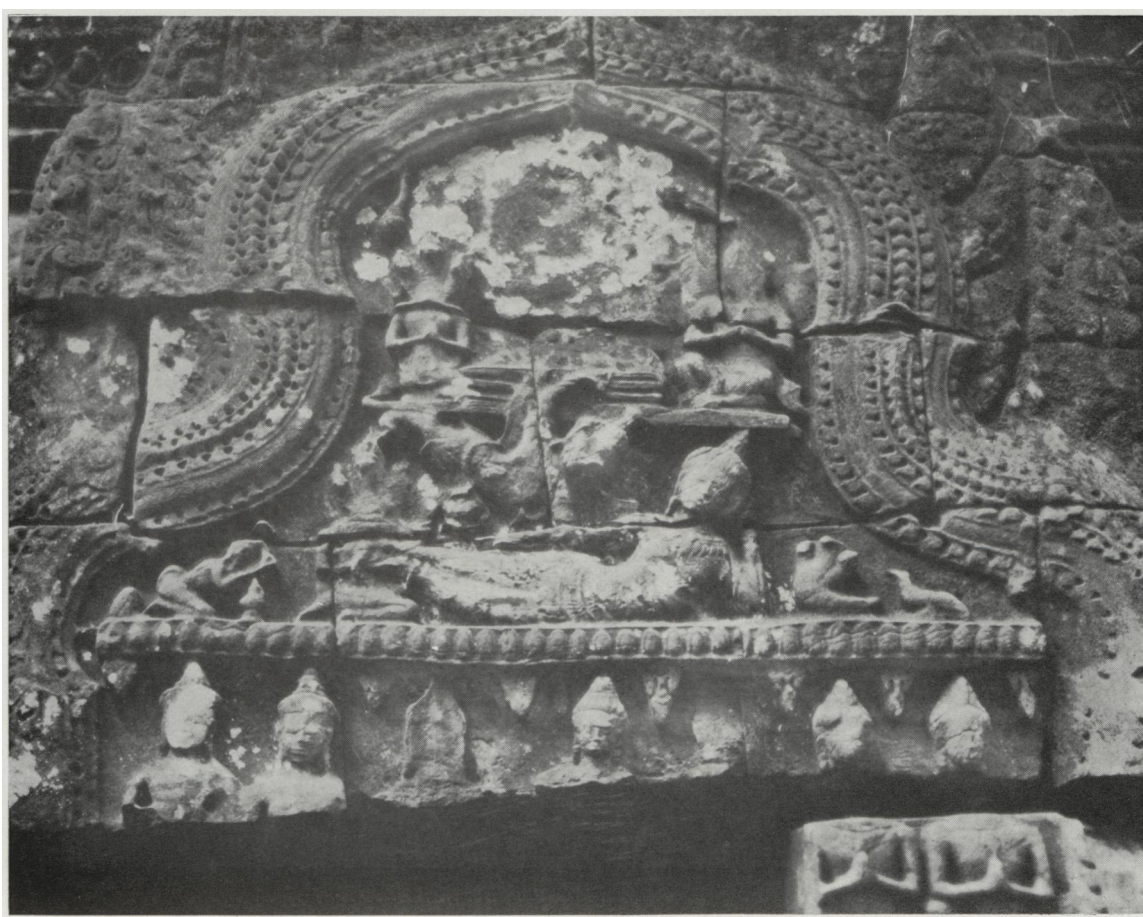


Fig. 22. — Fronton de Ta Prohm d'Angkor (*Cliché E. F. E. O.*).